

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 203

Heft

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: 11.08.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Harald Szeemann:

Das Tagebuch einer Ausstellung

Rückblick auf die ersten

bewegten Bilder · Thesen

zum Kino der Zukunft

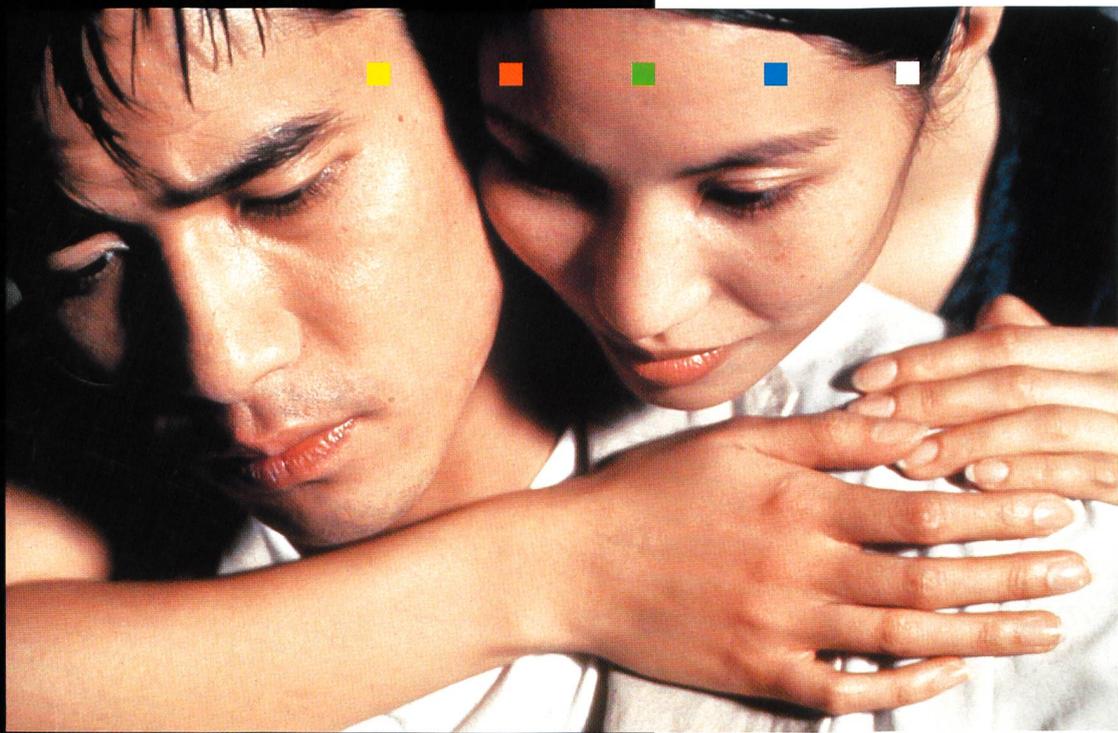
CYCLO · DER TOTMACHER

DOLORES · IN THE BLEAK

MIDWINTER · KIDS

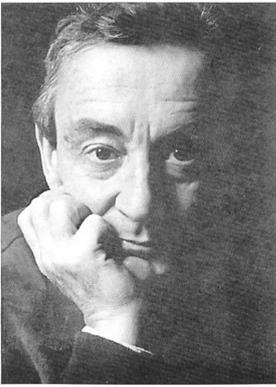


Harald Szeemann

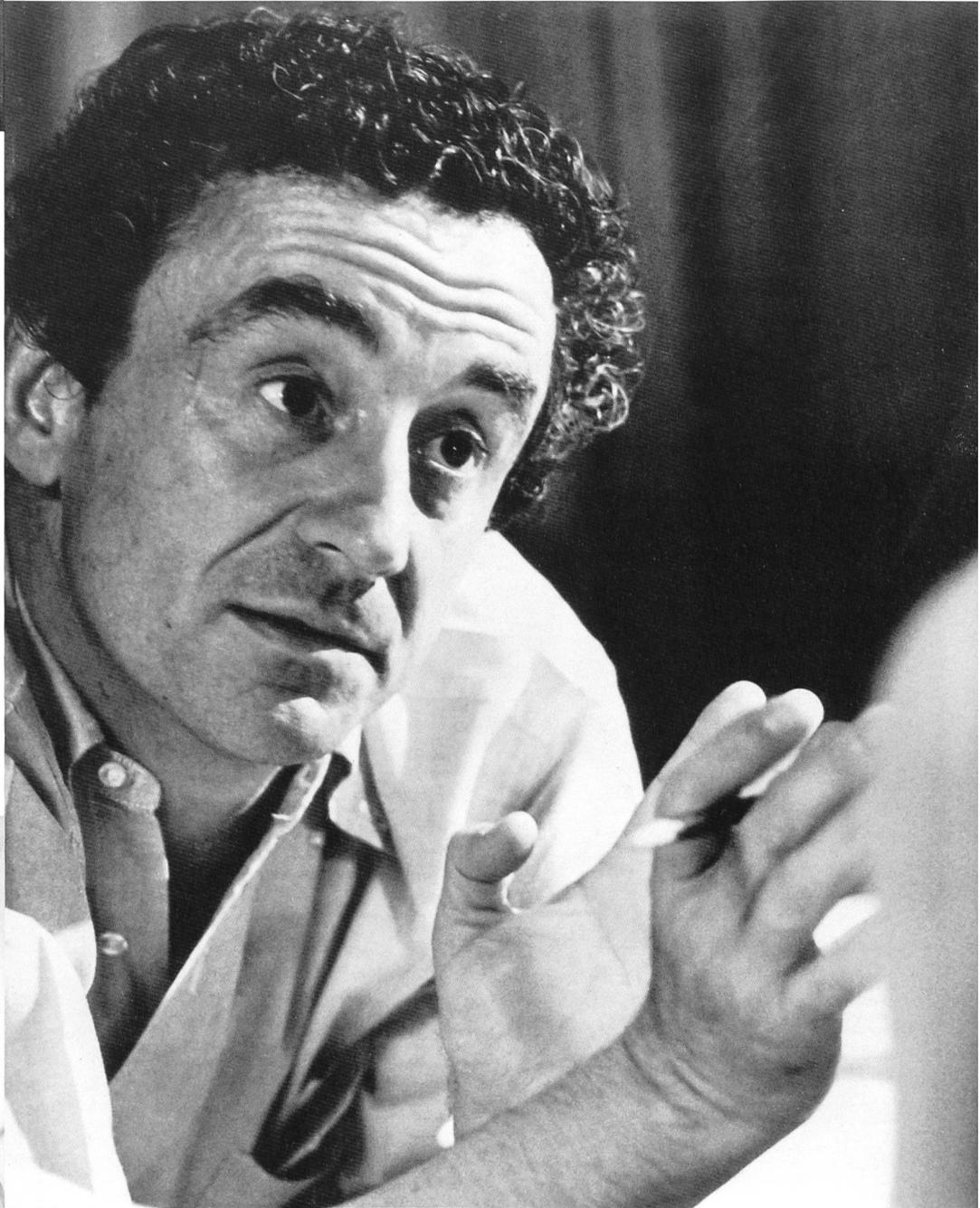


1895 führte Gustav Mahler seine 2. Sinfonie auf, und Richard Strauss neckte die Musikwelt mit seinem «Till Eulenspiegel». Im gleichen Jahr veröffentlichte Herbert George Wells den utopischen Roman «Die Zeitmaschine» – und in Paris und

Berlin fanden die ersten Filmvorführungen statt. Schliesslich entdeckte Wilhelm Conrad Röntgen die nach ihm benannten X-Strahlen. Ein durchs Band kreatives und innovatives Jahr, in das die Gründung der Elektrowatt gut passte.



Louis Malle



Impressum

Filmbulletin

Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51
e-mail Filmbulletin @
spectraweb.ch

Redaktion

Walt R. Vian
Volontariat:
Sandra Schweizer

Mitarbeiter dieser Nummer

Jeannine Fiedler,
Rainer Scheer, Pierre
Lachat, Peter W. Jan-
sen, Harald Szeemann,
Susanne Wagner, Lars-
Olav Beier, Fritz Hirzel

Gestaltung und Realisation

Rolf Zöllig SGD CGC,
c/o Meierhofer und
Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Litho, Druck und
Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-
AG, Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten:
Buchb. Scherrer AG
Würzgrabenstrasse 6
8048 Zürich

Inserate

Hans Rudolf Boden-
mann, Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurrow, Basel; 20th
Century Fox, Genève;
Warner Bros., Kilch-
berg; Cinématique
suisse, Lausanne; Felix
Berger, Thalwil;
Columbus Film, Film-
cooperative, Focus
Film, Frenetic Films,
Fritz Hirzel, Jean-
Pascal Imsand, Kunst-
haus Zürich, Monopole
Pathé Films, ZOOM
Filmdokumentation,
Zürich; Jeannine
Fiedler, Stiftung
Deutsche Kinemathek,
Berlin; Warner Bros.,
Hamburg

Aussenstellen Vertrieb

Schüren Presseverlag
Deutschausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Fax 06421 68 11 90

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

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur,
Konto Nr.: 3532 - 8.58
84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonne-
ment: sFr. 54.-/DM 54.-
öS 450.-, übrige Länder
zuzüglich Porto
ermässigt Abonne-
ment für Arbeitslose,
Lehrlinge, Schüler,
Studenten: sFr. 35.-/
DM 35.-/öS 400.-

© 1995 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

In eigener Sache

Preis der Kulturstiftung Winterthur 1995 für «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe»

Anerkennungsgabe der Cassinelli- Vogel-Stiftung für «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» aus Anlass der 200. Ausgabe



Weitere erfreuliche Meldungen also, drei Preise – nimmt man den bereits vermeldeten A4-Award hinzu – drei Preise, Auszeichnungen innert weniger Wochen, das kann nicht nur Zufall sein, das spricht deutlich für die öffentliche Anerkennung, die unsere Zeitschrift inzwischen gefunden hat.

Die öffentliche Manifestation für diese Anerkennung kommt absolut zum richtigen Zeitpunkt, denn die Zeiten werden härter – auch für filmkulturelle Engagements.

*Wir danken herzlich
und wir freuen uns.*

Das Verdienst allerdings gebührt vielen. All jenen, die offenkundig oder still und heimlich «Filmbulletin» auf seinem Weg vom einfachen Mitteilungsblatt zur international anerkannten Fachpublikation enthusiastisch und kritisch begleitet, unterstützt, still oder öffentlich gefördert, beeinflusst, geprägt oder mitgeprägt haben.

Es sind die Leserinnen und Leser, die eine Zeitschrift erst zum Leben erwecken; es sind die Abonentinnen und Abonnenten, welche die Existenz dieser Zeitschrift ermöglichen.

Es sind die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die das Produkt erschaffen, Ausgabe für Ausgabe Jahr um Jahr ins Licht der Öffentlichkeit bringen. Sie haben hart gearbeitet und weit über die mässig honorierte Arbeit hinaus mitgetragen, mitgedacht, mitgestaltet – mitgelitten. «Filmbulletin» hat die «politique des collaborateurs» nicht unbedacht proklamiert. Ohne Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter geht bei einer Zeitschrift nichts –

nicht einmal die Postaufgabe würde funktionieren. Wenigstens drei von den vielen seien namentlich erwähnt: *Eugen Waldner*, der Gründer und jahrzehntelang Ermöglicher, *Leo Rinderer*, der unter anderem und insbesondere mehr als zwanzig Jahre in seiner Freizeit die Hefte gestaltet hat, und – last but not least – *Walter Ruggle*, der durch seine oftmals stürmischen Impulse die Zeitschrift nach vorne gepeitscht und auch inhaltlich weitgehend geprägt hat, der – kurz und gut – fünfzehn Jahre Herzblut für «Filmbulletin» vergossen hat.

Es sind die in Pro Filmbulletin ausgewiesenen Subventionsgeber von Bund, Kanton und Gemeinden so gut wie die Stiftungen und Institutionen, die mit ihren Unterstützungsbeiträgen der Zeitschrift das Überleben erst ermöglicht haben.

Allen gebührt – gegenseitig und wechselseitig – Dank, denn ohne sie gäbe es «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» nicht und damit auch keine öffentliche Anerkennung dafür, und auch keine Preise.

Die Übergabefeier findet am 26. Januar ab 19 Uhr in der Alten Kaserne in Winterthur statt. Alle Leserinnen und Leser sind (im Rahmen der verfügbaren Plätze*) recht herzlich zu dieser Feier eingeladen.

*Wir wünschen unseren Leserinnen
und Lesern frohe Festtage und ein gutes
neues Jahr.*

Walt R. Vian

*Wir bitten um telefonische oder schriftliche Nachfrage, eine entsprechende Einladung wird Ihnen dann rechtzeitig zugestellt.

6.95

37. Jahrgang
Heft Nummer 203
Dezember 1995

KURZ BELICHTET

4 *Kino-Tagebuch*
Cinephile Geschenktips
Soundtrack

KINO IN AUGENHÖHE

16 **Zyklisches Zurücklaufen
in sich selbst**
CYCLO von Tran Anh Hung

19 **Ein Meister aus Deutschland**
DER TOTMACHER von Romuald Karmakar

21 **«Beim Filmesehen habe ich
gesehen, was gut ist»**
Gespräch mit Romuald Karmakar

JUBILÄUMSAUSSTELLUNG IM
KUNSTHAUS ZÜRICH

24 **Illusion Emotion Realität**
Kondensmilch einer Ausstellung
Von Harald Szeemann

FILMFORUM

34 **DOLORES** von Taylor Hackford
39 **IN THE BLEAK MIDWINTER** von Kenneth Branagh
43 **STRANGE DAYS** von Kathryn Bigelow
45 **KIDS** von Larry Clark

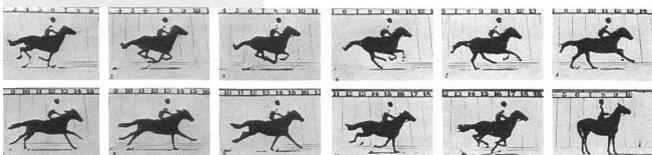
Hundert
Jahre
Kino



GESCHICHTE DES KINOS

47 **Die ersten bewegten Bilder –
und was sie bewegte(n)**

51 **Thesen zum Kino der Zukunft**
*Expertengespräch mit Edgar Reitz
im Rahmen des Internationalen
Filmfestivals Mannheim-Heidelberg*



100 JAHRE KINO

60 **When the movie is over
turn on the light ...**



Titelblatt:
Harald Szeemann,
Ausstellungsmacher
CYCLO von Tran Anh
Hung

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1996 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, Walt R.Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

TAGEBUCH

Jerry Lewis in
FUNNY BONES von
Peter Chelsom

Buster Keaton und
Charles Chaplin
in LIMELIGHT von
Charles Chaplin

The Glamour of Limelight

«... from which
age must
pass as youth
enters»



**Einige Gedanken über
Clowns und Filme,
August 1995**

**Es sei ein trauriger Beruf,
komisch zu sein, erklärt
"Calvero" Chaplin in LIMELIGHT,
besonders dann, wenn keiner
lacht.**



Nach FUNNY BONES betrunken vor Traurigkeit aus dem Kino gewankt. Der Film hat ein paar wahrhafte Momente, die so selten geworden sind im Kino. Uralte Konflikte werden vorgeführt zwischen den Generationen – Ablösungsprozesse, das Abstreifen von paternalen Erb-lasten, Kämpfe zwischen den Erfolgreichen und denen, die scheitern. Oder der Topos vom Initiationsritus in der Komödie über Komödianten: wie gewinnt man die Gunst des Publikums – dieses Ungeheuers ohne Kopf, das sich willenlos treiben lässt? Wie erlernt man Komik – intuitiv oder intellektuell?

Bei keiner Figur im Show-business greifen die dramaturgischen Dreh- und Angelpunkte des klassischen storyboards besser als bei der Figur des Clowns oder Entertainers. Im Verlangen nach bedingungsloser Verehrung der waghalsige Akt auf dem Seil, die sprichwörtliche Sucht nach der Liebe des Publikums und der grenzenlos tiefe Fall des Misserfolgs, in dem sich für den Clown das Leben selbst entzieht – nichts ist aufregender als die Höhen und Tiefen mit diesen traurigen Gestalten gemeinsam auszuloten, die dem Licht so nah sind und doch den Tod als ihren Souffleur akzeptiert haben. Das chaplineske Pathos erkennt: «Du konntest das Theater nicht mehr ertragen. Du hast recht, ich kann auch den Anblick von Blut nicht ertragen, doch es fließt in meinen Adern.»

Der entfernte Verwandte des Clowns im Kino ist das Monstrum. Es weiss um seine Unvollkommenheit, die sich im Entsetzen des Gegenübers offenbart, und ist doch seiner biologischen Bestimmung ausgeliefert. Seinem Sehnen nach dem paradiesischen Seinszustand in der Anonymität des Immergleichen wird selten stattgegeben – Andersartigkeit wurde immer schon bestraft. Eine bittersüsse Aura des Fatalismus umgibt das Monstrum, denn da ist kein Weg in die Normalität. Der Anblick des ausgegrenzten Lebewesens – der *misfits* auf der Kinoleinwand

– schmeichelt unserem Wunsch nach sozialer Geborgenheit, da wir nur Zaungäste sind.

Der wohlige Schauer beim Anblick des Fremden und Entgleisten entfällt beim Clown. Der hatte die Wahl und entschied sich für das Dazwischen – nicht mehr ganz bei uns und auch nicht in dieser anderen, verrückten Welt, bleibt ihm der Blick in den Abgrund der menschlichen Seele vorbehalten. Was er da sieht, verleiht ihm die ewige Trauer seiner Maske. Die Strenge seiner ritualisierten Körper-sprache, mit der er in kurzen scharfen Sketchen die Schablonenhaftigkeit unseres Verhaltens entlarvt, wird nur durch unser kathartisches Gelächter gemildert, die einzig wahre Belohnung für den Clown. Ist er gut, vermag er uns ein ums andere Mal in die Delirien seines anarchischen Humors zu reissen, ist er schlecht, verharren wir vor unserer eigenen Mittelmässigkeit.

Die Verbrüderung von Monstrum und Clown erlebt man in einer kurzen Szene in FUNNY BONES, die allein wert ist, den Film zu sehen. Der alte *funny guy* Jerry Lewis inkarniert beide Wesen in einer genialen lebenden Arabeske, als er "aus dem Stand" die mannshohe Replik eines Aussichtsturms, Wahrzeichen von Blackpool, wie die legendäre Wolkenkratzerat-treppel umschlingt und zu King Kong mutiert. Heftig grimassierend, gelingt die Mimikry zum monströsen Entertainer, wird zum Emblem für Hollywoods "stand ups" und für die Schizophrenie der Gattung Clown.

Ein Clown kann nie aufhören, Clown zu sein, auch wenn das allabendliche Bad in der Begeisterung seines Publikums ausbleibt und mit dem Schein der Bühnenwelt das Sein zum Vegetieren wird. Alle Jubeljahre oder doch einmal im Jahrzehnt wird versucht, dieser Höhenflüge und des Lampenfiebers teilhaftig zu werden, sie zu berechnen, die exzessive Rauschhaftigkeit des Bühnenlebens, die Droge Applaus und ihren Entzug in grossen Tragikomödien für das Kino einzufangen. Natürlich hat es wieder Chaplin vorgemacht, dem man die Ergriffenheit und den Gefühlsüberschwang seines "Calvero", gar die Rührseligkeiten mancher Lektionen des Bühnendaseins, die er seiner kleinen Tänzerin erteilen muss, nie übelnimmt. Entschädigt er doch allemal mit

dem Pas de deux, den er beim furiosen Ausklang von LIMELIGHT mit dem Gefährten Buster Keaton absolviert.

Unvergessen auch die anderen Archetypen des Genres: Osbornes Performer, der schlitzohrige Windhund Archie Rice, den Laurence Olivier zehn Jahre nach LIMELIGHT als betörend schlechten Komödianten für das rauhe New British Cinema von Tony Richardson entworfen hat. Es folgen Dustin Hoffmann als Lenny Bruce, der zynischste aller Wortjongleure oder THE KING OF COMEDY, Martin Scorseses Abrechnung mit der amerikanischen TV-Unterhaltung und bitterböse Demontage der Clown-Ikone Jerry Lewis.

Im ENTERTAINER ist bereits die Struktur von FUNNY BONES vorgezeichnet, die dieser um die Erzählung der ungleichen Brüder erweitert und um die Dichotomie zweier Welten: Blackpool und Las Vegas, Europa und Amerika, die zwei Seiten des Mondes und zwei Gründe zu sterben – für den Schmerz und für den Erfolg. In der Auflösung sämtlicher Handlungsknoten im notorischen *showdown* des Genres unter der Zirkuskuppel (oder auf der Bühne) vertreibt Peter Chelsom die Schatten der Obsessionen, die seine Helden aus der alten und der neuen Welt verfolgen. Angelsächsische Schwermut wird buchstäblich aus der Manege zentrifugiert, damit der *loser* seinem auf Erfolg getrimmten Bruder aus Amerika endlich im freischwebenden Initiationsritus die Formel vermitteln kann, mit der man das Publikum gewinnt: Erst wenn es weh tut, werden sie dich lieben.

Jeannine Fiedler

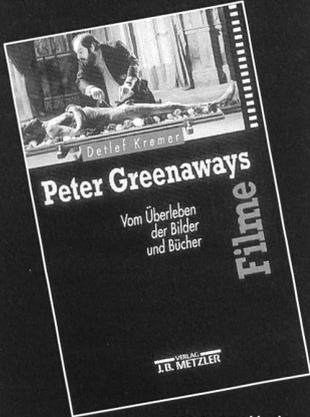


Charles Chaplin
in LIMELIGHT

Laurence Olivier in
THE ENTERTAINER von
Tony Richardson

Charles Chaplin
in LIMELIGHT

100 Jahre Film 1895–1995



231 S., 25 Abb., kart.,
DM 48,- / öS 375,- / sFr 46,-
ISBN 3-476-01345-6

Peter Greenaways Filme: Zwischen
Melancholie und Grotteske – Ausdruck
eines modernen Lebensgefühls.



479 S., 50 Abb., geb.,
DM 128,- / öS 999,- / sFr 116,-
ISBN 3-476-01297-2

Zur Geschichte der Kinomusik gehört
auch die Kinoorgel. Ein Beitrag zur
musikalischen Praxis im Film-
theater von den Anfängen bis in die
50er Jahre.

VERLAG
J.B. METZLER

Postfach 10 32 41
D-70028 Stuttgart

Cinephile Geschenktips

Ein Jahr ist vergangen, an
Weihnachten werden, wie jedes
Jahr, wieder Geschenke gemacht.
Unsere «Cinephilen Geschenktips»
sind zwar noch nicht ganz zur
Tradition geworden, aber vielleicht
auf dem Weg dahin. Wieder
fragten wir Leute, die auf die eine
oder andere Weise mit dem Film
verbunden sind, nach ihren
Geschenktips oder -wünschen.
Hier nun die Ideen der Befragten.

Sandra Schweizer



Sandra Schweizer

Pia Horlacher

Filmredaktorin bei der Neuen Zürcher
Zeitung

Dass zwischen dem Kino und
den andern Künsten ein reger
Austausch besteht, wissen wir
nicht erst, seit das Jahrmarkt-
Medium im hundertsten Jahr
seiner Geschichte auch mit dem
Eintritt in die bürgerlichen
Kunstmuseen geadelt worden ist.
Wie oft haben uns Filme bei-
spielsweise schon zu Büchern und
Autoren geführt, die sich ohne
diesen Dornröschenkuss für uns
nicht gerührt hätten. Es müssen
nicht immer die herausragendsten
Leinwandwerke sein. Es genügt
beispielsweise eine filmisch nicht
einmal besonders gelungene, aber
doch schon wieder so eigenartig
zwischen Tragödie und Schwank
schillernde Komödie wie *THE
MADNESS OF KING GEORGE*, um
einen originellen Autor dahinter zu
vermuten. Alan Bennett, den
britischen Dramatiker und
Literaten, den ich hiermit allen ans
Herz – und sein (Tage-)Buch
Writing Home unter den Christ-
baum – legen möchte, gehört zu
den Kulturschaffenden eines
Landes, das sich nie gescheut hat,
seine Talente auch an die
"Kulturinstitutionen" der breiten
Masse – Kino und Fernsehen – zu
verschwenden. Bennetts Sammlung
von Tagebucheinträgen,
Artikeln und Einführungen zu
Bühnenstücken und Drehbüchern
zeugt nicht nur aufs schönste von
dieser demokratischen Tradition
der intellektuellen Zeitgenossen-
schaft, sondern enthält auch kleine
literarische Meisterstücke wie etwa
Lady in the Van, die Geschichte von

der obdachlosen alten Frau, die bis
zu ihrem Tod in Bennetts Vor-
garten in einem Lieferwagen lebte.
Sein Stil ist klar und gut lesbar
auch für Leute ohne perfekte
Englischkenntnisse. Alan Bennett:
Writing Home (Faber & Faber,
London, Taschenbuchausgabe).

Wer Kinder hat, darf sich
erlauben, schamlos in einem
Disney-Video mitzuschwelgen, vor
dem aber auch ältere Semester
mausbeinalleine flugs in jenen
frühkindlichen Zustand regredie-
ren werden, in welchem die
trickreichen Tierchen aus dem
Mickey-Mouse-Haus erst ihr
entzückendes Eigenleben voll
entwickeln können: *CAP AND
CAPPER* erzählt die Geschichte von
einem tapsigen Hundebaby und
einem reizenden Füchlein, deren
grosse Freundschaft arger
Bedrängnis ausgesetzt wird, als
das Erwachsenwerden sie in die
jeweiligen Rollen von Jäger und
Gejagtem zwingt. Das in pastoralen
Kulissen gezeichnete Märchen aus
dem Jahre 1981 hat jenen leicht
altmodischen Charme und
gemächlichen Rhythmus, der
heutigen Disney-Produktionen
abgeht. Zwei, drei Songs in der
deutschen Fassung bringen einen
kurz aus der Fassung, der Rest ist
ein pures Weihnachtsvergnügen.



Dieter Gränicher

Dieter Gränicher
Filmmacher und Cutter

Kürzlich habe ich ein "Kul-
turspruchleibchen" – ein «litera-
risches T-Shirt» – geschenkt
bekommen. Ich habe sie schon in
Buchhandlungen gesehen. Die
Leibchen liegen in einer runden
Filmbüchse. Auf meines ist ein
Fellini-Spruch gedruckt: «Und ich
glaube trotzdem, wenn es nur ein
wenig stiller wäre, wenn wir alle
ein wenig stiller wären ... könnten
wir vielleicht etwas verstehen!»
Darunter die Unterschrift Federico
Fellinis.

Ausserdem kann ich mit
gutem Gewissen den Film *SIGNERS
KOFFER* von Peter Liechti, bei dem
ich den Schnitt gemacht habe,
empfehlen. Noch besser wäre ein
Gutschein, den Film irgendwo, wo
er gerade läuft in der Schweiz,

KURZ BELICHTET

anzusehen, verbunden mit einer gemeinsamen Reise und einem Nachtessen. Also einen "Ausflug in die Schweiz" ... oder man könnte sagen: «Unterwegs mit einem Freund, einer Freundin zu SIGNERS KOFFER.»



Rolf Lyssy

Rolf Lyssy
Regisseur

Dazu fällt mir im Moment gar nichts ein ... Doch: *Robert Evans: Abgerechnet wird zum Schluss* habe ich kürzlich gelesen. Das ist ein tolles Buch, sehr empfehlenswert. Evans war der Produzent von Filmen wie *THE PARTY* und *CHINATOWN*, und «Abgerechnet wird zum Schluss» ist eine Art Biographie.



Eva Pozdnik

Eva Pozdnik
Studentin am Seminar für Filmwissenschaften der Universität Zürich

Für meine Freundin habe ich mir dieses Jahr etwas ganz Besonderes ausgedacht. Sie steht völlig auf *Arnold Schwarzenegger* mit seinem unwiderstehlichen Akzent im Englischen. Mittlerweile dürfte sie alle Schwarzenegger-Filme gesehen haben. Deshalb habe ich mir überlegt, ihr ein Video zusammenzustellen mit dem Titel *THE BEST OF OUR ARNOLD SCHWARZENEGGER* (oder: *HAU TU LÖAN INGLISCH IN 120 MINITS*). Es soll ein Zusammenschnitt werden aus all den Szenen, in welchen Arnold mal zu Wort kommt. Da allzulange Dialoge in seinen Filmen ja nicht vorkommen, sollte der Grossteil auf einer 120-Minuten-Kassette

Platz haben. Gibt es ein schöneres Geschenk als 120 Minuten Noldi pur?

Ein Bekannter von mir, der ab und zu Stummfilme am Klavier begleitet, wird sich bestimmt über einige Ausgaben der Zeitschrift *TTT* (Tonfilm-TheaterTanz) freuen. Diese Revue erschien in den vierziger und fünfziger Jahren monatlich und druckte nebst Artikeln über Filme, Theater und Tanz auch die Lieder der jeweiligen Kassenrenner mitsamt dem Klavierauszug ab. Eine "zuckersüsse" Überraschung!

Meine beiden Lieblingsbücher würden sich natürlich auch als Geschenk eignen: Da wäre mal von *David Robinson: Chaplin. His Life and Art* (New York, McGrawHill, 1985), ein dicker, leinengebundener, 1,4 Kilogramm schwerer Schmöcker von knapp 800 Seiten. Ich muss gestehen, dass ich dieses Buch noch nicht gelesen habe. Es schmückt seit zwei Jahren mein Bücherregal, dient als Buchstütze, und in regelmässigen Abständen werfe ich einen Blick hinein, lese ein paar Sätze, sehe mir die vielen Abbildungen an und freue mich schon jetzt auf den Tag, da ich genügend Zeit haben werde, mich endlich der Lektüre zu widmen.

Ein Werk, welches sich mehr zum Herumtragen eignet und sich auch leichter liest (200 Gramm, circa 300 Seiten), ist das Heyne-Taschenbuch *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* von *François Truffaut*. Dieses Gespräch bringt einem Hitchcock näher und vermittelt einen hervorragenden Einblick in sein Denken und Schaffen. Für Hitchcock-Fans ein Muss!

Ich selber wünsche mir vom Christkind die Originalversion von *DELICATESSEN* (Frankreich 1991, *Jeunet & Caro*; zu bestellen bei Thomas Hitz in der Orell Füssli Buchhandlung in Zürich, Kosten circa 60.- Fr.). In sämtlichen Videotheken in und um Zürich steht bloss die synchronisierte Fassung zur Verfügung, welche den ganzen Film ziemlich platt und langweilig werden lässt.

Und nun werde ich bis Weihnachten ganz brav sein, damit mein Wunsch auch ja in Erfüllung geht!



Armin Biehler

Armin Biehler
Filmemacher

Essen für den Bauch – Kino für die Seele:

An Essbarem wird es uns in der nächsten Zeit nicht fehlen. Das mit der Seele wird schon schwieriger. Aber bekanntlich ist der Wunsch der Vater des Gedankens, und Müttern hat's noch immer hingekriegt: Es wird Weihnachten einen Stromausfall geben. Die Flimmerkiste strahlt unabdingbare, beschauliche Ruhe aus. Im Kopf fehlt das Restrauschen, der Programmwechsel ist unmöglich. Unter dem Weihnachtsbaum liegen zwei oder genauer die beiden Bücher des *Thomas Strittmatter*: der Roman *Raabe Baikal* (Zürich, Diogenes, 1992) und die dramatischen Arbeiten *Viehjud Levi und andere Stücke* (Diogenes, 1991). *Thomas Strittmatter* ist im letzten Sommer mit dreiunddreissig Jahren gestorben. Er hatte von Geburt an ein Loch im Herz.

Beim Lesen tauchen Landschaftsbilder aus dem Hochschwarzwald auf, oder eine jüdische Strasse in New York beginnt Gestalt anzunehmen. Im Kerzenlicht gewinnen Figuren Konturen, die sämtliche Arten des Lachens beherrschen, – das Lachen über sich selber genauso wie die bitterböse Lache oder das Mittun aus Mitleid. Zu Hause sind sie nur oberflächlich an einem geographischen Ort, und suchen tun sie alle dasselbe: ein besseres Leben. *Thomas Strittmatters* Stücke stehen in Verbindung mit der eindringlichen sprachlichen Konzentration, die Assoziationen zu *Georg Büchner* weckt, in der besten Tradition des Volksschwanks eines *Ödön von Horvath*. Mit der gleichen Lebendigkeit, mit der *Thomas Strittmatters* Geschichten vor unserem geistigen Auge erlebbar werden, gestaltete er seine Drehbücher. Es sind diese Figuren, denen *Thomas Strittmatter* in seinen Drehbüchern mit einer prägnanten Sprache, egal ob sie badisch, jiddisch, russisch, business-englisch oder als Flüchtlinge durch den Dschungel der

deutschen Sprache sich schlagen, Leben eingehaucht hat. *Dieter Macello* vom Filmbüro Baden-Württemberg ermöglichte diesen Herbst in einer engagierten Retrospektive, die Filme, zu denen *Thomas Strittmatter* das Buch geschrieben hatte, in unmittelbaren Zusammenhang zu stellen: *POLENWEIHER* (*Nico Hoffmann*, 1986) oder die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem jungen deutschen Regisseur *Jan Schütte*: *DRACHENFUTTER*, 1987, *WINCKELMANNS REISEN*, 1990 und *AUF WIEDERSEHEN AMERIKA*, 1993.

Und wenn der Strom wieder da ist und sich die Frage stellt, wie der Weihnachtsbaum am kostengünstigsten zu entsorgen sei, wünsche ich mir, dass der erste Spielfilm von *Didi Danquart BOHAI BOHAU*, welcher die letzte Drehbucharbeit von *Thomas Strittmatter* ist, den Weg ins Kino findet. In der Geschichte um eine Strasse und dem Landgasthof an ihr weiss der Wirt sauber zu trennen: Essen für den Bauch – Kino für die Seele.



H. R. Giger

H. R. Giger
Künstler

Ich möchte die Gelegenheit nutzen, meine Bücher und andere Projekte von mir zu empfehlen: zum Beispiel *Baphomet – Das Tarot der Unterwelt* (Tarot-Karten-Spiel, *Giger / Akron*, 1993/94, bei *AG Müller*), *Dark Seed* (Computerspiel mit auf meinen Werken basierenden Bildern, bei *Cyberdreams*, Kalifornien), *Giger's Alien* (Neuaufgabe 1995 beim *Lappan Verlag* in Deutschland) oder ein Poster von mir (ebenfalls beim *Lappan Verlag* erhältlich). Daneben wären von *Clive Barker*: *Die Bücher des Blutes 1 – 4*, *Cabal* und so weiter empfehlenswert.

SPIELFILMLISTE 1996

KURZFILMLISTE 1996

Die übersichtliche und aktuelle Information zu gegen 2000 empfehlenswerten Spiel-, Dokumentar- und Trickfilmen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Mit Kurzinhalt und Verleihangaben zu jedem Film sowie ausführlichem Themenregister.

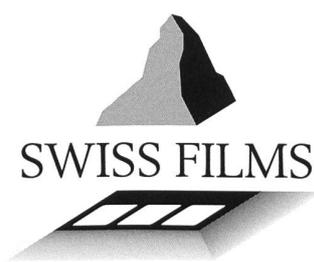
Eine unentbehrliche Arbeitshilfe für alle Filminteressierten, die sich Informationen zu den wichtigsten derzeit im Verleih und im Gespräch befindlichen Filmen nicht lange zusammensuchen wollen.

