

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 214

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

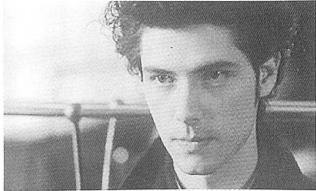
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 18.02.2026

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



Ironie und Strategie: Das Tagebuch des Verführers Das perfekte Verbrechen in der Ästhetik der Verführung



LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR

Regie: Danièle Dubroux

Der Verführer (Melvil Poupaud)

Das Geheimnis

Der Anbeter (Jean-Pierre Léaud)

Der Verführerlehrling

(Mathieu Amalric)

Die Verführte (Chiara

Mastroianni)

Das Tagebuch, die intimste Fassung des Selbst in der Welt, ist so alt wie das Schreiben. Von den Annalen und Reiseeindrücken römischer Geschichtsschreiber über Montaignes Essais, das Rauschen des Künstlerkörpers in Pontormos anatomischen Selbstbetrachtungen seines «Il libro mio», die Bekenntnisse des «peintre de la nature et historien du cœur humain» Rousseau und der deutschen Melancholiker, bei denen sich die eigene Innerlichkeit zum Mittelpunkt bürgerlicher Interieurs verdichtet, die «Blitzlichter» der Goncourts und sofort bis zu den Fragmenten «Über mich selbst» von Roland Barthes, in denen er durch die «Betrachtung des Abfalls» von Körper und Geist zum Urtext des Schreibens vordringen möchte: das Tagebuch fungiert als ein *diaire* / *diary* (etymologisch die Absonderung, aus Diarrhöe und *glaire*, der Schleim).

Zwischen privaten Phantasmen und soziologischen Analysen des Chronisten als Zaungast seiner Epoche liegt der Neigungswinkel jener Texte, in dem Sören Kierkegaards «Tagebuch des Verführers» als mehrfach gebrochenes philosophisches Traktat stört. Denn im Schreiben der Körper mittels einer Erosierung von Sprache verweist es möglicherweise auf eine Art von Urtagebuch. (Mit dem aufrechten Gang und der Entlastung des Mundes als Greifwerkzeug war der Mensch freigeworden, die Sprache und die Liebe zu erfinden.) Aus der Perspektive eines Freundes von Johannes, dem «Verfasser» des Tagebuchs, durch den der «Fall» der Verführung in den nachfolgend von ihm übertragenen Tagebüchern und Briefen eine distanzierte Deutung erfährt, wird der Leser unversehens in die monologischen Weltanschauun-

gen von Johannes (und Kierkegaard) entlassen. Dieser spinnt entlang den ethischen Parametern seiner Zeit (das Buch erschien als Teil von Kierkegaards erstem grossen Werk «Entweder – Oder» im Jahre 1843) das Netz der *geistigen* Verführung um ein Mädchen namens Cordelia. Es wird ein Kriegsplan von formaler Brillanz entwickelt, dem weder das jungfräuliche Opfer noch der Leser selbst sich entziehen kann. Jenes weiss nicht um die perfide Logik der Verführungsstrategie, dieser verfällt unweigerlich dem Fatalismus von Handlungs- und Reaktionsketten. Beide bleiben in massloser Erschöpfung der Sinne zurück, verursacht jedoch nicht durch deren Auflösung im erotischen Gerangel, sondern durch eine radikal entemotionalisierte Sublimation im Akt geistiger Verführung – welcher (endlich) befreit ist von erdenschwerer Lust und den banalen Besitzständen der Liebe.

Eine Welt tut sich auf neben der wirklichen, ausgerichtet an den ästhetischen Gesetzen des Protagonisten Johannes, eine «Schleier-Welt» aus Reflexionen über die Liebe, den «Zustand» des Verlobtseins, die Ehe, die stumme Kommunikation von Mann und Frau, entzifferbar nur an subtilen Gesten und Blicken, aus detaillierter Kenntnis der Jungmädchenblüte, die bis auf den Grund des Kelches ausgelotet wird, prädestiniert zur Opferung, und aus taktischen Manövern im Vor und Zurück der Verführungsstrategie. Kierkegaard entwirft als Psychologe ein behavioristisches Panorama menschlicher Züge hier im Spiel um die Mattsetzung der Dame. Der Philosoph Kierkegaard nutzt die literarische Form des Tagebuchs, um seine Ethik und ästhetische Theoreme in den Text zu transfundieren, der als einer von vielen ironischen «Fall»-Stricken auch als geschlossenes Wahnsystem des schizoiden Protagonisten gelesen werden kann.

