

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 210

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.01.2026

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

• • •

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommiss-
sion des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

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 1997 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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

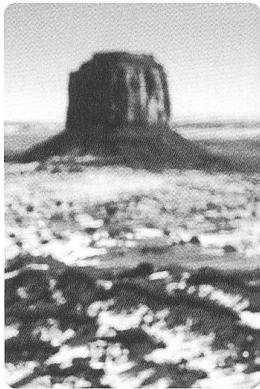
Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

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

TAGEBUCH

• • •

Eine Landschaft für den Western – das Monument Valley Kleines Glossar einer Reise



Monument Valley. Tafelberge, Pfeiler und Türme aus rotem Sandstein. Reste von Vulkan-schlotten. Vor Urzeiten erstreckte sich der Golf von Mexiko hinauf nach Utah, bis sich die Ebene vor circa 50 Millionen Jahren zu heben begann. Wind und Regen erodierten ihren weichen Grund und schufen hier ein submarines Relief, nachdem sich das Meer lange zurückgezogen hatte. Die Auswölbung eines Meeres-bodens, dem erst das Element Luft Gestalt gab. Die Indianer glauben, ihre Vorfahren seien auf einem grossen Fisch ins Valley gekommen.

Die Felsen wurden von den Navajos nach ihren Umrissen in eine imaginative, teils mythische Bildersprache übersetzt. Sie werden *elephant*, *camel*, *thunderbird*, *rain god*, *totem pole* und *three sisters* genannt und tragen zusätzlich kriegerische Komposita wie *mittens*, Faust- oder Boxhandschuhe und *spearhead*, die Lanzenspitze. Die Bezeichnung *butte* lässt verschiedene Bedeutungen zu: die Butte, das Fass, aber auch der Kolben eines Gewehrs. Ein Aussichtspunkt heißt «John Ford's Point».

«... dieses ganze Land birst von magischer Präsenz, die mit Natur nichts zu tun hat. Man kann verstehen, dass die Indianer eine Menge Magie und eine nicht wenig grausame Religion brauchten, um eine solche "theoretische" Grösse des geologischen und himmlischen Ereignisses der Wüste zu bannen, um den Anforderungen einer solchen Umgebung gerecht zu werden. Was ist der Mensch, wenn die dem Menschen vorausgehenden Zeichen über solche Macht verfügen? Die menschliche Rasse muss Opfer erfinden, die an die katastrophische Ordnung der Natur heranreichen.» (Jean Baudrillard, Amerika, 1987)

Für das Kind, das seinen ersten Western sieht, von John Ford möglicherweise, ist das Valley monumentale Staffage, lunares Dekorum – so schaut es auf dem Mond aus! – für filmi-

sche Erzählungen über einen sonderbar selbstgewissen und zielstrebigem Menschenschlag, der einen unendlichen Raum durchmisst, ohne scheinbar je irgendwo anzukommen. Und die Landschaft ist immer gleich fremd für das Kind, nicht von seiner Welt. Hier hat die Sehnsucht ihren Ursprung, nach diesem Ort, der nie erreicht wird, nie erreicht werden kann.

«... sie wandern! Sie wandern! Ich weiss, dass sie wandern, doch ich weiss nicht, wohin, doch ich weiss, sie wandern dem Besten, einem Erhabenen zu.»

Walt Whitman, Gesang von der offenen Strasse, 1856

Auf der Rückfahrt nach Kayenta lasen wir einen jungen Navajo am Strassenrand auf, der im Ort seine Tante besuchen wollte. Wenig später stiess Johnny Wildseed, bürgerlich Daniel Csamek, zu unserer Gruppe, jüdisch-tschechischer Abstammung mit einem guten Anteil indianischen Blutes, was, wie er überzeugend demonstrierte, ein Attribut sei, das den wahrhaft echten amerikanischen Schauspieler auszeichnete. Daniel alias Johnny erwähnte unter anderen Clark Gable und Burt Reynolds. Wieviel unser indianischer Begleiter, der ein gebrochenes Englisch sprach, von diesen (*Native American trivia*) wusste, ahnte niemand, doch vielleicht mehr, als er uns merken liess, denn er konterte mit der Story, dass das Felssubjekt vis-à-vis vom El Capitan den Indianern als Dolly-Parton-Felsen bekannt sei. Als wir gemeinsam über die Gründe dieser Namensgebung spekulierten, erschallte lautes Gelächter.

Seltsame Verwirrung von Kulturen und populären Paraphernalien.

Das Gebiet der Navajos ist die grösste *Indian Reservation* in den Vereinigten Staaten. «Navajo Nation» wird von ihren Bewohnern weitestgehend unabhängig vom Kongress in Washington verwaltet. Wie die meisten Landstriche, die unfruchtbare und halbwüstenartig den Indianern als Reservate überlassen wurden, eignete sich auch das Land zwischen Arizona und New Mexico für kaum mehr als die traditionelle Schafzucht. Nicht absehbar für die Weissen damals, dass im Untergrund des Colorado Plateaus ungeheure Mengen wertvoller mineralischer Rohstoffe wie Erdöl, Erdgas, Kohle und vor allem Uranerz sich befinden würden. Der seit dem Zweiten Weltkrieg ständig wachsende Energiever-

brauch und gesteigerte Bedarf an Uran für Atomwaffen und die zivile Nutzung von Atomenergie machten aus der Navajo Nation das wichtigste Fördergebiet für Energierohstoffe in den USA – der Navajo-Schafhirte wurde zum Bergmann und Unternehmer.

Sein Hab und Gut in einem schwarzen Plastikbeutel bei sich tragend, hatte Johnny Wildseed die Nacht zuvor Unterschlupf bei einer Navajo-Familie im Valley gefunden und bei einer verbotenen Alkohol-Transferaktion als *go-between*, als Mittelsmann fungiert. Aufgewacht sei er mit nassem Hintern neben einer Quelle, so seine Anekdote zum Tage. Endloses Weben an amerikanischen Mythen – Indianer, Alkoholschmuggel, seit dreissig Jahren als Tramp unterwegs – er habe alle Straßen, jeden Staat gesehen und wollte von mir hören, wie «Steppenwolf» auf Deutsch klinge. Wildseed einziiger „sozialer“ Fixpunkt einer e-mail-Adresse, die er einmal im Jahr in Oregon abrufe, sein einziiger Wunsch ein neues Päckchen Kautabak. Irgendwann in den Sechzigern hatte er seine berufliche Laufbahn als Englischlehrer nach ein paar Wochen als für einen intelligenten Menschen unwürdige Profession beendet. Wildseed war über sein Land und dessen Strukturen bestens informiert; bis Tuba City entwarf er für uns ein kluges Soziogramm der Gesellschaft, als deren *outcast* er sich bezeichnete. Auch er wollte zu einer "Tante" – die in Tuscon.
„Jetzt sehe ich das Geheimnis, die besten Menschen zu bilden, es heisst: In freier Luft wachs auf, iss und schlaf mit der Erde.“
Walt Whitman, Gesang von der offenen Straße, 1856

Das Besucherzentrum am Anfang einer 17 Meilen langen Schotterstrasse durch das touristisch erschlossene Monument Valley wird von Navajos geleitet. Die heiligen Orte des Tales dürfen nur unter Führung von *Native Americans* aufgesucht werden. Ein Heimatkunde-Museum ist liebevoll ausgestattet mit handgemalten Tafeln zur Illustration der geologischen Entwicklung, Panoptiken veranschaulichen Mythen und Religion der Indianer. Auf der langen Reise durch den Südwesten gab es nur hier im Navajo Tribal Park Hinweise auf einen verantwortungsvollen Umgang mit Ressourcen.