Spielfilmliste: Spiel- und Dokumentarfilme in den Formaten 16mm, 35mm und Video mit über 60 Min. Länge

Kurzfilmliste: Filme und Videos bis 60 Min. Länge

Preis: je Fr. 14.-
+ Porto pauschal Fr. 3.-

Bestellungen bei:



Schweizerisches Filmzentrum

Neugasse 6, Postfach, CH-8031 Zürich
Tel. 01/272 53 30, Fax 01/272 53 50

oder Einzahlung direkt auf Postcheckkonto 80-66665-6 Schweiz. Filmzentrum Zürich mit dem Vermerk "Spielfilm- bzw. Kurzfilmliste"

Das andere Programm

KinoK immer noch St. Galler Alternative

Zehn Jahre KinoK in St. Gallen: das Kino, in den achtziger Jahren als Gegenstück zum Kinomonopol Brünis gegründet, bleibt seinem Credo, den "anderen" Film zu zeigen, treu. Unter den Rubriken *Frauen hinter der Kamera*, *Neuer Film*, *Dokumentar*, *Klassiker* und *Nocturne* zeigt KinoK nach wie vor Alternativen zum Mainstream-Kinoprogramm: So zum Beispiel *CRUMB* von Terry Zwigoff oder *MIDDLE OF THE MOMENT* von Nicolas Humbert und Werner Penzel im Bereich des Dokumentarfilms, *CHUNGKING EXPRESS* von Wong Kar-Wai als "neuen" Film oder *I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING* von Patricia Rozema im Frauenfilm.

Daneben finden immer Sonderreihen und Zyklen statt. Im Dezember schliesst die thematische Reihe *Architektur im Film* mit *PLAY TIMES* von Jacques Tati, *THE FISHER KING* von Terry Gilliam und *VERTIGO* von Alfred Hitchcock.

Für Weihnachten denkt sich KinoK für alle diejenigen, die nicht unter dem Weihnachtsbaum sitzenbleiben wollen, etwas Besonderes aus: Am späteren Abend wird das *double feature KING-KONG / THE MOST DANGEROUS GAME* von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack zu sehen sein.
*Informationen bei: KinoK, Grossackerstrasse 3, 9006 St. Gallen
Tel: 071-65 25 40*

Ein Berner Gegenstück

Ein anderes Alternativ-Kino, nämlich das Berner *Kellerkino*, feiert bereits seinen 25. Geburtstag. Auch hier werden die "anderen" Filme sorgfältig programmiert oder Filmreihen zu besonderen Themen phantasiereich ins Programm gesetzt.

Der in Zusammenarbeit mit der Stadt Bern veranstaltete *Film am Montag* ist zu einem Termin geworden, den man sozusagen blind buchen kann: Der siebzigste Geburtstag von *Hildegard Knef* wird im Dezember mit einer kleinen Reihe, darunter *DIE SÜNDERIN* von Willi Forst, der Skandalfilm der fünfziger Jahre, gefeiert. Im Januar steht das Werk der Dokumentaristin *Jacqueline Veuve* mit *LA MORT DU GRAND-PÈRE OU LE SOMMEIL DU JUSTE* oder *PARTI SANS LAISSER D'ADRESSE* und einer Reihe ihrer Kurzfilme im Zentrum.

Über die Festtage werden die

Tanzfreunde mit Filmen wie *THE GAY DIVORCE*, *SHALL WE DANCE*, *TOP HAT*, *CAREFREE*, alle von Mark Sandrich und dem Traumpaar *Ginger Rogers* und *Fred Astaire*, verwöhnt. Natürlich kann zum Abschluss Fellinis Hommage *GINGER E FRED* nicht fehlen.

*Informationen bei: Kellerkino, Kramgasse 26, 3011 Bern
Tel: 031-311 39 11*

Filmpodium der Stadt Zürich

Das Filmpodium der Stadt Zürich fährt im Dezember mit seiner *Antonioni*-Reihe fort. In neuen Originalkopien vorgeführt werden die Werke, von denen in der Schweiz keine Kopien mehr greifbar sind: so etwa *LA SIGNORA SENZA CAMELIA*, *L'ECLISSE* oder *IL DESERTO ROSSO* und *ZABRISKIE POINT*. Zwei seiner dokumentarischen Kurzfilme stimmen ein auf *CINA*, seinen langen Dokumentarfilm über das Reich der Mitte.

Weiterer Höhepunkt: *Michel Simon*, der legendäre Schweizer Schauspieler, wäre dieses Jahr so alt wie das Kino geworden. Aus diesem Anlass kann man ihn in seinen schönsten Rollen, er hat in ungefähr zweihundert Filmen mitgetan!, im Studio 4 sehen, etwa in *L'ATALANTE* von *Jean Vigo* (1934), *LA TOSCA* (*Carl Koch*, 1940) und *THE TRAIN* (*John Frankenheimer*, 1964).

Das neue Jahr beginnt das Filmpodium mit einem mächtigen Auftakt: über drei Monate hinweg steht das Werk des grossen Meisters *John Ford* im Mittelpunkt. Im Januar finden sich unter dem Titel «Bürgersinn, Bürgerrechte und das Recht auf Widerstand» Anfänge und frühe Meisterwerke mit Filmen wie *FOUR SONS* (1928), *AIR MAIL* (1932), *THE INFORMER* (1935), *YOUNG MR LINCOLN* (1939), *THE GRAPES OF WRATH* (1940) oder *TOBACCO ROAD* (1941). Im Februar stehen *Fords Western*, *STAGECOACH* (1939), *MY DARLING CLEMENTINE* (1946), *SHE WORE A YELLOW RIBBON* (1949), *THE SEARCHERS* (1956), *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (1962) – um nur einige der Meisterwerke zu nennen – im Zentrum. Im März findet dann die «kleine Ehrung» ihren Abschluss mit Filmen aus den späteren Jahren, darunter *THE QUIET MAN* (1952), *THE SUN SHINES BRIGHT* (1953) oder *SEVEN WOMEN* (1966).
Spielstätte: Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich

Gute Filme bei Le Bon Film

Der Filmklub *Le Bon Film* in Basel ist im November mit einem neuen Programm in die Wintersaison und ins zweite Kinojahrhundert gestartet. Wie jedes Jahr soll den Mitgliedern nicht einfach flüchtige Unterhaltung geboten werden, sondern eine Begegnung mit Filmen, für die man sich Zeit nehmen muss. An sechzehn Wochenenden werden im Kino Camera teils unbekanntere Filme teils Klassiker auf der Leinwand zu sehen sein, etwa *VACAS* von *Julio Medem* (Spanien 1991), *ALEXANDER NEWSKI* von *Sergej M. Eisenstein* oder *LA MUERTE DE UN BUROCRATA* von *Tomas Gutierrez Alea* (Kuba 1966), hierzulande vor allem bekannt geworden mit dem Erfolgsfilm *FRESA Y CHOCOLATE*. Informationen bei: *Le Bon Film*, Stadtkino Basel, Postfach 4005 Basel, Tel: 061-681 90 40

Ulrike-Ottinger-Retrospektive

Insgesamt dreizehn Filme beinhaltet die vollständige Retrospektive, welche die *Freunde der Deutschen Kinemathek e. V. Berlin* der Filmemacherin, Fotografin und Poetin *Ulrike Ottinger* widmen. Die seit mehr als zwanzig Jahren in Berlin lebende Ottinger hat sich in ihren Filmen oft mit den Randfiguren unserer Gesellschaft, mit Minderheiten auseinandergesetzt. Realität und Fiktion gehen in ihren Werken ineinander über. Die Filmreihe versteht sich auch als Hommage an die Schauspielerinnen, mit denen Ulrike Ottinger gerne gearbeitet hat: *Delphine Seyrig*, *Magdalena Montezuma* oder *Tabea Blumenschein*. Nach Berlin, München, Hamburg und anderen deutschen Städten wird die Retrospektive 1996 auch in der Schweiz zu sehen sein. Informationen bei: *Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.*, Welschstrasse 25, D-10777 Berlin, Tel. 0049-30-213 60 39

**Ausbildung****Studiengang Szenografie vorerst gerettet**

Nun scheint klar zu sein, dass der vor vier Jahren gestartete Studiengang *Szenografie* an der *Fachhochschule Rosenheim* vorerst fortgeführt werden kann. Rosenheim bietet als einzige Hochschule Deutschlands diesen Kurs an, der unter der Leitung des Schweizer *Toni Lüdi* steht. Nachdem das Projekt wegen Geldmangels gestoppt werden

sollte, hat nun das zuständige Ministerium die nötigen Gelder doch vorerst genehmigt. Obwohl bereits eine neue Klasse mit dem Studiengang begonnen hat, bleibt aber dessen Fortführung unsicher.

Fachhochschule Rosenheim, Studiengang Szenografie, Marienberger Strasse 26, D-83024 Rosenheim

Metier Cinéma

Mit dem Projekt *Metier Cinéma* startet FOCAL ein berufsbegleitendes Kursprogramm, welches sich vor allem an Filmtechniker und -technikerinnen und Leute der Berufssparten Regie, Produktion, Animation und Schauspiel richtet. *Kathrin Plüss*, Cutterin, hat den dreijährigen Kurs, der Nachwuchskräften ein solides Grundwissen über den Film und seine Produktion vermitteln soll, in Zusammenarbeit mit Vertretern der Branche entwickelt. Ein erster Strang des Lehrgangs, die "Tour d'horizon", bietet einen Überblick über Produktionsstätten sowie Arbeitszusammenhänge. In der zweiten Schiene stellen Filmschaffende das Handwerk der einzelnen Berufssparten vor. Vorgesehen sind Veranstaltungen zu Kamera, Drehbuch und Montage. Der dritte Teil bietet Schwerpunktseminare an, die das Basiswissen vertiefen sollen. Das Ziel der Ausbildung, ein vom BIGA anerkanntes Diplom, wird derzeit noch diskutiert. Informationen bei: FOCAL, 33, rue St-Laurent, 1003 Lausanne, Tel: 021-312 68 17 Fax: 021-323 59 45

Filmgeschichte – einmal anders

Helmut Herbst, Animationsfilmer, Kunsthistoriker und Filmlehrer, wird in Basel für all jene ein Seminar veranstalten, die an einer anderen Sicht auf die Filmgeschichte interessiert sind. Galt bislang die Trennung von Technik und Ästhetik als alleiniges Leitmotiv für die Betrachtung der Filmgeschichte, möchte Herbst in seinem Seminar, das vom 14. bis zum 16. März 96 dauert, an Filmausschnitten und Originalgeräten zeigen, an welchen Widerständen sich ästhetisch-technische Phantasie aktivierte und wer zur Herausbildung unserer heutigen Filmsprache beitrug. Das Seminar ist Teil von *Metier Cinéma*, aber allen Interessierten offen. Anmeldung bis zum 15. Februar 96 bei: FOCAL, 33, rue St-Laurent 1003 Lausanne

Ausstellungen**100 Jahre Kino im Kunsthaus Zürich**

Illusion-Emotion-Realität – die 100-Jahre-Kino-Ausstellung von Harald Szeemann wird – adaptiert auf die lokalen Verhältnisse – im nächsten Jahr in Wien (28. August bis 3. November 1996), vielleicht aber auch noch in Venedig und Barcelona gezeigt werden. Im Kunsthaus Zürich kann man noch bis zum 25. Februar 96 in Filmausschnitten schweigen. Mehrmaliges Sehen lohnt sich, man verschiebe deshalb den Besuch nicht auf die berühmten «letzte Tage»!

Da viele erwähnenswerte Filme in der Ausstellung nur kurz angetippt werden können, soll ihnen im Studio 4 des *Filmpodiums der Stadt Zürich* Gerechtigkeit widerfahren. Gezeigt werden unter dem Titel «*Das ganze Vergnügen*» im Januar und Februar zum Beispiel *Erich von Stroheims GREED* (1924), *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* von *Fritz Lang* (1931), *Clarence Browns ANNA KARENINA* von 1935, *Pier Paolo Pasolinis MAMMA ROMA* (1962), *SOME LIKE IT HOT* von *Billy Wilder* aus dem Jahr 1959, *Sergio Leones* Italo-Western *ONCE UPON A TIME IN THE WEST* (1968) oder *Akira Kurosawas RAN* (1986).

Als Sonderveranstaltung zur Ausstellung im Kunsthaus und im Rahmen des Vortragszyklus *Die Kunst der Gesellschaft* wird *John Waters*, Regisseur solch wunderbarer Trash- und Schmachtfetzen wie *PINK FLAMINGO*, *HAIR SPRAY* und *SERIAL MOM*, am Sonntag, den 7. Januar, um 12 Uhr einen Vortrag mit dem schönen und treffenden Titel *Serial Director – A Matter of Taste* halten.

Kunsthaus Zürich, Heimplatz 1 8001 Zürich Tel: 01-251 67 65
offen: Dienstag bis Donnerstag 10-21 Uhr, Freitag bis Sonntag 10-17 Uhr

Marlene-Dietrich-Ausstellung

Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn begehrt das hundertjährige Filmjubiläum mit der in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek entstandenen Ausstellung *Marlene Dietrich*. Die 1992 im Alter von neunzig Jahren verstorbene "Diva" hatte eine Sammlung angelegt, von der nur der enge Familienkreis wusste. Die Ausstellung zeigt nun eine Auswahl aus der «*Marlene Dietrich Collection Berlin*». Im Zentrum

Mitmachen:

Von Newman bis Altman.



Die Förderung der kulturellen Vielfalt in der Schweiz ist uns ein echtes Anliegen. Deshalb unterstützt die SBG Ideen, die mit viel Engagement zum Gelingen gebracht werden. Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen.

Solothurner Filmtage
Wir machen mit.



steht «die Arbeit am Mythos», vom öffentlichen Bild der Dietrich bis hin zum individuellen Ausdruck in Arbeiten der Fotografen ihrer Zeit. Präsentiert werden Fotos, Dokumente, Kleider, Kostüme und persönliche Souvenirs des von *Josef von Sternberg* entdeckten Stars. Ein Programm von 28 Filmen, es enthält sowohl wichtige Dietrich-Werke wie auch Filme der «Rivalinnen» *Greta Garbo* und *Elisabeth Bergner*, und neuere Filme, die sich explizit auf den Dietrich-Mythos beziehen, begleitet die Ausstellung, welche noch bis zum 21. Januar dauert. Zur Ausstellung ist auch ein rund 150seitiger Katalog mit zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten und Fotos erschienen.

Informationen bei: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Friedrich-Ebert-Allee 4, D-53113 Bonn*
Tel: 0049-228-9171-201-4

Festivals

Solothurn 1996

Die «Solothurner» sind aktuell am Sichten und Vorvisionieren von rund 230 angemeldeten Filmen für die alljährliche Werkschau, die diesmal vom 16. bis 21. Januar 96 in der Ambassadorenstadt stattfinden wird. Im Januar dieses Jahres platzte das Festival mit rund 30 000 Eintritten bereits aus allen Nähten, 1996 steht nun neben dem traditionellen Landhaus, dem Festivalpalast an der Aare, den Kinos Palace, Canvas, Canvas Club und Capitol, der Konzertsaal als Spielstätte (wieder) zur Verfügung. Die Übersicht über die diesjährige schweizerische Filmproduktion wird – unjuriert für «bestandene Namen», von einer Auswahlkommission bestimmt für die Erst- bis Drittlingswerke – im Vergleich zum Vorjahr mehr Spielfilmpremierer zeigen. Gespannt sein kann man etwa auf *Marcel Schüpbachs* LES AGNEAUX, *Yvan Butlers* LA LEGENDE DE FARINET und *Felix Tissis* SCHLAFRAFFENLAND. Interesse weckt im Bereich der Dokumentarfilme etwa die Arbeit von *Isolde Marxer* A PROPOS DE JOYE, ein Dokumentarfilm über den legendären Basler Jesuitenpater mit seiner phänomenalen Sammlung von Laterna-magica-Bildern und Filmen aus der Frühzeit des Kinos, die ja leider der Schweiz verlustig ging.

Eine reiche Palette von Sonderveranstaltungen begleitet

die Werkschau. Erstmals im Capitol zeigt die SRG in einer Carte blanche jüngste Produktionen der drei Landesfernsehanstalten in Videoprojektion. Dienstag-, Donnerstag- und Freitagnachmittag finden sich ein Programm mit *Kinder- und Jugendfilmen*.

Mit einer kleinen Retrospektive von acht seiner Filme wird *Alain Tanner* gewürdigt. Dem *Zürcher Filmkollektiv*, das dieses Jahr sein zwanzigjähriges Bestehen begehen konnte, wird ebenfalls mit einer kleinen Werkschau gratuliert.

Über einen Mangel an Ausblick über die eigene Landesgrenze kann man sich auch diesmal nicht beklagen: Eine Übersicht im Canvas wird *Co-Produktionen* mit Minderheitsbeteiligung der Schweiz vorstellen. Für die Reihe «The Best of the Fest» wurden an Festivals mit Werkschau-Charakter, vergleichbar mit Solothurn, Filme ausgesucht. Diese Filme, die dort einen Preis bekommen haben oder sonstwie aufgefallen sind, stammen aus Ländern, die von Grösse und Produktionsvolumen her mit der Schweiz vergleichbar sind. Im Dreiländereck am Rheinknie sind besondere Aktivitäten der Koordination und Co-Produktion zwischen der Schweiz, Baden-Württemberg und dem Elsass im Gange. Nach Colmar und Biberach finden nun in Solothurn (in Zusammenarbeit mit dem europäischen Mediadesk) diese Aktivitäten ein Schaufenster und eine Plattform.

Informationen bei: *Schweizerische Gesellschaft Solothurner Filmtage, Postfach 1030, 4502 Solothurn*
Tel: 065-20 80 80

Max Ophüls Preis

Das vom 23. bis zum 28. Januar 1996 stattfindende *Saarbrücker Filmfestival* vergibt auch diesmal wieder den mit 30 000 DM dotierten *Max Ophüls Preis*. Am Wettbewerb, dessen Ziel die Auszeichnung und Förderung von Nachwuchsfilmschaffenden ist, können sich deutschsprachige FilmemacherInnen mit 16- oder 35mm-Filmen beteiligen.

Information bei: *Filmbüro Max Ophüls Preis, Mainzer Strasse 8 D-66111 Saarbrücken*
Tel: 0049-681-39451

Auszeichnungen

Doron-Preise 1995

Die 1986 gegründete, in Zug domizilierte *Schweizerische Doron-Preis Stiftung* vergibt ihre

mit je 100 000 Franken dotierten Preise für das Jahr 1995 an die *Cinémathèque suisse*, Lausanne, sowie an die *Schweizer Monatshefte* in Zürich.

Die *Cinémathèque suisse* wird im Hundertjahr-Jubiläum insbesondere für ihre Bemühungen um den Schweizer Film geehrt. Eine Archivierungsarbeit wird gewürdigt, ohne die dem Schweizer Film das Gedächtnis fehlen würde, aber auch viele Werke anderer Länder nicht mehr auffindbar wären.

Die *Schweizer Monatshefte – Für Politik Wirtschaft Kultur* – versuchen schon seit 1921 wesentliche Fragestellungen in den in ihrem Untertitel genannten Bereichen aufzuspüren und ihnen nachzugehen. Für diese Verdienste werden sie nun mit dem Doron-Preis ausgezeichnet. In der neuesten November-Ausgabe beschäftigt sich das Heft mit dem Thema *Kino – bewegte Bilder*. Es finden sich neben einem Porträt der Cinémathèque suisse durch ihren Begründer Freddy Buache ein Gespräch mit dem Produzenten Arthur Cohn, ein Situationsbericht von Bernhard Giger zum Stand des Schweizer Films Mitte der neunziger Jahre und ein Essay von Peter Bühler zum Film *JUD süß*. *Schweizer Monatshefte, Vogelsangstrasse 52, 8006 Zürich*

Medienpädagogischer Preis für «abgezoomt»

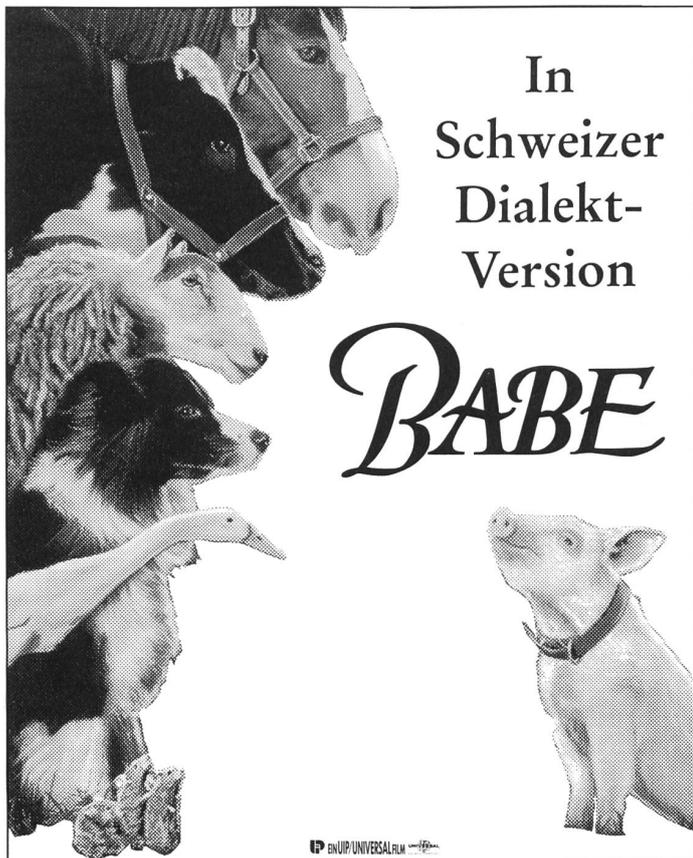
An den 5. Leipziger Hochschultagen hat die *Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur GMK* dem *Jungen Arbeitskreis Film und Video e. V.* jaf den «Medienpädagogischen Preis» zugesprochen. Der Arbeitskreis hat den jährlich verliehenen Preis für seine Verdienste bei der Realisierung der Hamburger Film- und Videoschau *abgezoomt* erhalten. Bei der Verleihung wurde betont, dass der Junge Arbeitskreis die heute vor allem für junge Leute wichtige Möglichkeit bietet, eigene Darstellungsweisen zu erproben und mediale Ausdrucksmöglichkeiten zu finden.

Oscar-Nominationen

Die Oscar-Feierlichkeiten müssen also nicht auf Schweizer Beteiligung verzichten. Auf die Empfehlung der Jury für Filmpremien hin hat das Eidgenössische Departement des Innern (EDI) zwei Schweizer Filme für die Oscar-Verleihungen 1996 angemeldet. Es ist dies zum einen *Christine Pascals* Film



Freddy Buache



In
Schweizer
Dialekt-
Version

BABE

UNIVERSALFILM

Ende Januar im Kino



Die Spitalrechnung reisst ein Loch in Ihr Budget. Sie bekommen zuwenig Rente. Für Filmschaffende in einer Notlage: Solidaritätsfonds.

Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken



Wir wahren Ihre Filmrechte

Neuengasse 23
Postfach 2190
CH - 3001 Bern
Tel. 031 312 11 06
Fax 031 311 21 04

ADULTÈRE (MODE D'EMPLOI), der einen Tag im Leben eines Architekten-Ehepaares verfolgt. Die andere Anmeldung betrifft den Dokumentarfilm DAS GESCHRIEBENE GESICHT von Daniel Schmid, bei dem Renato Berta ebenso wie in ADULTÈRE (MODE D'EMPLOI) als Kameramann verantwortlich zeichnet.

Neue Sterne in Genf

Das *Filmfestival von Genf* bezeichnet sich selber als eines, das die "Stars von morgen" entdeckt. So hat die offizielle Jury, präsiert von Henri Verneuil, auch dieses Jahr neue Stars proklamiert: den Preis für die grösste weibliche Nachwuchshoffnung teilen sich die Spanierin Najwa Nimry für ihre Rolle in SALTO AL VACIO und Antje de Boeck, Belgien, für die Darstellung in MANNEKEN PIS. Als grosse männliche Hoffnung wurde der Russe Vladimir Machkov für LIMITA ausgezeichnet.

Film und Geld

Carl-Mayer-Drehbuchwettbewerb

Das Kulturamt der Stadt Graz hat zum vierten Mal den mit 150 000 Schilling dotierten Carl-Mayer-Drehbuchwettbewerb ausgeschrieben. Der alle zwei Jahre stattfindende Wettbewerb ist dem Werk des Autors Carl Mayer verpflichtet und verlangt daher von den eingereichten Arbeiten authentische Filmsprache, innovative Dramaturgie und Vorrang der Bilddynamik. Die Stifter des Preisausschreibens wollen damit einen Beitrag zur Hebung der deutschsprachigen Drehbuchkultur leisten und zugleich einen Impuls für das österreichische Filmschaffen geben. Das Thema der Ausschreibung ist: Österreich. Die Vergabe des Preises wird im Juni 1996 in Graz erfolgen.

Informationen bei: Kulturamt der Stadt Graz, Elisabethstrasse 30 A-8010 Graz
Tel: 0043-316-872 49-00

Beiträge für sieben Zürcher Filmprojekte

Bis zum 15. Juli dieses Jahres waren bei der Zürcher Filmförderungskommission neunzehn Beitragsgesuche eingegangen. Sieben Gesuchen hat sie nun insgesamt 461 000 Franken gewährt. Den grössten Teil dieses Geldes, 400 000

Franken, erhalten Markus Imhoof und Judith Kennel für den Film FLAMMEN IM PARADIES als Produktionsbeitrag. Kleinere Drehbuchbeiträge wurden Dani Gasser für TRAUMINSEL SCHWEIZ UND DIE EU, Rolando Colla für UPSIDE DOWN, Matthias von Gunten für UNTERWEGS und Christoph Kühn für ZWEI IM BERG zugesprochen. Auswertungsbeiträge gehen an die Bernhard Lang AG für DAS STILLE HAUS und Thomas Krempke für DA UND DORT.

Lesenswertes

Antonioni

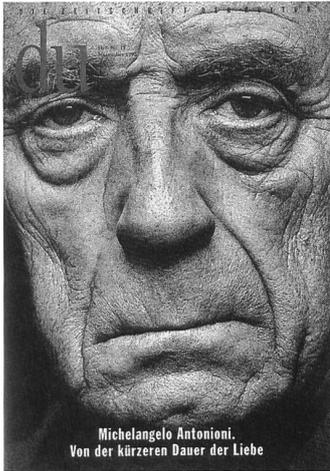
Die November-Nummer von *du* ist (rechtzeitig zur *Retrospektive* im *Filmpodium der Stadt Zürich*) ganz dem italienischen Regisseur Michelangelo Antonioni gewidmet. Eine schöne Hommage mit Beiträgen von John Berger, Martin Schaub und Thomas Christen liegt vor, Lorenzo Cuccu schreibt von Antonionis Verhältnis zum Neorealismo, Alberto Boatto über Antonioni als Maler, Carlo di Carlo über Dokumentarfilme. Daneben finden sich Erinnerungen von Monica Vitti, Italo Calvino, Alfred Andersch, Wim Wenders und anderen Mitarbeitern. Das Heft – (gewohnt) reichhaltig und grosszügig bebildert – mündet nach einer ausführlichen Chronik zu Leben und Werk in einen Epilog mit der Geschichte «Das Mädchen, das Verbrechen» von Antonioni selbst.

du – Die Zeitschrift der Kultur, 11/95 November, Postfach, 8048 Zürich, Fr. 18.-

L'Avant-Scène du Cinéma hat zwar ihr Oktoberheft zu MUJERES AL BORDE DE UN ATACO DE NERVIOS von Pedro Almodovar verspätet erst Ende November ausgeliefert, dafür publiziert das Heft 446 des Monats November die Dialoge (in französisch und italienisch) des Antonioni-Films LA NOTTE und kündigt den Abdruck der Dialoge von AL DI LÀ DELLE NUVOLE für die Nummer 447 an.

turicum

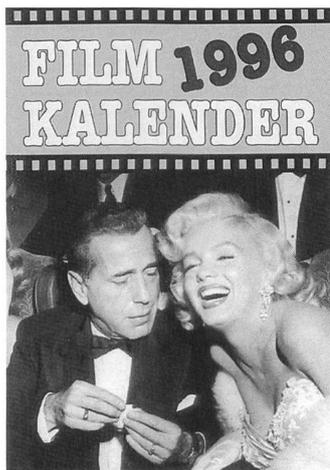
Die zweimonatlich erscheinende «Zeitschrift für Schweizer Kultur» widmet den Themenschwerpunkt ihrer neusten Nummer dem Schweizer Film. Fritz Hirzel beschäftigt sich darin mit Vätern und Söhnen im schweizerischen



Michelangelo Antonioni.
Von der kürzeren Dauer der Liebe



GENRES '96



Filmschaffen, indem er Bögen schlägt von Heinrich Gretler als Wachtmeister Studer, über François Simon als Charles Dé in CHARLES MORT OU VIF und JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000, zu Sigfrid Steiner in DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER. Martin Schlappner geht in seinem Beitrag zum Dokumentarfilm den «Erkundungen im eigenen Land» nach, André Amsler erzählt von der Werbe-, Industrie- und Vorfilmproduktion der frühen fünfziger Jahre und Paul Meier-Kern von den Kinoanfängen in Basel. Im Zentrum steht ein Beitrag von Bruno Rauch zur Cinémathèque suisse. Das Heft – klar und angenehm gestaltet – findet seinen Abschluss in einem Auszug aus Carl Spittlers berühmter «Bekehrung zum Kinema». *turicum*, 6/95 Dezember/Januar, Zürichsee Zeitschriftenverlag, Seestrasse 86, 8712 Stäfa, Fr. 12.-

Filmkalender 1996

In unseren «Cinephilen Weihnachtstips» nicht erwähnt, unsererseits aber als valable Weihnachtส์überraſchung vorgeschlagen: Filmkalender, die Alternative zu den Hochglanzfotos verschneiter Schweizer Berge in den Wintermonaten und dem Lago di Maggiore im Juli.

Erstgenannt sei der grösste. Der Monatskalender *Genres '96*, herausgegeben von *Film Coopi Zürich*, *suissimage* und *Zoom*, erscheint im edlen A2-Format mit *Jeanne Moreau* auf der Frontseite. Die ausgezeichnet reproduzierten Schwarz-Weiss-Bilder sind Filmen verschiedener Genres entnommen. Zu sehen unter anderem: *Roberto Benigni* und *Tom Waits* in *DOWN BY LAW* von *Jim Jarmusch* im April oder *Jerry Mouse* in *TOM AND JERRY – THE MOVIE* von 1992 im Dezember. Dazu sind die Daten wichtiger Filmfestivals eingezeichnet. *ZOOM – Zeitschrift für Film*, Postfach 147, 8027 Zürich Tel: 01-202 01 33

Dann der Kalender 1996 *Der Film* von *Zweitausendeins*. Hier gibt es zu jedem Jahrestag ein Bild aus einem Film, angefangen mit STRASSENMUSIK (1936) von *Hans Deppe* am Tag nach Silvester und beendet mit einem *Marilyn-Monroe*-Bild am 31. Dezember. Zu den einzelnen Tagen gibt es jeweils mehr oder minder filmrelevante Angaben, meist Geburts- oder Sterbetage von SchauspielernInnen oder RegisseurenInnen. *buch 2000*, Postfach 89, 8910 Affoltern a. A.

Weiter gehts mit *Marilyn Monroe*, die wieder auf dem Deckblatt des *Harenberg Film Tageskalender '96* zu sehen ist. Der kleinformatige Kalender zeigt ebenfalls zu jedem Tag im Jahr ein Bild aus einem Film. Auf der Rückseite sind dazu die allerwichtigsten Daten und eine kurze Filmbeschreibung gedruckt. Jeden Tag also etwas Filmkunde.

Harenberg Kalender Verlag, D-44018 Dortmund

Der *Film Kalender 1996* des Schüren Verlags ist eigentlich eher eine Taschenagenda. *Marilyn* scheint auch im Jahr 1996 noch aktuell zu sein, zielt sie doch ebenfalls hier, zusammen mit *Bogie*, das Deckblatt. Zwischen kleineren Aufsätzen können wichtige "dates" eingetragen werden. Zum Schluss ein nützliches Adressverzeichnis filmkultureller Institutionen. *Schüren Presseverlag*, Deutschhausstrasse 31, D-35037 Marburg

Bilder in Bewegung

Das British Film Institute hat anlässlich des Hundertjahr-Jubiläums des Kinos ein Projekt initiiert, in dem Regisseure wie *Martin Scorsese*, *Stephen Frears* oder *Nagisa Oshima* verpflichtet wurden, in einem persönlich gehaltenen Filmessay die Filmgeschichte ihres Landes darzustellen. Für Deutschland hat das *Edgar Reitz* mit dem an der diesjährigen Berlinale uraufgeführten Film *DIE NACHT DER REGISSEURE* besorgt. Grundlage des Films waren Gespräche mit Kollegen und Kolleginnen aus Regie, Produktion, Schauspielerei. 25 dieser Gespräche zum Kino – sie handeln etwa von ersten Kinoerfahrungen, Vorlieben und Obsessionen, Filmgeschichte und Stars, Vergangenheit, Gegenwart und möglichen Zukunftsperspektiven des deutschen Kinos – sind in dem Taschenbuch *Bilder in Bewegung* versammelt. Es entsteht so ein etwas willkürlich zusammengewürfeltes Potpourri von Impressionen, Meinungen und Eindrücken von unterschiedlicher Prägung.

Spannender und informativer liest sich hingegen die ebenda publizierte Diskussion eines Symposiums zur Zukunft der Bilder, weil sich hier Spekulationen und konkrete Beispiele anschaulich ablösen.

Edgar Reitz bereichert den Band mit drei Essays: gescheite, lesenswerte Überlegungen und Reflexionen zur möglichen Entwicklung von Filmsprache und -kunst, Perspektiven von Pro-

duktion, Distribution, Kino in «Erwartung der digitalen Bilder»; anregendes Nachdenken über Erzählen im Zeitalter der Vernetzung.

Der nützliche Anhang stellt die Gesprächspartner mit ihrer Filmographie vor.

Edgar Reitz: Bilder in Bewegung. Essays. Gespräch zum Kino. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch rororo Sachbuch 9997, 1995

Gratulationen

20 Jahre Filmkollektiv

Das Filmkollektiv Zürich ist zwanzig Jahre alt geworden. Es feierte diesen Anlass mit der Vorpremiere des *Angelopoulos*-Films *TO VLEMMMA TOU ODYSSEA* im Kino Studio 4. Eingeladen haben *Rob Gnatt*, *Marlies Graf*, *Urs Graf*, *Béatrice Michel* und *Hans Stürm*. Aus der Produktions- und Denkgemeinschaft stammen Filme wie *KAISER-AUGST*, *CINÉMA MORT OU VIF?*, *HANS STAUB*, *FOTOREPORTER*, *SAN GOTTARDO*, *IL VALORE DELLA DONNA È IL SUO SILENZIO*, *ES IST KALT IN BRANDENBURG* (Hitler töten), *WEGE UND MAUERN*, *GOSSLIWIL* oder *DIE UNTERBROCHENE SPUR* und *EL PUEBLO NUNCA MUERE*.

Gerne hoffen wir, dass sie noch weitere zwanzig Jahre aufregende Filme machen werden.

Cinémathèque suisse

Hervé Dumont ist zum neuen Direktor der Cinémathèque suisse gewählt worden. Er wird im Februar nächsten Jahres die Nachfolge von *Freddy Buache* antreten. Filmbulletin-Leserinnen und Lesern ist *Hervé Dumont* als Autor des Standardwerkes «*Frank Borzage – Sarastro à Hollywood*» und der «*Geschichte des Schweizer Films, Spielfilme 1896–1965*» bestens bekannt.