Und Kierkegaard, der Literat schliesslich, veranlasst den Freund und «Herausgeber» von Johannes' Tagebüchern zur Interpretation von dessen ästhetischem Verfahren als gedichtete Werk, gleichsam einer Rechtfertigung des grausamen Kalküls, welches Johannes' Genewelt als poetischer Überschuss durchwirkt: «Dieses Mehr war das Poetische, das er in der poetischen Situation der Wirklichkeit genoss; er nahm es in Form dichterischer Reflexion wieder zurück. Das war der

zweite Genuss, und auf Genuss war sein ganzes Leben ausgerichtet. Im ersten Fall genoss er persönlich das Ästhetische, im zweiten Fall genoss er ästhetisch seine Persönlichkeit. (...) Er besaß somit stets das Poetische durch die Zweideutigkeit, in der sein Leben verlief.»

Doch dem Schicksal der Verführung sind Verführer und Opfer gleichermaßen unterworfen. Nur wer verführt ist, vermag selbst zu verführen. Vor der Inszenierung von Cordelias Opfergang, als deren Spielleiter Johannes sich wählt, liegt zweifellos seine eigene Verführtheit durch die Anmut des Mädchens, die seine Natur ist. Seines Zaubers nicht bewusst, entfaltet sich umso stärker die naturgegebene Macht seiner Jungfräulichkeit, deren Souveränität Johannes durch die künstliche Macht seiner intellektuellen Strategie vernichten muss, obschon er bereits von ihr überwältigt wurde. Zur mythischen Dimension im Plan dieser selbstgefesselten und bindenden Mächte, die sich «mühelos im Trugbild ihrer eigenen Natur verfangen», notiert Baudrillard: «Die Reversibilität des Opfers ist eine tödliche Form des symbolischen Tausches, sie spart keine Form aus, weder das Leben noch die Schönheit oder die Verführung, die ihre gefährlichste Form ist. In diesem Sinn kann sich der Verführer nicht rühmen, der Held welcher erotischen Strategie auch immer zu sein, er ist nur der Opfervollstrecker in einem Prozess, der ihn bei weitem übersteigt. Und auch das Opfer kann sich nicht der Unschuld rühmen, da es – jungfräulich, schön und verführerisch wie es ist – eine Herausforderung an sich darstellt, die nur durch seinen Tod beglichen werden kann (oder durch seine Verführung, die einem Mord gleichkommt). Das «Tagebuch des Verführers» ist das Szenarium eines perfekten Verbrechens.»