Doch die Exploitation verläuft heute zuallererst in den Medien als Verkrümmung unse-

rer eigenen Wahrnehmung. Nachdem das Valley in Reklamefilmen als *backdrop* für düftige Zigarettenabenteuer herhalten musste, wird es derzeit in einer Levi's-Werbung auf ein Graffito seiner selbst reduziert: computergenerierte Schäfchenwolken über dem rosig eingetönten West Mitten Butte dienen einem über Kopf schaukelnden Mädchen als Prospekt. Die Seile der Schaukel, in surreal perspektivischer Vergrößerung unseres Blick in die Tiefe ziehend, deuten wie Arme und Beine auf das «V», für welches geworben wird – den Halsausschnitt einer neuen T-Shirt-Mode. Den Kindern der Pioniere ist das Naturwunder Monument Valley im hedonistischen Aktionsmum von Cyberspace und Internet reines Zeichen geworden, das jeglicher Aura entbehrt. Raum und menschliches Mass existieren nicht mehr. «Die Jüngeren haben ... offenbar eine Fähigkeit, eine entschiedene Lust ausgebildet, sich in der synthetischen Welt der digitalen Waren so ideologie- wie reflexionsfrei zu bewegen. Dabei wird die Stelle der Reflexionen von Geschwindigkeit und von Zahlen eingenommen.» (Helmut Färber)

Ein deutscher Immigrant publizierte die ersten Fotografien vom Valley und den Navajos – Josef G. Muench. Weil er Hitler 1927 bei einer Veranstaltung mit Tomaten beworfen hatte, so will es seine private Historiografie, verliess Muench in der Gewissheit künftiger Ereignisse im folgenden Jahr die Heimat, um in den USA zu siedeln. Auftragsarbeiten für das Magazin *Arizona Highways* führten ihn 1935 ins Monument Valley, wo er Harry Goulding, den Besitzer der einzigen Handelsniederlassung, kennenlernte. Goulding plante, das Valley als natürliche Filmkulisse an Hollywood zu „verkaufen“, um in Zeiten der Depression Geld ins Tal zu bringen. Gemeinsam schufen sie ein Album mit spektakulären Schwarzweiss-Aufnahmen und präsentierten es im Jahre 1938 John Ford und dem Produzenten Walter Wanger: *Hollywood was in its flamboyant era. Top men made decisions on the spot. Committees hadn't been invented yet! Within a few hours the die was cast. Monument Valley was the place.* Fords STAGECOACH sollte also im Valley gedreht werden, doch vorher charterten Ford und Wanger eine Maschine, um sich aus der Luft vom realen Vorhandensein jener traumhaften Kulisse zu überzeugen. Legendschreibung bis in die Gegenwart

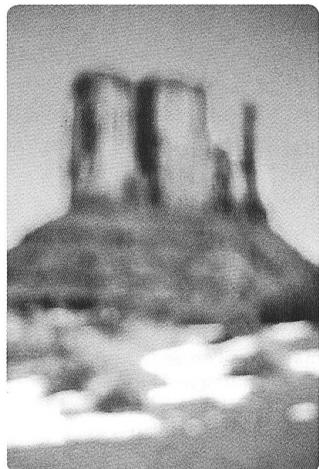
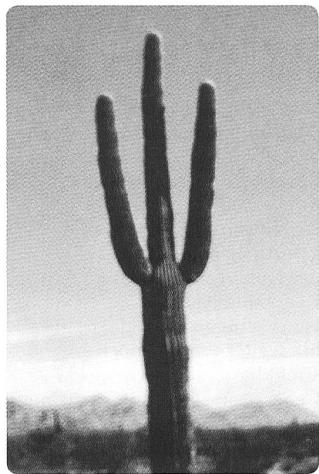
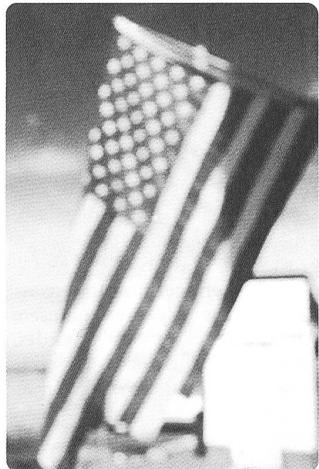
in einer bunten Broschüre über das Valley, angereichert mit Muenchs späteren Kodachromefotografien, *The story behind the scenery.*

«Das Monument Valley ist die Geologie der Erde, das Mausoleum der Indianer und die Kamera von John Ford. Es bedeutet Erosion und Vernichtung und zugleich Kamerahandlung und Audiovision. In unserer Vorstellung gehen alle drei ineinander über. Jede Phase setzt der vorhergehenden auf subtile Weise ein Ende. Die Ausrottung der Indianer beendet den natürlichen kosmologischen Rhythmus dieser Landschaft, mit der ihre magische Existenz seit Jahrtausenden verbunden war. An die Stelle dieses äußerst langwierigen Prozesses trat der viel schnellere der Pionierzivilisation ... (der) das Verschwinden der Indianer auf die Weise beendete, dass man sie als Akteure wieder auferstehen liess.» (Baudrillard)

Eine Einkehr in Europa bedeutet Rückzug in innerste Zufluchtsorte, Sanktuarien, die meist der Vergangenheit verpflichtet sind. Wer sich in den USA zurückzieht, ergibt sich dem Land, durchmischt seine Weiten im persönlichen *traveling shot*. Die «metaphysische Monumentalität», das Erhabene der Landschaft macht Kontemplation unausweichlich, fordert sie ein und ist gleichzeitig ewiges Versprechen einer Zukunft. (Heimat ist hier – im Westen – die Abgleichung von Matrix Mensch mit den Elementen der Natur, sie entsteht nicht durch innige Versklavung und Maniküre von Landschaft wie auf dem alten Kontinent.) Vielleicht ist deshalb aus der Kadrage, mit hin dem Medium Film, die genuin amerikanische Möglichkeit zur Begrenzung/Zähmung dieser unendlichen Landschaften und Horizonte erwachsen, denen der verzagte Blick sonst schutzlos ausgeliefert wäre. Whitman war der erste hymnische Sänger des amerikanischen Horizonts, John Ford gab ihm das cineastische Format.
„Amerika! Ich prahle nicht mit meiner Liebe zu dir, ich weiss, was ich habe.“ Walt Whitman, 1856

Jeannine Fiedler

Zur Lektüre über John Ford, die Stock Company und den Western: Filmkritik, 249/250 (Sept./Okt. 1977), 258 (Juni 1978), 260 (Aug. 1978), 267 (März 1979) und 284 (Aug. 1980)



Alexander Horwaths (vorläufig) letzter Streich Direktionswechsel bei der Viennale



Wenn jemand mit einunddreissig Jahren Direktor eines grösseren Filmfestivals wird, ist das schon einigermassen sensationell. Dass sich einer in diesem Alter als Direktor verabschiedet, dürfte erstmalig sein. Alexander Horwath hatte die Viennale im Oktober 1996 zum letzten Mal zu verantworten.

Horwath gehörte zu jener Gruppe blutjunger Journalisten im Wiener Stadtmagazin «Falter», von denen ein Teil, überzeugt davon, dass der Film nicht weniger Beachtung und Seriosität verdient als Theater, Musik oder Bildende Kunst, mit viel Selbstbewusstsein und wenig Respekt die österreichische Film-publizistik auf ein professionelles Niveau hob, das sie mit wenigen Ausnahmen (die Arbeiten des früh verstorbenen Filmhistorikers und Sadoul-Übersetzers Hans Winge zählen dazu) bis dahin weder erreicht noch angestrebt hatte. Immer noch einer Generation angehörend, die man gemeinhin als Nachwuchs titulierte, erteilte ihm die eben gegründete Tageszeitung «Der Standard» 1988 die Zuständigkeit für den filmischen Bereich.

Nachdem die (nach den jüngsten Gemeinderatswahlen entlassene) Wiener Kulturstadträtin das zwei Jahre zuvor engagierte Team Reinhard Pyrker und Werner Herzog ohne einsichtige Gründe von der Leitung der Viennale suspendiert hatte, betraute sie Alexander Horwath und ihren mittlerweile zum Filmbeauftragten (je nach Perspektive) auf- oder abgestiegenen Wolfgang Ainberger, der damals vom Fernsehen kam, mit dieser Aufgabe. Die Zusammenarbeit dauerte nicht lange, zu unterschiedlich waren die Konzeptionen der Kodirektoren, und Horwath macht im Solo weiter. (Wenn man freilich Analogien

zu Berlin sucht, so entspräche diesem Vorgang am ehesten eine Berlinaliedirektion mit Gregor und ohne de Hadeln.) Schon vor einem Jahr wollte Horwath aufhören, aber da sein designierter Nachfolger Hans Hurch, wie er selbst ein Sprössling des «Falters» und später Mitarbeiter von Straub und Huillet, noch durch ein anderes Projekt gebunden war, liess er sich zu einem weiteren, nun endgültig letzten Jahr überreden.

Als Journalist war Alexander Horwath ein nicht eben zimmerlicher Festivalkritiker. Nach fünfjähriger Direktionserfahrung hat sich seine Sicht auf Festivals vor allem dadurch verändert, dass er viel mehr darüber weiß als zuvor. Diese Erfahrung, meint er, hätte ihn aber eher noch kritischer werden lassen. Auf die andere Seite des Grabens zwischen Machern und Berichterstattern zurückgekehrt, würde er heute nicht schärfer oder milder, sondern kenntnisreicher schreiben.