Zu guter Letzt

a propos Kolumne

Zum Jahr des hundertsten Geburtstags des Kinos habe ich auf unserer letzten Heftseite fünf Mal Textstellen fiktiver wie dokumentarischer Art versammelt, die von der Lust am Kino, vom unmittelbaren Erleben, vom Kino als Ort von Erfahrung und nicht Stätte der Analyse, von der *jouissance cinéma* erzählen sollten. Finden lassen sich solche Stellen naturgemäss leichter bei

RED ROSE



Ein Film, der polarisiert.
Mit Joan Chen als
unwiderstehliche Verführerin

trigon-film

Leidenschaft als Feuer -
Ehe als Kühlschrank?

von Stanley Kwan, Hong Kong

WHITE ROSE



Wie Männer ihr Leben so planen:
Image, Sex, Karriere & Co.

No
limits.



No
fears.

No
substitutes.



ALBERT R. BROCCOLI PRESENTS PIERCE BROSNAN AS IAN FLEMING'S JAMES BOND 007™

GOLDENEYE™

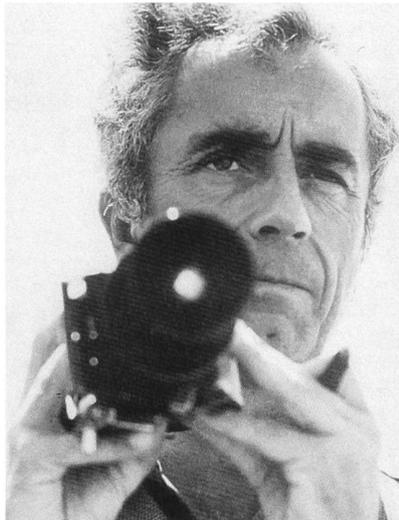
UNITED
INTERNATIONAL
PICTURES

UNITED
ARTISTS
COURTESY
& MORE

Ab 15. 12. im Kino

MICHELANGELO ANTONIONI

1.12.95
— 2.1.96



Programme erhältlich

in den Basler Kinos

Camera, Club, Atelier

und Movie und

bei Stadtkino Basel,

Postfach, 4005 Basel,

Telefon 061 681 90 40,

Fax 061 691 10 40.

**STADTKINO
BASEL**

im Kino Camera

film-land presse

EUROPAS GRÖSSTE BUCHHANDLUNG FÜR FILMLITERATUR



Film-land Presse Buch- und Verlags-GmbH
Verlagsbuchhandlung für Filmliteratur

Kino zum Lesen

auf 300 Quadratmetern

Monatlicher Versand von Angebotslisten
gegen Rückporto!

AVENTINSTRASSE 4 · 80469 MÜNCHEN · TEL. 22 01 09 · FAX 22 23 64
NEUE ÖFFNUNGSZEITEN: MO - FR 10.00 - 18.00 UHR · SA 10.00 - 14.00 UHR

sogenannt «namhaften Normalverbraucher» wie Literaten, Philosophen, Künstlern.

Für die Stummfilmzeit hat Fritz Güttinger ausführlichst und akribisch, sachkundig und in seinen kommentierenden Streifzügen äusserst anregend und mit besonderem Gespür für Skurriles, Witziges und Ausgefallenes, das einschlägige Material versammelt: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*. Frankfurt, Deutsches Filmmuseum, 1984 oder *Kein Tag ohne Kino*. Schriftsteller über den Stummfilm.. Textsammlung. Frankfurt, Deutsches Filmmuseum, 1984 zeugen davon.

Nach Abflauen der Kinodebatte der zwanziger und dreissiger Jahre äussern sich Schreibgewaltige bedeutend weniger; möglicherweise sickern entsprechende Erlebnisse in Tagebücher ab. Anthologien wie *Das Kino im Kopf* (Hg. von Hans Stempel und Martin Ripkens, Zürich, Arche, 1984) oder ein Geschenkbuch wie *11 filmreife Geschichten für Kinofans* (Bergisch Gladbach, Gustav Lübbe, 1994) versammeln in erster Linie fiktive Texte. Spannend und auch inspirierend für das Forschen in der eigenen Bibliothek nach einschlägigen Textstellen ist vor allem der Band von Stempel und Ripkens, denn hier findet sich auch die Moderne der sechziger und siebziger Jahre.

Reaktionen "normalsterblicher" Kinogänger muss man mit offenen Ohren im eigenen Bekanntenkreis, in Tram und Bus und vor Kinoausgängen wohl selbst sammeln. Der Band von Frank Göhre *Im Palast der Träume* (rororo) ist leider vergriffen und schwer auffindbar, ich kenne ihn nur aus einer vielversprechenden Rezension, die die «erfrischende Subjektivität» der hier zusammengetragenen Erlebnisse leidenschaftlicher Kinogänger betont und von der «unkonventionellen Schnittfolge aus Gesprächsprotokollen und Beschreibungen, Bildern und Graphiken» (Ulphilas Meyer in NZZ vom 6. 4. 84) spricht.

Josef Stutzer

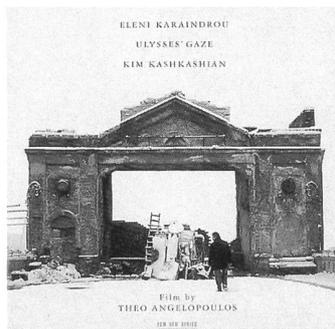
Soundtrack
von Rainer Scheer

Eleni Karaindrou

Musik zu: ULYSSES' GAZE
(ECM Records/Phonag)

Theo Angelopoulos hat mit ULYSSES' GAZE einen Film über den Balkankrieg gedreht und wie schon so oft in der Vergangenheit, lieferte seine lang-

jährige Weggefährtin, Eleni Karaindrou, mit der er bereits seit über zehn Jahren zusammenarbeitet, die Musik. Dominiert wird sie von einer klagenden Melodie, die von Violine oder Oboe getragen wird. Immer wirkt die Musik behutsam, zart, drängt sich nie in den Vordergrund. Auch ohne den Film zu kennen, vermittelt die Musik eine grosse Tragik, die fast in Schwermütigkeit mündet. Und so ist der Soundtrack zwar wunderschön, doch kaum für einen beiläufigen Konsum bestimmt. Dies ist eine Arbeit, mit der man sich auseinandersetzen muss.



Hubert von Goisern

Musik zu: SCHLAFES BRUDER
(Ariola/BMG)

Ein Film im Gespräch:

SCHLAFES BRUDER von Joseph Vilsmayer nach dem Roman von Robert Schneider, in der Titelrolle der bestechende "Kasper Hauser" André Eisermann. Dieses ungewöhnliche Filmprojekt konnte kaum mit einer grösseren Überraschung aufwarten, als die «Alpinkatze» Hubert von Goisern als Komponisten aufzubieten. So ungewöhnlich der Komponist, so ungewöhnlich seine Musik: mal dominieren hohe Flötenklänge, erzeugt von Goiserns Stimme ein Gefühl von Weite, dominiert die Kraft der Natur, werden vor dem inneren Auge wunderschöne Bilder der Bergwelt wach. Sanfte Streicherpartien, darübergelegt fast zärtliche Gesangseinlagen, stehen im Gegensatz zu fast erdrückenden Orgelpassagen. Die Geschichte von SCHLAFES BRUDER steckt voller Emotionen, Hubert von Goisern hat sie gekonnt umgesetzt und legt damit eine neue Facette seines Könnens und seiner musikalischen Bandbreite offen.

Alan Silvestri

Musik zu: THE QUICK AND THE DEAD
(Varèse/Colosseum)

Gitarren setzen ein, übernehmen das musikalische Grundthema. Eine Peitsche knallt, ein Pfeifer nimmt seine Melodie auf. Der Italo-Western mit Morricone ist zurück! – Könnte man zumindest denken, und genau dies soll man auch in SCHNELLER ALS DER TOD. Kultregisseur Sam "Darkman" Raimi hat einen Western gedreht, der das Showdown zum Inhalt erhebt, sein ganzer Film ist Duell und damit gleichzeitig überzogene Huldigung an ein unge-rechtfertigt in die Jahre gekommenes Genre. Komponist Alan Silvestri ist es gelungen, die Stimmung der Hochblüte des Italo-Westerns einzufangen und eine stark an Ennio Morricone erinnernde Partitur abzuliefern. Gleichzeitig setzt er aber der sparsamen Gitarreninstrumentierung heroische, fanfarengleiche Klänge gegenüber, die eher die amerikanische Westerntradition verkörpern. Bekannte Stilelemente, eingebettet in eine ganz eigene Handschrift: THE QUICK AND THE DEAD ist eine wunderschöne Reminiszenz an eine grosse Westerntradition geworden. In diesem Jahr gehört der Score zu Silvestris stärksten Arbeiten, dem man die Freude an diesem Projekt, dem Spiel mit Stilrichtungen, deutlich anhört.



Edmund Meisel

Musik zu: PANZERKREUZER
POTEMKIN UND DER HEILIGE
BERG

(Edelton/Phonag (CH)/Edel
Company (D)/emv(A))

Vielleicht ist es der beste

Film aller Zeiten, jetzt liegt Edmund Meisels kongeniale Umsetzung von Eisensteins Bildern in eine musikalische Ausdrucksform als Doppel-CD vor (zusammen mit DER HEILIGE BERG von Arnold Fanck). Die Musik Meisels ist gleichzeitig auch ein Zeitdokument und

gehört zu den durchkomponierten Filmmusiken jener Zeit, in der aus Kostengründen oftmals im Lichtspielhaus aufs schaurigste improvisiert wurde und eher zusammenhangslos klassische Musikstücke aneinandergereiht wurden. Die Ausdrucksstärke seiner Komposition lässt sich hier bereits erahnen, erleben lässt sie sich natürlich nur in einem Filmkunst kino, das viel zu selten solche Veranstaltungen, Stummfilm mit Live-Musikbegleitung, anbietet.

Hugo Friedhofer

Musik zu: SEVEN CITIES OF
GOLD und ABOVE AND
BEYOND
(Tsunami/FMS-Fenn Music
Service)

Das Programm des Labels Tsunami gehört zu den interessantesten, die es auf dem Markt der Filmmusik gibt. Lange vergriffene und oftmals von Sammlern heissbegehrte Aufnahmen werden hier digital überarbeitet und einem breiteren Publikum wieder zugänglich gemacht. Hugo Friedhofer stand immer im Schatten von Herrmann, Steiner oder Tiomkin, und doch gehörte er zu den ganz grossen Komponisten, der in dreissig Jahren fast achtzig Kompositionen für den Film ablieferte. Der Abenteuerfilm der vierziger und fünfziger Jahre wurde seine Domäne und so ist auch SEVEN CITIES OF GOLD ein für seine Zeit typischer Abenteuerscore, der aber äusserst geschickt auf die im Film dargestellten nationalen Bezüge musikalisch Bezug nimmt. Die Veröffentlichung von Tsunami hilft, das Werk eines Komponisten zu erschliessen, der völlig zu unrecht nicht in der vorderen Reihe der grossen Hollywoodkomponisten auftaucht.

Movie Memories

Music From The Greatest
Films
(Varèse/Colosseum)

Der Vorhang senkt sich langsam. Die Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag des Kinos gehen zu Ende. Wer noch einmal die musikalischen Highlights Revue passieren lassen will, der kann zu den «Movie Memories» greifen, eingespielt von den Nürnberger Symphonikern unter Richard Kaufman. Als repräsentativer Querschnitt durch das Filmmusikschaffen unbedingt zu empfehlen.

Zyklisches Zurücklaufen in sich selbst

CYCLO von Tran Anh Hung

KINO IN AUGENHÖHE



Da ist zu-
vor-
derst etwa
die Geschichte
von einem
jungen Mann,
einem so-
ge-
nannten Cyclo,
dem das Drei-
rad gestohlen
wird.

Vor etwas über zwei Jahren verhinderten praktische Umstände, dass sich L'ŒDEUR DE LA PAYSANNE an Originalschauplätzen in Vietnam drehen liess. Da baute Tran Anh Hung die benötigte Szenerie in einem französischen Studio nach (was seiner ursprünglichen Absicht keineswegs entsprach). Im fertigen Bild wirkte dann dieses Kulissen-Vietnam wahrhaftig wirklicher als das wirkliche.

Inzwischen ist der Autor wieder für eine Weile in seine Heimat zurückgekehrt, um CYCLO zu realisieren. Dabei hat er das reformkommunistische Ho-Chi-Minh-Stadt mit seinen Gangsterbanden, dem neufreiwirtschaftlichen Alltagsstress, der blinden Wirtschaftsdynamik und grassierenden Korruption so gefilmt, als wäre es in einem französischen Filmstudio nachgebaut. Mit Ausnahme des Schauplatzes haben die Stoffe der beiden Filme wenig gemeinsam. Doch fällt das Ergebnis, was das vietnamesische Kolorit betrifft, beim zweiten Film praktisch gleich – sicher gleich überzeugend – aus wie beim ersten.

Der Unterschied zwischen dem Nachgebauten und dem Vorgebauten ist zwar (rein äusserlich) nicht zu übersehen. Aber man begreift im selben Moment, wie wenig er letztlich besagt. Der detaillierte Vergleich zwischen Erst- und Zweitling müsste eine Grundsatzdiskussion über die beharrlich wiederkehrende Realismusfrage nach sich ziehen. Deren Resultat würde voraussichtlich lauten, es sei nicht in jedem Fall erheblich, ob etwas auf gradem oder krummem Weg auf die Leinwand gelangt: ob es ehrlich synthetisch zustandekommt oder vorgeblich authentisch. Was am Ende zähle, sei nicht die korrekte Methode, sondern einzig das, was da oben im Bild erscheint. Und dorthin lasse sich eben doch nichts bugsieren, es sei denn, man bringe es zunächst in eine Form.

Der nichterwerbsfähige Aussenseiter

Es stimmt, CYCLO erzählt eine Handvoll Fabeln aus dem heutigen Ho-Chi-Minh-Stadt (oder wenigstens Teile von solchen). Da ist zu-
vor-
derst etwa die Geschichte von einem jungen Mann, einem sogenannten Cyclo, dem das Dreirad gestohlen wird. Mit diesem Fahrrad-Taxi – das eben-

Die erste
Bedingung jedes
systematisch
betrieblenen
Nehmens von
den Armen ist,
dass erst einmal
die Mittellosen
einander
gegenseitig
rufen.

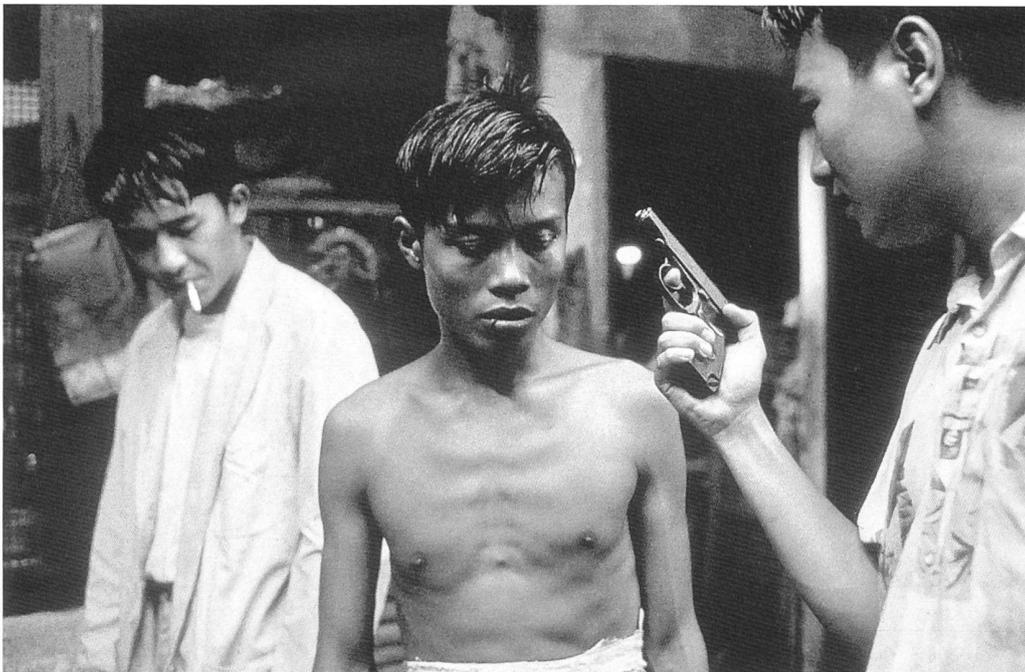
falls Cyclo heisst – bestreitet er seinen Lebensunterhalt. Nach dem Verlust seines Produktionsmittels gerät er in Schulden und lässt sich auf gefährliche Mitmachen in einer Bande von Halsabschneidern ein, denen Mord zum Alltag geworden ist.

Da erweist sich im Vorbeigehen (einmal mehr) LADRI DI BICICLETTA als eine der suggestivsten und meistzitierten Kinogeschichten aller Länder und Epochen. Sie basiert auf dem Gedanken, die Ausbeutung, das systematische Weiterbestehen der ewig schon Bestohlenen, sei eine der (scheinbar) unveränderlichen Gegebenheiten jeder sozialen Ordnung. Und sie unterstreicht auch, in was für einem hohem Mass die Entwendung eines Fahrrads (oder eben eines Fahrrad-Taxis) einen symbolischen Akt darstellt. Was dem Besitzer ab und dem Dieb zuhanden kommt, ist die soziale, nicht nur die physische Mobilität: die Möglichkeit des sehr treffend so genannten Fortkommens. Die erste Bedingung jedes systematisch betriebenen Nehmens von den Armen ist, dass erst einmal die Mittellosen einander gegenseitig rufen.

Entlang eines parallelen Erzählbogens wird dann eine ausnehmend schöne junge Frau herbeigeführt, die ganz entgegen ihrem Schamgefühl und ihren Überzeugungen in der umgehend wiederaufgeblühten örtlichen Prostitution debütiert. Sie hat einen Bruder, der den einen als Gestörter, den andern als Poet gilt. Der nichterwerbsfähige Aussenseiter vereinigt beides in sich – die Chance zu überleben wie auch die Aussicht zu versinken –, während allen andern keine Wahl bleibt als mitzugehen auf die eine oder andere schmutzige Tour. Mehr und mehr tritt er als der zentrale Protagonist aus dem Kreis der Figuren hervor. Was es für eine Wendung mit diesem einen Helden schliesslich nimmt, wird zum Massstab für Wohl oder Wahn oder Wehe von allen.

Ewige Wiederkehr

Das letztlich Entscheidende aber stellt CYCLO jenseits der einzelnen Erzählungen dar. Die assortierten Episoden sind ineinander versetzt und auf vielfältige, nicht immer kausale oder logische Weise miteinander verknüpft. Das führt soweit, dass



Das Heute wird wohl nie verlassen, aber das Gestern tritt dahinter hervor, und das Morgen schiebt sich für eine Weile in den Vordergrund.

sie sich zu einer panoramischen Kreisfigur fügen, die der gewollten, auffälligen Form des Films ihr Gepräge verleiht.

Er bedient sich weit ausholender Schwenks und Fahrten, um Ho-Chi-Minh-Stadt – zwischen Zerstörung, Neuaufbau und Weiterbestehen des Historischen und Überlieferten – als kreisförmiges Riesengebilde erscheinen zu lassen. Die monströse Metropole ufert überall- und nirgendwohin aus, flach wie ein Kuchen, ohne in die Höhe zu streben. Wesentliche Teile der Handlung spielen rund um einen zentralen Kreisverkehr mit höllischem Dauerbetrieb, mit Lärm und Gestank sondergleichen. Die Maschine Stadt dreht sich. Der wahrhaft surrealistische Moment des Films ist der, wo das Wrack eines amerikanischen Kampfhubschraubers aus dem Krieg auf dem Platz mit dem Kreisverkehr krachend von einem Sattelschlepper geladen wird, zweifellos zwecks Verschrottung.

Doch damit nicht genug, die weitesten Kreise, die Tran zieht, fassen die Wiederkehr der Generationen und historischen Epochen ins Auge. Krieg–Friede–Unfriede lautet die Abfolge zum Beispiel, oder auch: Kolonialismus–Kommunis-

mus–Postkommunismus. Was unsern europäisch-materialistischen Zwangsvorstellungen, wie sie von Marx und Einstein geprägt worden sind, als lineares Hintereinander in Raum und Zeit erscheinen muss, das unterliegt in der asiatischen Sicht der Dinge einem steten Zurücklaufen der Dinge in sich selbst, einer Schlaufe ewiger Rückkunft. Die Gegenwart entledigt sich nicht der Vergangenheit, um in die Zukunft zu schreiten, sondern schleppt das immer grösser werdende Gewicht alles schon Dagewesenen unablässig mit sich weiter.

Die Meisterleistung Trans besteht darin, dass er von all dem nicht ein Wort zu äussern braucht. Alles ist mit den Mitteln der (innern und äussern) Montage ausgedrückt. Der überraschende Durchblick über eine Strasse hin oder in eine Wohnung hinein – erschnitten oder erschwenkt oder erfahren – wird zum Zeitschalter. Das Heute wird wohl nie verlassen, aber das Gestern tritt dahinter hervor, und das Morgen schiebt sich für eine Weile in den Vordergrund. Man ist immer mittendrin, nie aus allem raus, auch in der Zeit. Immerzu geht alles wieder von neuem los.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu CYCLO:

Regie und Buch: Tran Anh Hung; Dialoge: Nguyen Trung Binh, Kamera: Benoît Delhomme; Schnitt: Nicole Dedieu, Claude Ronzeau; Ausstattung: Benoît Barouh; Kostüme: Henriette Raz; Make-up: Valérie Tranier; Frisuren: Laurent Blanchard; Musik: Tôn Thất Tiêt; Ton: François Waledisch. Darsteller (Rolle): Le Van Loc (Cyclo), Tony Leung-Chiu Wai (Poet), Tran Nu Yên Khê (Schwester), Nguyen Nhu Quynh (Meistersfrau), Nguyen Hoang Phuc (Dent), Ngo Vu Quang Hai (Couteau), Nguyen Tuyet Ngan (fröhliche Frau), Doan Viet Ha (traurige Frau), Bui Hoang Huy (verrückter Sohn), Vo Vinh Phuc (Freund Cyclos), Le Dinh Huy (Grossvater), Pham Ngoc Lieu (kleine Schwester), Le Tuan Anh (Mann in Handschellen), Le Cong Tuan Anh (be-trunkener Tänzer), Bui Thi Minh Duc (Mutter des Poeten), Nguyen Dinh Tho (Vater des Poeten). Produktion: Les Productions Lazennec; in Co-Produktion mit Lumière, La Sept Cinéma, La SFP Cinéma; in Zusammenarbeit mit Salon Films Idt, Hongkong, Gai Phon Film Studio, Vietnam; Produzent: Christophe Rossignon. Frankreich/Vietnam 1995. 35mm, Farbe, Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Filmwelt-Prokino, München.



Ein Meister aus Deutschland

DER TOTMACHER von Romuald Karmakar



Fast zwei Stunden lang bleibt die Kamera in ein und demselben Raum und bewegt sich fast zwei Stunden lang um drei Personen.

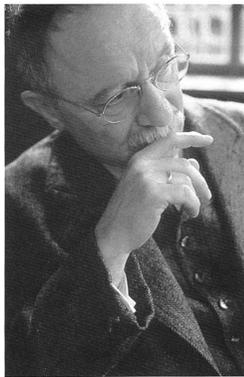
Und da zu der Zeit, da ich mich für das Thema von Mentschied, in Deutschland sehr viele Massenmörder ihr Unwesen trieben – Haarmann, Grossmann, Kürten, Denke –, habe ich mir natürlich die Frage gestellt: was bewog diese Menschen zu ihren Taten?

Fritz Lang

Betroffenheit, Irritation, Beklommenheit: ganz sicher ist es nicht auszumachen, das vorherrschende Gefühl am Ende dieses Films. Sprachlosigkeit kann auch aus Sprachüberfütterung folgen. DER TOTMACHER ist voll davon, übervoll an Wörtern, Gesten, mimischen Zeichen; und überfüllt mit Emotionen und Assoziationen ist die Rezeption. Man kann sich der Faszination nicht entziehen, und dann dem Erschrecken, weil die Faszination vom Grauen ausgeht.

Fast zwei Stunden lang bleibt die Kamera in ein und demselben Raum und bewegt sich fast zwei Stunden lang um drei Personen: um Fritz Haarmann, den des vierundzwanzigfachen Mordes schon überführten Vampir und Knabenschlächter von Hannover, den Professor Ernst Schultze, der ihn befragt, und einen Stenographen. Während der kein Wort spricht im Verlauf des ganzen Films, führt der Göttinger Psychiater seine Untersuchung durch, indem er Haarmann zum Reden bringt.

Das ist nicht sonderlich schwer, denn Haarmann will reden, auch wenn er sich zuerst verstockt zeigt und den Idioten zu markieren versucht. Aber dann hat er Angst vor «Hildesheim», der psychiatrischen Klinik, die er (als Jugendlicher) schon einmal hatte kennenlernen müssen, hat Angst davor, in Freiheit wieder neben schönen



Die wichtigsten Daten
zu DER TOTMACHER:

Regie: Romuald Karmakar; Buch: Romuald Karmakar, Michael Farin, nach Protokollen der gerichtspsychiatrischen Untersuchung; Kamera: Fred Schuler, A.S.C.; Kamera-Assistenz: Gert Kappes; Schnitt: Peter Przygodna; Schnitt-Assistenz: Oliver Weiss, Rila Mauricio-Przygodna; Ausstattung: Toni Lüdi; Kostüme: Peri de Braganca; Maske: Wolfgang Böge; Ton: Robi Güter; Tonmischung: Matthias Lempert. Darsteller (Rolle): Götz George (Fritz Haarmann), Jürgen Hentsch (Professor Ernst Schultze), Pierre Franckh (Stenograph), Hans-Michael Rehberg (Kommissar Rätz), Matthias Fuchs (Dr. Machnik), Marek Harloff (Fürsorgezögling Kress), Christian Honhold (Wärter Schweimler). Produktion: Pantera Film, in Co-Produktion mit Westdeutscher Rundfunk Köln, Südwestfunk Baden; in Zusammenarbeit mit MTM Cineteve, München; Produzent: Romuald Karmakar, Thomas Schühly; Redaktion: Gebhard Henke, WDR, Christian Granderath, SWF, Deutschland 1995, 35mm, Format: 1:1,85; Farbe; Dolby SR; Dauer: 114 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, Hamburg.

Knaben aufzuwachen, denen er im Sexualrausch die Kehle durchgebissen hat. Es scheint ihm beinahe eine diabolische Freude zu machen, den biederen Professor zu schockieren, der mit ganz und gar unwissenschaftlichen Kategorien wie Moral und bürgerlichem Ansehen argumentiert und den des Kannibalismus Beschuldigten gelegentlich auch wüst beschimpfen kann: «Ein solches Schwein wie Sie habe ich überhaupt noch nicht gesehen.» Sicher, am 22. August 1924 kann Schultze noch nichts ahnen von Hitler und Himmler, Heydrich und Höss, einigen anderen mit H aus der deutschen Geschichte, die auch auf Haarmann folgt.

Wenn sein Gesicht – das Gesicht des Schauspielers Götz George – zum erstenmal aus dem Schatten nach vorn ins Licht kommt, sieht er mit kurzem Schnurrbart und in die Stirn fallender Haarlocke dem schrecklichsten Massenmörder des Jahrhunderts zum Verwechseln ähnlich. Das kann ebensovienig Zufall sein wie eine Vorwärtsbewegung der rechten Hand über den Kopf hinaus, wenn George die (authentischen) Haarmann-Worte spricht: dass man noch in tausend Jahren von ihm reden werde. Dieser entsetzlichen Mischung aus einer Sprache fast wie von Kleist und einer Dumpfigkeit des Sentiments wie bei Büchners «Woyzeck» gelingt die Prophezie nur zum Teil. Das Volk wird singen: «Warte, warte nur ein Weilchen, dann kommt Haarmann auch zu dir; mit dem kleinen Hackebeilchen macht er Leberwurst aus dir», aber die Lexika weigern sich bis auf den heutigen Tag, von diesem ersten Mörder als Medienfigur Kenntnis zu nehmen. Die Verdrängungsleistung ist immer schon gewaltig gewesen in Deutschland.

Gelegentlich sind die Parallelen zu dick ausgepinselt, um nicht zu sagen: aufgetragen, gelegentlich tut auch George zuviel, wenn er mit seinen schweren Fäusten, die er auf den Tisch hämmert, demonstriert, wie Haarmann die Köpfe seiner Opfer zertrümmerte. Und wenn er mit rasend klopfendem Zeigefinger vorführt, wie er Gliedmassen zerhackte, und sie konnten ihm nie klein genug sein, wird nicht nur dem Stenographen übel.

Mit diesem stummen Diener der Wissenschaft und der Justiz, diesem blassen blonden Jüngling nimmt Haarmann einen sehr intensiven, wortlosen Kontakt auf. Das Blickverhältnis, das sich zwischen den beiden entwickelt, zwischen dem Schauspielern George und Pierre Franckh, gehört in der unheimlichen Mischung aus Angst und Faszination, Furcht und Mitleid, Brutalität und Charme zu den bleibenden Eindrücken des Films. Vielleicht weil sich in diesem Kontakt am deutlichsten die Beziehung des Zuschauers zum Film und seiner Hauptfigur abbildet. Identifizieren kann sich der Zuschauer freilich auch mit der überaus sparsamen, gelegentlich mit Ekel aufgeladenen Mimik des von Jürgen Hentsch dargestellten Professors im Kontrast zu der zum Brambarbasieren neigenden Rhetorik und zur Grossspurigkeit tendierenden Gestik Georges.

Romuald Karmakar, gerade mal dreissig Jahre alt, ist als Cineast Autodidakt. Er hat (fast) alles übers Filmemachen beim Filmesehen gelernt, vor allem im Münchner Filmmuseum, und indem er intensiv über Film gelesen und nachgedacht hat. Solange ihm kein Geld für einen Spielfilm zur Verfügung stand, hat er Dokumentarfilme gedreht und dabei eine unendliche Wachsamkeit noch für die geringste Bewegung und Regung, das Zusehen bei langen Einstellungen gelernt, die in DER TOTMACHER genauso intensiv sind wie in dem drei Stunden langen Dokumentarfilm WARHEADS (1989–92). Der war wegen der Verweigerung jeden Kommentars bei der (Selbst-)Darstellung eines ehemaligen deutschen Fremdenlegionärs und eines britischen Söldners im Krieg in Kroatien nicht unumstritten. DER TOTMACHER beweist, dass Karmakar sich nicht einmischte, weil er kein Ernst Schultze ist, der wahrscheinlich dazu beigetragen hat, dass ein schuldunfähiger Triebtäter hingerichtet wurde.

Der Film hält sich streng an die Göttinger Protokolle, an deren Publikation Michael Farin, Co-Autor des Drehbuchs, arbeitet und von deren rund vierhundert Seiten etwa achtzig gefilmt worden sind. Es ist keine Seite, keine Minute zuviel in

Es scheint Haarmann beinahe eine diabolische Freude zu machen, den biederen Professor zu schockieren, der mit ganz und gar unwissenschaftlichen Kategorien wie Moral und bürgerlichem Ansehen argumentiert.



diesem stilistisch strengen Kammerspiel in der besten Tradition des deutschen Kinos von Lupu Pick und Murnau. Natürlich denkt man an M von Fritz Lang und an Peter Lorre – und dann an den Vater. Götz George ist Heinrich George nie so nahe gewesen wie in diesem Film. Vielleicht hat er damit auch endlich seinen Vater akzeptiert, den Intendanten des Berliner Schillertheaters (1938) und Mitwirkenden bei Filmen wie HITLERJUNGE QUEX (1933), JUD SÜSS (1940) und KOLBERG (1945), in dem er als «Bürger» Nettelbeck im napoleonischen Krieg genauso zum «Durchhalten» aufrief wie in der Silvesternacht auf das Jahr 1945 im deutschen Rundfunk ...

«Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau» – diese Zeile aus der «Todesfuge» von Paul Celan könnte als Motto über dem Film stehen, in dem ein in Deutschland (als Kommissar Schimanski aus der langen Fernsehserie «Tatort») überaus populärer Schauspieler mit seinen strahlend blauen Augen um Erbarmen für einen Massenmörder wirbt. Fritz Haarmann, Peter Kürten (der «Vampir» von Düsseldorf) und all die anderen deutschen Mörder, hervorgegangen aus der elenden Mischung aus Überheblichkeit und Niederlage, aus der Zerstörung der Selbstgewissheit, der Krankheit der Seelen mitten in der Zeit des ersten Demokratieversuchs in Deutschland –: sie mussten dazu herhalten, die Demokratie als den Ausbruch der Perversionen zu dämonisieren. Während der deutsche Massenmörder der nationalsozialistischen Epoche, Bruno Lüdke – von Mario Adorf dargestellt in dem Film NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM von Robert Siodmak (1957) – der Öffentlichkeit verschwiegen wurde.

Und während die Massenmörder von Chelmon und Sobibor, Auschwitz und Treblinka sich schon auf den Weg machten.

Peter W. Jansen

«Beim Filmesehen habe ich gesehen, was gut ist»

Gespräch mit Romuald Karmakar

FILMBULLETTIN Wie ist das, wie fühlt man sich als Regisseur, der für seinen Film nicht selbst den Preis bekommt?

ROMUALD KARMAKAR Wie man sich da fühlt? Ist doch gut, dass der Schauspieler den Preis bekommen hat.

FILMBULLETTIN Ich frage mich, wie man als Regisseur von Dokumentarfilmen – wenigstens bisher haben Sie ja nichts anderes gemacht – das Handwerk beherrschen kann, einen erfahrenen Schauspieler wie Götz George zu einer Leistung zu führen, die diesem bisher doch nur in Deutschland bekannten Schauspieler zum erstenmal überhaupt internationale Aufmerksamkeit einbringt.

ROMUALD KARMAKAR Ich weiss das auch nicht. Man kann das nicht beschreiben, wie das ist. Und ich finde das ganz gut so, dass man das nicht beschreiben kann. Weil es einfach schön ist, Dinge zu erleben oder zu erfahren, die nicht zu beschreiben sind. Die Anlage für das ganze Projekt liegt ja im Drehbuch beziehungsweise in diesen Originalprotokollen der psychiatrischen Untersuchung Haarmanns. Das sind einfach sehr aufregende Dialoge. Und ich habe eben eine Chance gehabt, und ich habe sie Götz George auch angeboten, und die hat er genutzt, und die hab auch ich genutzt.

FILMBULLETTIN Es gibt Regisseure, die spielen ihren Darstellern die Szenen vor ...