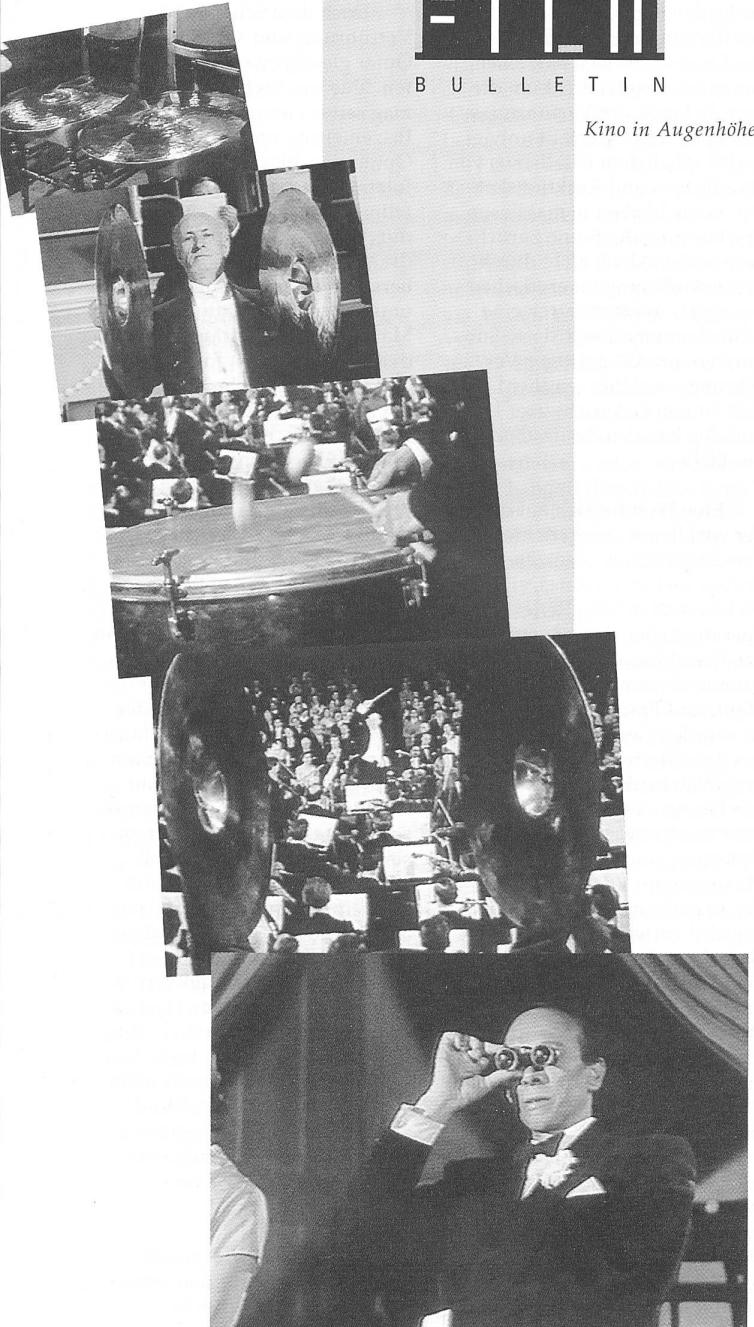
In der Schlachtordnung Kierkegaards ist für den Verführer Johannes die seitliche Attacke, der indirekte «Flankenbeschuss» Cordelias vorgesehen. Der taktische Rückzug dient dazu, Leidenschaft, Sehnsucht und ungeduldige Erwartung zu wecken, die Jungfrau aus der Reserve zu locken. Die Regisseurin Danièle Dubroux ordnet in ihrer filmischen Arabeske um «Le journal du séducteur» die Fronten neu. Der Kierkegaard-Text bleibt zwar Ausgangspunkt ihrer Adaptation. Doch mit dem Buch,

Verschenken Sie jetzt ein Filmbulletin im Abonnement

F I L M

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe



Filme entstehen erst in den Köpfen der
Zuschauerinnen und Zuschauer.

Filmbulletin lebt von seinen Leserinnen
und seinen Lesern.

● Verwenden Sie die eingehetzte Bestellkarte.

das wie bei einem Pfänderspiel weitergereicht wird, verliert sich Knoten für Knoten in dramaturgischen Verstrickungen der Ariadne-Faden vom Zentrum der Verführung auf Nebenwege, wird durch die Darsteller weitergetragen in unterschiedliche Filmgenres – Gothic Drama, Murder und Mystery Comedy, Heroinentragödie oder Psychoanalytiker-Posse.