Nach den grundsätzlichen Möglichkeiten einer kollektiven Leitung befragt, plädiert Horwath für eine «Handschriftlichkeit», die für einen alleinverantwortlichen Programmieren leichter zu verwirklichen ist als für ein Team. Gerade die grossen Festivals, die dafür am ehesten die Voraussetzungen hätten, dienten jedoch nicht dazu, die subjektive Vision eines Direktors vom zeitgenössischen Kino durchzusetzen. Das funktioniere besser bei mittleren Festivals wie Rotterdam, Locarno oder eben der Viennale, die eine geringere ökonomische Bedeutung haben. Allerdings erschwert die zunehmende Konkurrenz zwischen den Festivals, die allesamt Wert legen auf (Europa-)Premieren, die Zusammenstellung eines Wunschprogramms. So hat das Panorama der Berlinale eine Regisseurin erpresst, einen für die Viennale bereits zugesagten Film wieder zurückzuziehen, um anderseits einen in Venedig preisgekrönten Streifen zu zeigen, weil's gerade passt. Oft gibt es auch Schwierigkeiten, weil Rechte verweigert, Kopien ungern verschickt werden. Horwath plädiert dagegen für Kooperation, die bewirkt, dass ein guter Film an möglichst vielen Orten gezeigt wird, insbesondere dann, wenn er mangels Verleih ausserhalb von Festivals keine Chance hat. Horwath betont, dass allem Krisengerede zum Trotz immer mehr Filme produziert werden, und er bekennt sich auch zur Förderung „unrentable“ Filme. Dass die Filmförderung verant-

wortlich sei für Qualitätseinbußen, hält er für einen groben Unsinn. Was er am deutschsprachigen Film von DER TOTMACHER bis zu den Dokumentationen von Koepf schätzt, sei nicht denkbar ohne Förderung.

Die Funktion eines Festivals vergleicht Horwath mit der einer Ausstellung. Es solle umfassend zeigen, was es gibt, also auch den populären Film, das Industrieprodukt keineswegs aussparen. Er selbst habe Kino gelernt über Hollywood und den Avantgardefilm, die zu vereinen ihm keine Probleme mache. Hinzugekommen ist bei Horwath in den Viennalejahren das Interesse fürs asiatische Kino, geblieben ist die Überzeugung, dass auch alte Filme zwischen den neuesten auf einem Festival sinnvoll seien. Zu den Neuerungen der Viennale gehören über das Jahr verstreute sogenannte «Specials», die thematisch organisiert oder einem Regisseur gewidmet sind. Ehe sich die Direktoren endgültig trennten, kam es 1994 zu einer Aufgabenteilung, die Horwath für die «Specials» und Ainberger für das eigentliche Festival im Oktober vorschah. Den Verdacht, den «Specials» gehöre sein Hauptinteresse, weist Horwath zurück. Gerade beides zusammen zu verantworten, habe ihm in den zwei letzten Jahren seiner Direktion Spass gemacht. Auch mit Schauspielern und Regisseuren vor Publikum ins Gespräch zu kommen, geniesst er.

Nach fünf Jahren, sagt Horwath, gerate eine Direktion in die Gefahr, in Routine zu erstarren. Kein Zickzackkurs, aber ein personaler Wechsel innerhalb einer kulturpolitischen Konzeption sei für ein Festival und nicht zuletzt für den Ausscheidenden fruchtbar. Er habe das Bedürfnis, (nicht mehr nur auf Festivals) zu reisen, sich weiterzubilden. Für die letztjährige Viennale hat er noch einmal eine markante Probe seiner Handschrift hinterlassen: Neben dem Hauptprogramm wurden «Tributes» an André Téchiné, Olivier Assayas, Mike Leigh und Ken Loach sowie, in traditioneller Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum, eine einmonatige Retrospektive über Hollywood 1929-1934 unter dem Titel «Before the Code» – gemeint ist die politische, religiöse und „moralische“ Selbstzensur durch den «Production Code» – gezeigt.

Thomas Rothschild

Before the Code: Hollywood 1929 bis 1934 Retrospektive Viennale '96

Es war fast so, als habe das leichtsinnige Lebensgefühl des Jazz Age erst verspätet seinen Weg auf die Leinwände gefunden, um dort aufs Spannungsvolle mit der Verzweiflung der Depressionszeit zu kollidieren: In den Hollywoodfilmen der frühen Dreissiger herrschten fröhliche Anarchie und Promiskuität; sie sympathisierten unverhohlen mit der Rücksichtslosigkeit und Goldgräbermentalität von Sensationsreportern, Winkeladvokaten und Gangstern. Huren mussten nicht einmal ein goldenes Herz haben, um sich als Leinwandheldinnen zu qualifizieren. Der windige, wenn auch nie vollends skrupellose Depressionsgewinner James Cagney war die ideale Verkörperung dieses Zeitstils, dicht gefolgt von Barbara Stanwyck, in deren Stimme Geschäftssinn und Verlockung auf laszive Weise verschmolzen, und der gutmütig-vulgären Joan Blondell sowie dem heutzutage kaum bekannten Warren William, einem wahren Virtuosen der sexuellen Belästigung am Arbeitsplatz. Ihre Machenschaften blieben weitgehend ungestraft, Zeichen einer verblüffenden Freiheit, die sich Hollywood gestattete. «Before the Code», die überaus repräsentative Retrospektive der letztjährigen Viennale, demonstrierte, wie ergebnig Hollywoods Jagd nach den Sensationen von Gewalt und Sex vor der Einführung der Selbstzensur war.

Schon ein Jahrzehnt zuvor, als Sex- und Drogenskandale die Stadt in den Zwanzigern in Verzug gebracht hatten, wurden Forderungen nach einer sauberen Leinwand laut. Lokale Zensur hatte es schon länger gegeben, und sie trieb die abstrusesten Blüten: Im Bundesstaat Kansas war es beispielsweise verboten, auf der Leinwand rauchende Frauen zu zeigen, in Ohio war es gestattet. Der ehemalige Postminister Will Hays propagierte eine freiwillige Selbstkontrolle, um verunsicherte, konservative Kinobesitzer und Frauenverbände zu beruhigen, wurde zunächst aber von den Produzenten ignoriert. 1930 erarbeitete er zusammen mit Vertretern der

katholischen Kirche den «Production Code», einen Leitfaden, der unter anderem die züchtige Darstellung der Geschlechterbeziehung reglementierte, eine respektvolle Behandlung von religiösen und nationalen Gefühlen vorschrieb und die Verherrlichung des Verbrechens (sowie deren detaillierte, zur Nachahmung animierende Darstellung) untersagte. Die Umsetzung dieser Regeln erscheint im historischen Rückblick erschütternd kleinlich: Leinwandküsse durften nicht länger als drei Sekunden dauern, der Abstand zwischen Ehebetten wurde mit dem Zentimetermaß festgelegt. Als verbindlich akzeptierten die Studios den Code erst 1934, nachdem die Drohung eines landesweiten katholischen Kinoboykotts die Traumfabrik lahmt legte.

Bis dahin, und zumal am Tiefpunkt der Rezession, betrieb Hollywood ruchlose, vergnügliche Tabuverletzungen im Namen von Unterhaltung und Profit. Auf Minderheiten und Interessengruppen wollten diese Filme wenig Rücksicht nehmen. In der beissenden Hollywood-Satire *BOMBSHELL* von Victor Fleming mit Jean Harlow werden die Familienideale der Frauenverbände verhöhnt und die Doppelmorale der Studios und Zensoren selbst zur Zielscheibe des Spottes. Es herrscht eine verspielte und dabei doch reife Atmosphäre erotischer Vertrautheit und Komplizenhaft. Ein Kuss durfte schon einmal so leidenschaftlich sein, dass man sich dabei auf die Lippen biss, und der patienten Joan Bennett macht es in *Raoul Walsh's ME AND MY GAL* gar nichts aus, dass Spencer Tracy seine Streichhölzer an ihrem Rock anzündet. Wir finden uns wieder in einem Kino der frech schweifenden Blicke. In *LAWYER MAN* von William Dieterle richtet sich die Zigarette in William Powells Mundwinkel anäuglich auf, als ihm eine Klientin tiefe Einsichten in ihr Dekolleté gewährt. In den lusternen Blicken des Varietépublikums wird in *APPLAUSE* von Rouben Mamoulian die fetischisierende Perspektive der Kamera und des Zuschauers gar auf sich selbst zurückgeworfen. Die allgegenwärtigen Schwenks an Wolkenkratzerfassaden hinauf – ein Grossteil der Filme spielt im Milieu der hektisch gewachsenen Grossstädte, welches im Tonfilm gleichsam symphonisch zum Klingen gebracht werden konnte – bezeichnen eine andere Begehrlichkeit: den unbedingten Ehrgeiz, Karriere zu machen.