ROMUALD KARMAKAR Das mache ich nicht. Nein. Bei den Vorbereitungen bin ich oft gefragt worden, nach welcher Schauspielermethode ich arbeite. Ehrlich gesagt: ich habe keine Methode. Ich spiele keinem Schauspieler etwas vor. Ich möchte doch als Regisseur auch neugierig sein dürfen, oder ich sollte doch wenigstens neugierig sein, auf das, was ein Schauspieler macht. Es ist ein sehr interessantes, aber auch sehr undurchsichtiges Kapitel, wie diese Zusammenarbeit funktioniert – oder in diesem Fall funktioniert hat. Ich weiss es wirklich nicht. Und ich glaube, ich will es auch gar nicht mehr wissen.

früher habe ich nur mit Mädchen Pusirt, aber als ich vom Militär als Invalide kam, ging das nicht mehr und da lernte ich schwule Leute kennen und ich habe seitdem nur noch mit Jungens Pusirt ich liess bei mir Massiron und ich tat es bei den Jungens auch die Jungens mussten aber immer 16 - 20 Jahr alt sein sonst macht es mir keinen Spass mit den Jahren wird mein kleiner Mann nicht mehr steif und dann lernte ich das Küssen und das geht gut bei allen Geschlechtsverkehr ist Küssen das beste welche Jungen wollen haben das mann lutschen tut an den Puthemann macht ja auch spass wenn es nicht in Mund kommt aber meistens führen die Bongels ein an und lassen einen alles in Mund kommen. Ich habe in der Oellerstr. Friedel umgebracht wir haben Pusirt des Morgens lag Friedel tot im Bett ich hatte Fridel tot gebissen ich habe sehr geweint und wusste nicht was ich machen sollte und dann habe ich Fridel Beerdigt und Kaput geschnitten und dann habe ich keine Jungens mehr umgebracht weil Emma aufpasste. Als ich Hans kennen lernte ging es auch noch aber als ich meine strafe abmachen musste und wieder kam hatte ich mich sehr gekürgert weil Hans alles verkauft und dann brachte Er immer die Weiber mit und Alles ^{galt} gang flöten und immer hat mich Hans gekürgert dann wird mann Nervöss und Krank ich wollte ja keinen Umbringen aber immer ab und zu war wieder einor Tod wenn ich nun geköpft werde schadet es auch nichts ich freue mich dann habe ich Ruh. F

*3/ früher habe ich nur mit Mädchen Pusirt
aber als ich vom Militär als Invalide kam
ging das nicht mehr und da lernte ich
schwule Leute kennen und ich habe seitdem
nur noch mit Jungens Pusirt ich liess bei mir
Massiron und ich tat es bei den Jungens auch
die Jungens mussten aber immer 16-20
Jahre alt sein sonst macht es mir keinen
Spass mit den Jahren wird mein kleiner
Mann nicht mehr steif und dann lernte ich
das Küssen und das geht gut bei allen
Geschlechtsverkehr ist Küssen das beste
welche Jungen wollen haben das mann
lutschen tut an den Puthemann macht ja
auch spass wenn es nicht in Mund kommt
aber meistens führen die Bongels ein an
und lassen einen alles in Mund kommen.
Ich habe in der Oellerstr. Friedel
umgebracht wir haben Pusirt des Morgens
lag Friedel tot im Bett ich hatte Fridel
tot gebissen ich habe sehr geweint und
wusste nicht was ich machen sollte und
dann habe ich keine Jungens mehr
umgebracht weil Emma aufpasste.*

FILMBULLETIN Setzt der Preis von Venedig Signale für Ihre künftigen Pläne? Werden Sie jetzt nicht lieber weiter Spielfilme statt Dokumentarfilme machen?

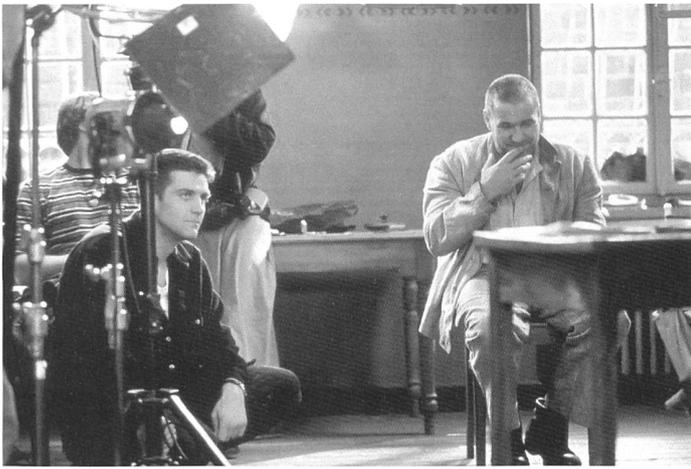
ROMUALD KARMAKAR Das hat nichts mit dem Preis zu tun, sondern damit, dass ich wirklich Lust habe, noch mal einen Spielfilm zu machen. Ich habe also jetzt als ersten Spielfilm einen gedreht, der nur in einem Raum spielt. Also wäre es für mich jetzt etwas Neues, ein neues Abenteuer, einen Spielfilm in zwei Räumen mit zwei Schauspielern zu machen. So geht es auch weiter. Oder einen Spielfilm in einer anderen Sprache. So möchte ich mich bewegen.

FILMBULLETIN Wie ist das Drehbuch zu DER TOTMACHER entstanden? Hat die Tatsache, dass es sich bei dem Stoff nicht um fiktives Material handelt, nicht doch wieder damit zu tun, dass Sie vom Dokumentarfilm kommen?

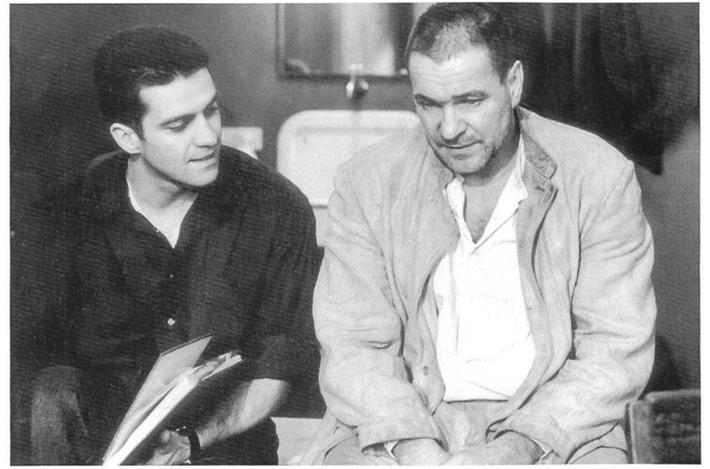
ROMUALD KARMAKAR Es ist kein fiktives Material, und es ist auch kein im klassischen Sinne geschriebenes Drehbuch, sondern ein Drehbuch aus dem Material heraus. Das ist richtig. Ich habe im Mai 1993 die Göttinger Protokolle gelesen, und im Oktober 1993 war die erste Fassung des Drehbuchs fertig, und das habe ich allein gemacht. Das heisst: ich habe aus den rund vierhundert Seiten des Original-Protokolls ich glaube etwa 98 Seiten herausdestilliert und die versucht, in eine Form zu bringen. Dann gab es vor Beginn der Dreharbeiten in Zusammenarbeit mit Michael Farin, von dem ich die Protokolle hatte, eine Überarbeitung, auch eine weitere Kürzung auf etwa achtzig Seiten der Protokolle. Wir haben auch noch verschiedene Sachen umgestellt, um eine Fünf-Akt-Struktur zu finden. Von Farin, der jetzt die Haarmann-Protokolle herausgibt, kam auch die Idee zu dem Stoff.

FILMBULLETIN Und die Zusammenarbeit mit der Redaktion?

ROMUALD KARMAKAR Ich habe Christian Grandrath vom Südwestfunk einen Teil der Protokolle gegeben, und der hat spontan gesagt, dass er das machen wolle. Das war noch vor dem Drehbuch. Als das Drehbuch fertig war, kam auch der West-



Romuald Karmakar und
Götz George bei den
Dreharbeiten zu DER
TOTMACHER



«Beim Filme-
sehen habe ich
gesehen, was gut
ist. Wie man
mit Leuten
umgeht und
welche Ge-
schichten es
gibt, habe ich
natürlich
nicht im Kino
gelernt.»

deutsche Rundfunk dazu, und dann kam Thomas Schühly als Produzent, und dann haben wir weitergebaut. Wir waren nicht immer einer Meinung, aber ich habe mich immer nur an das gehalten, was ich für richtig hielt. Es gab am Ende dann auch nie eine wirkliche Auseinandersetzung. Das war wichtig für mich ...

FILMBULLETIN Fühlten Sie sich als Regisseur von Dokumentarfilmen in besonderem Masse vorbereitet bei diesem Stoff? Oder auch besonders gefordert?

ROMUALD KARMAKAR Ich habe Dokumentarfilme hauptsächlich deshalb gedreht, weil ich aus finanziellen Gründen nie Spielfilme habe machen können. Vor zehn Jahren habe ich mal einen gemacht, einen dokumentarischen Spielfilm sogar. Das heisst ich wollte im Grunde genommen nie etwas anderes als Spielfilme drehen, habe aber nie Geld dafür bekommen. Daraufhin habe ich mir gesagt, dann dreh ich eben Dokumentarfilme. Die kann ich zu zweit, zu dritt herstellen. Die kosten wenig, und das mache ich so lange, bis sich die Möglichkeit ergibt, ein Spielfilmprojekt durchzusetzen. Diese zehn Jahre sind mir nicht lang geworden. Denn ich habe bei den Dokumentarfilmen sehr, sehr viel gelernt. Zum Beispiel was Filmsprache ist. Wie man bestimmte Emotionen einfangen kann. Das hat mir die Sicherheit gegeben, die richtige Form zu finden und etwas zu sagen: nur zwei Leute an einem Tisch, die etwas erzählen, und wenn es etwas Tolles ist, was sie sich zu erzählen haben, dann kann das unheimlich spannend sein. Da muss man sich Zeit lassen, und da muss man den Schauspielern Platz geben, sich zu entwickeln. Das sind ganz viele Sachen, die mir geholfen haben. Wichtig ist natürlich auch, dass man bei der Arbeit an Dokumentarfilmen vierundzwanzig Stunden am Tag bereit sein muss zu reagieren. Und auch reagieren zu können auf alles, was unvorhergesehen ist. Das hat mir sicherlich geholfen.

FILMBULLETIN Ist davon auszugehen, dass die Sprache der Protokolle wirklich die Sprache Haarmanns ist? Oder ist da möglicherweise eine be-

sondere Diktion des Stenographen oder des Psychologen, der das redigiert hat, hineingekommen? Haben Sie den Eindruck, dass es Haarmann direkt ist? O-Ton Haarmann? Haarmann live?

ROMUALD KARMAKAR Mir ist eigentlich ziemlich egal, ob das Haarmann oder ob das Schultze ist, der da spricht, wenn das, was ich vorfinde, mir gefällt. Und so, wie es George interpretiert hat, gefällt es mir auch, also vom Sprachduktus her. Für mich gilt nach wie vor, was ich schon bei meinem Hitlerfilm getan habe. Da habe ich eine Tafel hingestellt, auf der stand: in diesem Film ist alles Dokumentarische real und alles Fiktive nicht unbedingt falsch.

FILMBULLETIN Die Sprache der Protokolle scheint Götz George besonders entgegenzukommen. Es ist, finde ich, eine nicht ganz übliche Sprache, sondern eine Sprache, die eine ungeheure Gewalt durch ihre Einfachheit gewinnt und die Sprache eines unglaublich interessanten Charakters zu sein scheint. Sie hat mich gelegentlich an Literatur erinnert. An Büchner oder Kleist.

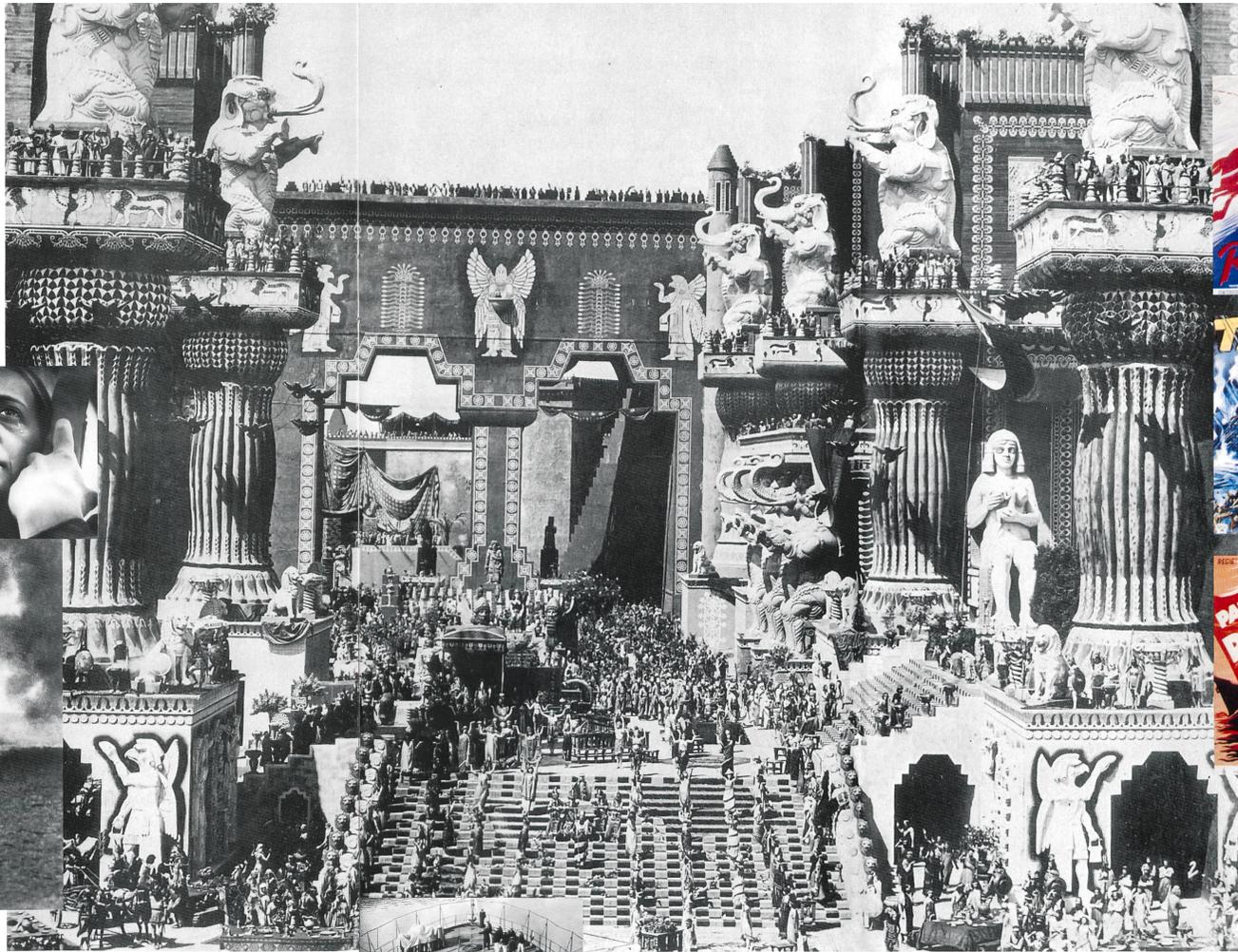
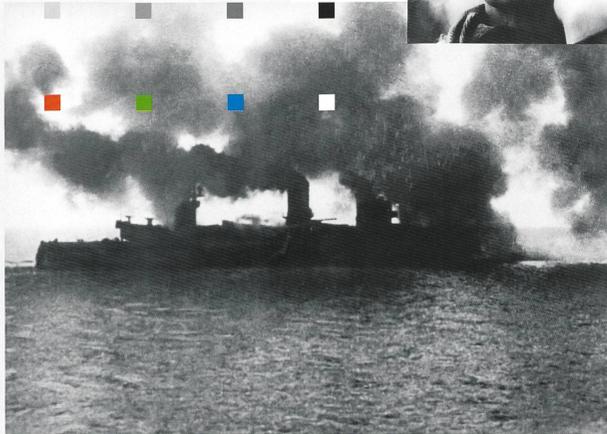
ROMUALD KARMAKAR Ich habe mich an die Texte gehalten, und ich glaube nicht, dass Haarmann so gesprochen hat, wie Kleist schreibt. Das ist eher Zufall.

FILMBULLETIN Sie haben nie eine Filmschule besucht, Sie sind als Filmemacher Autodidakt. Kann man sagen, dass Sie das Filmemachen beim Filmesehen gelernt haben?

ROMUALD KARMAKAR Ich will es so sagen: beim Filmesehen habe ich gesehen, was gut ist. Wie man mit Leuten umgeht und welche Geschichten es gibt, habe ich natürlich nicht im Kino gelernt. Das wäre traurig, wenn man das so sagen müsste. Es ist eher eine Kombination von beidem. Ein Grossteil der Filmgeschichte kenne ich natürlich aus dem Filmmuseum und dem Werkstattkino in München. Aber ich würde nie sagen, dass ich da gesehen habe, wie man jetzt eine Geschichte von Haarmann umsetzt.

Das Gespräch mit Romuald Karmakar führte Peter W. Jansen

Illusion
↕
Emotion
↕
Realität



H Kondensmilch

Das Tagebuch einer Ausstellung

*Die Lust, Filme in der Ausstellung einzusetzen
muss nicht parallel dazu sein, immer
vorhanden.*

Zwar zeigte ich in der Kunsthalle Bern sehr viele Filme im grossen Saal des Gebäudes. Man räumte notdürftig die gefährdeten Kunstwerke weg, um der Projektion freien Lauf zu lassen, aber am nächsten Morgen hingen wieder die Bilder. Wenn es kinomässig zugehen sollte, mietete man die Schulwarte, die Technik vom damaligen Schul- und Volkskino oder belegte gleich einen Monat lang ein Kino im Zentrum, zum Beispiel für das Festival von Science-Fiction-Filmen während der gleichnamigen Ausstellung (1967). Auch an der documenta 5 (1972) liefen Filme, aber in einem speziellen Raum, und dasselbe galt für die Videos

des Pioniers Gerry Schum. Die eigentliche Integration, bereits für Wien (1996), für Dresden (1998), für die Weltausstellung in Hannover (2000) für die Ausstellung «Zwei Jahrhundertwenden» (2000) geplant und vorgesehen, sie wollte erprobt sein, und zwar komplett. Von der Projektion aus, wobei die natürlich wieder konditioniert ist durch den gegebenen Raum, Finanzen und andere Parameter, die hier nicht zu erörtern sind. Ich muss ganz ehrlich gestehen, dass ich, bevor ich die Kunsthalle übernommen habe, mehr dem bewegten Bild als dem statischen Kunstwerk zugetan war. Über den Film rebellierte ich gegen die Kunstgeschichte. Filme zu sehen war auch einfach spannender als die Lektüre, unmittelbarer. Filme zu sehen hatte, besonders in den zwei Jahren Paris, eine Frische der Rezeption, die die Arbeit an



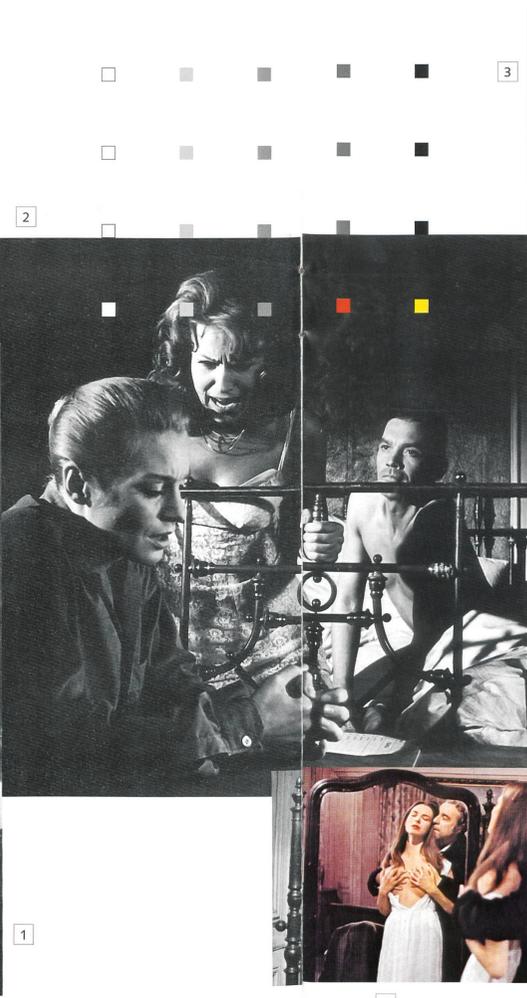
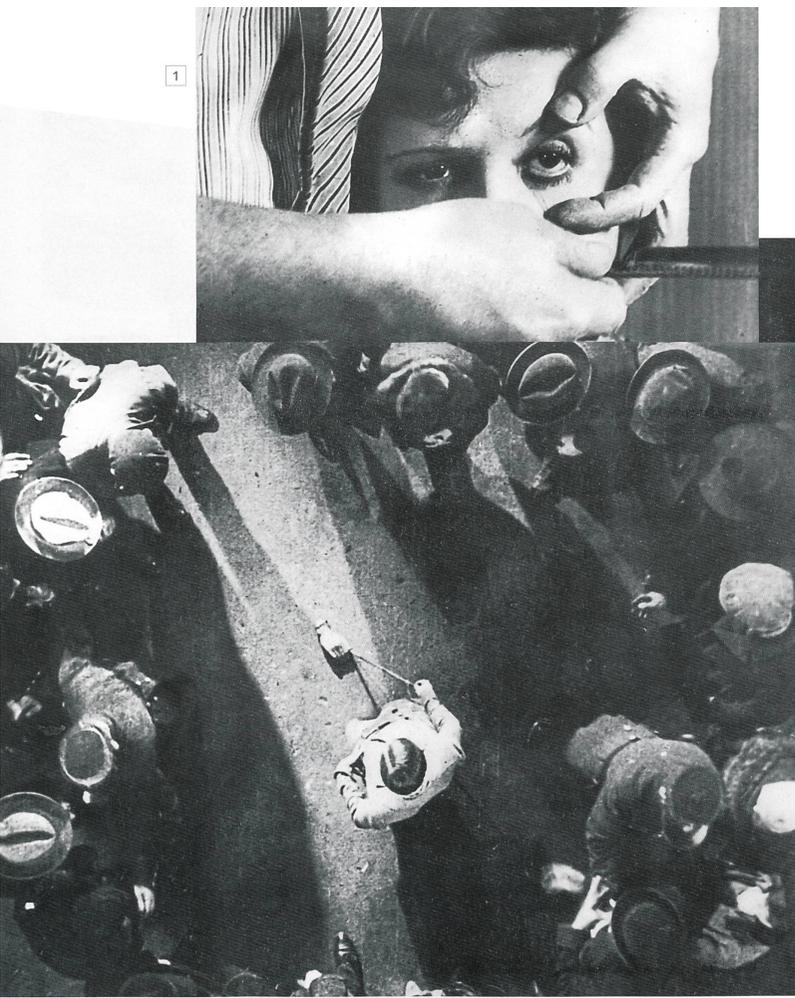
1
INTOLERANCE
Regie: David Wark Griffith

2
DIE MUTTER
Regie: Vsevolod Pudovkin

3
PANZERKREUZER
POTEMKIN
Regie: Sergej M. Eisenstein

der Dissertation weltabgewandt und mühsam erscheinen liess. Langlois hat damals noch an der Rue d'Ulm seine Retrospektiven durchgeführt, die Geschichte des Mediums in konzentrierter Form zum zwanzigjährigen Jubiläum der Cinémathèque française: Jean Renoir, René Clair, Federico Fellini, Jean Rouch, Jean Vigo, Luis Buñuel, Robert Aldrich, Jesse Lasky, Adolph Zukor, Erich von Stroheim, Roberto Rossellini, Alexander Dovjenco, Jiri Trnka, Louis Lumière, Léon Gaumont, Charles Pathé, Akira Kurosawa, Alberto Cavalcanti, Ewald-André Dupont, Helmut Käutner, Joris Ivens, Georges Franju, Maurice Tourneur, Germaine Dulac, Luchino Visconti, Viktor Sjöström, sie alle erhielten ihre Retrospektiven. Und in der Zwischenzeit sah man die Filme von Castellani, Antoine Gaisseau, Pabst, Eisenstein, Welles, Pudovkin, Pagnol,

Carné, Sow-Chun, Raizman, Goshu, Dudov, Brecht, Murnau, Flaherty, Griffith, Hoyt, Gance, Schoedsack/Cooper, Vidor, Huston, de Sica, Cocteau, Clouzot, Soldati, de Mille, Olcott, Hart, Niblo, von Sternberg, Mamoulian, Lubitsch, Hathaway, Sturges, Wilder, Litvak, Wyler, Stevens, Hitchcock, Ray, Worsley, Chaplin, Autant-Lara, Keaton, Zinnemann, Yamamura, Capra, Borzage, Epstein, Galeen, Dreyer, Mizoguchi, Lang, Jones, Grémillon, Brown, Steinhoff, Riefenstahl, Blasetti, Yamamoto, Hawks, L'Herbier, Carné, Browning, Leni, Méliès, Sennett, Cohl, Perret, Feuillade, Feyder, Zecca, Linder, Duvivier, Romm, Tati, de Santis, Barnett, Stiller, Becker, Pastrone, Trauberg, Czinner, Disney, Vertov, Wiene, Bresson, und so weiter und so weiter. Erst später hatte ich realisiert, dass die Schöpfer der «Nouvelle vague» sich



dieselben Programme ansahen, um daraus ihre Rebellion gegen das Kino der Väter anzutreten. Ich denke, das mich dieses intensive Filmbad auch dazu angeregt hat, aus der Kunsthalle Bern mehr ein Laboratorium denn eine Konsekrationsinstitution zu machen. Deshalb all die Avantgardefilme, das Engagement für das Festival von Knokke, für Russ Meyer in Kassel, für Locarno, wo ich 1985 in der Jury sass. Aber ausser Retrospektiven wie Fassbinder 1993 und den Festivals von Solothurn und Locarno ist die intensive Kinozeit der Ausstellung gewichen.

Als 1993 der Europarat mich um ein Ausstellungsszenario für einen Beitrag zum 100-Jahre-Jubiläum des Kinos bat, konnte ich aus diesen Pariser Film-Memoria schöpfen. Keine Bücher wurden gewälzt, sondern an einem schönen Sonntag-

morgen entstand ein erstes Papier, dem andere folgten bis zur definitiven Programmfassung, wie sie nun im Kunsthaus abgespielt wird.

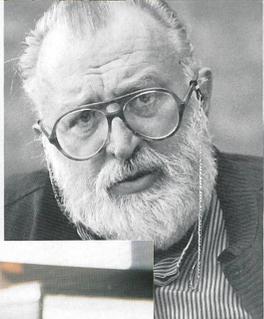
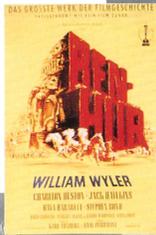
-10-

Die Strapazen, die dazu führten, sind mir nicht ganz erzählt. 1993 unter dem Szenario, 1994 unter dem Szenario mit dem Blick auf die Ausstellung in Ravenna der Biennale von Venedig, das Szenario wird vom italienischen Ministerrat genehmigt und im Juni 1994 auch von der Direktorenkonferenz in Venedig, drittes Szenario für die «Granai» in Venedig, viertes Szenario für die «Magazzini del Sale» in Venedig, fünftes Szenario für den «Padiglione d'Italia» in den Giardini, Koppelung der 100-Jahrfeiern «100 anni di ci-

- 1 UN CHIEN ANDALOU
Regie: Luis Buñuel
- 2 DAS SCHWEIGEN
Regie: Ingmar Bergman
- 3 GULIETTA DEGLI SPIRITI
Regie: Federico Fellini
- 4 CET OSCUR OBJET DU DÉSIR
Regie: Luis Buñuel

nema/100 anni di Biennale». Das Kunsthaus Zürich entschliesst sich, die Ausstellung mit Venedig zu koproduzieren und im Winter 1995/96 zu zeigen. Die Ankündigung erfolgt am 13. Januar 1995. Am 14. Januar wird klar, dass in Venedig für die Ausstellung keine Räume zur Verfügung stehen. Im Mai 1995 verzichtet Hans Hollein auf die Ausrichtung des Architekturtells an der Biennale. Sie wird erst im September 1996 stattfinden. Das freiwerdende Arsenale wird zum Theaterspielort. Für die Durchführung der Ausstellung in Venedig ist die Vorbereitungszeit zu kurz. Venedig plant die Ausstellung für Dezember 1995. Im Padiglione d'Italia. Dieser steht aber zu diesem Zeitpunkt wieder nicht zur Verfügung. Weitere Verschiebung auf den 16. März 1996, dem hundertjährigen Jubiläumstag seit der ersten öffentlichen Projektion

in Italien. Im Juli 1996 erneutes Grossszenario für den italienischen Pavillon. Er steht mal zur Verfügung, mal nicht. Im Moment stehen der Dogenpalast und das Museo Correr zur Diskussion. Es wurde also immer klarer, dass Zürich ohne Venedig die Ausstellung zu organisieren hat. In weiser Voraussicht starteten wir von April bis Juni mit dem Visionieren der Filme im Tessin: Tobia Bezzola, Christian Dominguez und ich sahen erstmals oder wieder Hunderte von Filmen, notierten Szenen, wiesen sie den historischen Teilen, den Genres, den phänomenologischen, technischen Kapiteln zu. Juli, August, September Reisen für die Leihgaben. Die Cinémathèque suisse stellt aus ihrem Fundus den Grundstock an Filmen für die Programme zur Verfügung, das Schweizer Fernsehen die Technik, Dominik Keller übernimmt die



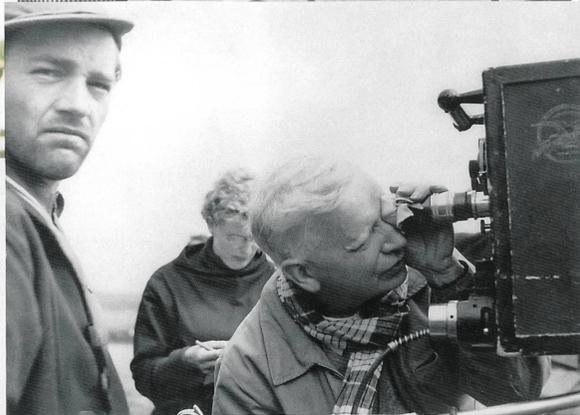
1



2



3



4

1
Sergio Leone

2
Samuel Fuller

3
Regiestuhl von
Ingmar Bergman bei
den Dreharbeiten zu
THE TOUCH

4
Carl Theodor Dreyer
an der Kamera bei den
Dreharbeiten zu
ORDET

5
Orson Welles in
TOUCH OF EVIL
Regie: Orson Welles

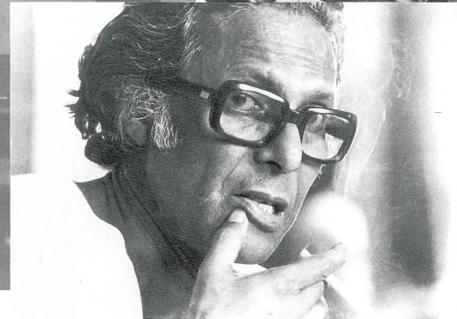
«Gewillt» ist eine Grenzgänger-Farce: der
Held ist gebürtig, die Richtung gewählt,
das Ziel mir (mir) gefasst, das Ziel in Ketten
gelegt, der Zwangsjackenstoff ist zum Mass-
nehmen übergestülpt, die Fesseln werden angezo-
gen, Houdini ist abgetaucht, die Kiste, worin er
gebunden-gefangen, prallt ungeschützt aufs Was-
ser. Liliputaner singen auf höchsten Eames-Bar-
stühlen, auf die sie wie aus eigener Kraft klettern
konnten, ein Requiem. Auf was denn – eigentlich?
Eigentlich ... ist das Gleichgewicht der Kräfte ge-
borsten und doch ist der Säfte eigenwertig Streben
garantiert. Marat in der Badewanne, die Polka der
Zuhälter, endlich scheint Zynismus glasklar durch
den Raum in zwei projektierten Dimensionen. Oh,
Du seliges thematisches Ausstellung, vor wieviel



5



6



7



8

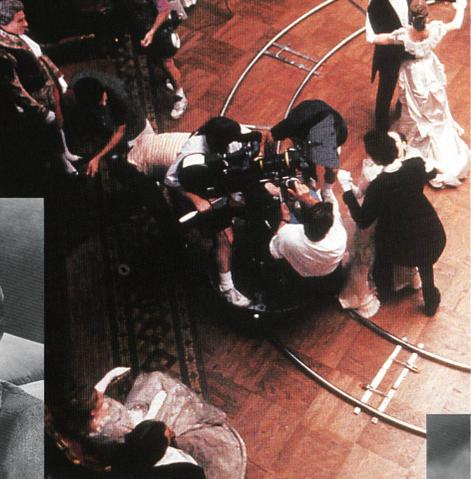
6
Ingmar Bergman
und Sven Nykvist bei
Dreharbeiten zu FANNY
OCH ALEXANDER

7
René Clair

8
René Clair

Dingen hast Du mich nicht, aber auch wieder be-
wahrt! Zivilisierte Verwilderung ist ein phanta-
stischer Zustand, medial aber ohne Sockel; das
Lächeln der Trittbrettfahrer staut autonom sich
vor der Vorstellung, bleibt stehen, unverdaut, stol-
pert über sich selbst, Junggesellenmaschinen in
nuce, mit sich selbst beschäftigt. Verwilderung
sucht alle ändern, aber geht auf den ändern nicht
ein, Eros monologos als Schutz vor Schnatterenten
und Unkampfhähnen. Der Körper, er zieht irgend-
wie mit, nicht gewillt, aber in positiver Wider-
standslosigkeit im Kraftfeld des "Gewillten".
Traumwelt, i wo! Auch das Konvulsische, das Bre-
ton sich so sehr herbeiwünschte, es will sich auf
ebenerdig Erwandelbarem nie als Entgrenzung
einstellen. Was dem Film die Leinwand ist der
Ausstellung das horizontale Abschreiten. Boden

ist Vater-, Wand ist Mutterland. Ich befehle Ihnen,
beide zusammenzubringen! Nicht verschmelzen,
nicht kugeln, nicht der Schmus der sechziger Jah-
re, nicht im selbstgewählten Grau der Avantgarde,
nicht in der Beliebigkeit des Post, keine ausgelau-
ten Rezepte, rücksichtslos und doch mit hie und
dort aufflackernden Lieben zum Detail, auf dass
der Humanismus noch Chancengleichheit habe.
Ab und zu tuckert ein Zweifelsboot im Seelensee,
aber kurz vor dem Wasserfall versinkt die "Tabu"-
Tafel, Spade sitzt wieder am längeren Hebel und
fährt an den Stand zurück, wo lange Reihen Pro-
jektoren zur Auswahl liegen und gleich dahinter
Berge aus Laserdisks und Compact-Disks, die alle
eingefüttert werden wollen. Wie üblich gibt es
denen zu viele, und die, die benötigt werden, wurden
noch nicht herangekarrt. Aber Houdini, diesmal



ungewöhnlich lange unter Wasser, schnell wie Esther Williams aus dem Nass und durchschneidet mit den zwei fehlenden Laserdisks seine Fesseln. Aufatmen und erneute Verzweiflung. Die Scheiben sind durch die Reibung schartig geworden, das "Là-haut sur la montagne"-Programm unbrauchbar. Wieviele Zustände Ephemeres durchlaufen muss bis das babylonische Herrscherpaar endlich die Treppe herabsteigen kann. Wochen vergehen darüber. Aber einmal installiert, re-

petieren sie ihr Gebilde ohne Unterlass, in Intervallen, die, kaum hat man ihnen den Rücken gedreht, schon wieder fällig sind. Ein neues Vokabular will erfahren sein: SECAM sendet auf PAL nur schwarz/weiß, während NTSC sich einigermassen auf den Monitor mausert. Stundenlang, vom Schlaf bedroht, wird visioniert. Unterbrechungen sind unbeliebt in solch geballten Ladungen an projizierten Fremdschicksalen. Der Ton der Antworten auf Fragen Dritter kann unwirsch sein. Die

Tochter sagt: "Dem Vater widerfährt, was mir geschehen, wenn ich stundenlang vor dem Fernseher sass." Indifferenz gegenüber der Umwelt, den täglichen Verrichtungen, eben die Verwilderung und sogar Verrohung, vor dem der Spiegel-Leser sich permanent warnt, sie durchziehen das Aufnahmestück zu dem man wird und vor dem man sich wehrt. Film als schleichendes Gift, solange bis ein kühner Kameratrück über den ästhetischen Schauer oder ein gelungenes Paradoxon über einen Ser-

nerischen Hirnkick die Passivität schockt. Vor allem das Traumleben bietet keinen Ausgleich mehr an. Kaum sind die letzten Schüsse verhallt oder wurde tränenreich Abschied genommen, hat man schon fast vergessen, wann und in welchem Streifen ein Ohr abgeschlagen, wo eine Bürgerliche ausgepeitscht, ein Kardinal verfault, ein Greenhorn übers Kreuz gelegt, Pianos zum Tänzchen ansetzen, eine Villa besonders eindrucksvoll explodiert, das Grinsen des Bösen evident hämisch war,



Bildlegenden von Seite 30/31:

1 Gene Kelly in AN AMERICAN IN PARIS Regie: Gene Kelly

2 Marilyn Monroe

3 Lana Turner in THE THREE MUSKETEERS Regie: George Sidney

4 THE AGE OF INNOCENCE Regie: Martin Scorsese

5 Lauren Bacall und Humphrey Bogart in THE BIG SLEEP Regie: Howard Hawks

6 Gary Cooper und Marlene Dietrich in MOROCCO Regie: Josef von Sternberg

7 Jeanne Moreau und Brigitte Bardot in VIVA MARIA Regie: Louis Malle

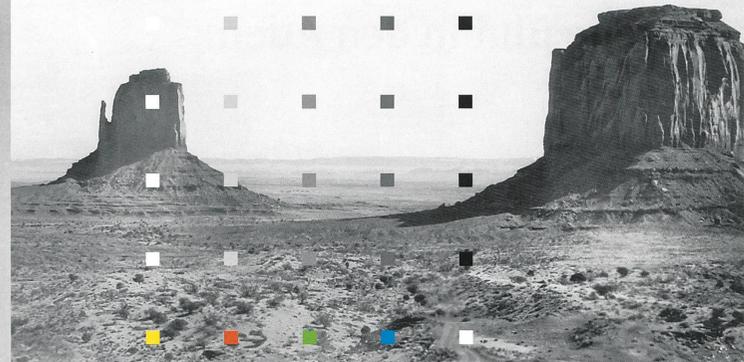
8 Orson Welles und Rita Hayworth in THE LADY FROM SHANGHAI Regie: Orson Welles

9 Marlene Dietrich und Clive Brook in SHANGHAI EXPRESS Regie: Josef von Sternberg

10 Rita Hayworth in GILDA Regie: Charles Vidor

der Held allzu leichtfertig strahlte, die Paarbeziehung schon wieder tragisch enden musste, die Maschine Menschen wie Kakerlaken zerdrückte. Alle Bilder zusammen verlangen Einlass und verdrängen das Traumgesicht aus der in die drei Dimensionen gedachte Flachmannbilderflut. Irgendwie gehört man zur Gesellschaft der Unrührbaren, den Unberührbaren nicht unverwandt, "gewillt", sich nicht vereinnahmen zu lassen, das Fähnlein der sieben aufrechten Überblicke hochzuhalten. Die Kosten trägt das Innenleben. Fünfzehn Stunden Film am Tag ist fast wie der aussichtslose Versuch, in einer Woche alle Goyas oder Delacroix' der Welt zu besuchen und am Samstag ohne Notizen sich zu vergegenwärtigen, in welchem Privathaus oder Museum und in welcher Kirche man welches Bild gesehen. Die "salade mixte" ist total,

das "Was, wann, wo, wie Gesehen und Empfinden" ist nur über mehr und immer mehr investierte Zeit zu entwirren, damit zeitig Epos zu Epos, Angst zu Angst, Gewalt zu Gewalt, Liebe zu Liebe, Mutant zu Mutant, Reise ins All zu Reise ins All sich fügt. Zum Programm dessen Multiplikation Rückgrat einer Ausstellung, Ruferin nach einer Architektur wird. Ein Resultat des "Gewillten". Bald aber geht's wieder los. Schon die nächste Ausstellung ist ohne Film undenkbar. Also Freude am erneuten Absinken in die traumlose Verwirrung? Ganz aufgekommen ist sie noch nicht, aber allzulange darf der filmlose Zustand nicht dauern, gewillt, erneut, "moved by movies" zu sein. Verwirrung auf Zeit lockt.»