Um Anne (Dubroux selbst), die Sébastien, den Galan ihrer Filmtöchter Claire, unter ihre Fittiche nimmt und fortan die sexuelle Selbstfindung des Verführer-Lehrlings kommentiert und unterstützt, entzünden sich allerhand Scharmützel auf der Peripherie des erotischen Diskurses. Claire entflammt für den undurchsichtigen Philosophiestudenten Grégoire, der, angeleitet von seiner Grossmutter, die auf die kontaktstiftende Kraft des Buches für ihren scheuen Enkel hofft, Kierkegaard in endloser Strophe an immer neue Mädchen reicht. Während im Zentrum Anne den Adepten Sébastien aber tatsächlich in Körperphysik unterweist und von den papiernen Wunschformeln seines Tagebuchs fort ins eindeutige Triebleben führt, verbleibt die Attraktion zwischen Claire und Grégoire in der Schweben, getreu dem geistigen Raffinement in der Kierkegaardschen Verführung. Die Grossmutter Diane (Micheline Presle), ein alternder Theaterstar, unterbricht voller Abscheu die Liebeshymne des kuppelnden Nachbarn und wird pathologisch bedenklich verehrt von einem Professor Grégoires, der seiner angebeteten Diva gar einen häuslichen Schrein errichtet hat. (Jean-Pierre Léaud vor seiner vertrauten Pinnwand aus alten Doinel-Zeiten in einem wunderbar schrägen Gastauftritt.) Claire wiederum berichtet ihrem Psychoanalytiker alle Einzelheiten des schwelbenden Verfahrens mit Grégoire. Nachdem auch er das "Journal" zur Lektüre hatte, wird Claire zur grossen Obsession, für die er seine Frau verlässt.

Wollust, Schwärmerie, Anbetung, Liebe, Besessenheit – in allen Facetten nähert sich Dubroux dem Phänomen der Verführung; der Komödienaufbau in Kapitel demonstriert selbst eine Abfolge von Variationen: der Verführer-Lehrling, der Verführer, die Kristallisation (bei Stendhal der Umschlagpunkt eines Gefühls in die Liebe), die Phantome des Morgengrauens,

der Analytiker. Die Darstellerin Dubroux befriedet mit lakonischer Ironie das Zentrum des Films. Am Rande versetzen die Kunstgriffe der Regisseurin die Fallstricke in Schwingungen zwischen Begehrten und Verführung, und die Figuren beginnen zu taumeln in Gefühlsirungen bar jeden Kalküls. Dubroux: «Verliebte amüsieren und interessieren mich wirklich sehr. Sie befinden sich in einem aussergewöhnlichen und deshalb spannenden Zustand. Im Kino sehe ich lieber solche Leute, als die, die ihr alltägliches Leben führen. Liebende sind eigentlich sich selbst fremd, stehen unter dem Einfluss dieser berühmten Macht, die auch das Rätsel des Films ist. Sie werden alle ein bisschen verrückt. Wie einer der Patienten des Psychoanalytikers, der sagt, er liebe die Verrückten, weil sie kreativ seien, habe auch ich eine Vorliebe für sonderbare Menschen, Schwärmer, die häufig die Realität in scharfsinniger und unerwarteter Weise neu interpretieren.» Ist das «Tagebuch des Verführers» von Kierkegaard das Szenarium eines perfekten Verbrechens in seiner unfehlbaren Vollstreckung und darüberhinaus ein unerbittlicher Text, dem keiner so schnell entrinnen mag, so versteht es Dubroux, ihren Reigen der Obsessionen und Sehnsüchte mit komödiantischer Finesse und anderthalb "richtigen" Toten zu präsentieren, denen die Fallen des "Journal" zum Verhängnis wurden.