Das Kino der frühen Dreißiger erschöpfte sich freilich nicht in launiger Respektlosigkeit, es warf erschreckende Schlaglichter auf menschliche Bestialität und die morbide, pathologische Seite der Sexualität. Von Abtreibung, Vergewaltigung und Inzest wurde nicht nur in verschwiegenen Andeutungen erzählt. Die Filme reagierten ganz unmittelbar auf Zeitströmungen, insbesondere bei Warner Bros., die sich unter der Leitung Darryl F. Zanucks rühmten, Stoffe geradewegs aus den Schlagzeilen aufzugreifen. William Wellman inszenierte Dramen fortgesetzter sozialer Degradierung; während der Depression musste die sprichwörtliche amerikanische Mobilität eher als Verdammnis denn als Chance erscheinen. Dem Drehbuchautor und Regisseur Rowland Brown (die Entdeckung der Wiener Filmreihe) gelangen in *QUICK MILLIONS* und *BLOOD MONEY* die vielleicht differenziertesten Darstellungen des Verhältnisses von Gesellschaft und Unterwelt. Lakonisch, fast dokumentarisch, schildert er das Verbrechen als ein Gewerbe, das mit Pragmatismus und Professionalität ausgeübt wird, und schafft dabei ein eigenes filmisches Universum der abenteuerlichen Perspektiven und geschliffenen Dialoge, der gefährlichen Ambitionen und tragischen Niedergänge. Oft finden die Pre-Code-Filme nachgerade subversive Lösungen für die bedrückenden sozialen Probleme: Farmer, Handwerker und Obdachlose gründen Kooperativen; zum ersten Mal erscheint in einem amerikanischen Film der Streik als gerechtfertigtes Mittel des Arbeitskampfes. Den Mythos der Individualität stellt die Inszenierung von Massenszenen immer wieder in Frage: mit grimmigem Realismus werden die Schlangen Arbeitsloser abgebildet und der Gleichschritt von Strafgefangenen, King Vidor zelebriert in *OUR DAILY BREAD*. Rhythmus und Synchronität kollektiver Anstrengung, Busby Berkeley entwirft in seinen Choreographien ein Kaleidoskop der Schlüpfrigkeit. Die Filme wider spiegeln ein Zeitklima, eine notwendig eigene Ästhetik leiten sie aus der relativen Freizügigkeit nicht ab. Gemein ist ihnen freilich ein ungeheures Tempo: Abblenden brechen mitten in Dialogzeilen ein, in rasanten Montagesequenzen wird die Handlung dynamisch, geradezu ungehörig gerafft. Diese frühen Tonfilme sind rissig und rauschhaft erzählt; waghalsige Ellipsen fungieren als *short cuts* der Phan-

tasie. Auf die Kunst der Aussparung, das belegt die Wiener Retrospektive, verstand man sich in Hollywood schon, bevor eine rigide Zensur sie unerlässlich machte. Regeln und Konventionen werden in Komplizenchaft zum Publikum unterlaufen. Rafinierte Inszenierungen des Indirekten spielen mit offenen Geheimnissen, setzen eine Weltläufigkeit des Publikums mutig voraus. So erscheint diese Kinoepoche nicht als eine der blosen Ausschweifung, sondern der geschickt gezügelten Freiheiten.

Gerhard Midding



1



2



3

1
Joan Bennett
und Spencer Tracy
in *ME AND MY GAL*
(1932) Regie:
Raoul Walsh

2
James Cagney und
Joan Blondell
in *BLONDE CRAZY*
(1931)
Regie: Roy del Ruth

3
Franchot Tone und
Jean Harlow in
BOMBSHELL (1933)
Regie: Victor Fleming

SPIELFILMLISTE 1997

KURZFILMLISTE 1997

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.

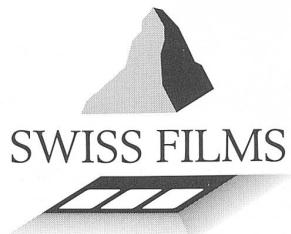
Eine unentbehrliche Arbeitshilfe für alle Filminteressierten, die sich Informationen zu den wichtigsten derzeit im Verleih und im Gespräch befindlichen Filmen nicht lange zusammensuchen wollen.

Spieldfilmliste: 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. 15.-
+ Porto pauschal Fr. 3.-
inkl. 2% MWST
MWST-Nr. 122 102

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 "Spieldfilm- bzw. Kurzfilmliste"

Was in
■[das st.galler kulturmagazin mit
dem groessten veranstaltungskalender
der ostschiweiz]■■■

hiesigen
Saiten
St.Galler Kulturmagazin

Filmrollen
steckt,
erfahren
■■■[nirgendwo sonst wird
kompetenter ueber die
ostschweizer kulturszene
berichtet]■■■

Sie
monatlich
■[inserate- und abotelefon:
071 222 30 66]■■■

bei uns.

Von Totale bis Close up Eine weitere Passage durch neuere Filmbücher

Filmbücher sind im Moment die Ladenhüter der Literatur. Monographien, die den Weg eines Regisseurs oder die Entwicklung eines Genres nachzeichnen, die ein filmisches Thema diskutieren oder über nationale Kinematographien informieren, bleiben im Abseits. Inzwischen halten sich selbst die bekannteren Verlage eher an Lyrik aus Andorra oder Bosnien-Herzegowina. Was zwar auch keine hohen Auflagen bringt, aber immerhin Beachtung und Reputation.

Dabei arbeiten immer mehr Autoren an immer grundsätzlicheren Fragen einerseits, an immer entlegeneren Details andererseits. Die Autoren lassen es sich persönlich etwas kosten, dass die Herstellung für ihre Publikationen einfacher, die Aufwendung dafür aber höher wird.

Totale

Man kennt die Nachschlagewerke, die einen systematischen Überblick bieten, chronologisch oder biographisch. Man kennt die Lexika, die einzelne Werke eines Landes, eines Genres oder auch blosß eines Themas aufstellen. Und man kennt die alte Utopie der enzyklopädischen Anstrengung: *den Eisler* für die Philosophie, *den Killy* für die Literatur, *den Toeplitz* für den Film.

Der Sammelband «Positionen deutscher Filmgeschichte» aus München geht einen bescheideneren Weg. Er sucht eine aussergewöhnliche Schneise zu schlagen, indem er den Blick nicht auf einzelne Filme, Epochen, Dekaden richtet, sondern auf eher vergessene Randgebiete: das heisst es soll hier nicht «Filmgeschichte in toto neu» geschrieben, sondern «ohne Vollständigkeitsanspruch ... strukturell sinnstiftende „Nahaufnahmen“» geliefert werden – «unter expliziter Vermeidung einer Kanonbildung» (Michael Schaudig).

Also würdigt Evelyn Ham-pické zum Beispiel das Wirken des Produzenten Jules Greenbaum in den zehner Jahren: seinen Hang zu «Detektiv-, Sensations- und Abenteuerfilm» wie seine Arbeit für den «ersten

Autorenfilm» *DER ANDERE* (mit dem Theaterstar Albert Bassermann).

Manuela Krützen lenkt die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen «Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt», als zwischen 1929 und 1934, «um die Internationalität zu bewahren», oft bis zu fünf Fassungen des gleichen Films hergestellt werden mussten – «in vier Sprachen, deutsch, englisch, französisch und ungarisch, und dazu noch eine vollständig unabhängige stumme Fassung».

Michael Schaudig untersucht das Remake als «filmhistorisches Phänomen» im Sinne eines «Recycling für den Publikumsgeschmack».

Dazu werden die «Halbstarken-Filme» der sechziger Jahre vorgestellt (von Jürgen Felix), den «Kinostunden der wahren Empfindung» bei Herzog, Wenders, Fassbinder nachgegangen (von Andreas Rost), Rudolf Thome als «cousin germain der Nouvelle Vague» gewürdigt (von Peter Schott). Schliesslich die «Trailer im deutschen Kino» reflektiert: die «„Filmschnipsel“ mit Kalkül» (von Petra Grimm).

Die meisten Beiträge sind engagiert entworfen und präzise geschrieben. Nur wenige weiden sich am angestrengten Jargon der festen Begriffe, als fürchteten sie das offene Spiel von Idee und Rede, Recherche und Ausdruck und den freien Umgang mit dem «ungeheuren Hof von Wirkungen, Nachklängen und Wendungen der Sprache» (Roland Barthes) wie der Teufel das Weihwasser; wodurch der Sprachduktus den Gegenstand, um noch freundlich zu bleiben, doch ein wenig erdrückt. Glücklicherweise aber überwiegen die lustvollen Analysen, wodurch die Lektüre informativ und anregend bleibt.