- 1 STAGE COACH Regie: John Ford
- 2 C'ERA UNA VOLTA IL WEST Regie: Sergio Leone
- 3 RAN Regie: Akira Kurosawa
- 4 THE GOLD RUSH Regie: Charles Chaplin



- 15 -

Seit 2 Tagen ist die Ausstellung eröffnet. Über sie zu schreiben, erübrigt sich. Das kann man die anderen. Es wird Vorwürfe hageln, die immer davon den Vorwurf getarbtet wird, Entgrenzung zu suchen und zu verurteilen. Das ändert nichts an der Überzeugung, dass der eingeschlagene Weg der richtige war, dass der thematische "approach" dem Universum bewegter Bilder am ehesten gerecht wird. Angefressen sind wir nun wie damals an der Rue d'Ulm.

Harald Szeemann



Das gefrorene Blut in den Adern

DOLORES von Taylor Hackford



Das Wiedersehen mit der Mutter fällt ebenso frostig aus wie die Temperatur auf diesem gottverlassenen Fleckchen Erde.

Sie ist jung, schön und erfolgreich. Selena St. George arbeitet als Journalistin bei einem renommierten Magazin in New York. Sie ist eine ehrgeizige, kühle Frau um die dreissig, die bereit ist, alles zu geben, um die Story an Land zu ziehen. Nach dem Tod ihres geliebten Vaters vor fünfzehn Jahren hat sie ihrer Mutter und der alten Heimat den Rücken zugekehrt. Unvermittelt bricht jedoch die Vergangenheit in ihr Leben ein, in Form einer Nachricht per Telefax, die sie darüber informiert, dass ihre Mutter Dolores Claiborne unter Mordverdacht stehe. Kurzentschlossen nimmt sich die junge Frau ein paar Tage frei und fährt ohne grosse Gefühlsregung, jedoch von einem seltsamen Pflichtgefühl getrieben, an den Ort ihrer Kindheit, auf die unwirtliche und karge Insel Little Tall Island. Das Wiedersehen mit der Mutter fällt ebenso frostig aus wie die Temperatur auf die-

sem gottverlassenen Fleckchen Erde, und man beginnt zu ahnen, dass es hier mehr aufzuarbeiten gilt als nur eine fünfzehnjährige Funkstille zwischen Mutter und Tochter. «Du hast die Haare abgeschnitten», meint die Mutter vorwurfsvoll, und damit entlockt sie der jungen Frau das erste – und einzige – Mal ein verlegenes Lächeln.

Jennifer Jason Leigh gibt die Rolle der Selena als unterkühlte Frau mit bleichem Gesicht, das sich krank von der schwarzen Designerkleidung abhebt, ungeduldig und nervös, kettenrauchend und tablettensüchtig, um in ihrem Job bestehen zu können. Die Begegnung mit ihrer fünfzigjährigen Mutter, die wie sie nicht mehr viel vom Leben erwartet, ist ihr unangenehm, dennoch fährt Selena mit ihr zum Haus ihrer Kindheit, das verlottert ist, weil es Jahrzehnte lang nicht bewohnt wurde. Während zweiundzwanzig Jahren näm-

lich lebte Dolores Claiborne – nach dem Tod ihres Mannes nannte sie sich wieder nach ihrem Mädchennamen – im Haus der reichen Witwe Vera Donovan, der sie zuerst als Putzhilfe, später jahrelang als Pflegerin an ihrem Krankenbett diente. Vor einigen Tagen stürzte die alte Frau die Treppe hinunter, und nun wird Dolores des Mordes an ihrer Arbeitgeberin verdächtigt.

Das Szenario der Eingangsszene: Eine ältere Frau stürzt nach einem heftigen Streit die Treppe hinunter und bleibt regungslos liegen, eine andere Frau rennt an ihr vorbei, holt in der Küche ein Nudelholz und will damit auf die am Boden liegende Person einschlagen. Just in diesem Moment kommt der Postbote, und die Angreiferin kommt wieder zu Besinnung.

Dolores Claiborne, von der Charakterdarstellerin Kathy Bates dargestellt, ist eine starke, mutige Figur. Als

Drehbuchautor *Tony Gilroy* erfuhr, dass *Kathy Bates* die Rolle übernehmen wird, schrieb er *DOLORES* mit ihrem Foto neben seinem Computer. *Kathy Bates'* *Dolores* hat eine schildkrötenhafte Ruhe verinnerlicht, die von der Trägheit und Unbeweglichkeit ihrer Körpersprache unterstrichen wird. Sie ist verschlossen, kratzbürstig und ohne Illusionen; *Dolores Claiborne* wusste aber immer, was sie wollte und was sie tat, schliesslich konnte sie auch ihrem Mann die Stirne bieten. Und den Mord an *Vera Donovan* streitet sie schlicht ab.

Das heruntergekommene Gebäude, in das Mutter und Tochter nach jahrelanger Abwesenheit zurückkehren, ist wenig einladend, staubig und eiskalt. Umso heller und farbiger erscheint die erste Rückblende in die siebziger Jahre, in der ein warmes, lebendiges Haus gezeigt wird. Regisseur *Taylor Hackford*, der mit Filmen wie *AN OFFICER AND A GENTLEMAN* oder *LA BAMBA* bekannt geworden ist, bedient sich in *DOLORES* oft der Technik der Rückblenden, die den Film wie ein Puzzlespiel zergliedern. Die Übergänge sind jedoch so sorgfältig gemacht worden, dass sie nahtlos ineinander übergehen, dass Vergangenheit und Gegenwart in einem Bild miteinander verfließen. Nach den kühlen Farben des Winters ist nun alles in Pastellfarben und helles Licht getaucht. *Dolores St. George* lebt mit ihrem Mann und ihrer dreizehnjährigen Tochter *Selena* in einem kleinen schmucken Häuschen mit Blick auf die Bucht. Es ist einer der warmen Tage, die der kurze Sommer auf dieser Insel zu bieten hat, und die Landschaft zeigt sich in einer kargen Schönheit.

Dolores' Ehemann *Joe* kommt nach Hause, er setzt sich, schlürft Cola aus einer Büchse, der er unter dem Tisch heimlich Whisky zugesetzt hat. *Selena* liebt ihren Vater, sie redet fröhlich und unbekümmert mit ihm, zwischen ihnen scheint es ein geheimes Einverständnis zu geben. Dies ist einer der starken Momente des Films; er zeigt das Verhältnis eines Vaters zu seiner Tochter, dessen rauhe Liebesbezeugungen in sexuellen Missbrauch einmünden werden. Im Augenblick ist die Welt noch in Ordnung. So heiter die Stimmung der Familienszene aber erscheinen mag, in der Luft dieses Wohnzimmers liegt Spannung. Die unbeschwerte Art, mit der *Selena* mit den waagrecht vom Kopf abstehenden Zöpfen ihren Vater neckt, gibt uns den Eindruck, dass hier ein Ungeheuer unnötig gereizt wird. Die Persönlichkeit von *Joe* ist derart klischiert als Bösewicht gezeichnet, dass es an die Schmerzengrenze geht.

Dem Schauspieler *David Strathairn* bleibt nicht viel Spielraum, die Figur differenzierter darzustellen; er hatte die schwierige Aufgabe, eine Rolle zu verkörpern, der die Zwischentöne fehlen. Er sagte selber zu seiner Rolle: «Der Versuch, ihn irgendwie menschlicher zu gestalten, scheiterte einfach, es schien nicht zu passen.» Und so ahnen wir bereits, dass *Dolores* der Tod ihres widerlichen Ehemannes nicht ganz ungelegen kommen wird, auch wenn man ihr keine Mordschuld wird anlasten können. Die Stimmung in jenem Wohnzimmer schlägt tatsächlich um: der angetrunkene *Joe* versetzt seiner Frau einen brutalen Schlag mit einem Holzscheit, weil er einen Spass von *Dolores*, der auf seine Kosten geht, nicht erträgt.

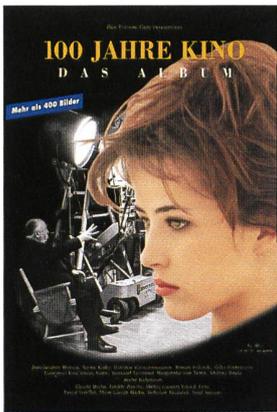
Dolores weiss sich jedoch zu wehren und droht, ihren Ehemann umzubringen, falls er sie nochmals schlägt.

Zurück in die kalte Gegenwart, wo wiederum Alkohol eine Rolle spielt. Eine Flasche Whisky gehört zu den Einkäufen, die *Selena* aus dem nahen Städtchen mitbringt, weil im verwahrlosten Haus überhaupt nichts Essbares zu finden ist. Während des Essens spricht sie dem Alkohol kräftig zu; die gestresste Starjournalistin braucht nicht nur Zigaretten und Tabletten, um auf der Höhe zu bleiben. Missbilligend schaut ihre Mutter zu, es kommen ihr Erinnerungen an *Joe* und an seinen rätselhaften Tod hoch. Ein Unglück war es gewesen, der betrunkene *Joe* war in eine Grube gestürzt. *Detective Mackey*, der nun auch den Fall *Donovan* betreibt, glaubte ihr nicht. Der «Mordfall» *Joe St. George* ist der einzige in einer Reihe von 86 Fällen seiner Karriere, den *John Mackey* nicht zu aller Zufriedenheit aufgelöst hat. Er ist davon überzeugt, dass *Dolores Claiborne* die Mörderin ihres Mannes wie auch ihrer ehemaligen Arbeitgeberin ist.

Sein Verdacht bekommt mehr Gewicht, als er erfährt, dass die verstorbene MillionärsGattin ihrer Hausangestellten das gesamte Vermögen von 1,6 Millionen Dollar vermacht hat. Das Motiv steht fest, der Fall scheint klar. Für ihn spielt es keine Rolle, dass *Dolores Claiborne* bestreitet, vom Erbe gewusst zu haben. *John Mackey* macht kein Hehl daraus, welche Abneigung er dieser Frau gegenüber empfindet, eine ungesühnte Mörderin in seinen Augen. Nach dem mysteriösen Tod ihres Mannes wurde *Dolores* auch von den Bewohnern des Städtchens verurteilt und geächtet. «Bitch» steht in grossen Let-

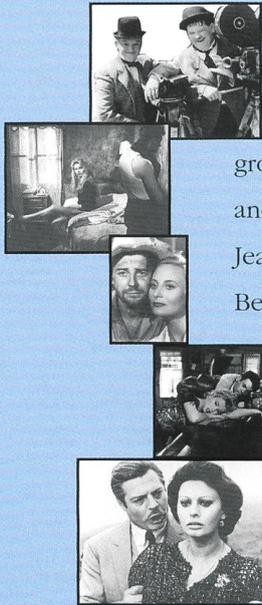


Eine Flasche Whisky gehört zu den Einkäufen, die Selena aus dem nahen Städtchen mitbringt, weil im verwahrlosten Haus überhaupt nichts Essbares zu finden ist.



250 SEITEN
450 BILDERN
NUR FR. 40.--
 ERHÄLTICH IN BUCHHANDLUNG

Ein 250 Seiten starkes Album, mit circa 450 Bildern (Fotos und Reproduktionen von Filmplakaten) und spritzigem Layout. Zehn Sonderbeiträge von zehn grossen Filmmachern, unter anderem Roman Polanski, Jean-Jacques Beineix, Bertrand Tavernier, Xavier Koller und Margarethe von Trotta. Veröffentlicht unter der Leitung von Roland Ray, Direktor von Promoédition und Präsident des Genfer Filmfestivals.



BESTELLCOUPON

Ich bestelle gegen Rechnung
 Anzahl deutscher Exemplare: ___
 Anzahl französischer Exemplare: ___
 Zum Stückpreis von Fr. 40.-- (inkl. MWst) + Versandkosten.

einsenden an:
 PROMOÉDITION SA
 AV. DU CARDINAL-MERMILOD 36
 1227 CAROUGE
 ODER PER FAX: 022/ 827 91 99

Name: _____
 Vorname: _____
 Adresse: _____
 PLZ: _____
 Ort: _____
 Tel: _____
 Datum: _____
 Unterschrift: _____

trigon-film
 Ein kubanisches Doppelwerk über Liebe, Sehnsucht und Phantasie voller Leuchtkraft und Magie

madagascar
 Fernando Pérez
quiereme y verás
 Daniel Díaz Torres

Liebe mich und du wirst sehen
 Der Traum von einer anderen Welt.

Quiereme y verás
 Ein schräg charmantes Schelmenstück mit Melancholie und Witz.

LITIGE

Vous avez une question ou un problème juridique. Nous vous conseillons. Pour que les choses soient claires: notre service juridique.

Société suisse pour la gestion des droits d'auteurs d'œuvres audiovisuelles

SUISSIMAGE

Nous protégeons vos droits sur les films

Bureau romand
 Rue St.-Laurent 33
 CH-1003 Lausanne
 Tél. 021 323 59 44
 Fax 021 323 59 45

tern an die Wand ihres Hauses gesprayt; das Wort empfängt sie nach dieser langen Zeit wie ein grosses Ausrufezeichen.

Regisseur Taylor Hackford hat sich recht genau an die Romanvorlage des Erfolgsautors Stephen King gehalten, der für einmal nicht auf blutige Thriller-Elemente setzt. Regisseur wie Autor verlassen sich vielmehr ganz auf die psychologischen Spannungsfelder zwischen seinen Figuren, die in einer düsteren, niederdrückenden Atmosphäre agieren. Die Beziehung zwischen Dolores und Vera Donovan ist eine dieser schwierigen Konstellationen. Anfänglich eine tyrannische, äusserst pedantische Hausherrin, die keinen Ungehorsam duldet und ihre Hausangestellten mit unsinnigen Hausregeln auf Trab hält, ist Vera Donovan am Ende ein bedauernswertes Häuflein Mensch, das von der Pflegerin Dolores Claiborne völlig abhängig ist. Erstaunlich ist Dolores' Wandel von der jungen Haushilfe zur zynischen Krankenpflegerin – hier haben die Maskenbildner

am Gesicht von Kathy Bates Bemerkenswertes geleistet –, die zwar die Wünsche der Bettlägerigen ausführt, ihr aber klar zu verstehen gibt, wer jetzt das Sagen hat.

In dieser Szene blickt uns das Alter, das Gebrechen und die Hilflosigkeit direkt ins Gesicht; das Blut könnte einem in den Adern gerinnen. Hier leben zwei Frauen zusammen, die sich aneinander gerieben haben und aneinander gewachsen sind. Jede kennt die andere genau, aber beide können es nicht lassen, mit ihren Spielchen die Grenzen ihrer eigenen Macht auszutoten. Die gegenseitige Zuneigung ist nicht offensichtlich, aber unterschwellig spürbar. So versteht Dolores die Bitterkeit von Vera, nach dem missglückten selbstmörderischen Treppensturz ihr hoffnungsloses Leben zu beenden – quasi als letzten Liebesdienst.

Die Art, wie die Beziehung dieser verschiedenen Persönlichkeiten dargestellt wird, ist die zweite starke Stelle des Films und wäre eine Chance gewesen: Das Zusammenleben der beiden

Frauen hätte mehr Tiefe und Raum verdient und wäre vielleicht einen ganzen Film wert gewesen. Zumindest diese eine Szene im Schlafzimmer, wenn Vera Dolores vorwirft, sie nicht trockenzulügen, während sie stundenlang bewusstlos ist, und dann kindlich-gebieterisch nach einem ihrer Porzellan-schweinchen verlangt, hat die Qualität eines subtilen Kammerspiels. Das herrschaftliche Haus, in dem Vera und Dolores ihre Tage in gegenseitiger Abhängigkeit und Hassliebe verbringen, ist eine Welt für sich. Diese Welt wiederum ist Teil des festgefügtten Mikrokosmos, den Little Tall Island darstellt. Ein in sich geschlossener Ort mit eigenen Regeln und Gesetzmässigkeiten, mit genormten ethischen Werten und einer starren sozialen Hierarchie. Ein Kosmos, in dem man fest sitzt, wenn man nicht einmal im Leben den Mut aufbringt, daraus zu fliehen.

Susanne Wagner



Die wichtigsten Daten zu DOLORES:

Regie: Taylor Hackford;
Buch: Tony Gilroy nach dem Roman von Stephen King; Kamera: Gabriel Beristain, B.S.C.; Schnitt: Mark Warner; Ausstattung: Bruno Rubeo; Kostüme: Shay Cunliffe; Musik: Danny Elfman.

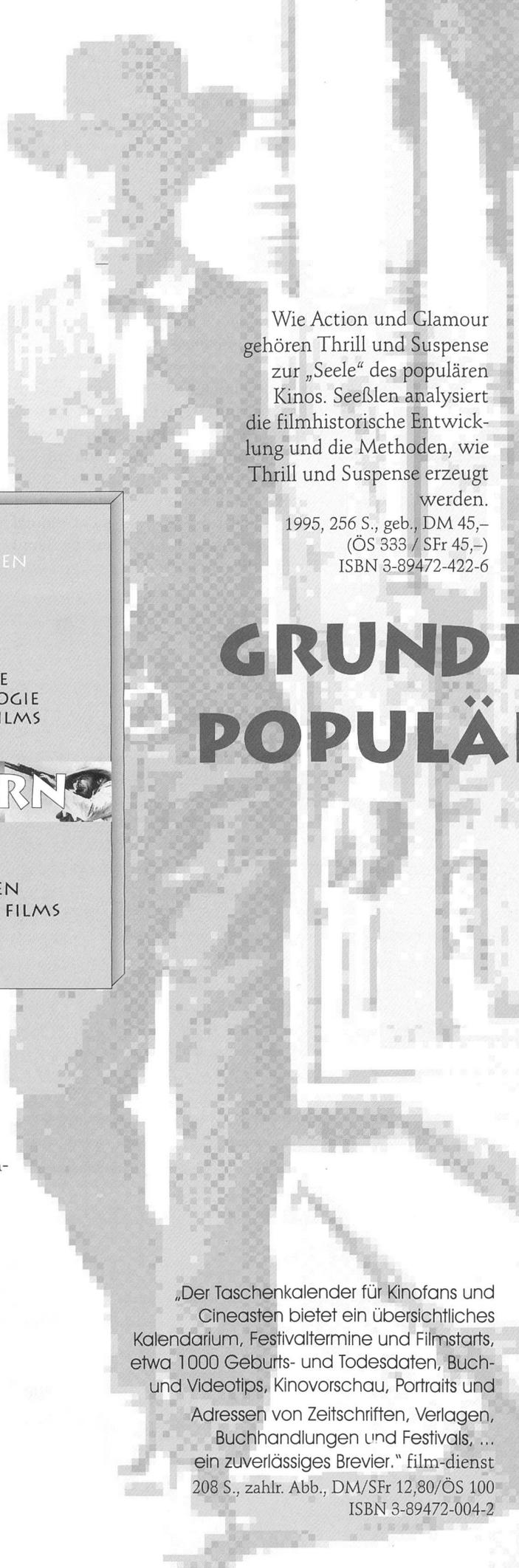
Darsteller (Rolle): Kathy Bates (Dolores Claiborne), Jennifer Jason Leigh (Selena St. George), Judy Parfitt (Vera Donovan), Christopher Plummer (Detective John Mackey), David Strathairn (Joe St. George), Eric Bogosian (Peter), John C. Reilly (Frank Stamshaw), Ellen Muth (die junge Selena), Bob Gunton (Mr. Pease), Roy Cooper (Magistrat), Wayne Robson (Sammy Marchant), Ruth Marshall (Sekretärin), Weldon Allen (Barkeeper), Tom Gallant (Searcher), Kelly Burnett (Jack Donovan).

Produktion: Castle Rock Entertainment; Produzenten: Taylor Hackford, Charles Mulvehill; USA 1995. 35mm, Format: CinemaScope; Farbe; Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Ein Kosmos, in dem man fest sitzt, wenn man nicht einmal im Leben den Mut aufbringt, daraus zu fliehen.

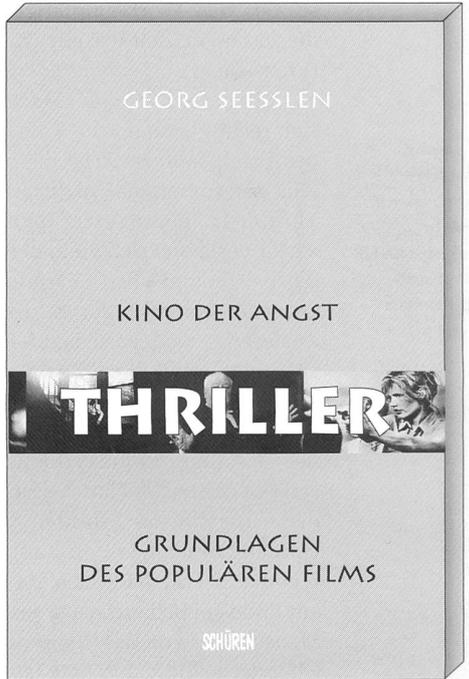
FILMFORUM





Die Helden des Western leben wieder auf: Nach einer historischen Analyse gibt Seeßlen einen chronologischen Überblick und dokumentiert den Wandel des Genres.
 1995, 300 S., geb., DM 45,-
 (ÖS 333 / SFr 45,-)
 ISBN 3-89472-421-8

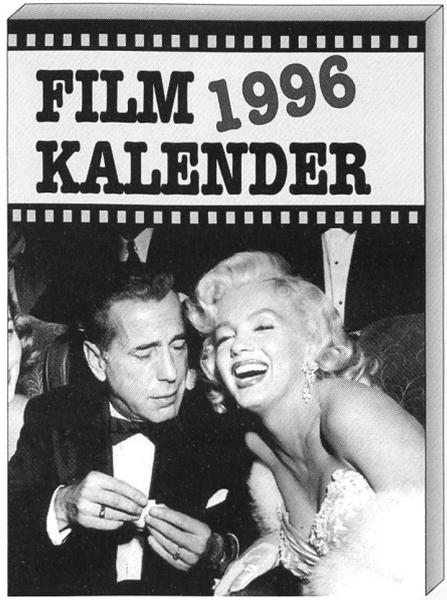
Wie Action und Glamour gehören Thrill und Suspense zur „Seele“ des populären Kinos. Seeßlen analysiert die filmhistorische Entwicklung und die Methoden, wie Thrill und Suspense erzeugt werden.
 1995, 256 S., geb., DM 45,-
 (ÖS 333 / SFr 45,-)
 ISBN 3-89472-422-6



GRUNDLAGEN DES POPULÄREN FILMS

SCHÜREN

„Der Taschenkalender für Kinofans und Cineasten bietet ein übersichtliches Kalendarium, Festivaltermine und Filmstarts, etwa 1000 Geburts- und Todesdaten, Buch- und Videotips, Kinovorschau, Portraits und Adressen von Zeitschriften, Verlagen, Buchhandlungen und Festivals, ... ein zuverlässiges Brevier.“ film-dienst
 208 S., zahlr. Abb., DM/SFr 12,80/ÖS 100
 ISBN 3-89472-004-2



Prospekte bei Schüren, Deutschausstr. 31, D 35087 Marburg

Die Fabel vom Theater als Mikrokosmos

IN THE BLEAK MIDWINTER von Kenneth Branagh



Ob der deutsche Verleihtitel EIN WINTERNACHTSTRAUM den Nagel wirklich auf den Kopf trifft, bleibt, einmal mehr, fraglich. Davon abgesehen hat Kenneth Branagh MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN glücklich überwunden und kehrt zu einer seiner Stärken zurück. Er zeigt wieder, was passiert, wenn Leute gezwungenermassen zusammenleben müssen. Das zeigen auch andere, zugegeben. Und das, was daraus resultiert, ist ebenfalls nicht überaus erstaunlich; die einen verlieben sich, die anderen gehen sich auf die ohnehin bereits angespannten Nerven. Aber Branagh inszeniert seine Fabel von der Suche nach der eigenen Berufung halt um eine Spur schöner.

Die Geschichte: Joe Harper ist zwar kein schlechter Schauspieler, aber einer, der bereits sehr lange ohne Engagement ist. Natürlich beginnt er, an sei-

nen Fähigkeiten zu zweifeln. Nachdem er die erhoffte Rolle in einer Hollywoodproduktion nicht erhält, glaubt er sich am tiefsten Punkt seiner Karriere. Allerdings unterstützt Joe's "toughe" Agentin Margareta D'Arcy ihn bei seinem letzten Versuch, sich als Schauspieler zu rechtfertigen. «Hamlet» soll inszeniert werden. Joe leert sein abgemagertes Sparschwein und kann sich von Margareta noch etwas Kapital dazuborgen. Wegen der knappen Mittel schrumpft sein Vorhaben jedoch auf die, in diesem Kontext eher als tragisch-komisch zu wertende, Grösse einer Provinzaufführung. Die Rollen muss er mit jenen besetzen, die sie gerade wollen, also vorwiegend gescheiterten Schauspielern oder Laien. Das Stück soll in einer alten, verlassenem Kirche, die zugleich als Schlafstätte, Garderobe und Bühne in einem dient,

im kleinen Ort «Hope» aufgeführt werden. Die Zeit ist knapp, denn die Aufführung muss in zwei Wochen "über die Bühne gehen". Und natürlich nimmt auch das Leben seinen Lauf. Der immer gutmütige, wenig autoritäre Joe, Hamlet himself, verliebt sich in die kurzsichtige Nina, die Ophelia, der verbitterte Henry Wakefield plagt die ihm unliebsame Tunte Terry du Bois, der alkoholisierte Carnforth Greville stört die Proben. Nachdem Joe beinahe aufgeben wollte, reissen sich doch noch alle zusammen und die, wegen des plötzlichen Eifers aller, als gut zu erwartende Aufführung steht bevor. Margareta platzt in die Hauptprobe und kann Joe doch noch die erträumte Rolle in Hollywood anbieten. Joe verlässt die Truppe, die zunächst fassungslos zurückbleibt, kehrt aber termingerecht zur dennoch stattfindenden

Branagh inszeniert seine Fabel von der Suche nach der eigenen Berufung halt um eine Spur schöner.

III KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE
DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

MARLENE
DIETRICH

10. NOVEMBER 1995
BIS 21. JANUAR 1996

FRIEDRICH-EBERT-ALLEE 4 · 53113 BONN
0228/9171-200 · U-BAHNSTATION HEUSSALLEE
LINIEN 16, 63, 66 · GEÖFFNET DI-SO 10-19 UHR

Was haben Les Reines Prochaines, Zap Mama, The Young Gods, Irène Schweizer und Georg Kreisler gemeinsam?

Sie alle werden gemeinsam mit 3000 weiteren KünstlerInnen in der Schweiz von der RecRec Genossenschaft vertrieben. RecRec, seit bald zwei Jahrzehnten ein Garant für hochstehende und innovative neue Musik, betreibt ein eigenes Label (Fred Frith, Les Reines Prochaines, Pale Nudes, Die Knödel u.v.a.m.), einen Vertrieb, einen Laden in Zürich sowie einen weltweiten Mailorderversand.

500 neue GenossenschafterInnen benötigen wir, damit es auch weiterhin so bleibt.

Wer jetzt einen oder mehrere Anteilsscheine im Wert von 500 Franken zeichnet, dem winken ein Einkaufsgutschein im RecRec Laden im Wert von 50 Franken. Wer bis zum 31. Dezember 1995 fünf Anteilsscheine zeichnet, dem schenken wir die auf 100 Einheiten limitierte und nummerierte, in einem liebevoll von XIX kreierten Metall-CD-Ständer gehaltene 9 CD-Box 'RecRec Music - 95' Releases'.

Fordern Sie noch heute unsere Dokumentation an!

RecRec Genossenschaft, Postfach, 8040 Zürich
Telefon 01/405 67 97 oder Fax 01/405 67 18
E-Mail: recrec@music.ch

Die vollständige Dokumentation findet sich auch in unserem Online-Site

recrec  **online**
<http://www.music.ch/recrec/>

Alle, die bei Joes Theaterprojekt mittun, stecken irgendwie in der Krise. «Hamlet» wird zur Therapie und Prüfung.

Aufführung und dem Happy End zurück.

IN THE BLEAK MIDWINTER ist von den bisherigen Branagh-Filmen wohl am ehesten mit PETER'S FRIENDS von 1992 zu vergleichen. Beide Filme wurden mit niedrigem Budget produziert, und wieder arbeitete Branagh teilweise mit ihm schon bekannten Schauspielern (obwohl Emma Thompson für einmal nicht mit dabei ist). Sein sechster Spielfilm als Regisseur ist aber gleichzeitig der erste, bei dem er nicht selbst mitspielt, obwohl Joe Harper eine typische Branagh-Figur ist. Dass Michael Maloney die Rolle übernommen hat, macht den Film ohne Frage spannender.

Die Ausgangsposition ist, obwohl anders motiviert, dieselbe wie in PETERS'S FRIENDS. Eine Gruppe sehr verschiedener Leute wird ausgeleuchtet, es wird gezeigt, wie sich die Beziehungen entwickeln. Vielleicht ist IN THE BLEAK MIDWINTER die vielschichtiger Arbeit von beiden. Schliesslich geht es hier nicht nur um den Personenkreis selber, sondern auch um die Frage, warum Menschen unbedingt spielen wollen, um eine Hommage ans Theater, um finanzielle und somit auch existentielle Ängste. Daneben gibt es da mit dem «Hamlet» die Shakespeare-Ebene, von der Branagh sich kaum lösen kann.

Alle, die bei Joes Theaterprojekt mittun, stecken irgendwie in der Krise. «Hamlet» wird zur Therapie und Prüfung. Während Margaretta für das Vorhaben allenfalls ein mildes Lächeln übrig hat, wachsen die am Stück Beteiligten über sich selber hinaus. Was ursprünglich eine eher peinliche Notlösung ist, wird zur Notwendigkeit. Komödie und Drama stehen, wieder parallel zu PETER'S FRIENDS, in enger Beziehung. Dass der Film nicht zu melodramatisch wird, liegt vermutlich daran, dass sowohl das Lustige immer auch ein bisschen traurig ist wie das Traurige niemals endgültig scheint.

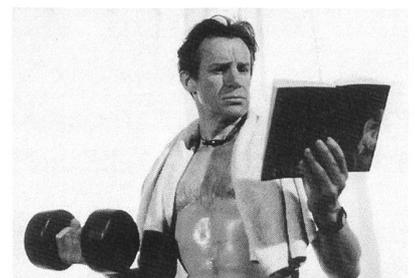
Branagh bleibt dezent: die aufkeimende Liebe zwischen Joe und Nina wird dem Publikum durch kurze Dialoge der beiden vermittelt. Joe entscheidet sich am Ende des Films gegen Hollywood, für seine Ideale und somit für Nina. Dann, aber erst dann, fallen sich die beiden in die Arme. Also weder Sex noch Crime, dafür umso mehr gute Dialoge und Anspielungen.

Formal gesehen scheint besonders der Anfang von IN THE BLEAK MIDWINTER innovativer gestaltet als andere Filme des Regisseurs. Branagh hat schon DEATH AGAIN teilweise schwarz-weiss gedreht. Dies ist aber der erste Film, in dem er völlig auf Farbe verzichtet. Da er uns eine Art Märchen vorsetzt (Bra-

nagh: «Auch dieser Film ist unreal. In dieser Weise werden nun einmal in Kirchen keine Stücke inszeniert. Man schläft da auch nicht, weil es einem gar nicht erlaubt wird.»), ist der Einsatz von Schwarz-Weiss gerechtfertigt. Die gedämpften Bilder vermitteln sehr schön das Gefühl vom Unwirklichen. Erwähnenswert ausserdem: die lange Einstellung am Anfang des Films, mit einem Gongschlag eingeleitet, in der Joe sich direkt ans Publikum richtet und ihm schön ausführlich und neurotisch von seiner Krise erzählt. Oder jene, in der dann die zukünftigen Ensemblemitglieder bei Joe vorsprechen. Jeder demonstriert, in hart aneinandergefügt Einstellungen, sein schauspielerisches Unvermögen. Das ist sehr amüsant – aber aus dem hübschen THE COMMITMENTS von Alan Parker geklaut.