Jeannine Fiedler

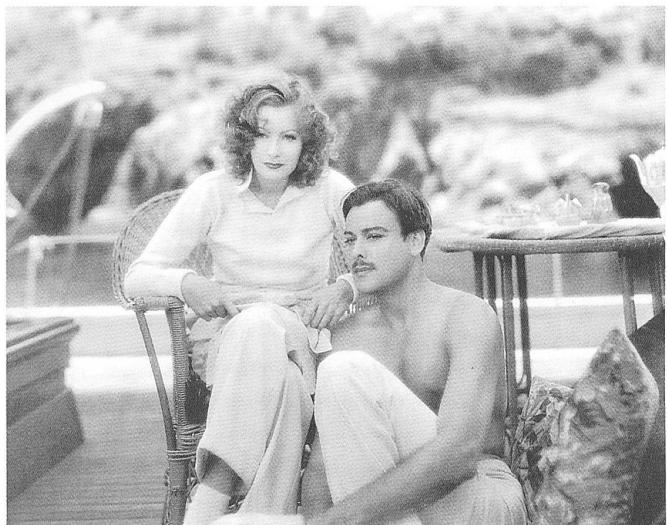


Die Verführte
(Chiara Mastroianni)
Die endlose Schlaufe

■ ■ ■

Ebenmässige Gesichter und zerrissene Seelen

11. Cinema Ritrovato in Bologna



Greta Garbo in *FLESH AND THE DEVIL*
Regie: Clarence Brown

THE SINGLE STANDARD
Regie: John S. Robertson

Die stummen Filme eines Schauspieler-Stars, die internationalen Verwerfungen einer nationalen Kinematographie sowie eine Reihe mit wiederaufgefundenen oder rekonstruierten Stummfilmen – das sind die Grundsegmente des *Cinema Ritrovato*. Es wird alljährlich von der *Cineteca del Comune di Bologna* in Zusammenarbeit mit dem *Nederlands Filmmuseum* durchgeführt.

Silent Garbo

Bei der Rudolph Valentino gewidmeten Reihe im letzten Jahr konnte noch davon ausgegangen werden, dass die Mehrzahl seiner Filme kaum bekannt ist. Aber die Stummfilme der Garbo? Bei kaum einer anderen Schauspielerin sind Entwicklung und Werkzusammenhang so geläufig. Bis auf *THE DIVINE WOMAN* (1928, Regie: *Victor Sjöström*, von dem immerhin noch ein zehnminütiges Fragment zu sehen war) sind alle ihre Filme erhalten. Zwar stellen die 1921 entstandenen Werbefilme für ein Kaufhaus, in dem sie arbeitete, oder auch ihr Auftritt in Turn- oder Badeanzug in der schwedischen Komödie *LUFAR-PETER* (1922, Regie: *Eric A. Petschler*) Raritäten dar. Doch viel ist von Greta Gustafsson (die sich seit 1923 Garbo nennt) in diesen Filmen noch nicht zu sehen.

Das ändert sich bekanntlich schlagartig mit der von *Mauritz Stiller* grandios inszenierten *Lagerlöf-Saga GÖSTA BERLING* (1923). Die Modellierung ihres natürlich und vital wirkenden Gesichts mit den aristokratischen Linien und dem leichten Silberblick sowie ihrer hohen, schlanken Gestalt mit den breiten Schultern erreicht mit *Die FREUDLOSE GASSE* (1925, Regie: *Georg Wilhelm Pabst*) einen ersten Höhepunkt.

In den USA wird ihre ungewöhnliche Körperlichkeit, in dem so unnachahmlich Leidenschaft und Kühle verschmelzen, zunächst als Variante des Vamp-Typs herausgestellt. *THE RENT* (1925, Regie: *Monta Bell*), ihr erster amerikanischer Film, der nun annähernd vollständig zu sehen ist, behauptet den Konflikt zwischen Leidenschaft und Zurücknahme überwiegend in einer pathetischen Fabel. Allerdings erscheint die Garbo auch nicht gerade als Idealbesetzung einer spanischen Sängerin, die den geliebten Mann aus den Klauen seiner Mama befreien will.

Mit *FLESH AND THE DEVIL* (1926, Regie: *Clarence Brown*) und *THE TEMPTRESS* (1926, Regie: *M. Stiller, Fred Niblo*) wird die Garbo zunächst auf die Rolle der verführerischen femme fatale festgelegt. Von *FLESH AND THE DEVIL* soll sie gesagt haben: «I did not like the part. I could see no sense in just being seductive.» Bald erkennt man auch bei MGM, dass ihre mimische Ausstrahlung und auratische Körperscheinung dabei etwas verschenkt wird. Insbesondere Drehbuchautorinnen wie *Frances Marion*, *Dorothy Farnum* oder *Josephine Lovett* sind es, die ihre Figur angemessen modifizieren: zur Frau zwischen zwei (oder mehr) Männern. Ihren Rollen wird zwar auch weiterhin eine fast modern anmutende Aktivität und Offenheit gegenüber dem anderen Geschlecht zugewiesen. Doch deutlich wird jetzt, dass im Körper der Garbo eine Spannung zu bestehen scheint zwischen dem Willen zur erotischen Selbstbestimmung und ihrer skrupulösen Zurückhaltung, zwischen Verlangen und Keuschheit. Gerade in der Zussammensetzung ihrer Filme wird als Wurzel dieses Konflikts wie ihrer mythischen Erscheinung ihre Androgynität erahnt. Es ist kein Geheimnis geblieben, dass sich die Garbo im weiblichen Körper und der damit zugewiesenen sozialen Rolle nie vollkommen zu Hause gefühlt hat. Rudolf Arnheim hat bereits 1928, ohne dies als Erklärungsmoment ihrer sonderbar eben und kühl anmutenden Erotik heranzuziehen, in einem Nebensatz bemerkt: «indem sie sich einem Manne hingibt, ergibt sie sich ihrem eigenen Wesen.»