Amerikanische

1993 erhielt der französische Kameramann Henri Alekan, der für ganz unterschiedliche Regisseure gearbeitet hat: für Jean Cocteau und Julien Duvivier, für Charlie Chaplin und Abel Gance, für Joseph Losey und William Wyler, für Jean-Marie Straub und Wim Wenders, den Friedrich-Wilhelm-Murnau-Preis. Im Zentrum seiner Arbeit stand von Beginn an die «Verbindung von Kameratechnik und Bildkunst», von Handwerk und Vision also. Sorgfältig entwickelte er – in enger Kooperation mit seinen Regisseuren – die visuelle Dramaturgie. Gleichzeitig zauberte er mit dem Licht, das für ihn

«eine Form von innerem Denken (ist), eine Geisteshaltung».

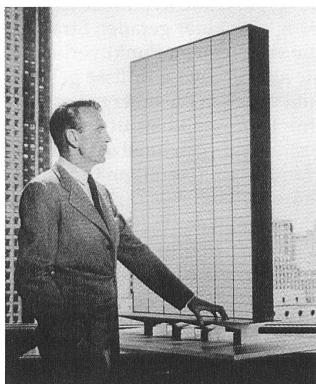
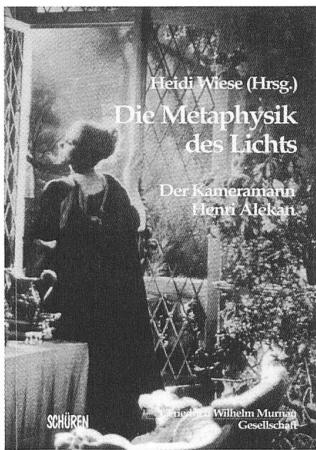
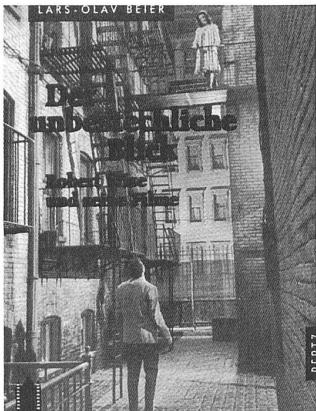
Licht sei wie die Musik, sagt Alekan. Mit einem Ton könne man nur eintönige Musik machen, mit einem zweiten bereits eine Spannung erzeugen und mit drei einen Dreiklang. Mit jeder weiteren Stimme wachse das Klanggebäude – wie mit jedem weiteren Scheinwerfer die Symphonie des Lichts in der Welt der Bilder.

Das Buch über Alekans Arbeit, zwei Jahre nach der Preisverleihung von Heidi Wiese für die Murnau-Gesellschaft herausgegeben, führt ein in Denken und Methode des «Lichtkünstlers». Der Berliner Kameramann Rolf Müller erforscht die «Logik der Dunkelheit». Die wunderbare Essayistin Eva M. J. Schmid untersucht das «Reich der Lichten» – bei Magritte und Daumier, bei Tarkowskij und Murnau. Und Alekan selbst gibt auf berührende Weise Auskunft über seine Arbeit, unter dem Titel: «Man muss die Technik überwinden, um zur Kunst zu gelangen.»

Alekan ist, das unterstreichen Statements und Essays, ein Philosoph des Lichts, ein Visionär des Schattens. Sein heiligster Grundsatz: Jeder Bildermacher muss wie ein Maler «mit seinem eigenen Sinn für Licht arbeiten, es sozusagen neu erfinden – mit dem, was er empfindet und nicht mit dem, was die Natur ihm bietet.»

Nähe

In seinem Buch «Der unbestechliche Blick» setzt sich Lars-Olav Beier mit den Filmen des Cutters und Regisseurs Robert Wise auseinander, die dieser zwischen 1934 und 1989 für unterschiedliche Studios in Hollywood hergestellt hat, zunächst für RKO (1934 bis 1949), dann für die 20th-Century Fox (1949 bis 1953) und MGM (1953 bis 1957), schliesslich als unabhängiger Regisseur für wechselnde Firmen. Grundlage der Untersuchung ist Beiers Annahme, dass innerhalb filmhistorischer Arbeiten bisher zu einseitig auf die Werke von Regisseuren geachtet wurde, die als geschlossen und künstlerisch anzusehen sind. Dagegen seien die vielgestaltigen Œuvres der «Hollywood Professionals» eher unbedacht geblieben. «Wer in den Pantheon aufgenommen werden wollte, musste nicht nur hervorragende Filme gedreht haben, vielmehr sollte zwischen den Filmen auch noch ein Zusammenhang bestehen, wahrlweise „persönlicher Stil“, „indi-



Gary Cooper in
THE FOUNTAINHEAD
(1949)
Regie: King Vidor

viduelle Handschrift“ oder einfach „Touch“ genannt.» Doch erst eine Untersuchung filmischer Zusammenhänge jenseits der «politique des auteurs» erlaube, «die Besonderheit des jeweiligen Werkes» zu würdigen, seine «Einschätzung und Bewertung» als «Einzelwerk» zu erkennen und «die Anteile der verschiedenen Mitarbeiter an einem Film auseinanderzudividieren.» Die analytische Voraussetzung, die Beier seiner Beschäftigung mit einem der klassischen Handwerker des späten Hollywood voranstellt, leider ein wenig, so sehr sie im allgemeinen auch zu treffen mag, an ihrer Überzeichnung. Historische Stiluntersuchungen, die das Gemeinsame eines Werks zu charakterisieren suchen, werden der «normativ(en)» Aufladung und der «Bequemlichkeit» (gegenüber der Arbeit der «Kameraleute, Ausstatter, Cutter, Drehbuchautoren, Produzenten et cetera») geziert. Der eigene Ansatz, «Filmemachen als kollektiven Arbeitsprozess» zu begreifen (dem wohl niemand ernsthaft widersprechen würde) und deshalb den Anteil der technischen Mitarbeiter mitzubedenken, wird dagegen als weitergreifende Methode betont, ohne dass dies theoretisch näher formuliert wäre. Dabei ist es doch wohl kaum vorstellbar, dass eine nähere Beschäftigung mit einem *auteur* des Kinos, wie «Hawks oder Hitchcock», produktiv wäre, ohne dass die Rolle der engen Mitarbeiter untersucht würde. Da Beier sich in seiner Abgrenzung gegenüber der *politique des auteurs* zudem alleine auf François Truffaut stützt (und nicht auf Jacques Rivette, der die weitaus präzisere Definition dafür vorgegeben hat), hat seine Einleitung über weite Strecken den Charakter eines vorwegnehmenden Hinweises auf die schnelle, begrenzte Passage durch 39 Filme, die anschliessend den eigentlichen Kern der Untersuchung darstellt.

Trotz der Lücken in der Argumentation zur eigenen Analysemethode bleibt allerdings festzuhalten, dass Lars-Olav Beier einen Versuch unternimmt, eingefahrene Pfade filmhistoriographischer Arbeiten aufzubrechen. Er stellt sich der Anstrengung, eine eigene (auch wertende) Begrifflichkeit für das Wirken eines filmischen Handwerkers innerhalb des amerikanischen Studiosystems zu entwickeln und darzulegen. Was schon für sich eine beeindruckende Leistung darstellt.

Im Mittelpunkt der eigentlichen Arbeit steht die Auseinandersetzung mit allen Filmen des Regisseurs Robert Wise, die Beier in chronologischer Form unternimmt. «Ein chronologischer Aufbau bot sich ... an, weil man den Verlauf von Wises Karriere nur dann verstehen kann, wenn man die sich veränderten Produktionsbedingungen kennt, unter denen seine Filme entstanden.» «Lehrjahre als Cutter» – «Zusammenarbeit mit Val Lewton» – «Aufstieg zum A-Regisseur» – «Die Zeit bei MGM» – «Arbeit für unabhängige Produktionsfirmen» – «Rückzug aus dem Filmgeschäft»: Schon durch die Überschriften der Kapitel lässt sich (wie im Zeitraffer) das Leben dieses amerikanischen Studioregisseurs nachvollziehen. Mit sehr viel Detailkenntnis und grossem Engagement analysiert der Autor die einzelnen Perioden und erfasst (besonders in den verallgemeinernden Passagen) sehr präzise Entwicklung und Meisterschaft des Regisseurs. Etwa, wenn er auf den Einfluss von Orson Welles für Wise eingeht und bestimmt, dass es «nicht zuletzt Orson Welles (war), von dem Wise lernte, wie man ein Maximum erzählter Zeit auf ein Minimum Erzählzeit komprimiert.» Oder wenn er zur Zusammenarbeit zwischen Lewton und Wise auf die «Ästhetik des Verzichts», auf das «Prinzip, die Gewalt nur anzudeuten und somit in die Imagination des Zuschauers zu verlagern», und auf die Bedeutung «äusserst umfangreiche(r) und akribische(r) Recherchen» verweist. Oder auch, wenn er Wises Inszenierung in CinemaScope «von erstaunlicher Schärfeintiefe» findet, durch die Wise und sein Kameramann Russell Harlan sich «hartnäckig (weigern), unsere Aufmerksamkeit innerhalb des Bildes zu lenken. Wir sind gezwungen, selbst den Ausschnitt zu wählen.» Auch wenn manche Beschäftigung mit diesem oder jenem Film ein wenig zu knapp ausfällt, so beeindrucken doch immer wieder einzelne Passagen. Etwa die Würdigung von *I WANT TO LIVE!*, den Beier als erstes Paradigma von Wise wertet, «ein Gefühl für die quälende Langsamkeit des Todes» zu vermitteln, wo doch in Wises «Filmen Menschen bisher meist aus dem Leben gerissen wurden, statt aus ihm zu scheiden.» Oder auch die Charakterisierung von *ODDS AGAINST TOMORROW* als «ein(em) Film in Schwarz und Weiss, in kaum einer Einstellung herrschen Grautöne vor, so stark sind die Kontraste. Sie stehen so unversöhnt nebeneinander wie