Doch was soll's, solange Branagh das Richtige klaut, seine Finger von den Monstern lässt und schöne Low-budget-Filme dreht.

Sandra Schweizer



Die wichtigsten Daten zu IN THE BLEAK MIDWINTER (EIN WINTERNACHTSTRAUM):

Regie und Buch: Kenneth Branagh; Kamera: Tamar Thomas; Kamera-Assistenz: Trevor Coop; Schnitt: Neil Farrell; Ausstattung:

Tim Harvey; Kostüme: Caroline Harris; Make-up: Jenny Shircore; Musik: Jimmy Yuill; Ton: John Sargent. Darsteller (Rolle): Michael Maloney (Joe Harper), Richard Briers (Henry Wakefield), Mark Hadfield (Vernon Spatch), Nick Farrell (Tom Newman), Gerard Horan

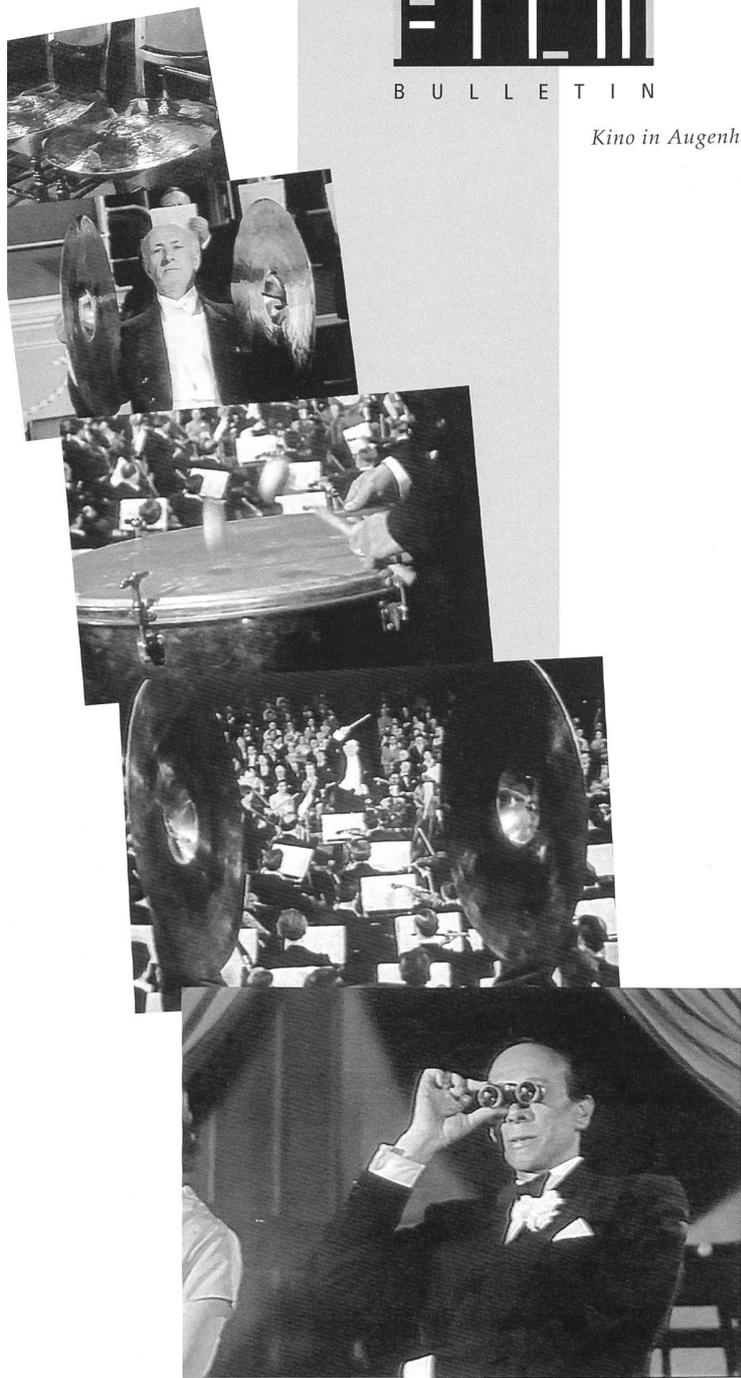
(Carnforth Greville), John Sessions (Terry du Bois), Celia Imrie (Fadge), Hetta Charnley (Molly), Julia Sawalha (Nina), Joan Collins (Margaretta D'Arcy), Jennifer Saunders (Nancy Crawford), Robert Hines (Mortimer), James D White (Tim), Ann Davies (Mrs.

Branch), Edward Dewesbury (Ninas Vater). Produktion: David Barron; Co-Produzentin: Iona Price. Grossbritannien 1995. 35mm; Schwarz-weiss; Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Verschenken Sie
jetzt ein Filmbulletin
im Abonnement

FILM
BULLETIN

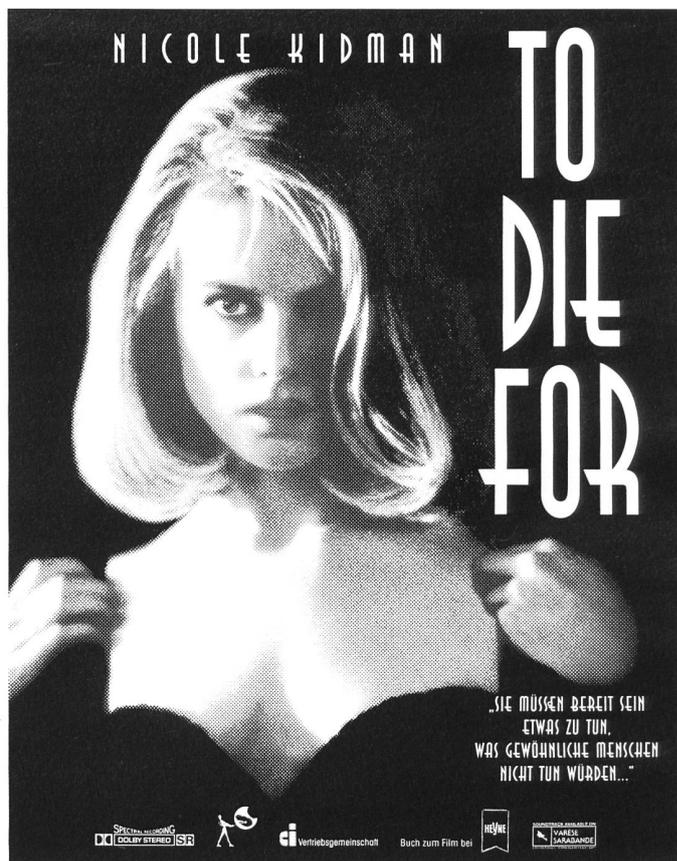
Kino in Augenhöhe



Filme entstehen *erst* in den Köpfen der
Zuschauerinnen und Zuschauer.

Filmbulletin lebt von seinen Leserinnen
und seinen Lesern.

● Verwenden Sie die eingehaftete Bestellkarte.



Ein Film von Gus Van Sant
im Verleih der Columbus Film
Ab Mitte Dezember im Kino!

KUNSTHAUS ZÜRICH

BISCUM 100 JAHRE
ILLUSION
↕
EMOTION
↕
REALITÄT
100 JAHRE KINO **KINOBISCUM**
100 JAHRE KINO

Die 7. Kunst auf der Suche nach den 6 anderen

10. November 95 – 25. Februar 96

Dienstag bis Donnerstag 10–21, Freitag bis Sonntag 10–17
24./26.12.95 + 2.1.96 10–17, 25.12.95 + 1.1.96 geschlossen
Heimplatz 1 8001 Zürich Tel. 01 251 67 65

Vorgeschmack vom Ende

STRANGE DAYS von Kathryn Bigelow



Die Apotheose des kaputten westlichen Hedonismus und zugleich dessen Ende.

Was da schlägt, sind die letzten Stunden des letzten Tages nicht nur eines Jahrhunderts, sondern eines vollen Jahrtausends. Und da müsste doch die Welt, sicher für diese kurze Weile, etwas elektrischer anmuten als gewohnt. Ein Augenblick der Wahrheit und der Offenbarung sollte es sein, so dachten die Menschen schon einmal. Wieviele von ihnen gegen Ende von *anno domini 999* mit Bestimmtheit der Apokalypse entgegnitzerten, ist nicht überliefert. Dafür war jene Epoche, wenn nicht einfach zu weit weg, wahrscheinlich zu dunkel.

Besonders viel lichter ist die Gegenwart aber nicht. Heute in vier Jahren, so antizipiert *STRANGE DAYS* vertrauensselig, am 31. Dezember 1999, soll in *downtown* Los Angeles, Flower und Fünfte, eine Monsterfeier den Auf-

takt bilden zum Abschluss von allem. Weit voraus lässt uns die Regisseurin dem Ereignis entgegenfiebern, besonders den sensationellen Prügeleien, Vergewaltigungen, Überfällen und sonstigen Missetaten, die diese Mutter aller Parties zieren sollen. Mit ihren gut hunderttausend Mittätern wird sie in der Geschichte der Menschheit einmalig sein – die Apotheose des kaputten westlichen Hedonismus und zugleich dessen Ende.

Madame Ubu

Der Kino-Irrwitz grotesk-grässlichen bis klinischen Charakters möchte die Voreinladung und der Vorgeschmack, sozusagen die Projektskizze zu jenem Tag sein, für den sich Kathryn Bigelow den ultimatsten Holocaust er-

hofft. Sie tut es mit der innigen Zuversicht einer Heiligen Johanna der Hitparaden und einer strahlenden Närrin in Zaster. Verwirrten Geistes halluziniert sie die Auslöschung der humanen Spezies als *biggest show on earth*. Sie stellt sich in eine Reihe mit *Barnum*, *De Mille*, *Disney*, *Spielberg* und andern Zirkusdirektoren (nicht zu vergessen *Holiday on Ice*).

Tutti quanti werden wir sämtliche Skrupel und Hoffnungen fahren lassen und unsere Freude an dem biblisch garantiert anbrechenden *dies irae* haben. Ist der letzte Mensch guten Willens im Blut des letzten Unschuldigen ertränkt, schneiden die verbleibenden Schurken, befreit von aller lästigen Humanitätsduselei, einander gegenseitig die Häse noch ab. Und wahrlich, es wird eine Beute abwerfen, wie sie die Branche nie

Die wichtigsten
Daten zu STRANGE
DAYS:

Regie: Kathryn Bigelow; Buch: James Cameron, Jay Cocks; Kamera: Matthew F. Leonetti, A.S.C.; Kamera-Assistenz: Michael Weldon, Nick Shuster, Malcolm Brown, Baird Steptoe; Schnitt: Howard Smith, A.C.E.; Ausstattung: Lilly Kiltvert; Art Director: John Warnke; Kostüme: Ellen Mirrojnack; Make-up: Mike Germain; Frisuren: Kathy Estocin; Musik: Gary Revell; Ton: Craem Rydstrom. Darsteller (Rolle): Ralph Fiennes (Lenny Nero), Angela Bassett (Lornette "Mace" Mason), Juliette Lewis (Faith Justin), Tom Sizemore (Max Peltier), Michael Wincott (Philo Gant), Vincent d'Onofrio (Burton Steckler), Glenn Plummer (Ieriko One), Brigitte Bako (Iris), Richard Edson (Tick), William Fichtner (Dwayne Engelman), Josef Sommer (Palmer Strickland), Joe Urla (Keith), Nicky Katt (Joey Corto), Michael Jace (Wade Beemer), Louise LeCavalier (Cindy "Vita" Minh), David Carrera (Duncan), Jim Ishida (Mr. Fumitsu), Todd Graff (Tex Arcana), Malcolm Norrington (Replay), Anais Muñoz (Diamanda), Ted Haler (Lastwagenfahrer), Rio Hackford (Bobby der Barkeeper), Brook Susan Parker (Cecile), Brandon Hammond (Zander). Produktion: Lightstorm Entertainment Production; Produzenten: James Cameron, Steven-Charles Jaffe; ausführende Produzenten: Rae Sanchini, Lawrence Kasanoff. USA 1995. 35mm, Farbe: CFI; Dolby Stereo; Dauer: 145 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève.

gesehen hat, ganz gleich, ob dann noch einer da ist, um etwas einzuheimen. Auch *Monsieur Ubu* wollte alle Welt töten und die ganzen Pfuinzen an sich nehmen. Doch er sah sich noch ganz primitiv als Überlebenden. Madame Ubu hingegen, die brave Bigelow, denkt an sich selbst zuletzt. Sie ist zu sehr in den Untergang verliebt, um nicht mit unterzugehen.

So ist das alles gemeint, und so wird die Filmemacherin auch reibungslos verstanden. Zum korrekteren Gegenteil bekennt sie sich nur *pro forma*. Mit ein paar lahmen Lippenbekenntnissen wendet und windet sich die Mär zurecht und zuschlecht. Vergeblich versucht sie glaubhaft zu machen, sie wolle die grosse Ungemach des 31. Dezembers 1999 nicht herbei-, sondern abwenden: eine Warnung aussprechen. An was für Bildern und Themen sich die Lust der Autorin aber spürbar erhitzt, lässt sich nicht verwischen. Hinterm Fadenschein kommen ihre düsteren Vorlieben und fragwürdigen Absichten unweigerlich an den Tag. Vergleichbares geschah zuletzt in *NATURAL BORN KILLERS* von *Oliver Stone*. Da scheint etwas einzureissen. Die Identifikation mit dem offenen Wahn drängt zur Salonfähigkeit.

Wir Pantoffel-Lustmörder

In Bigelows Fiction kommt ein Verfahren vor, namens *Squid*, dank dessen sich Identität und Individualität ausschalten lassen. Jeder kann jederzeit jeder andere werden. Er braucht niemand mehr zu sein. Das *Superconductive Quantum Interference Device* bedient

sich unseres Kopfes als Medium. Was immer in dessen Innern wahrgenommen, gedacht und empfunden wird, die Maschine speichert's auf Träger. In einem beliebigen andern Kopf spult sie die memorierten Vorgänge *tale quale* wieder ab.

Ein Lustmörder zum Beispiel *squid*et naheliegenderweise, wie er jemandem den Garaus macht. Ab Diskette zieht sich jeder Pantoffel-Lustmörder den Akt komfortabel wieder ins Hirn herein, gegen Bezahlung, versteht sich. Der *Squiddie* vollzieht die Chose nicht anders nach, als trüge sie sich eben wahrhaftig zu. Was wirklich und was scheinbar stattfindet, ist kaum noch auseinanderzuhalten. Reales und simuliertes, eigenes und fremdes Erleben werden eins, und das geschieht weit jenseits der noch vergleichsweise stümperhaften "virtuellen Realität" unserer Tage. Aber so will es nun einmal das Publikum, heisst es an einer Stelle.

Der Held, Lenny, geschäftet mit der Squid-Ware, die nominell verboten, aber weitherum schwarz zu haben ist: ein viel zu kleiner Gauner in einer viel zu rasch wachsenden Branche. Er kriegt Ärger, wie er über eine Diskette stolpert, die beweist, dass in der Stadt ein squidender Serienmörder sein Unwesen treibt. Wie alle Geschichten von Wiederholungstätern bekommt auch diese etwas unvermeidlich Repetitives.

Rein pathologisch gesehen: es reicht

Was ein konsequenter Schmutdel-Schreiber ist, hätte Täter und Opfer parallel *squiden* lassen. Dann wären die

beiden Aufzeichnungen zur schnellen Folge von Schüssen und Gegenschüssen geschnitten worden. Über einen Bewusstseinsmischer hätte sich vielleicht sogar eine Art Zweierplan zuwegebringen lassen (oder doch wenigstens ein *split screen*). Der Klient wäre dann Mörder und Ermordeter zugleich. Schizophrenie aller Schizophrenien und Kick aller Kicks – der Kunde könnte in einem Aufwasch töten und sterben.

In der Praxis erweist sich *James Cameron* als ein ziemlich zimperlicher, nahezu phantasiebehinderter Szenarist. Platterdings unfassbar, wie er die allermegageilsten Möglichkeiten verpasst, einen noch weit höheren Widerwärtigkeitswert zu erzielen, als ihn *STRANGE DAYS* von Haus an anstrebt. Die Frage, heisst es einmal, sei nicht, ob einer paranoid, sondern ob er paranoid genug sei. Sie überträgt sich spielend auf den Film selbst.

Und da kann dann der Befund nur lauten, dass sich die Sache sicher noch viel weiter hätte zuspitzen lassen. Es ist sowieso schon alles im *Oliver-Stone*-Stil zerstückelt wie eine saftige Krimileiche. Wieso die Zahl der Schnitte nicht noch einmal verdoppeln? Und doch, es reicht, rein pathologisch betrachtet, auch so mehr als leidlich hin. Die Paranoia am Ende des Jahrtausends findet in Bigelow ihre legitime Prophetin.

Pierre Lachat



Die Paranoia
am Ende des
Jahrtausends
findet in
Bigelow ihre
legitime
Prophetin.

An einem Tag wie jeder andere

KIDS von Larry Clark



Noch bevor die Kindheit zu Ende war, in die künstlichen Paradiese vertrieben, aus denen es kein Zurück mehr geben wird.

Am Anfang steht ein Kuss. Er hat bereits begonnen, bevor das erste Bild zu sehen ist, und will kein Ende nehmen. Zwei Teenager kosten den Augenblick und einander lustvoll aus. Beide, so scheint es, erkunden fremdes Terrain. Doch wenige Minuten später erfahren wir, dass der Junge kein zärtlicher Entdecker, sondern ein brutaler Eroberer ist und das unschuldige Vorspiel nur ein kalkuliertes Vor-Spiel war. Telly ist besessen davon, Jungfrauen zu besitzen, nur wenn Blut fließt, macht ihm der Sex Spass. Das Gefühl, etwas für immer zu zerstören, verschafft ihm die grösste Befriedigung. Doch Telly nimmt den Mädchen nicht nur die Unschuld, sondern vielleicht sogar das Leben. Er weiss es nicht, aber er ist HIV-positiv.

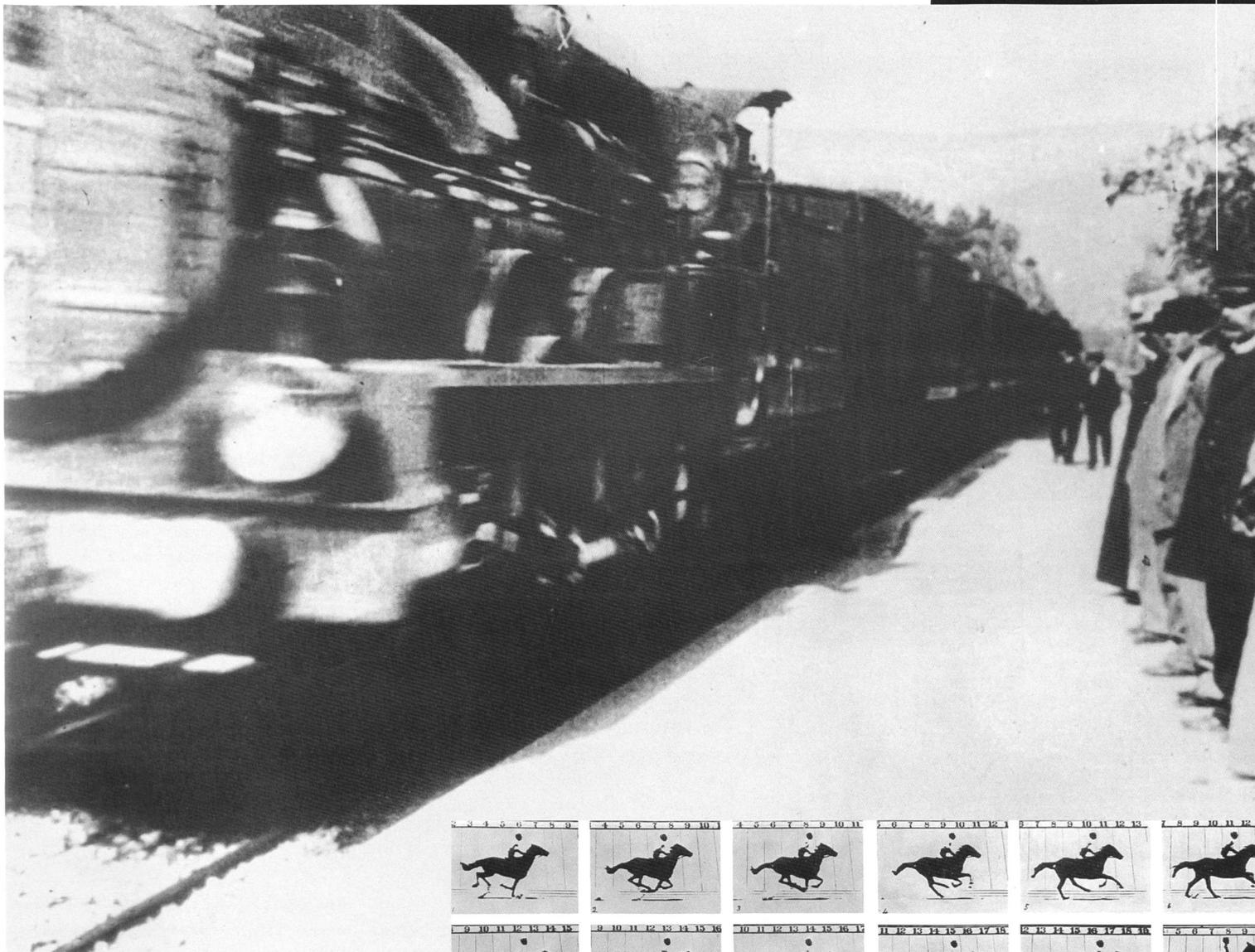
Casper ist Tellys bester Freund. Das Skateboard hat er sich zu einem weiteren Körperteil assimiliert. Doch auch wenn er damit nicht über die Strassen von Manhattan rast, ist der Boden der Tatsachen für ihn nur dazu da, sich von ihm abzustossen. Ob Klebstoff, Alkohol oder Gras – jede Droge ist ihm recht, den Rausch zu verlängern. Nach einer Party giesst er am frühen Morgen die Reste aus den angebrochenen Flaschen in sich hinein, gleichmütig und mechanisch. Mag der Schlaf auch zu Ende sein, wach wird Casper nie. Er führt ein Leben am Rande des Bewusstseins. Noch bevor seine Kindheit zu Ende war, wurde er in die künstlichen Paradiese vertrieben, aus denen es kein Zurück mehr geben wird.

Jennie irrt in ohnmächtiger Verzweiflung durch die Stadt. Im Lauf des Tages hat sie erfahren, dass sie HIV-positiv ist. Dabei hat sie nur mit einem einzigen Jungen geschlafen: mit Telly. Nun sucht sie ihn überall. Rote, blaue, gelbe und grüne Lichter zucken in einem Club über ihr regloses Gesicht. Doch auch wenn die Farben noch so lebhaft sind und heftig pulsieren – auf Jennies Zügen wirkt dies wie der falsche Schein, der die Wahrheit übertünchen soll, wie Leichenschminke. Gingen die Lichter aus, würde man dem Tod ins Antlitz blicken, und das will in dieser Umgebung niemand. Kurz vor Morgengrauen hat Jennie Telly gefunden, doch sie warnt ihn nicht. Als Casper mit ihr schlafen will, lässt sie ihn willenlos gewähren.

Die ersten bewegten Bilder – und was sie bewegte(n)

1
L'ARRIVÉE D'UN
TRAIN À LA
CIOTAT Regie:
Jean Louis und
Auguste Lumière

2
Chronophotogra-
phie von Eadweard
Muybridge



1

2

III «Woher kommt eigentlich das Wort Kine-ma-to-graph? So heisst's doch? Ich hab' Sie früher schon einmal gefragt, warum das Zeug Kino heisst; Sie sind mir aber ausgequitscht. Wissen Sie's nicht?»

«Das Wort kommt aus dem Griechischen: *kinema*, *kinematos* heisst die Bewegung und *grapho* heisst: ich schreibe.»

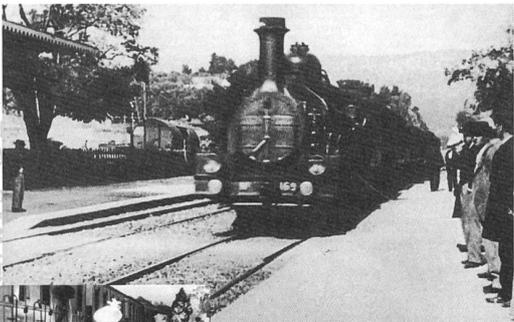
Walter von Molo, Im Kino



Eadweard Muybridge ist's, der erstmals Bewegungsabläufe mit einer Kamera festhält. 1872 beginnt er in den USA mit seinen Experimenten, die er im Auftrag des Eisenbahnkönigs Leland Stanford durchführt – zuletzt mit zwölf elektrisch ausgelösten Kameras. Es geht darum, die Behauptung des Pariser Professors Etienne-Jules Marey zu klären, dass bei der Fort-

bewegung eines Pferdes zeitweise überhaupt kein Huf den Boden berühre, was sämtlichen bisherigen Darstellungen in der Malerei widerspricht.

«Am vergangenen Samstag», schreibt die Zeitung «Pacific Life» am 22. Juni 1878, «fand in Anwesenheit von Gouverneur Stanford und einigen geladenen Gästen auf dem Rennplatz in Palo Alto das wichtigste bisher realisierte Experiment der Elektrophotogra-



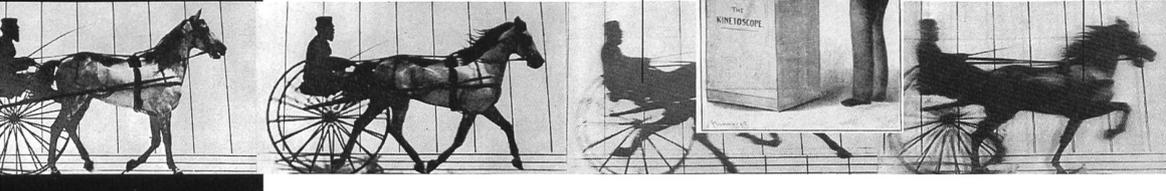
Zürich III. Notwandland
 beim Museum Leitch
Nur kurze Zeit
Kinematograph Lumière
 Die lebenden Photographien in natürlicher Größe. 100 Bilder.
 eigener elektrischer Betrieb.
 Entrée: 1. Platz 40 Cts., 2. Platz 50 Cts.
 Eintrittsvorstellungen für Vereine, Schulanstalten etc. bei vorheriger Anmeldung zu reduzierten Preisen.
 Täglich Vorstellungen: 4, 6, 7, 8, 9 und 10 Uhr.
 Bei zahlreichem Besuche ladet ergebenst ein
Willipp Leitch.

über zu werden...
 Lität
 der Art
 Baderossen, weiße
 Corsets, Untertailen
 in Preisen.
 stein-Naf



59
 RUE DE LA REPUBLIQUE, 14-
 LA PHOTOGRAPHIE ANIMÉE
 "CINÉMATOGRAPHE" de M. M. LUMIÈRE FRÈRES
CARTE D'ENTRÉE

Auf der kleinen Bühne:
Zum ersten Male!
Das Bioscop!
 Die amüsanteste und interessanteste Erfindung der Neuzeit.
 Wir machen das geehrte Publikum auf diese Nummer ganz besonders aufmerksam.
 Die im Bioscop gezeigten Bilder sind **keine Schattenbilder**, sondern in vergrößerter Gestalt, durch die eigenartige Erfindung der Herren Skladanowski zur Darstellung gebracht.
Momentphotographien.



phie statt. Es ging darum, den ganzen Bewegungsablauf eines mit einer Geschwindigkeit von 2:20 trabenden Pferdes im Bild festzuhalten. Das Ergebnis war so überzeugend, dass sich die wenigen nörgelnden Skeptiker mit ihren scheinbar überzeugend vorgebrachten Gegenargumenten geschlagen geben mussten.»

Ein paar Wochen später montiert man die einzelnen Bilder der Reihe nach in einer mit Schlitzen versehenen Trommel, dem stroboskopischen Zylinder, der in Umlauf versetzt den Eindruck vermittelt, das Pferd bewege sich tatsächlich im Trab.

Zur Attraktion der Pariser Weltausstellung von 1889 wird neben dem Eiffelturm der Trakt von Thomas Alva Edison, in dem der amerikanische Erfinder dem promenierenden Bürgertum unter elektrischen Lichtfontänen den Phonographen präsentiert. Zurück in den USA, sieht Edison in seinem Studio in West Orange zum ersten Mal das Kinetoskop in Aktion, das für das Auge dasselbe leisten soll wie der Phonograph für das Ohr.

«Die düstere Ausstattung des Raums und das unheimliche, monotone Begleitgeräusch des Elektromotors am Projektor», überliefert sein Assistent W. K. L. Dickson, «wirken furchtbar gruselig. Das Gefühl wird noch verstärkt, wenn plötzlich eine Gestalt auftaucht, sich bewegt und spricht und dann ebenso geheimnisvoll wieder verschwindet.»

Da es nicht gelingt, Bild und Ton perfekt zu synchronisieren, zweifelt Edison am Wert seiner Erfindung und geht auf eine rasche Verwertung aus – mit 80-Sekunden-Filmen, die in Guckkästen eigens eingerichteter Kinetoskop-Salons laufen. Die erste öffentliche Vorführung, als «Die neueste Erfindung des Zauberers» angekündigt, findet am 14. April 1894 am Broadway statt. Bis auf die Strasse hinaus stehen die Leute Schlange.



In Berlin projizieren die Gebrüder Skladanowsky kurze Filme auf eine Leinwand, in denen Variétéartisten mit akrobatischen Nummern auftreten.

Das Kino ist geboren. «Die interessanteste Erfindung der Neuzeit», lautet im «Berliner Lokal-Anzeiger» die Unterzeile im Inserat, in dem das Wintergarten-Variété die Filme der Gebrüder Skladanowsky als Teil seines Variétéprogramms ankündigt. Es ist Freitag, 1. November 1895. Die Oberzeile verheißt:

«Neu! Das Bioskop. Neu!»
 Einladungen nach Paris, Halle, Kopenhagen und Stockholm liegen vor.
 Nach Paris?

Paris gehört den Gebrüder Lumière. Am 28. Dezember 1895 eröffnen sie im Indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines 14 in Paris ihr erstes Kino.

«Was die Szene», schreibt «Le Radical», «auch zeigt, wie zahlreich die Personen auch sind, die sie bei den Tätigkeiten ihres Alltags überrascht, sie sind in natürlicher Grösse wiederzuerkennen, in Farben und Perspektive, mit Himmel im Hintergrund, Häusern und Strassen, mit der ganzen Illusion des wirklichen Lebens.»

Ein Vierteljahr später lässt Edison seine Filme in einem Broadway-Theater auf eine Leinwand projizieren.

«Als der Saal verdunkelt wurde», hält die «New York Times» am 24. April 1896 fest, «ertönte in der Balkonkante ein Röhren und Summen, und ein aussergewöhnlich helles Licht fiel auf die Leinwand. Dann kamen zwei blonde, deliziöse Persönchen vom Variététheater in Sicht, rosa und blau gewandet, und vollführten mit bravouröser Gelenkigkeit den Regenschirmtanz.»





Sieben Tage darauf sind in der Schweiz bewegte Bilder zu sehen.

Edison- und Lumière-Filme bilden Programmpunkte der Landesausstellung von 1896, die vom 1. Mai bis 18. Oktober in Genf stattfindet.



In Zürich wird der Kinematograph erwartet.

«Er kommt», so steht es grossgedruckt im «Tages-Anzeiger»-Inserat vom 24. Juli 1896. Die Fortsetzung dann kleingedruckt: «nächster Tage aus Paris nach Zürich mit der neuesten Erfindung: "Die lebende Photographie".»

«"Die lebende Photographie", eine der neuesten Erfindungen», ergänzt eine redaktionelle Mitteilung, «trifft nächster Tage in Zürich ein und wird, wie wir erfahren, dem tit. Publikum seine Vorstellungen geben. Es ist dies eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges und für jedermann von hohem Interesse. Der Besitzer erntete in Paris grossen Beifall.»

Erste Filmvorführung: Dienstag, 28. Juli 1896 im grossen Saal zur Meise, Münsterhof 20. «Projektion der Lebenden Photographie mittels elektrischer Beleuchtung in natürlicher Grösse. Diese wunderbare Erfindung wird in Zürich zum ersten Mal gezeigt.» Direktor F. Galliano lässt wegen der Krawalle gegen Italiener in Aussersihl in die Inserate einrücken: «Um das tit. Publikum durch meinen Namen nicht irre zu führen, fühle ich mich durch die gegenwärtigen Unruhen veranlasst, die Mitteilung zu machen, dass ich geb. Belgier und seit längerer Zeit Schweizerbürger bin.»

Ein Lumière-Film ist bereits Gerücht. «Ein Eisenbahnzug in Bewegung, der Dampf der Lokomotive, die Ankunft des Zuges an den Stationen, das Aussteigen der Passagiere, das Gewimmel der Menschen am Perron», so das «Tages-Anzeiger»-Inserat. «Eine Jasspartie», «Spielende Kinder mit Hunden» und «Die Ankunft der Kavallerie» sind weitere Filme im ersten Meise-Programm. «Da erblickt man eine Abteilung Husaren über eine Brücke reiten, jede einzelne Bewegung des Pferdes, der Reiter ist deutlich ausgeprägt», schreibt der «Tages-Anzeiger» am 1. August 1896. Für die ersten vier Septembertage verspricht Galliano «Auftreten der weltberühmten Cancan-

Tänzerinnen des "Moulin Rouge" de Paris»: «Hochinteressant u. pikant für Herren.»



Anfang November 1896 wird der Einzug des Kinematographen mit Orchesterbegleitung in der Tonhalle enthusiastisch gefeiert – im ausverkauften, tausendplätzigen, runden, im Stil des Pariser Trocadero erbauten Tonhallepavillon (jenem verspielten Jugendstilbau, der 1937 dem Kongresshaus weichen muss).

Das Ereignis ist in «NZZ» und «Zürcher Post», drei Tage später in der «Freitagszeitung» festgehalten, die mit der detailliertesten Darstellung aufwartet (die Auszeichnungen sind in kursiver Schrift übernommen):

«Die Unterhaltungskonzerte im Tonhallepavillon boten am Sonntag- und Montagabend einen besonderen Reiz durch die Verbindung mit Vorstellungen des Lumière'schen Kinematographen, den wir schon in Genf zu bewundern Gelegenheit hatten und nun hier mit Vergnügen wiederum funktionieren sahen. Die Erfindung ist ganz phänomenal und in der Tat eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges.

Da sahen wir zuerst unter den Klängen des von der Kapelle Muth gespielten Bernermarsches einen leibhaftigen *Festumzug* in Interlaken mit Fahnen, Inschriften und Musik daherkommen; ganze Kolonnen flotter Bernermeitschi in Nationaltracht, Vereine und Gesellschaften zogen im Taktschritt vorüber. Das zweite Bild versetzte uns ins heimelige *Schweizerdorf* der Landesausstellung; der Wasserfall sprühte vom Felsen herab, die Leute wanderten in Scharen an der Alpweide vorbei und dazu tönnten vernehmlich aus den Geissställen die monotonen Schellen.

Dann befinden wir uns plötzlich wieder in einer grossen Stadt und schauen dem interessanten *Strassenleben* zu. Wir sitzen gleichsam hinter einem riesigen Schaufenster und beobachten, was da vorüberfährt und geht.

Einige der Passanten bleiben stehen und schauen sich argwöhnisch um, uns gerade ins Gesicht, als merkten sie, dass man sie "hinterücks" photographieren wolle, was allemal grosse Heiterkeit erregt. Andere merken nichts, pressieren vorbei und ziehen höflich den Hut, wenn eine bekannte Dame

von der anderen Seite naht; ein Möbelwagen rollt langsam die Strasse entlang ... kurz, das Spiegelbild der Wirklichkeit könnte nicht vollkommener sein.