Die Beziehungen der Garbo-Figuren zu Männern durchzieht ein hohes Mass an Unerfülltheit. Auffällig ist, dass sie häufig mit Männern verheiratet ist, die hinsichtlich Alter, Statur und Charakter so gar nicht zu ihr passen wollen. Der Wunsch und die Suche nach einer leidenschaftlichen Beziehung, und sei sie nur vorübergehend, ist ihren Figuren damit eingeschrieben. Garbos Erotik ist also vor allem stimuliert und geprägt von der Sehnsucht nach etwas Anderem. Selbst in der gefundenen Erfüllung, in ihrer zumeist mimisch dargebotenen Hingabe, wenn sie den Kopf zurücklegt und den Mund zum Kuss bereithält, bleibt noch ein Rest.

THE SINGLE STANDARD (1929, Regie: *John S. Robertson*), ihr vorletzter Stummfilm, scheint ihre Existenzform am ehesten zu be-



Greta Garbo in
THE SINGLE STANDARD
Regie: John S. Robertson

Ivan Mozzuchin mit
Nathalie Lissenko
in LE BRASIER ARDENT
Regie: Ivan Mozzuchin

Alexander Wolkov und Ivan
Mozzuchin auf dem Set
von DER WEISSE TEUFEL
Regie: Alexander Wolkov

schreiben. Um so unglaublich ist dann – nach einer stürmischen, aber unerwiderten Liebe – eine Ehe und ihre Rolle als Mutter. Der Versuch, sie als moderne Frau, die sich für den gutmütigen Ehemann und das Kind entscheidet anstatt für die leidenschaftliche Beziehung zu einem unsteten Künstler, für die bürgerliche Gesellschaftsnorm zurückzugehen, misslingt ebenso wie sie als amoralische Verführerin auszugeben.

Russen coming

Auch das zweite Segment, «Russische Filmemacher in Europa», war nicht völlig unvertraut. Hatten doch bereits der filmhistorische Kongress in Hamburg 1994 und die Ausstellung «Moskau-Berlin» 1996 in den beiden Hauptstädten die Aktivitäten emigrierter russischer Filmkünstler zwischen 1919 und 1929 vor allem in Frankreich und Deutschland umrissen. Die Arbeit russischer Filmemacher in Europa erscheint als ein Oszillieren zwischen dem Aufgreifen bereits ausprobierter nationaler Muster und dem Eingehen auf funktionale Stereotype in der Vorstellung russischer Kultur im jeweiligen Gastland.

Am perfektesten hat dies wohl eine der erfolgreichsten Produktionsgruppen des zaristischen Kinos um den Produzenten Josef Ermoliev geleistet. Ermoliev siedelte 1919 mit seinen wichtigsten Mitarbeitern, den Regisseuren Jacob Protazanov, Alexander Wolkov und Viktor Tourjansky und vor allem dem Schauspieler Ivan Mozzuchin nach Frankreich über. L'ANGOISANTE AVENTURE (1920) wurde bereits während der Exilpassage von Konstantinopel nach Marseille aufgenommen. Filme wie MICHAÏL STROGOFF (1926), verschiedene Adaptionen von PIQUE DAME (1916 von Protazanov als einer der ersten kunstambitionierten Stilfilme in Russland, 1927 von dem weitgehend unbekannten Regisseur Alexander Rasumny in Deutschland, 1937 von Fedor Ozep in Frankreich inszeniert), die Tolstoi-Adaption DER LEBENDE LEICHENAM (1928, Regie: Ozep) und vor allem DER WEISSE TEUFEL (1929, Regie: Wolkov) zeugen davon, dass vermeintlich nationaltypische Sujets „stilecht“ mit russischen Schauspielern, Ausstattern und Regisseuren realisiert werden sollten.