die beiden Protagonisten, die an ihrem gegenseitigen Rassenhass zugrunde gehen.»

Von Beginn an stellt Beier klar, dass er Wise – im Gegensatz zu Autoren wie Hawks, Ford oder Hitchcock – als vielfältigen Handwerker sieht, der «den Blick eines Forschungsreisenden» hat und «nie ganz mit seinem Gegenstand eins wird, sondern distanziert und gerade deshalb unbestechlich bleibt.» Beier will «die Entwicklung einer Regisseurpersönlichkeit nachvollziehen und bestimmte Eigenarten seiner Inszenierungen aus seiner früheren Arbeit als Ton- und Bildcutter herleiten.» Diese Eigenarten werden jedoch nur technisch, nie stilistisch definiert. Deshalb muss Beier auch – oft allzu hastig – Film für Film passieren, um eine Linie zu ziehen, die seinen Gegenstand zusammenhält. Doch nirgendwo das, was Rivette einmal als Mysterium «jenseits von Talent» benannt hat: der «Standpunkt eines Menschen und seine Haltung zu dem, was er filmt und folglich zur Welt und allen Dingen.» Was aber reizt daran, Filme in einer Folge zu sehen, die mal hüh und mal hott meinen, die bloss «Inhalt» sind, nie «Ausdruck»? Oder, um einen alten Joke aus den frühen Sechzigern zu bemühen: Ein guter Wise-Film (wie heutzutage ein guter Petersen- oder Emmerich-Film) bleibt letztlich nur ein guter Film. Ein Film von Lang oder Murnau, Hawks oder Hitchcock (wie heutzutage von Rudolph oder Scorsese, Kluge oder Wenders) öffnet uns die Augen für einen neuen Blick, eine unbekannte Welt.

CLOSE UP

Skurril verschobene Wände, die drohen und ängstigen (in Robert Wienes *CALIGARI*). Erdrückende Hochhäuser, fremd und unwirtlich (in Fritz Langs *METROPOLIS*). «Die hypnotische Saugkraft einer geraden Strasse, die sich in einen Punkt verliert» (in Karl Grunes *DIE STRASSE*). Baukunst als «Trägerin von Emotionen», das ist die eine Seite im Verhältnis von Architektur und Film. Die andere Seite: Filmarchitektur als Raum für Phantasien, das Neue nicht nur zu denken, sondern auch materiell zu errichten. Die berühmteste Ikone im Kino dafür ist Gary Cooper als Frank Lloyd Wright (in King Vidors *THE FOUNTAINHEAD*), wie er selbstgewiss und stolz auf seine Arbeit blickt. Durch das Fenster im Hintergrund sieht man die übliche

Bauweise der Zeit, kalt, statisch, einfallslos. Davor das eigene Modell, betont flächig – mit schmalen Stahlträgern und gläsernen Fassaden, ein leichtes, lichtes Gebäude, das zu schwelen scheint.

«Filmarchitektur diente seit Anfang dieses Jahrhunderts als eine Art Laboratorium für die Erforschung der gebauten Welt.» Das ist der Ausgangspunkt des Buches, von dem aus es Expeditionen in Gebiete nachzeichnet, die jenseits der Qualität architektonischer Entwürfe für einen Film liegen. Die erste Frage, um die es geht, lautet, welche Phantasien für Form und Gestalt haben Architekten entwickelt, wenn sie «die Zukunft in der Gegenwart» bauen?

Die zweite Frage: Welche Wirkungen erzielen inszenierte Bauten, dramatisierte Orte im Film? Als «Seelenräume»? «Schauplätze des Verlangens»? Als utopische «Suche nach der modernen Stadt»? Architektonische Entwürfe im Film werden also als Inszenierung von innerer Not und äusserer Utopie verstanden. In fünf Essays und an 24 ausgewählten Filmen gehen sieben Autoren den Spannungsfeldern zwischen Architektur und Film nach. Wozu fast 300 Arbeits- und Filmfotos, Skizzen und Zeichnungen eine zweite, visuelle Lektüre bieten, aufregend und spannend, ganz für sich.

Architektonische Vision und filmische Imagination: in der Charakterisierung von Architektur als «Trägerin» filmischer Emotionen kommt beides zusammen: «Das Stirnrunzeln eines Turms, der finstere Blick einer düsteren Gasse, der Stolz und die Ruhe einer weissen Bergspitze, die hypnotische Saugkraft einer geraden Strasse, die sich in einen Punkt verliert – sie alle machen Einflüsse geltend und drücken ihr Inneres aus; ihre Essensen überfluten die Szene und verschmelzen mit der Handlung.» (Hermann G. Scheffauer)

Ein kleiner Einwand dennoch: Seinen Schwerpunkt legt das Buch auf den deutschen Stummfilm, behauptet aber, das Thema insgesamt vorzustellen (obwohl nichts von Alexandre Trauner für Duvivier oder Carné, nichts von Alfred Junge und Hein Heckroth für Powell, nichts von Piero Gherardi und Danilo Donati für Fellini, nichts von Heide und Toni Lüdi für Wenders erwähnt wird). Deshalb ist der Untertitel «Von *METROPOLIS* bis *BLADE RUNNER*» auch ein Etikettenschwindel.

Über die Hälfte der Filme, die im einzelnen behandelt werden, sind schliesslich vor METROPOLIS entstanden. Hier wäre eine auch nach aussen angezeigte, zeitliche Konzentration vielleicht doch präziser und ehrlicher gewesen.

Norbert Grob

Michael Schaudig (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. Hundert Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München, diskurs Film 8, 1996. 508 Seiten, ohne Abb. DM 78.-

Heidi Wiese (Hg.): Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan. Marburg, Schüren, 1996. 166 Seiten, Abb. DM 24.-

Lars-Olav Beier: Robert Wise. Off-Texte 2. Berlin, Bertz Verlag, 1996. 224 Seiten, Abb. DM 38.-

Dietrich Neumann (Hg.): Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner. München / New York, Prestel, 1996. 220 Seiten, 294 Abb. DM 98.-

Muster. Die Macht des Auges ist gleichzeitig die Macht des Kinos. Die Zuschauer sind ihr unterworfen und haben zugleich teil an ihr. Hierarchischen und anderen Inszenierungen des Blicks lässt sich anhand von Filmausschnitten, Stills, Plakaten, Fernsehsequenzen, Röntgenbildern und weiteren Dokumenten nachspüren.

Die Publikation zur Ausstellung: Ein illustriertes Lesebuch, mit Beiträgen unter anderen zum Bild des Arztes im Film und TV-Serien (Georg Seesslen); über die populärkulturelle Aneignung des Röntgenbildes (Lisa Cartwright); Probleme bei den bildgebenden Verfahren in der medizinischen Diagnostik (Dr. med. M. Gatzen); ethische Fragen im Zeitalter der Transplantationsmedizin (Karen Franz). Herausgegeben von Jutta Phillips-Krug und Cecilia Hausheer. Edition Museum für Gestaltung Zürich in Koproduktion mit Cantz-Verlag, 176 Seiten, rund 100 Abbildungen, SFr. 48.-, (erscheint im April)

Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, Tel 01-446 22 08 (Sekretariat), Fax 01-446 22 33

Die Ausstellung ist vom 8. März bis 20. April jeweils dienstags bis freitags von 10-18 Uhr, mittwochs bis 21 Uhr und samstags/sonntags von 10-17 Uhr geöffnet, Führungen jeweils am Mittwoch um 18.15 Uhr

Ausstellung

Frankensteins Kinder – Film und Medizin

Wer kennt ihn nicht,

Dr. Frankenstein, den *mad scientist* des phantastischen Films. Diese populärkulturelle Ikone hat unsere Vorstellungen über den wissenschaftlichen Fortschritt in der Medizin mitgeprägt, in ihr bündeln sich auch Ängste. In der Medizin wiederum haben, seit Herr Röntgen im Geburtsjahr des Kinos die Hand seiner Frau durchleuchtet hat, bildgebende Verfahren wie Ultraschall, Endoskopie, Computertomografie einen revolutionären Wandel ausgelöst. Sie beeinflussen die Wahrnehmung unseres Körpers ebenso wie das Beziehungsdreieck von Arzt – Medium – Patient.