Wieder eine andere *Strasse*. Leute stehen dichtgedrängt in Gruppen und Reihen herum, Militärmusik erschallt und bald sieht man die Spitze des Waadtländer Bataillons Nr. 8 heranziehen, der Major vorauf, die Truppe in geschlossenem Marsch ihm nach in langem, langem Zug. Ein Bäckerjunge schlendert von ungefähr daher, sieht was los ist und schiebt sich nach vorn, um besser gucken zu können. Ein anderer lässt seinen Karren stehen und schaut dem immer wieder interessanten militärischen Aufzug zu.

Szenenwechsel: *Madrid*, ein Biwak von Linientruppen; flotte südländische Tanzmusik mit klappernden Kastagnetten beginnt, die Soldaten drehen sich paarweise oder einzeln im Kreise in den Zeltgassen, Mann für Mann die flottesten Tänzer, die man sehen will. Welche Lebhaftigkeit und Anmut zugleich liegt in diesen zierlichen Bewegungen! Was sind wir Nordländer für unbehilfliche Bären gegen diese Rasse! Die Soldaten tragen alle Kaput und Käppi und haben die Patronentasche umgeschallt.

Das folgende Bild zeigt uns einige *Wäscherinnen* bei der Arbeit, und dem Publikum wird versichert, dass sie nur die allein echte Sunlight Soap verwenden.

Interessanter ist wiederum der Einblick in eine *Badanstalt*. Auf mehreren Sprungbrettern nebeneinander kommen die kühnen Schwimmer hervor, nehmen zuäusserst einen kräftigen Absprung und schwingen sich im Bogen kopfvoran oder gar in einem verwegenen salto mortale in die hochaufspritzende Flut, dass man meint, es klatschen und rauschen zu hören. Es ist ein possierlich Spiel, das nur zu schnell vorübergeht und stürmisch da capo verlangt wird.

Der Kinematograph tut dem Publikum den Willen, erlaubt sich aber dabei einen übermütigen Scherz: wir sehen wieder dieselbe Szene, das Wasser sprudelt und schäumt, plötzlich schiesst aus ihm, leicht wie ein Federball, ein Menschenleib hervor, durchsaust im Bogen die Luft, kommt mit den Füßen genau auf das Ende des Sprungbrettes zu stehen und verschwindet im Innern der Badanstalt. Einen um den andern von den Schwimmern speit die Flut wieder aus, wie aus einem unterseeischen Geschütz abgefeuert kommen sie daher, ein *urkomi-*

1
L'ARRIVÉE D'UN
TRAIN À LA
CIOTAT Regie:
Jean Louis und
Auguste
Lumière

2
Tonhalle Zürich

3
Jean Louis und
Auguste
Lumière

4
Chronophoto-
graphie von
Eadweard
Muybridge

scher Anblick, den uns der Kinematograph damit verschafft, dass er den Apparat rückwärts spielen lässt und die hunderte von Momentphotographien, welche zusammen das lebende Bild darstellen, in umgekehrter Reihenfolge blitzschnell abrollt.

Wiederum ein völlig anderes Bild: Durch unser Schaufenster sehen wir auf ein weites Exerzierfeld, einzelne Reiter jagen heran, vorbei, im Hintergrund bewegt sich eine schwarze Masse von Kavallerie, sie kommt näher und näher, ein ganzes Kürassierregiment im gestreckten Galopp – hei wie das heransaut, man hört im Geist den Boden von den Hufen dumpf erdröhnen, die leeren Pallasch-Scheiben klirrend an die Bügel und Sporen schlagen, da plötzlich steht die ganze Reitermasse mit erhobenem Pallasch wie eine Mauer dicht vor unserem Fenster, zunächst und greifbar nahe in Lebensgrösse das Brustbild eines Unteroffiziers, hinter ihm die Schwadronen, und alles atmet sprühendes, kriegerisches Leben!

Der nicht enden wollende Applaus des Publikums verlangt eine weitere Zugabe: Wieder ist's die belebte *Strasse einer Stadt* mit Wagen, Tram und Fussgängern; ein Dienstmann mit aufgerolltem Strick am Ledergurt geht vorbei, bleibt zweimal stehen und schaut sich um, aber da ihm offenbar nichts daran liegt, verewigt zu werden, macht er sich davon, über die Strasse zwischen einem Wagen und den Rosen des nächstfolgenden sich hindurchwindend, und weiter die Stadt hinauf.

Noch nie hat das Tonhallepublikum mit soviel Interesse einem Dienstmann nachgeschaut.

Das waren die Bilder der ersten Serie vom Montagabend und so gerne man sonst etwa der Kapelle Muth zuhörte, diesmal fanden "Aida", Jubelouvertüre, Czarina, Puppenfee nur wenig Gefallen und mit Ungeduld sah man der zweiten Serie entgegen.

Sie sollte uns die *Zarenfeste* in Paris vor die Augen zaubern! Da sieht man zuerst über die Köpfe der Spalier bildenden Truppen hinweg auf die Konkordiabrücke und die heranrollenden vier- und sechsspännigen Wagen der hohen Herrschaften; zu erkennen vermag man freilich niemanden, die Entfernung ist zu gross, höchstens kann man annehmen, dass die Dame in der weissen Robe und mit dem weissen Sonnenschirm die Zarin ist.

Dem Bild fehlt, wenn nicht das Leben, so doch die *Farbe*, die der Wirklichkeit einen Hauptreiz verlieh.

Immerhin ist es auch so ausserordentlich interessant: die Staatskarossen mit Vor- und Nachreitern, dazwischen etwa ein einzelner Offizier kokett auf tänzelndem Pferd, die Kavalleriebedeckung am Schluss – wie das wiegt und wogt in dieser galoppierenden Reitermasse! Die Wagen kommen noch in mehreren Bildern wieder, dann defilieren Truppen verschiedener Waffengattungen, Kürassiere, Lanciers, arabische Scheichs in weissem, flatterndem Burnus, ein Linienregiment mit Tambouren und Musik famos marschierend, ein Turkobataillon, ebenfalls stramm im Schritt, wobei ein Trompeter und ein Tambour der Kapelle Muth vortrefflich die eintönige "Musik" nachahmten, zu welcher man in Paris alltäglich die Truppen nach ihren Exerzierplätzen marschieren sehen kann.»

Hier widerspricht der «Freitagszeitung» die «Zürcher Post»: Die Regimenter, meint sie, «zogen nicht immer taktfest, aber doch so vorüber, dass man die Illusion haben konnte, sie marschierten nach der Musik, nicht diese nach ihnen.»

Die «Freitagszeitung» weiter: «Mehr komisch als interessant ist eine grossartige Katzbalgerei zwischen zwei hitzigen Kartenspielern, in deren Streit ein Gärtnerbursch mit dem Hydrant wirksam eingreift. Natürlich wurden auch hier energisch "Zugaben" verlangt und es kam zunächst wieder der *Eisenbahnzug*, von dem wir schon aus Genf berichtet. – Dann fährt eine französische *Batterie* auf, blitzschnell ist abgeprotzt, die Gespanne entfernt, verspätet stäubt noch ein Reiter mit zwei Rossen davon, die Kanoniere (schlanke, gewandte Leute) laden, richten, ein Mann hält in der Hand den Riemen, der mit dem Stift im Zündloch verbunden ist, fertig – "bum!" – ein starker Paukenschlag, Blitz und Rauch – verschwunden ist die Vision. – Zum Schluss kommen die uns auch von Genf her bekannten Arbeiter, welche eine Mauer abbrechen, aber neu ist uns dabei das Stücklein "verkehrte Welt", das der Kinematograph hier abermals zum besten gibt. Dem Arbeiter, welcher an den, unter einer riesigen Staubwolke auseinander gefahrenen Trümmern herumhackt, schnell't den Pickel bei jedem Schlag ganz seltsam zurück; statt dass die Steinklötze bei seiner Arbeit kleiner werden, fügen sie sich immer dichter zusammen und auf einmal *richtet sich die ganze Mauer wieder auf!* Wenn das keine Hexerei ist, so hat's überhaupt nie welche gegeben, und

wer jetzt noch nicht glaubt, dass der *Kinematograph* das merkwürdigste ist, was er in seinem Leben gesehen hat, der – soll nur an seinen Kopf greifen, da hat er dann in der Tat etwas noch merkwürdigeres.»

Soweit die «Freitagszeitung». Der Bericht in der «NZZ» ist der einzige, der in Zürich gedrehtes Filmmaterial erwähnt – «eine Anzahl schweizerischer Ansichten von der Landesausstellung in Genf, von Interlaken, Lausanne, Zürich». Besprochen wird die erste Vorstellung, die vom Sonntagabend im Tonhallepavillon, «bei der die Zuschauer in nicht endenwollende Beifallsrufe ausbrachen und stürmisch Zugaben verlangten»:

«Der Lumière'sche Kinematograph hat am Sonntagabend im Pavillon der Tonhalle einen grossen Erfolg gehabt; der Zudrang des Publikums war ein so enormer, dass bereits zehn Minuten nach acht Uhr der Verkauf der Eintrittskarten eingestellt werden musste. Die Bilder kamen bei der Vorführung in der Tonhalle bei der gegenwärtigen ausgezeichneten Beleuchtung ganz besonders gut zur Geltung; die gespannte Leinwand hatte etwa die dreifache Grösse der früheren Produktionen und es erschienen somit die in den Bildern handelnden Personen schärfer markiert und viel deutlicher vor den Augen der Zuschauer.»

Der Einzug des Kinematographen als Festaufführung – mit Orchester, mit dreimal grösserer Leinwand! Im Meisesaal, vor drei Monaten, hat sie nur gerade 1.50 m auf 2 m gemessen.



**Dr. J. H. Smith, der in Zürich-Wollishofen eine Fabrik für Fotoplat-
ten besitzt, konstruiert einen Apparat,** der wie der Lumière'sche als Kamera und als Projektor dient. Mit seinem Assistenten Emil Ganz reist er 1897 nach London, um den Festumzug zu Königin Victorias diamantenen Regierungsjubiläum zu drehen. Gezeigt wird der Film von Philipp Leilich, der in Zürich-Aussersihl ein Kino eröffnet.

«Kinematograph Lumière», inseriert er im «Tages-Anzeiger» am 1. Juli 1897. «Die lebenden Photographien in natürlicher Grösse.»

Fritz Hirzel



Thesen zum Kino der Zukunft

Expertengespräch mit Edgar Reitz
im Rahmen des Internationalen Festivals
von Mannheim-Heidelberg

«Ist das Kino, wenn es denn wirklich ein kommunikativer Ort des kulturellen Lebens ist, nicht darauf angewiesen, wieder von der Konserve wegzukommen? Sollte das Kino sich nicht auf die Anfänge besinnen?»



1



2



3

KLAUS EDER Wie sehen die Bilder der Zukunft aus und welches sind die Einflüsse, die die neuen Technologien auf die Ästhetik des Kinos haben werden, das sind die Fragen, die wir diskutieren wollen. Edgar Reitz hat die beiden letzten Jahre am Aufbau eines neuen Instituts gearbeitet. Bei diesem am 11. Oktober offiziell gegründeten «Europäischen Institut des Kinofilms Karlsruhe» (EIKK) geht es ebenfalls um die Entwicklung einer Vorstellung, was in Zukunft mit dem Kino passieren wird. Deshalb will ich zunächst einmal Edgar bitten, uns in ein paar Zügen zu erzählen, was in diesem Institut vor sich geht und was die Pläne sind.

EDGAR REITZ Zunächst gab es einfach den Wunsch nach einem Treffpunkt irgendwo in Europa, wo man einmal ohne Öffentlichkeit und ohne Presse wirklich der Sache zuliebe zusammenkommen kann. Heinrich Klotz, der in Frankfurt schon das Deutsche Architekturmuseum gegründet hat und dann in Karlsruhe die Hochschule für Gestaltung und das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) aufbaute, bot mir an: Wenn die europäischen Filmregisseure so etwas brauchen, so kommt doch nach Karlsruhe. Es war ein ungewöhnlicher Gedanke. Ausgerechnet Karlsruhe, denn die Stadt spielt ja im Kinobereich kaum eine Rolle.

Unser Institut hat sich zur Aufgabe gesetzt, dem europäischen Film zukunftsgerichtete Serviceleistungen in drei Bereichen zu bieten. Der erste ist, wie ausgeführt, einen Ort zu schaffen, an dem die Zeit angehalten werden kann, wo Regisseure und Autoren sich treffen, wo sie sich aufhalten und Gedanken austauschen können, wo sie etwa mit ihren Kollegen zusammen Drehbücher und Stoffe oder mit ihren Komponisten Filmmusik entwickeln können.

Der zweite Bereich und Schwerpunkt des Instituts ist Forschungs- und Entwicklungsarbeit auf dem Gebiet des Kinos. Wir haben den ehrgeizigen Plan, in Karlsruhe ein europäisches Versuchskino zu bauen. Ein Kino, in dem die Möglichkeiten eines zukünftigen Kinos ausprobiert werden können; denn wir wissen alle, dass sie im normalen kommerziellen Betrieb überhaupt nicht entwickelbar sind. Es hat sich zum Beispiel erwiesen, dass die Festivals ein völlig anderes Publikum in die Kinos bringen als der normale Kinobetrieb. Die Frage ist also, was ist das Geheimnis der Festivals? Und wie

kann man das auf den normalen, ganz-jährigen Kinobetrieb übertragen? Gibt es ein bestimmtes Element von Live-Erlebnis im Kino? Will das Publikum jemanden haben, dem es Applaus spenden kann? Wollen die Leute im Kino wieder klatschen? Und wer nimmt den Applaus entgegen? Ist das Kino, wenn es denn wirklich ein kommunikativer Ort des kulturellen Lebens ist, nicht darauf angewiesen, wieder von der Konserve wegzukommen? Sollte das Kino sich nicht auf die Anfänge besinnen? In den ersten vierzig Jahren der Filmgeschichte hatte Kino immer eine Live-Komponente, Musik wurde immer live gespielt, es wurden oft Texte vorgetragen, und es gab auch diese Mischung von Kino mit Variété, mit Formen des Theaters oder der Gastronomie. Solche Möglichkeiten wollen wir in diesem Kino erforschen, Versuchsprogramme durchführen und einmal im Jahr die Filmtheaterbetreiber Europas nach Karlsruhe einladen – nicht die Konzerne, sondern vor allem Leute, die gibt es überall, die in den Städten wirklich lebendiges Kino machen –, damit sie sich ansehen, was man machen kann und uns auch Impulse für unsere weitere Arbeit dort hinterlassen.

Dieser Kinoversuch, diese Kinoidee überhaupt, ist unser schwierigstes Projekt, und das allertuerste auch, was wir in Karlsruhe machen wollen. Für dieses Thema bin ich am leidenschaftlichsten engagiert. Und einen Teilerfolg haben wir bereits erzielt, denn der Gemeinderat der Stadt hat den Entschluss gefasst, uns ein Grundstück für das Kino zur Verfügung zu stellen. Das ist immerhin schon etwas, und vielleicht finden sich ja auch Investoren, die sich für unsere Konzepte, wie man mit diesen Dingen weiterkommen kann, interessieren.

Der dritte Schwerpunkt liegt im Ausbildungsbereich und greift auf die alte Tradition der Lehrer-Schüler-Verhältnisse oder der Meisterklasse zurück. Europäische Produzenten können von uns Koproduktionshilfe bekommen, unter der Bedingung, dass ein paar von uns ausgesuchte Absolventen von Filmschulen mit in die Filme hineingenommen werden. Aber auch diese Absolventen müssen immer eine Mitgift mitbringen, sie müssen etwas anbieten, was der jeweiligen Produktion, dem jeweiligen Regisseur tatsächlich auch nützt.

PETER KÖRTE George Lucas, der es als STAR-WARS-Experte ja wissen muss, hat vor nicht allzu langer Zeit in einer

sehr kriegerischen Metaphorik gesagt: die Hauptschlachten der Zukunft werden um die technischen Veränderungen im Verleihbereich toben. Der Anachronismus, dass selbst in den USA ein Film, der mit dreitausend oder dreieinhalbtausend Kopien gestartet wird, immer noch in Büchsen verpackt durch das ganze Land chauffiert werde, das sei, technologisch gesehen und gemessen an dem, was heute möglich wäre, so überholt und absurd geworden, dass eher früher als später auch da eine andere Technologie installiert werden müsse. Meine Frage daher wäre: Ist im Rahmen des Karlsruher Instituts auch vorgesehen, dass man darüber nachdenkt, wie sich die Technologie im Vertrieb und damit natürlich auch die Distribution der Filme, in Europa und in den einzelnen Ländern, verändern wird?

EDGAR REITZ Ohne Zweifel wird da sehr schnell eine Veränderung kommen. Die digitale Revolution, die sich zurzeit in den Medien anbahnt, wird das Kino ganz schnell erreichen. Was im Augenblick technisch möglich ist, ist eine Vorführttechnik auf der Basis der weiterentwickelten Flachbildschirme. In dieser Technologie kommt man mehr und mehr von Projektionssystemen, der Projektion überhaupt, ab. Die Entwicklungen, die es in den vergangenen Jahren mit Videobeamern und Lasersystemen gegeben hat, scheinen alle durch die Flachbildschirmtechnik überholt zu werden. Bereits in den nächsten fünf Jahren wird es möglich sein, auch dreissig Meter grosse Bildwände herzustellen, wobei die Auflösung des Bildes im Detail es ermöglicht, durch diese unglaubliche Anzahl von Pixeln die Qualität des IMAX-Films auch elektronisch zu erreichen. Ein Problem, das erst in Gedanken und technisch erst in Labor-dimensionen gelöst ist, bleibt noch die Übertragung von Daten in diesen gigantischen Ausmassen. Physiker sagen zwar, das Glasfasersystem sei, was die Datenmengen betrifft, vollkommen unbegrenzt, dennoch sind aber einige praktische Fragen in diesem Zusammenhang noch ungelöst.

Mit Sicherheit werden eines Tages aber die fertigen Filme die Kopierwerke als Kopie gar nicht mehr verlassen. Unternehmerisch clever geführte Kopierwerke werden sich wohl zu elektronischen Verleihunternehmen entwickeln, die gleichzeitig auch das gesamte Abrechnungswesen, von den urheberrechtlichen Abgeltungen bis zu den Verleihgebühren, elektronisch ver-

arbeiten. Der Distributionsstandard 35mm-Film wird sukzessive verschwinden – und zwar, schätze ich mal, bereits innerhalb der nächsten zehn Jahre. Aber der Produktionsstandard 35mm-Film, den die Gebrüder Lumière benutzt haben, wird noch hundert Jahre bestehen. Das ist, nebenbei bemerkt, eine sehr interessante Auseinanderentwicklung. Die Erfindung des 35mm-Films mit den vier Löchern pro Bild scheint vor hundert Jahren der Genieblitz überhaupt gewesen zu sein. Noch ist keine Technologie in Aussicht, die das je wird ersetzen können.

Aber für die Distribution verändert sich alles. Sie müssen sich einmal vorstellen, was es in der Praxis bedeutet, wenn das Programm von der Filmmenge losgelöst wird. Jeder, der heute ein Kino betreibt, muss sein Abendprogramm mit einer Kopie bestreiten, die in einem Pappkarton ankommt und eine bestimmte Meterzahl hat. Von daher ist auch ein bestimmtes ästhetisches Konzept in die Kinopraxis geraten. Und genau dieses Konzept wird verschwinden, denn über das Glasfaserkabel ist die Programmmenge vollkommen beliebig.

KLAUS EDER Was für ein ästhetisches Konzept meinst du?

EDGAR REITZ Der Film ist ein Kind der Technik und des technischen Zeitalters. In den Anfangszeiten, als man nicht mehr als sechzig Meter Film in eine Kamera hinein brachte, war kein Film länger als sechzig Meter, als die Projektoren maximal Dreihundert-Meter-Spulen aufnahmen, war kein Film länger als zehn Minuten. Da können die Filmhistoriker sagen, was sie wollen: von diesen Gegebenheiten wurde die Ästhetik abgeleitet. Man muss seine Geschichten immer in den Dimensionen erzählen, die zur Verfügung stehen. Bei einem Spielfilm sind das in der Regel zweieinhalbtausend Meter, fünf oder sechs Akte, wie man das ja immer noch nennt, wobei man unter dem Akt eine Rolle von sechshundert Metern versteht. Das ist bald einmal endgültig vorbei, auch für die dramaturgische Arbeit. Man wird in viel kleineren und viel grösseren Dimensionen denken können.

Wahrscheinlich wird sich auch der Kino-Abend neu formen, und sicherlich wird die Unterbrechung, die Pause, wieder eine grosse Rolle spielen, wenn sie nicht mehr technisch bedingt ist, wenn man sie einfach herbeiführen kann, wenn Pausen aus einer Notwendigkeit des kommunikativen

Bildlegende
von Seite 51:

1
*Le géode im Parc
de la Villette
in Paris*

2
THE
UNDERCOVER
MAN Regie:
Joseph H. Lewis

3
*May Irwin und
John C. Rice
in THE KISS von
Thomas Alva
Edison*

Zusammenhangs heraus entstehen. Denn da wo man heute im Kino Pausen macht, sind sie in den Filmen nicht vorgesehen und in der Dramaturgie nicht eingeplant.

Wenn fünfhundert Leute in einem Gebäude sind, das all die wunderbaren Möglichkeiten der Begegnung, wie Foyers, Gaststätten und so weiter enthält, wird sich jeder Unternehmer sagen: ich mach doch mindestens zwei Pausen am Abend. Denn über das Glasfaserkabel ist immer Programm zu haben. Sehen Sie: die Oper ist wegen der Pausen, deswegen und nur deswegen, unsterblich. Die Scala macht nach jedem Akt eine Pause. Bei einer Oper in fünf Akten gibt es in der Scala vier Pausen – und wenn die nicht wären, wär die Scala längst tot.

KLAUS EDER Ich stell mir also vor, dass ich in zehn Jahren in ein Kino gehe, elektronisch meine Eintrittskarte bezahle, drin sitze und keine Projektion mehr sehe, bei der das Bild mit einem Lichtstrahl auf eine Leinwand geworfen wird, sondern einen Bildschirm, der die Dimensionen einer Leinwand hat. Wenn der Film nach wie vor auf 35mm nach dem hundert Jahre alten Verfahren hergestellt wird, sehe ich dann denselben Film auf einer Leinwand immer noch anders als auf diesem überdimensionalen Bildschirm? Verändert die Digitalisierung des Films im Kopierwerk den Charakter des Bildes?

EDGAR REITZ Was am Flachbildschirm so absolut frappierend ist: er flimmert nicht mehr. Dieser Flimmereffekt, weswegen das Kino ja auch Flimmerkiste genannt wird, hat ganz offensichtlich tiefenpsychologisch eine Wirkung, die wir alle nicht kennen. Wenn Godard mal sagte, Film sei vierundzwanzigmal pro Sekunde die Wahrheit, dann war damit wirklich auch dieser Flimmereffekt gemeint, der für die Wahrnehmung eine sehr bestimmte, aber unbewusste Wirkung hat. Ich kann mir durchaus vorstellen, dass ein flimmerfreies Kinoerlebnis etwas sehr Anderes ist, und ich kann mir auch vorstellen, dass man die historischen Filme, Filme, die noch für das klassische Kino gedreht worden sind, in den Filmkunsttheatern der Zukunft immer noch mit Projektoren vorführen wird, einfach weil man festgestellt hat, dass die das brauchen. Aber ich denke auch, dass die Generationen, die mit den Grossbildschirmen aufgewachsen sind, in ihren neu gedrehten Filmen eigene Formen entwickeln und lernen werden, mit

«Die Oper ist wegen der Pausen, deswegen und nur deswegen, unsterblich. Die Scala macht hinter jedem Akt eine Pause.»

Bei einer Oper in fünf Akten gibt es in der Scala vier Pausen – und wenn die nicht wären, wär die Scala längst tot.»

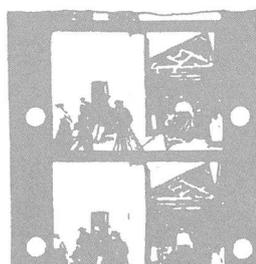
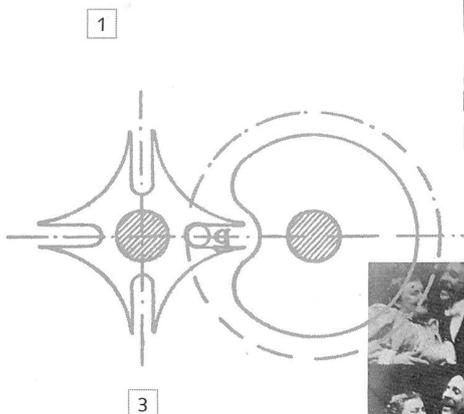
1
Spielende Kinder
in einem frühen
Lumière-Film

2
LE
DÉJEUNER
DE BÉBÉ der
Gebrüder
Lumière

3
Schemazeich-
nung des
Malteserkreuzes

4
May Irwin und
John C. Rice
in THE KISS von
Thomas Alva
Edison

5
Perforation
der ersten
Lumière-Filme



Hundert
Jahre
Kino
100

«Als sterbliche Wesen müssten wir doch eigentlich erschauern vor dem Gedanken, dass man etwas, was vorher war, hinter das setzt, was

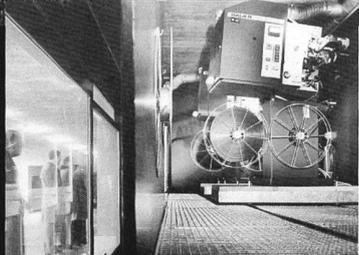
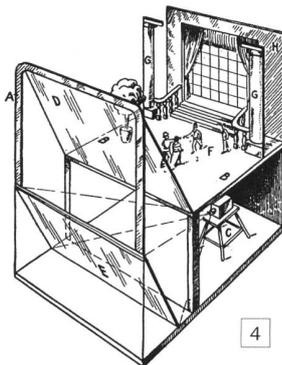
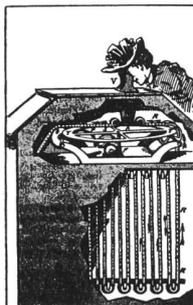
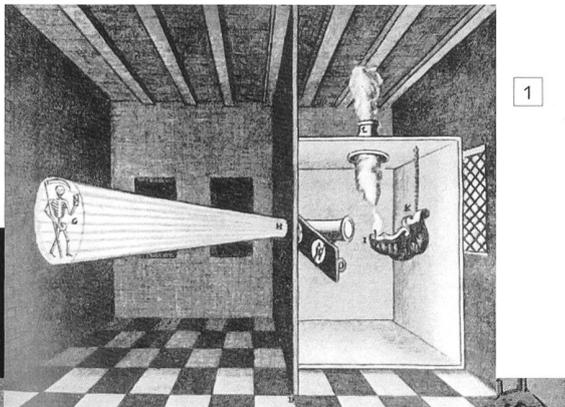
erst kommt, und dass man mit der eigenen Lebenszeit, und derjenigen der Schauspieler, so umgehen kann. Aber wir schauern nicht mehr

dabei, wir machen es einfach.»

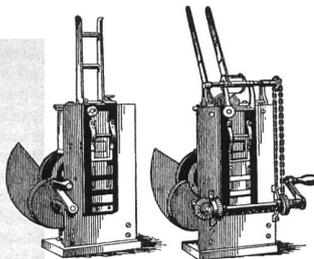
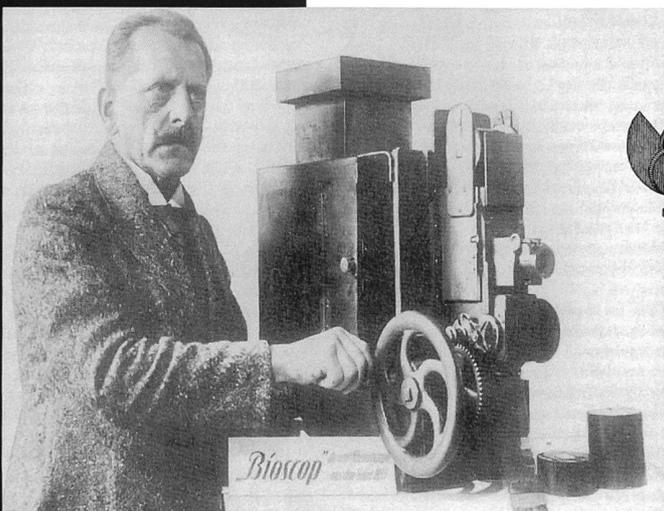
den technischen Gegebenheiten auch ästhetisch umzugehen.

Der Wegfall des Flimmerns auf der Leinwand führt zu einem noch grösseren Naturalismus des Bildes. Man wird sich sehr mit dieser Frage auseinandersetzen müssen, von der ich glaube, dass sie die grösste filmästhetische Frage der Zukunft werden wird. Denn mit der digitalen Technik verfügen wir gleichzeitig auch über die gegenteilige Möglichkeit. Die Digitalisierung der Bilder erlaubt den Machern jeden Eingriff, jegliche Veränderung des Bildes und also auch jegliche Abweichung vom realistischen, naturalistischen Abbild. Das Kino wird im Ergebnis dann noch mehr zu dem werden, was wir als virtuelle Welt bezeichnen, und eben das Erlebnis der Virtualität, der virtuellen Wirklichkeit vermitteln. Der Aufenthalt im Kino wird dann noch mehr von einem Gefühl des Dabeiseins in der grossen weltweiten virtuellen Kultur geprägt sein. Denn jeder, der einen Film sieht, weiss ja, dass viele andere Menschen auf der Welt diesen selben Film auch sehen. Und gerade wenn die Filme durch Datenkanäle übertragen werden, können sie ja gleichzeitig überall sein. Ein Film kann gleichzeitig auf hunderttausenden grosser Bildschirme laufen, und wer in einem dieser Kinos ist, der weiss, gerade wenn es als Event gestaltet ist, dass er mit einer virtuellen Kultur konfrontiert wird, die wirklich weltweit ist. Er sitzt dann nicht in Karlsruhe oder in Mannheim, sondern wirklich in diesem virtuellen *global village*. Das, was wir inzwischen digitale Kultur nennen, wird auch das Kino ergreifen. Das Kino wird kein separater Bereich innerhalb dieser Medien bleiben und wird sich von dem, was zu Hause, in den eigenen vier Wänden stattfindet, wesentlich nur noch durch diese Mischung von realgesellschaftlicher mit virtueller Erfahrung unterscheiden, von der Mischung dieser beiden Erlebnisebenen profitieren.

BRUNO FISCHLI Es gibt ja diese olympischen Kategorien der Moderne, die natürlich auch für die moderne Technologie gelten: Kategorien wie schneller, weiter, abstrakter oder auch kompakter, was die digitale Datenmenge anlangt, die übermittelt wird. Und auf der andern Seite gibt es ästhetische Kategorien, die, jedenfalls für mich bislang noch, das Gegenteil beinhalten: nicht weiter, sondern näher, nicht schneller, sondern langsamer, nicht abstrakter, sondern konkreter.



5



Hundert Jahre Kino
100

Wie können diese Gegensätze zusammengebracht werden? Auf der einen Seite basiert die Technik ganz eindeutig auf diesen quasi olympischen Kategorien der Moderne, und auf der anderen baut die Ästhetik auf dem genauen Gegenteil dieser Kategorien auf. Ausserdem haben wir es hier ja nach wie vor mit einem ästhetischen Phänomen zu tun, nicht nur mit einem technologischen, technischen. Wie kommt beides zusammen?

EDGAR REITZ Das ist absolut nichts Neues. Die Kunst hatte immer die Funktion, da eine Gegenwelt zu schaffen. Natürlich folgt nicht alles, was im Film geschieht, künstlerischen Kategorien, die wenigsten Filme werden aus rein künstlerischen Absichten produziert. Aber es gibt die Filmkunst, wird sie immer geben, und insofern die künstlerische Absicht vorhanden ist, strebt sie danach, diese Beschleunigung anzuhalten, davon bin ich überzeugt. Genau das ist auch meine Leidenschaft.

Der Film war und ist ja ein Produkt dieser olympischen Anstrengungen. Er beruht auf Geschwindigkeit, diese vierundzwanzig Bilder pro Sekunde selbst sind ein Verweis auf den Höhepunkt des mechanischen Zeitalters. Nicht ohne Grund wurden das Auto, das Flugzeug und das Kino gleichzeitig erfunden. Sie alle miteinander sind Ausdruck des Fortschritts der Mechanik, Zeugen der mechanischen Welt auf ihrem allerhöchsten Punkt. Weitere Beschleunigung war da gar nicht mehr möglich. Und die Künstler haben immer dafür gesorgt, dass in diesem Rausch von Geschwindigkeit und Beschleunigung Ruhe entsteht. Die Langsamkeit, die Entdeckung der Lebensrhythmen in ihren Zusammenhängen ist das Entscheidende. Jeder gute Spielfilm entdeckt sozusagen eigene Biorhythmen und übersetzt sie in dieses Medium. Eigentlich ist das auch unglaublich witzig: man bedient sich ausgerechnet eines Kindes der Beschleunigung, der Moderne überhaupt, um etwas zu machen, das letztlich das Gegenteil davon ist. Dadurch wird der Zuschauer aber in ein Spannungsfeld gebracht. Wer das Kino besucht – früher war es ganz klar, und in absehbarer Zukunft wird es wieder so sein –, besucht einen Ort der Moderne, einen Ort mit der neusten Technologie und beschäftigt sich dort mit einzelnen Menschen und ganz intimen, persönlichen Situationen. Schon eine Grossaufnahme, schon zu sehen, wie ein Mensch atmet oder wie

er sich bewegt, ist eigentlich etwas dem Medium ganz Fremdes, war aber immer schon im Film zu finden, und ich denke, dass es auch in Zukunft erhalten bleibt. Man kann die Themen nicht digitalisieren, man kann sie diesem Prozess nicht unterwerfen. Die schöpferische Phantasie ist meines Erachtens nicht zu beschleunigen. Man kann sie nicht wirklich industrialisieren. In diesem Bereich ist nicht einmal Hollywood industriell.

Das Medium Film und das Kino sind ja aus der Möglichkeit heraus geboren, in die Zeit eingreifen zu können. Daraus, dass wir in der Lage sind, Zeit losgelöst von ihren biologischen und gesellschaftlichen Zwängen zu gestalten. Das hat die Musik in gewisser Weise immer schon getan, aber die Musik arbeitet mit abstraktem und absolut künstlichem Material. Es war wohl Jean Renoir, der gesagt hat: Das Kino sei ein Spiel mit der Wirklichkeit. Nun, diese Möglichkeit, mit der Wirklichkeit spielen zu können, ist beim Kino ja vor allem die Möglichkeit, mit der Wirklichkeit im Sinne ihrer zeitlichen Ausdehnung zu spielen. Das ist jetzt sehr abstrakt, aber jeder weiss, dass wir uns kaputt lachen über Leute, die längst tot sind, oder dass wir immer noch weinen bei ihren Geschichten. Wir können dank des Mediums an längst vergangenen Leben teilnehmen. Das ist ja ganz offensichtlich ein magischer Effekt.

Und durch die wichtigste Entdeckung für den Ausdruck des Films, die Montage, rangiert man dann auch noch innerhalb des Films mit der Zeit und springt mit ihr um, als wären wir überhaupt nicht sterblich. Als sterbliche Wesen müssten wir doch eigentlich erschauern vor dem Gedanken, dass man etwas, was vorher war, hinter das setzt, was erst kommt, und dass man mit der eigenen Lebenszeit, und derjenigen der Schauspieler, die wir in jedem Film, den wir machen, ja abbilden, so umgehen kann. Aber wir erschauern nicht mehr dabei, wir machen es einfach.