Die Ausstellung «*Frankensteins Kinder – Film und Medizin*» im *Museum für Gestaltung Zürich* thematisiert vom 8. März bis 20. April Kino und Medizin als Orte und Medien der Wahrnehmung. In den Räumen der Medizin wie Sprech- und Krankenzimmer, Operations- und Hörsaal werden Menschen auch symbolisch geboren. Frankensteins Kinder entstehen also nicht im Körper einer Frau. Im Mittelpunkt solcher Menschwerdung steht das ärztliche Auge, steht der Arzt als Herr des Blicks. Die Geschichten, die das Kino von Dr. Frankenstein, Dr. Sauerbruch und ihren Kollegen erzählt, sind letztlich Variationen des männlichen Schöpfungsmythos. In diesen Filmen liefert die Medizin die Szenarien und

Hommage

Kim Novak

Die diesjährige Berlinale ehrt die Schauspielerin Kim Novak mit einer Retrospektive. Die Hommage wird von einer Publikation begleitet. Neben Texten zu 14 ausgewählten Filmen von PUSHOVER bis LIEBESTRAUM enthält «*Kim Novak. Hommage*» einführende Essays von Brigitte Desalm («Eine heisskalte Frau»), Gerhard Midding («Verletzbare Schauspielerin. Befangener Regisseur. Kim Novak und Richard Quine») und Fritz Göttler («Die mit der Liebe spielen. Novak. Hitchcock. VERTIGO»). Ergänzt wird der Band durch Biographie, Filmographie (inklusive einer Liste der Fernseharbeiten) und Bibliographie, abgerundet durch ein Grusswort von Kim Novak sowie ein Gedicht, das sie 1950 geschrieben hat.

Kim Novak. Hommage. Hrsg. von Stiftung Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin. Retrospektive 1997. Redaktion: Rolf Aurich. Berlin, Jovis Verlagsbüro, 1997. 96 Seiten, DM 24.80, ISBN 3-931321-53-3

Das andere Programm

Xenix in Zürich

Am 28. Februar startet im *Xenix LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR* von Danièle Dubroux (nachher in weiteren Schweizer Städten). Der Film erzählt eine Liebesgeschichte, die sich frei nach Kierkegaards «Tagebuch des Verführers» entspint. Die Regisseurin sieht ihren Film «als philosophische Komödie, weil er kritische Themen berührt wie Existenzangst, zeittypische Neuronen und den Tod». Verführt wird im Film Claire Conti, die von Chiara Mastroianni dargestellt wird, der Tochter von Catherine Deneuve und Marcello Mastroianni.

Der tunesische Regisseur Nacer Khemir (am Sonntag, 23. 2. persönlich anwesend) wird mit der Aufführung der beiden wunderschönen poetischen Filme LES BALISEURS DU DÉSERT und DAS HALSBAND DER TAUPE (TAWK AL HAMAMA AL MAFKOUF) geehrt.

Ein weiteres Augenmerk im Februar gilt der Zusammenarbeit von Geraldine Chaplin und Carlos Saura in Filmen wie STRESS ES TRES TRES, PEPPERMINT FRAPPÉ, CRIA CUERVOS, LOS OJOS VENDADOS oder ELISA VIDA MIA. Xenix, am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, Postfach, 8056 Zürich, Tel 01-242 04 11

Filmpodium Zürich

Im Februar und März präsentiert das Zürcher Filmpodium im «Studio 4» eine Hommage an Katharine Hepburn, deren Kernstück *George Cukors ADAM'S RIB* (1949) ist, der als Réédition des Monats Februar zu sehen ist. Der Film ist ein herausragendes Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Katharine Hepburn und ihrem langjährigen Lebensgefährten *Spencer Tracy*.

Zudem möchte das Filmpodium im Februar auf das Filmschaffen der bisher noch relativ unbekannten Filmemacherin Véronique Goël aufmerksam machen, deren Werke sich kaum in die konventionellen Kategorien von Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm einordnen lassen. Im März wird dann im Filmpodium ihr neuester Film KENWIN zu sehen sein, Annäherung an die legendäre Villa in La Tour-de-Peilz am Genfersee und an einige ihrer Bewohner.

Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel 01-211 66 66

Auszeichnungen

Innerschweizer Kulturpreis für Fredi M. Murer

Die Innerschweizer Kulturstiftung ehrt den 1940 in Beckenried geborenen Filmemacher *Fredi M. Murer* mit ihrem Kulturpreis 1997. Sie würdigt ihn für sein Werk, «welches auf innovative und eigenständige Weise wesentlich zur Erneuerung des Schweizer Films in den letzten dreissig Jahren» beigetragen habe. Zu den insgesamt fünfzehn realisierten Filmen gehören etwa die experimentierfreudigen Künstlerporträts CHICOREE über Urban Gwerder, SAD-IS-FICTION über Alex Sadkowsky oder PASSAGEN über H. M. Giger, die Dokumentarfilme WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND oder DER GRÜNE BERG und Spielfilme wie GRAUZONE und das Meisterwerk HÖHENFEUER. Zurzeit arbeitet Murer intensiv an einem Doppel-Spielfilmprojekt «Zwei Mal die ganze Wahrheit», basierend auf der selben Geschichte soll je ein autonomer Film aus Erwachsenenperspektive und aus Kindersicht entstehen.

Mit *Fredi M. Murer* wird erstmals in der 45jährigen Geschichte der Stiftung die Arbeit eines Filmemachers ausgezeichnet. Der mit 20 000 Franken dotierte Preis wird am 20. September übergeben werden.

1998: Schweizer Filmpreis

Bundesrätin Ruth Dreifuss hat an den diesjährigen Solothurner Filmtagen den neuen Schweizer Filmpreis vorgestellt, der 1998 zum ersten Mal verliehen werden soll. Dieser erste offizielle Schweizer Filmpreis, mit dem je ein bester Spiel-, Kurz- und Dokumentarfilm einer Jahresproduktion ausgezeichnet werden soll, ist mit der Gesamtsumme von 120 000 Franken dotiert und wird im Rahmen der Solothurner Filmtage überreicht werden. Finanziert wird der Preis vom Bund, vom Schweizer Fernsehen und den Festivals von Locarno, Nyon und Solothurn.

Festivals

Feminales in der Schweiz ...

In vierzehn Städten der deutschen, französischen, italienischen und rätoromanischen Schweiz finden im März zum neunten Mal die *FrauenFilmTage* statt.

Die Veranstalterinnen wollen in erster Linie Filme von Regisseurinnen zeigen, möchten aber Filmemacher nicht aufgrund ihres Geschlechts vom Programm ausschliessen. Die Filme werden stattdessen verstärkt nach inhaltlichen Kriterien zusammengestellt.

Ausgewählt wurden Werke, die Situationen von Frauen in der Gesellschaft darstellen, herkömmliche Rollenverhalten entlarven, Ausstiegsvarianten aus traditionellen Frauenrollen aufzeigen oder über Lebens- und Arbeitsbedingungen von Frauen in anderen Ländern informieren. Zudem steht das Programm unter dem thematischen Motto «Frauenfreundschaften zwischen Mädchen, Teenies, Frauen und alten Damen», das sowohl mit älteren Filmen wie etwa *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* von Agnès Varda oder *HELLER WAHN* von Margarethe von Trotta als auch neueren Produktionen wie *MIEL ET CENDRES* der Schweizerin Nadia Fares Anliker oder *PERSONNE NE M'AIME* von Marion Vernoux ausgelotet werden soll. In Ergänzung dazu auch einige Filme von Regisseuren männlichen Geschlechtes, die sich zum Thema Frauenfreundschaften etwas einfallen lassen. Besonders empfohlen sei davon der wenig beachtete *HEAVENLY CREATURES* des Neuseeländers Peter Jackson.

FrauenFilmTage, Postfach 477, 3000 Bern 7, Tel/Fax 031-312 01 69

... und in Dortmund

Hier findet vom 12. bis zum 16. März zum sechsten Mal das internationale Frauenfilmfestival *femme totale* statt. Die Veranstalterinnen stellen diesmal "unheimliche" Frauen in den Mittelpunkt des Programms. Bad Girls und weibliche Vampire sollen ebenso so zum Zuge kommen wie Detektivinnen und Polizistinnen.

Die Retrospektive ist Hollywoods erfolgreichster Action-Regisseurin Kathryn Bigelow gewidmet, deren Filme beweisen, dass Action und Gewalt kein Privileg der Männer sind.

Eine weitere Filmreihe beschäftigt sich mit Mrs. Hitchcock alias Alma Reville. Diese hatte sich, schon bevor sie Alfred Hitchcock kennenlernte, einen Namen in der Filmbranche als Cutterin, Drehbuchautorin, Scriptgirl und «Frau für alles» erarbeitet. Nach der Heirat mit dem berühmten Regisseur verschwand sie dann allerdings (für eine breitere Öffentlichkeit) in der Versenkung, obwohl sie an dem Erfolg vieler Hitchcock-Fil-

me massgeblichen Anteil hatte. Mit frühen Filmen des Ehepaars Hitchcock wie *THE LODGER* (1925), *THE SECRET AGENT* (1935) und *YOUNG AND INNOCENT* (1937) erinnert das Festival an diese unsichtbare Dame der Filmgeschichte.

femme totale e.V., c/o Kulturbüro der Stadt Dortmund, Kleppingstrasse 21-23, D-44122 Dortmund, Tel 0049-231-50 25 162, Fax 0049-231-50 22 497

Fribourg

Vom 2. bis 9. März findet das 11. *Festival de films de Fribourg* statt, das mit rund siebzig Filmen aus mehr als dreissig Ländern sein Augenmerk auf das Filmschaffen von Afrika, Asien und Lateinamerika richtet. Zum fünfzigjährigen Jubiläum der indischen Unabhängigkeit präsentiert das Festival in einer Retrospektive das Werk des Inders Adoor Gopalakrishnan. In der Nachfolge von Satyajit Ray und Ritwik Ghatak stehend, zählt der Regisseur zu den talentiertesten seiner Generation. Bisher nur in eingeweihten Kreisen bekannt, soll ihn die Rückschau einem breiteren Publikum vorstellen.

Eine Hommage ist dem letztjährig verstorbenen Ishmael Bernal gewidmet. Der philippinische Regisseur setzte sich in seinen Filmen vorwiegend mit der zerfallenden Gesellschaft unter dem Diktator Marcos auseinander.

Zwei weitere Filmreihen beschäftigen sich zum einen mit südafrikanischen Filmen über die Zeit der Apartheid und zum anderen mit der New Wave des koreanischen Kinos.

Festival de films de Fribourg, Rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel 026-322 22 32, Fax 026-322 79 50

Cinemusic

Bereits zum dritten Mal widmet sich *Cinemusic* vom 7. bis zum 15. März in Gstaad dem traditionellen und aktuellen Film- und Musikfilmschaffen. Als Premieren werden HAMLET von Kenneth Branagh, Buzz Luhrmanns ROMEO AND JULIA sowie die Welturaufführung von Adrian Marthaler's DAS LIED VON DER VERGÄNGLICHKEIT zu sehen sein. Letztere ist eine Verfilmung der sechsten Sinfonie Mahlers, die in abstrakter Weise die Reise vom Leben in den Tod schildert.

Der *Cinemusic Award* geht heuer an Quincy Jones, der unter anderem die Filmmusik zu *IN THE HEAT OF THE NIGHT*, *THE COLOR PURPLE* und *BOYZ 'N THE HOOD* komponierte. Der ameri-

kanische Star revanchiert sich mit einem Konzert am 14. März. Das Live-Programm wird durch die sinfonische Begleitung der beiden Stummfilme BEN HUR und *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* sowie ein Konzert von *Liz McComb*, der «Grand Lady of Gospel», vervollständigt.

Der erstmals verliehene, von Liza Minnelli gestiftete *Vincente Minnelli Award*, eine Auszeichnung an Regisseure, die sich besonders verdient um die Film-musik gemacht haben, erhält *Blake Edwards*, Regisseur etwa von *BREAKFAST AT TIFFANY'S* und *THE PINK PANTHER*.

In Zusammenarbeit mit FOCAL wird dieses Jahr auch zum ersten Mal ein Workshop durchgeführt: Unter dem Titel *«The Composer and his Director»* berichten *Patrick Doyle* (Score für *SENSE AND SENSIBILITY*) und *Régis Wargnier* (Regie bei *INDOCHINE*) von ihren Erfahrungen. *Cinemusic, Chalet Rialto, Postfach 382, 3780 Gstaad, Tel 033-744 88 38*

Veranstaltung

Reden über Film

Der Verein *Zürich für den Film* möchte dafür sorgen, dass der Film in Zürich «noch mehr ins Gerede kommt». Zu diesem Zweck sollen im Laufe dieses Jahres eine Reihe von Filmdiskussionen stattfinden, die sich an Filmschaffende, aber vor allem auch an ein filminteressiertes Publikum richten. Den Anfang markiert am 3. März um 18.30 Uhr im Forum der Schauspielakademie eine Diskussion mit *Franz Reichle* und *Richard Dindo* über ihre Filme *DAS WISSEN VOM HEILEN* und *UNE SAISON AU PARADIS*.

Die nächste Veranstaltung wird am 3. April um 20.00 Uhr in der Schule für Gestaltung stattfinden. Ein filmisches Gespräch zwischen Enzo Monteleone und Ettore Scola soll die Begegnung mit Schweizer FilmemacherInnen einführen.

Zürich für den Film, c/o S.H.E. Treuhand, Albulastrasse 39, 8048 Zürich, Tel 01-492 18 28

Gesucht werden ...

Freunde der Cinémathèque suisse

In der *Cinémathèque suisse* in Lausanne sind rund 48 000 Filme, 35 000 Filmplakate, 1,5 Millionen Fotos, 19 000 Bücher und Zeitschriften sowie 5 Millionen Presseausschnitte versammelt. Diese für den Erhalt von Film-

und Kulturgeschichte unerlässliche Institution gerät jedoch zunehmend unter Druck, da Personal und Budget kaum für das Nötigste bei Konservierung und Restaurierung ausreichen. Damit die Arbeit der *Cinémathèque suisse* endlich auch als Bundesaufgabe anerkannt wird, ist das Filmarchiv dringend auf Unterstützung aus der Bevölkerung (und Politik) angewiesen. Um diese zu bündeln, hat sich vergangenen Dezember in Lausanne die Vereinigung *Les Amis de la Cinémathèque suisse* konstituiert. Mit den Mitgliedsbeiträgen (Fr. 40.- pro Person, Fr. 60.- für Paare) sollen dringlichste Arbeiten (etwa Erstellung von Kopien nicht mehr vorführbarer Filmklassiker) unterstützt werden. *Les Amis de la Cinémathèque suisse, C. P. 3169, 1002 Lausanne, Tel/Fax 021-728 00 40 Postcheckkonto 23-407743-6*

Papers zur Starkultur

Die film- und medientheoretische Zeitschrift *montage / av* plant für ihre Novemberausgabe einen Themenschwerpunkt zur Star- und Fankultur und lädt AutorInnen ein, sich an diesem Heft zu beteiligen. Die Redaktion erhofft sich vor allem Beiträge, die an ausgewählten Aspekten, Figuren, Gegenständen der Starkultur theoretisch reflektierter Einzeluntersuchungen vornehmen.

Ausgehend von der bestehenden Literatursituation, die einerseits einige allgemeine Definitionen und Theorien über Stars und Starimage bereithalte (etwa die Studien von Richard Dyer «Stars», 1979 und «Heavenly Bodies», 1986), andererseits charakterisiert sei durch eine Flut von populären, publizistischen, biographischen und autobiographischen Texten, wünscht sich die Redaktion mit diesem Themenheft eine Vermittlung zwischen diesen Ebenen; gesucht wären also weniger «freischwebende» theoretische Beiträge, sondern Fallstudien, die die Relevanz ihres eigenen theoretischen Ansatzes sowohl vorführen als auch zum Gegenstand der Untersuchung machen.

Eingabefrist: 1. Juni 1997; Kontaktadresse: Stephen Lowry, Klempnerweg 2, D-38126 Braunschweig, Tel/Fax 0049-531-693110 Redaktion: montage / av, c/o Britta Hartmann, Körnerstrasse 11, D-10785 Berlin, Tel/Fax 0049-30-2628420