Dieses Jahrhundert hat in der Hinsicht, dass man etwas macht, vor dem man erschauern müsste und es nicht mehr tut, Unglaubliches hervor gebracht. Die Überwindung der Hemmschwelle gegenüber bestimmten Grunderfahrungen, das ist das Geniale, aber auch das Infernalische an diesem Jahrhundert. So gesehen wird alles so neu nicht sein, was da noch auf uns zukommt. Wir leben jetzt gerade in einer Pionierzeit, die noch eine

Reihe von Jahren anhalten wird. Das ist wie vor hundert Jahren auch: innerhalb weniger Jahre wurden sehr viele Erfindungen gemacht, und dann hat man hundert Jahre benötigt, sie zu perfektionieren. Das wird jetzt mit der digitalen Technik passieren, auch da wird man hundert Jahre brauchen, um zu perfektionieren, was da jetzt machbar ist. Eine Frequenz von vierundzwanzig Bildern pro Sekunde ist lächerlich geworden. Wir haben es mit Milliarden von Bits innerhalb einer Sekunde zu tun – und das ist noch jenseits unserer Vorstellung.

ERNIE TEE Wenn der Film nicht mehr projiziert wird, alles digitalisiert ist, also der Lichtstrahl nicht mehr von hinten auf die Leinwand fällt, dann wird das Kino seinen voyeuristischen Aspekt verlieren, und wir werden nicht mehr das Gefühl haben, unerkannt Zeugen eines intimen Vorganges zu werden. Das wird die Erfahrung des Zuschauers wohl entscheidend verändern.

In **JEAN-LUC GODARD MEETS WOODY ALLEN** erzählt Jean-Luc Godard ja davon, dass er mit Schuldgefühlen ins Kino ging, dass das Kino in seiner Jugend eine Art Schlüssellocheffekt hatte, dass man das Gefühl hatte, an etwas Verbotenem teilzunehmen. Als er jung war, war es den Jugendlichen meist verboten, ins Kino zu gehen. Wenn Jugendliche aber heute Fernsehen schauen oder später digitalisierte Bilder auf dem Bildschirm haben, gibt es keine verbotenen Bilder, und die Eltern sind dabei. In diesem Sinne glaube ich, dass ein digitalisiertes Bild anzusehen heutzutage eine sehr andere Erfahrung ist als Filmbilder zu sehen, die von hinten projiziert werden. Vielleicht hat es die Wirkung, die Marshall McLuhan mit «the charge of the light brigade» thematisierte: das Bild kommt zu einem, statt dass man seine eigene Imagination aktiviert.

EDGAR REITZ Ich bin natürlich auch mit diesem magischen Kino aufgewachsen, und ich wäre nie Filmemacher geworden, wenn diese Faszination mich nicht dazu gebracht hätte. Aber wir dürfen auch nicht vergessen, dass bereits heute schon die Mehrzahl der Menschen diese Grunderfahrung nicht mehr hat, denn die jüngere Generation hat die bewegten Bilder schon im Fernsehen kennengelernt, und die Kinder wachsen heute mit den Bildschirmen auf. Für Leute, die heute zwanzig oder dreissig sind, ist das etwas so Normales und Selbstverständliches, dass sie das Problem

1
Darstellung
einer Laterna
magica aus «Ars
Magna Lucis et
Umbræ, 1671

2
Innenansicht
von Edisons
Kinetoskop

3
Nebelbild-
Doppelprojek-
tion aus der
Zeit um 1900

4
Oskar Messters
Alabastra-
Theater

5
Kino Atelier in
Basel

6
Erste Form des
Projektions-
geräts der
Gebrüder
Lumière und
Abwandlung
durch Charles
Pathé

7
Max
Skladanowsky
am Bioskop



1

Hundert
Jahre
Kino
100

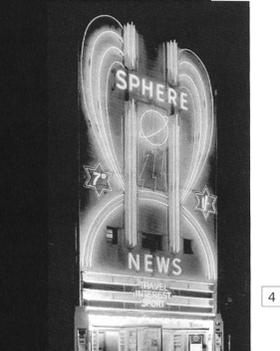
GAUMONT
PALACE
GAUMONT
PALACE



2



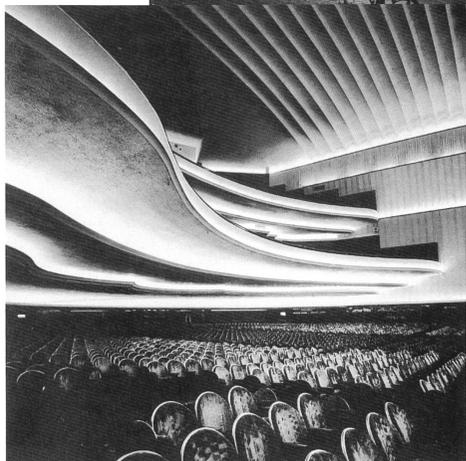
3



4



5



6

«Es gibt keinen Zweifel: das Kino hängt eng mit der Sexualität zusammen. Allein die Annäherung der Kamera an die Haut eines Menschen in der Grossaufnahme hat schon eine starke sexuelle Komponente.»

überhaupt nicht kennen, Bilder als etwas Verbotenes zu betrachten. Dieses Gefühl, Bilder als etwas Geheimes, wie in einer kultischen Veranstaltung, zu konsumieren, ist durch das Fernsehen völlig verschwunden.

BRUNO FISCHLI Es gilt auch noch das magische Dunkel zu beachten, wie es Guattari und Deleuze nennen, «das Kino als die Couch der armen Leute». Das heisst, dass man alleine im Dunkeln wirklich mit etwas alleine ist.

EDGAR REITZ Dass der Raum abgedunkelt werden musste, war zunächst einmal technisch bedingt. Sobald die Leinwände durch Bildschirme, die selbst leuchten, ersetzt werden, muss der Raum nicht mehr ganz dunkel sein. Das Licht, das dann im Raum auf die Bildfläche fällt, hellt die dunkeln Partien nicht mehr auf, und diese Dunkelheit ist nicht mehr notwendig.

Andererseits hat diese technisch bedingte Dunkelheit natürlich auch psychologisch eine bestimmte Wirkung, gerade wenn wir bedenken, was da noch als Erziehungshintergrund vorhanden ist. Das Kino ist im neunzehnten Jahrhundert gleichzeitig mit der Psychoanalyse entstanden, also sozusagen noch vor Freud, in einer Zeit, als man noch nicht wusste, was das überhaupt ist, im Dunkeln mit anderen zusammen Emotionen zu zeigen. Sicher hat sich das inzwischen verändert. Eine Gesellschaft, die das Medium lange Zeit kennt, wird auch diese Tabu-Empfindungen gegen das Gemeinsame im Dunkeln nicht mehr haben.

Es gibt keinen Zweifel: das Kino hängt eng mit der Sexualität zusammen. Deswegen ist Sex auch das grösste Thema des Kinos. Schon immer gewesen. Auch wenn nicht von Sex die Rede ist, schwebt Sex bei dieser Art der Projektion und des gemeinsamen Zuschauens in der Luft. Allein die Annäherung der Kamera an die Haut eines Menschen in der Grossaufnahme hat schon eine starke sexuelle Komponente. Und da muss man natürlich noch dazu sagen, dass die gesamte Tabuisierung bestimmter Bereiche damit aufgehoben wird. Das geht immer weiter. Wenn Sie heute ins Internet gehen, stellen Sie fest: da ist die Enttabuisierung von Sex total im Gange. Das ist unglaublich, und ich fürchte, dass gerade auf der Ebene der Enttabuisierung der Sexualität das alte Kino ruiniert wird.

PETER KÖRTE Ein Ausbleiben der Abdunkelung mag zwar etwas verändern, entscheidender aber scheint

mir, wir bleiben, wie der Schriftsteller Jerome Charyn geschrieben hat, «Kannibalen auf dem Klappspitz», die andere Leben auf der Leinwand verzehren, und auch verzehrt werden. Das hat tatsächlich sehr viel mit Sexualität und Tod zu tun, und ich glaube nicht, dass sich das ändern wird.

Was sich hingegen noch ändern dürfte, das ist so eine Erfahrung von Kollagenz. Beim Theater ist jede Vorstellung etwas für sich, die läuft jedesmal etwas anders; beim Kino hat man, wenn man an bestimmte Filme denkt, auch eine Assoziation etwa zu einem bestimmten Ort, wo man sie zum erstenmal gesehen hat, das kann auch mit einer Unschärfe in der Projektion, jedenfalls mit einem bestimmten individuellen Ereignis verbunden sein. Und was diese neue Technologie im Gegensatz zur alten Projektor-Technik natürlich schafft: sie garantiert den wiederkehrenden Standard, und insofern wird wirklich das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit erreicht. Der Gewinn an technischer Qualität durch diesen Flachbildschirm wird allerdings mit einer Entindividualisierung der jeweiligen Vorstellung, und auch deren Rezeption, einhergehen.

PETER W. JANSEN Zur absoluten Reproduzierbarkeit kommt die absolute Ubiquität hinzu. Das ist, glaube ich, das entscheidend andere. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Ubiquität, das heisst, es ist überall, zu jeder Zeit, in jedem Augenblick, bei jeder Gelegenheit zu rezipieren. Das ist eine wesentliche Veränderung des Kinos und auch des Charakters des Bildes, weil das Bild ja mit der Situation zu tun hat, in der ich das Bild wahrgenommen habe. Ich speichere in meinem Gehirn, in meinen Erinnerungen, nicht nur das Bild, sondern sozusagen eben auch, wie das Bild dahin gekommen ist. Habe ich den Film alleine gesehen? oder mit andern? in welcher Situation? in welchem Kino? in einem Kino, das ich möglicherweise mein Lebtage nicht mehr wiedersehe? Vielleicht behalte ich das Kino wegen dieses Films in Erinnerung, oder den Film wegen dieses Kinos. All das steht, glaube ich, mit der neuen Entwicklung zur Diskussion. Ich sage dies ohne jede Wertung, ich sehe nur, dass die Entwicklung anders verläuft und könnte mir auch vorstellen, dass sich für künftige Generationen der Umgang mit Bildern nicht nur durch das Fernsehen geändert hat, sondern auch

durch den Umgang mit dem Computer. Den Laptop kann ich überall aufstellen, Bilder reinholen und sie auch verändern.

Das nächste worüber wir vielleicht reden sollten, wäre die Frage der beliebigen Herstellbarkeit des Bildes oder des Kunstwerkes und die Interaktivität beim Herstellen eines Films. Gibt es überhaupt noch einen Film, der einen *final cut* hat, oder wird der *final cut* nur vom Zuschauer vollzogen, der die Möglichkeit hat, selber zu entscheiden, wie der Film weitergeht. Gibt es in dem Zusammenhang noch Originalität? Die Originalität ist sowieso ein grosses Thema beim Kino. Es gibt ja kaum Filme – auch unter den Filmen, die wir lieben –, die tatsächlich so hergestellt worden sind oder von ihrem Autor so gewollt worden sind, wie wir sie kennen. Es ist sehr oft eingegriffen worden. Jetzt greift nicht mehr der Produzent ein, es greift derjenige ein, der sich als Produzent aufstellt, indem er das rezipiert, was er rezipieren möchte. Ist das nicht eine wesentlichere Veränderung als alles andere?

EDGAR REITZ Ganz bestimmt neu als Erfahrung ist, dass der Begriff des Originals verschwindet. Walter Benjamin war eigentlich sehr prophetisch, denn er konnte zu seiner Zeit überhaupt nicht wissen, dass das einmal möglich sein wird, dass die Kopie mit dem Original identisch ist. Das absolut Entscheidende an der digitalen Welt ist, dass sie den Unterschied zwischen Kopie und Original aufhebt. Da kommt jedoch noch etwas hinzu: in dem Augenblick, wo man in das Original oder in die Kopie eingreifen kann, ist auch dieser Eingriff original. Das heisst, er ist nicht mehr unterscheidbar von dem, was ursprünglich war.

An der Universität in Pavia gibt es eine Autographensammlung. Sehr lebenswerte Leute sammelten über Jahrzehnte Originalmanuskripte von Autoren aus der ganzen Welt, auch Drehbücher sind dabei. Handgeschriebene oder mit Schreibmaschine geschriebene Drehbücher mit handschriftlichen Anmerkungen. Wenn man diese Sammlung betrachtet, wird einem sofort klar: Heute, wo die Autoren mit Computer schreiben, kann man diese Sammlung mehr sammeln. Veränderungen sind nicht mehr nachweisbar. Alles, was man ändert, ist auch ein Original. Der Autor tut es ja selbst, der wird ja nicht mehr handschriftlich ins «Original» reinschrei-

1 Erste Vorführungen von Cinerama am Broadway 1952

2 Gaumont Palace in Paris

3 Studio 4 in Zürich

4 Sphere News Theatre in London

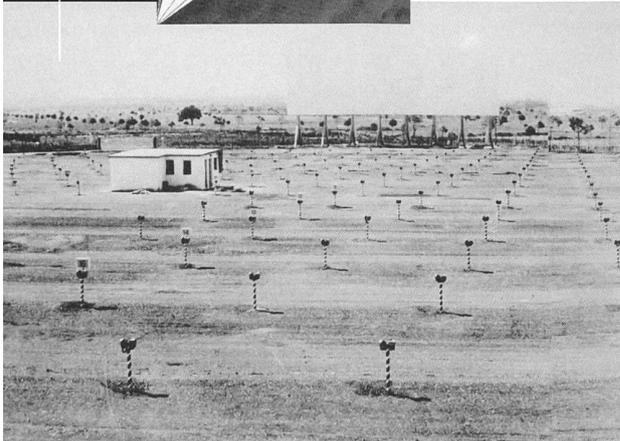
5 Vreeburg in Utrecht

6 Innere des Gaumont Palace in Paris

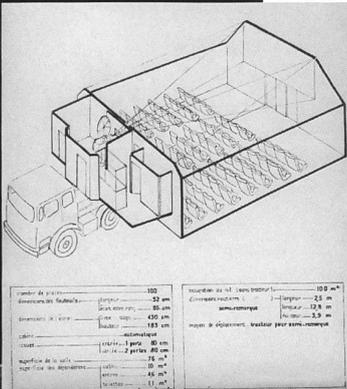
«Die Linearität des Denkens ist das Ergebnis der Schriftkultur und das Ergebnis einer mechanischen Technik, die einfach nur Lineares erlaubt.»



1



2



3



4

ben, weil man die Änderungen im Computer sehr viel besser machen kann und auch sehr viel eleganter. Ich kenne das von meinen eigenen Arbeiten: Ich hab in meinem Computer zwanzig Versionen von irgendwas, aber ich speichere die doch nicht für ewig. Irgendwann entscheide ich mich: die letzte Fassung ist es, und lösche alle anderen. Natürlich ist auch das nie die letzte Fassung. Jedesmal, wenn ich sie anfasse, ändere ich etwas daran.

Es gibt kein Original mehr. Das betrifft die Bilder genauso. Die Autoren von Bildern werden überhaupt nicht mehr mit anderen als mit diesen digitalen Werkzeugen arbeiten wollen, weil sie damit alle Möglichkeiten zur Verfügung haben. Sehr viele Künstler, die früher Ölgemälde gemalt haben, machen inzwischen Videokunst. Und sie werden auch mehr und mehr dazu übergehen, sich der digitalen Werkzeuge zu bedienen, und da entstehen eben Produkte, die keine Originale mehr sein können. Die Autoren ändern sie, aber, und jetzt kommt dieser entscheidende Schritt, jeder der das auf seinem vernetzten Computer hat, kann mit demselben Werkzeug, mit dem der Autor etwas hergestellt hat, es auch abwandeln, verfälschen, ergänzen, verändern – was immer er tun will, und diese “neuen” Produkte kann man vom Original nicht unterscheiden. Kein Wissenschaftler, der später einmal historische Untersuchungen über ästhetische Prozesse in dieser Gesellschaft macht, kann an den Dokumenten, die er vorfindet, feststellen, sind es vom Autor gemachte oder von irgendwelchen anderen *usern* verfälschte, ergänzte, veränderte Dokumente.

Es wird heute sehr viel darüber gesprochen, dass man jetzt in das Zeitalter der interaktiven Erzählformen kommt. Ein für Karlsruhe vorgesehene Programm widmet sich der Erforschung des interaktiven, oder besser gesagt, des non-linearen Erzählens. Ich glaube, dass auch da künstlerisch neue Wege beschritten werden müssen, weil man sie beschreiben kann. Wenn wir uns aber umsehen, wo es das schon einmal gegeben hat, merken wir sehr schnell, dass das eigentlich so neu gar nicht ist. Unser Originalbegriff entstand mit der Schriftkultur, die es ja nicht immer gegeben hat. Erst als die Menschen damit begannen, etwas niederzuschreiben, und erst recht, als sie anfangen, diese Texte zu drucken, ist der Begriff des Originals entstanden. In dem Moment also, wo man eigentlich das

Kopieren entwickelte, hat man den Originalbegriff erst geschaffen. Gutenberg, der seine erste Bibel gedruckt hat, hatte noch dieses handwerkliche Verhältnis zum Druckvorgang, und jeder gute alte Druckermeister wusste, dass jedes Exemplar anders wird, einfach weil es von Hand gemacht ist. Diese feinen Unterschiede erzeugten und verfeinerten eigentlich erst das Originalverständnis, tief verbunden natürlich auch mit dem Weltverständnis des Individualismus, das in der Renaissance angefangen hat, in derselben Zeit also, als man die Druckerkunst erfunden hat.

Nun hat man aber längst vorher, über Jahrtausende bereits, Geschichten erzählt. Solange man die Geschichten mündlich tradierte, verbal weitertrug, sie nur mündlich in der Gesellschaft weiterlebten, waren sie bereits non-linear. Denn wir sollten uns jetzt nicht ins Bockshorn jagen lassen von einem technischen Begriff. Man versucht auch hier ja nur die Natur nachzuahmen. Das menschliche Hirn, das Nervensystem, arbeitet non-linear. Unser Gedächtnis funktioniert nicht wie ein Tonbandgerät oder ein Videorekorder. Die Dinge regeln unsern Kopf nicht chronologisch geordnet. Und auch die Filme, die wir machen, sind in den Köpfen der Autoren absolut nicht linear. Sie werden nur linear, da man sich des Bandes bedient. Dass Filme heute eine lineare Dramaturgie haben, liegt an der Technik. Da der Film noch an ein Band gebunden ist, das man vor- und zurückspulen kann, gibt es einen Anfang und ein Ende – und nur deshalb.

In einer digitalen Form gespeichert, gibt es Anfang und ein Ende nicht mehr. Man kann an jedem Punkt zu jeder Zeit eingreifen. Die Linearität des Denkens ist das Ergebnis der Schriftkultur und das Ergebnis einer mechanischen Technik, die einfach nur Lineares erlaubt. Wir kehren eigentlich im digitalen Zeitalter in die Zeiten der mündlichen Tradition zurück, und wir knüpfen wieder an bei den Leuten, die sich die Odyssee erzählt haben – die haben die Erzählung auch geändert.

Das mythologische Denken ist das nichtlineare Denken. Unsere heutige Gesellschaft neigt dazu, neue Mythen zu bilden. Und gerade die Medien öffnen sich dafür. Das Kino hat schon damit begonnen, war aber noch linear gebunden. Wir werden es wohl alle nicht mehr erleben, aber es wird Weltmythen geben, die digital entstehen.

Hundert
Jahre
Kino



KARSTEN VISARIUS Es gibt natürlich kulturelle Muster, die älter sind als diese technologischen Prozesse, und die technologischen Prozesse greifen dann wieder auf solche kulturelle Muster zurück, psychische Muster, soziale Muster, Bedürfnismuster und so weiter. Und natürlich müssen die digitalen, oder die digitalisierten Filme der Zukunft genau solche Wünsche, Bedürfnisse im Bereich der Imagination erfüllen. Daher meine Skepsis gegenüber der Vorstellung, künftig habe der Zuschauer nicht mehr den Wunsch, dass ihm was erzählt wird – von einem andern, von einem Werk, oder jedenfalls einer unpersönlichen Instanz, die gerade von da her ihre Autorität bezieht, dass sie keine Person ist. Derjenige, der eine Erzählung sehen will, eine Geschichte sehen will, vielleicht einen Mythos sehen will, der hat gar nicht das Bedürfnis, in diesen Mythos einzugreifen, weil ihm das etwas ganz Wesentliches an dieser Erfahrung nimmt, was es heisst, einer Erzählung zuzuhören oder zuzuschauen.

Wenn sich der imaginative Prozess des Kinos durch diese digitalen Flachbildschirme so verändern sollte, dass man als Zuschauer nicht mehr dieses innere imaginäre Objekt erzeugt, dann sehe ich schwarz für die Zukunft des Kinos. Denn das Entscheidende an dem Argument des Verbotenen und des Tabus ist ja, dass es durch imaginative Prozesse im eigenen Kopf in Gang kommt. Da gibt es diese Korrespondenz zwischen dem verbotenen Bild, das man sieht, und den eigenen Bildern im Kopf, die da ablaufen. Wenn die Welt auf den Bildschirmen so konkret ist, dass sie keine imaginative Besetzung mehr zulässt, dann ist dieser Prozess gestört. Deshalb bin ich überzeugt, dass eben Formen erfunden werden müssen, möglicherweise sogar digital simulierte Formen, die diesen kinospezifischen Effekt wieder in Gang bringen. Die Anregung eigener imaginativer Prozesse ist das mächtigste Bedürfnis, das uns überhaupt ins Kino zieht.

Diese zwei Punkte sprechen meines Erachtens dafür, dass es durchaus eine Fortsetzung, Tradierung, man könnte auch sagen Konservierung der spezifischen Erfahrung des Kinos geben wird, einfach weil da das Kino mit sehr mächtigen Wünschen und Bedürfnissen der Menschen, der Zuschauer im Bunde ist. Vielleicht muss sich die neue Technologie sogar genau nach diesen Wünschen richten und

nicht umgekehrt, wie wir das jetzt etwas befürchten. Es steht keineswegs fest, dass wir einem technologischen Prozess ausgeliefert sind, der uns in unseren psychischen Bedingungen so formt und prägt und verwandelt, dass wir uns selbst darin nicht wiedererkennen können.

EDGAR REITZ Wir haben es hier mit vielen Vermutungen zu tun, denn wir beschäftigen uns in diesem Gespräch mit lauter Phänomenen, die zwar möglich sind, die wir aber noch nicht kennen.

Ich fürchte, dass wir den Wegfall des Projektors ein bisschen überbewerten, denn es gibt ja bestimmte Elemente, die bleiben. Ein sehr wesentliches Element ist etwa das Rechteck, dass man ein Bild in einem Rechteck zeigt, dass ein Bild eine *cadrage* hat, eine Begrenzung. Das ist ein unglaublicher Eingriff in die Natur und auch ein wesentliches Gestaltungsmittel des Films. Wir kennen im Film den Begriff des *on* und des *off*. Das entsteht eben dadurch, dass die Bilder viereckig sind. Und jeder gute Filmmacher erzählt im *off*, und die Szenen, die uns am stärksten bewegen, sind immer im *off*. In jedem Dialog. Das ist eine Binsenweisheit. Jede Cutterin weiss, dass jeder Schauspieler im *off* besser wird. Es war ein grosser Irrtum amerikanischer Schauspieler, die sich in den Verträgen die Anzahl der Grossaufnahmen garantieren liessen. Ich habe oft genug die besten Wirkungen damit erzielt, dass der Schauspieler, der im Dialog den grössten emotionalen Moment hatte, ins *off* geschnitten war, und der Zuschauer seine Phantasie genau an dieser Stelle aktiviert hat. Die Zuschauer sagen zwar: toll haben Sie das gespielt – und wenn wir genau nachkucken, war er gerade im *off*.

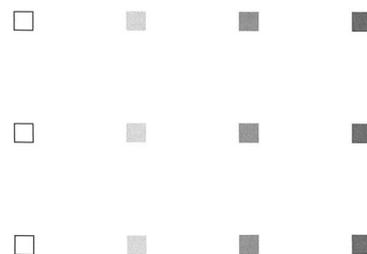
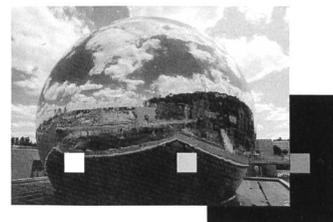
Es gibt nicht nur ein zeitliches *off*, es gilt auch innerhalb des Bildes, wo das *off* bei der Beleuchtung eine grosse Rolle spielt. Alles, was im Schatten liegt, ist im *off*. Alles, was wir im Bild nicht zeigen, ist das, was den Zuschauer und seine Phantasie herausfordert. Und das bleibt, dieses Gestaltungsmittel wird bleiben. *On* und *off screen*, das ist nicht nur eine künstlerische Idee, seine Wirkung ist so stark, dass die Leute, die Filme machen, dieses Mittel auch im Sinne der Unterhaltung immer benutzen werden. Etwas nicht zu zeigen, Dinge nicht zu zeigen, damit ist sehr viel an Effekt zu bewirken, was auch für den kommerziellen Erfolg sehr ausschlaggebend sein kann.

Das Talent zum Geschichtenerzählen haben nicht alle, das hatten auch im Altertum nicht alle. Es gab die professionellen Geschichtenerzähler auch damals, und es wird sie immer geben. Sie sind deswegen Profis, weil sie Talent haben und weil sie es besser können. Das Wissen, dass es talentierte Erzähler gibt im Lande oder in der Welt, das wird sich immer verbreiten. Das ist ja gerade das Attraktive, dass das Produkt eines talentierten Erzählers vorgeführt wird. Da steht man da und schlackert mit den Ohren und findet das toll und sagt, das könnte ich nie – es gibt doch viele Leute, die das sofort sagen.

Wir dürfen einfach nicht so leicht glauben, alles was da bei Sony und Microsoft ausgekocht wird, würde gleich die gesamte Kulturgeschichte über den Haufen schmeissen. Da werden einfach ein paar neue Werkzeuge entwickelt. Das gibt tatsächlich irgendwie Schub in eine bestimmte Richtung, aber es setzt die Grundlagen der menschlichen Gesellschaft und der menschlichen Kommunikation noch längst nicht ausser Gefecht.

Auszüge aus einem Gespräch mit Edgar Reitz, das im Rahmen der FIPRESCI-Tagung «Die Bilder der Zukunft – Die nächsten 100 Jahre» geführt wurde, deren Veranstalter und Gastgeber das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg war.

Wir danken Edgar Reitz, der FIPRESCI, den Gesprächsteilnehmern und dem Filmfestival Mannheim-Heidelberg.



1
Plakat von Jan
Tschichold für
LASTER DER
MENSCHHEIT

2
Drive-In-Kino in
der Nähe Roms

3
Entwurf für ein
Cinémobil durch
Jean-Claude
Pourtier

4
Lastwagen-Kino
um 1975

When the movie is over turn on the light ...

Im Kino gewesen. Geweint. "Lolotte". Der gute Pfarrer. Das kleine Fahrrad. Die Versöhnung der Eltern. Masslose Unterhaltung. Vorher trauriger Film. DAS UNGLÜCK IM DOCK. Nachher lustiger, endlich allein. Bin ganz leer und sinnlos, die vorüberfahrende Elektrische hat mehr lebendigen Sinn.

Franz Kafka
aus: Tagebuch, 20.11.1913

Übrigens verhielt es sich ähnlich mit allen Gesichtern, in die man blickte. Wenn aber das letzte Flimmerbild einer Szenenfolge wegzuckte, im Saale das Licht aufging und das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand, so konnte es nicht einmal Beifall geben. Niemand war da, dem man durch Applaus hätte danken, den man für seine Kunstleistung hätte hervorrufen können. Die Schauspieler, die sich zu dem Spiele, das man genossen, zusammengefunden, waren längst in alle Winde zerstoßen; nur die Schattenbilder ihrer Produktion hatte man gesehen, Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen, in die man ihr Handeln aufnehmend zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzeln dem Ablauf, dem Elemente der Zeit zurückzugeben. Das Schweigen der Menge nach der Illusion hatte etwas Nervloses und Widerwärtiges. Die Hände lagen ohnmächtig vor dem Nichts. Man rieb sich die Augen, stierte vor sich hin, schämte sich der Helligkeit und verlangte zurück ins Dunkel, um wieder zu schauen, um Dinge, die ihre Zeit gehabt, in frische Zeit verpflanzt und aufgeschminkt mit Musik, sich wieder begeben zu sehen.

Thomas Mann
aus: Der Zauberberg
Fischer Taschenbuch Verlag, 1977

Ich komme aus dem Kino und gehe Richtung Limmatquai. Es fliegen Steine, Leute rennen fort, Polizei rückt vor: der Opernhauskrawall hat begonnen.

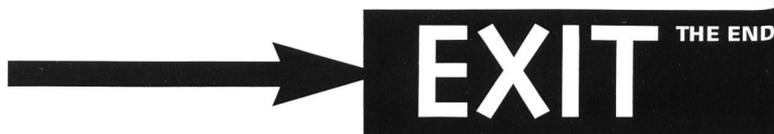
Reminiszenz eines Gaffers
an den Beginn der Zürcher Jugendunruhen
der achtziger Jahre

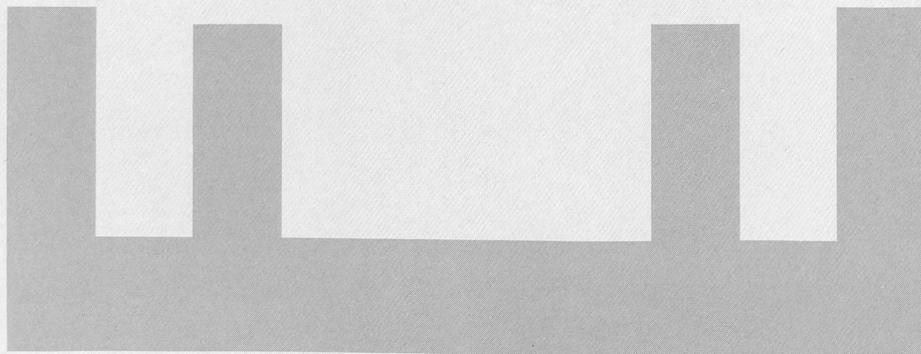
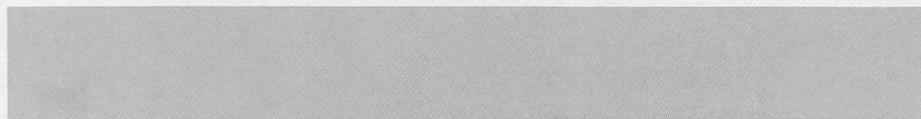
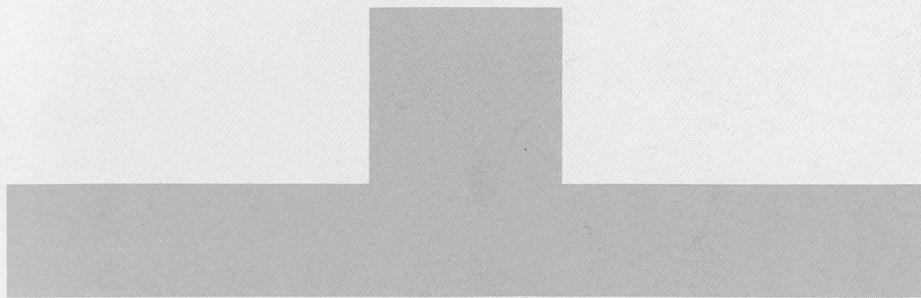
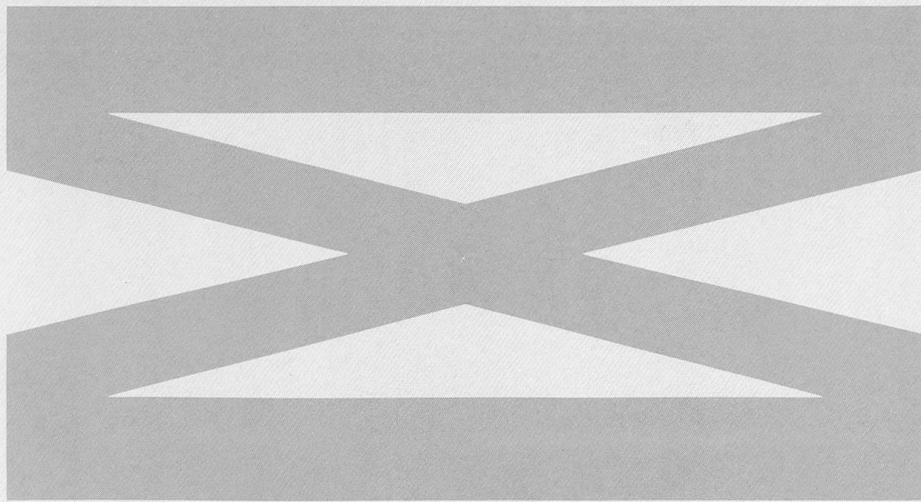
Eines muss, der hier als Subjekt spricht, eingestehen: er liebt es, einen Kinosaal zu verlassen. Sich wiederfindend, auf der erleuchteten und ein wenig leeren Strasse (es ist immer am Abend und unter der Woche, dass er sich dorthin begibt) und die Schritte sacht zum nächstbesten Café lenkend, läuft er schweigend (es widerstrebt ihm, sogleich über einen Film zu sprechen, aus dem er gerade kommt), ein wenig benommen, mit eingezogenem Hals, fröstelnd, kurz schläfrig: er ist *schlaftrunken*, so geht es ihm durch den Sinn; sein Körper ist zu einem schlafen, sanften friedlichen Etwas geworden: weich wie eine schlummernde Katze, fühlt er sich ein wenig aus den Fugen, oder auch (denn für eine moralische Ordnung ist die Ruhe nur dort): unverantwortlich. Kurz, es ist offensichtlich, dass er aus einer Hypnose auftaucht. Und was er von der Hypnose (dieser alten psychoanalytischen Leuchte, welche die Psychoanalyse nur noch herablassend behandelt) wahrnimmt, ist die älteste ihrer Kräfte: die heilende. Das führt ihn in Gedanken zur Musik: gibt es nicht hypnotische Musiktraditionen? Der Kastrat Farinelli, «dessen messa di voce» «in ihrer Dauer wie in ihrer Ausstrahlung» unglücklich war, besänftigte die morbide Melancholie eines Philipp des Fünften von Spanien, indem er ihm jeden Abend die gleiche Romanze vorsang, vierzehn Jahre lang.

Roland Barthes
En sortant du cinema
aus: Communications 23, Paris 1975
deutsch zitiert in Filmkritik Nr. 235, 1976

Nach James-Bond-Filmen bin ich ein Verkehrrisiko. Nach Sexfilmen weiss ich nicht wohin. Nach Cowboyfilmen gehe ich alleine nach Hause und finde das gut so.

anonym
aus: Frank Göhre: Im Palast der Träume
zitiert in NZZ, 6. 4. 1984





31. SOLOTHURNER FILMTAGE / 31^e JOURNEES CINEMATOGRAPHIQUES DE
SOLEURE / 31. GIORNATE CINEMATOGRAFICHE DI SOLETTA / 16. - 21. 1. 1996

Pandora Film, JVC, Newmarket Capital Group and L.P.
present a 12 Gauge production



DEAD MAN

a film by
Jim Jarmusch

Johnny Depp Gary Farmer Lance Henriksen Michael Wincott Eugene Byrd
Mili Avital Crispin Glover Iggy Pop Billy Bob Thornton Jared Harris and Gabriel Byrne John Hurt Alfred Molina
with special appearance of Robert Mitchum

designed by Bob Ziebicki costumes by Marit Allen music composed and interpreted by Neil Young edited by Jay Rabinowitz camera Robby Müller
produced by Demetra J. MacBride written and directed by Jim Jarmusch

DOLBY STEREO

FILM GDP1

ab 12. Januar im Kino