Die Welle russischer Filmstoffe im deutschen Nachkriegskino der Jahre 1921 bis 1924, wobei auf ein Heer russischer

Schauspieler und Statisten zurückgegriffen werden konnte (in Berlin lebten zeitweilig bis zu 300 000 Russen), blieb etwas ausgespart, ist aber durch die oben genannten Veranstaltungen und Publikationen auch hinreichend aufgearbeitet.

Die Verwertungsbedingungen und die „fremden“ Kinokulturen ließen wohl nur einen eklektischen Stil für diese Adaptionen russischer Stoffe zu. So erscheinen Jacob Protazanovs beste Vorkriegsfilme und auch, nach seiner Remigration, die avantgardistische Science-Fiction-Parodie AELITA (1924) stilisierter als seine französischen und deutschen Produktionen der frühen zwanziger Jahre.

Neben dem umtriebigen Produzenten Ermoliev erscheint Ivan Mozzuchin als eine zentrale Figur der russischen Filmemigration. Mozzuchin war in den zwanziger Jahren einer der männlichen Schauspieler-Stars in Europa. Auch er ist, wie die Garbo, ein Schauspieler, der überwiegend mit seinem markant durch Nase und Gesichtsknochen gegliederten ebenmässigen Gesicht auffällt. Es wirkt dabei oft ein wenig vereist. Aus dieser Grundhaltung entwickelt Mozzuchin seine besondere mimische Artistik: Er spielt auf einen sehr beweglichen kleinen Gesichtsmuskel hin, den er ebenso herausspringend einzusetzen weiß wie seinen stählern-schrechenden Blick. Es verwundert nicht, dass er vor allem für dämonische oder doch wenigstens exzentrische Figuren, wie in der Titelrolle des Schauspielerdramas KEAN (1923, Regie: Alexander Wolkov), besetzt wird. In dem merkwürdig eklektischen, bewusst mysteriös gehaltenen LE BRASIER ARDENT (1924, Mozzuchin schrieb dazu auch das Drehbuch und führte Co-Regie) erkannten zeitgenössische französische Kritiker eine neue Avantgarde des symbolistischen Films. In der Zerrissenheit der Hauptfigur und seinen Traumassoziationen knüpft Mozzuchin, nunmehr mit anderen formalen Mitteln, an die Grundstimmung seines bekanntesten russischen Vorkriegsfilms OTEC SERGIJ (PATER SERGIUS, 1917, Regie: Protazanov) an.

Rekonstruktionen

Mit besonderem Interesse werden auf Festivals stets wieder aufgefundenen beziehungsweise rekonstruierte Filme erwartet. In Bologna sind traditionell die Rekonstruktionen, die

im Rahmen des *Lumière-Projekts* entstanden, zu sehen gewesen. Leider gibt es diese Unterstützung nicht mehr, da das Projekt im MEDIA II-Programm der EU nicht mehr enthalten ist. Doch die internationale Zusammenarbeit der Archive ist damit nicht hinfällig geworden. Rekonstruktionen von DIE FREUDLOSE GASSE oder TAGEBUCH EINER VERLORENEN (1929, Regie: G. W. Pabst) belegen dies. Der letztgenannte Film hat eine besondere Zensurgeschichte. Ein Grossteil der beträchtlichen Kürzungen konnte nach dem Wiederauffinden einer Kopie in der Sammlung von Fernando Pereda, dem bekanntesten Poeten Uruguay, eliminiert werden. Es scheint, dass wichtige Entdeckungen verschollen geglaubter europäischer Stummfilme gerade auch in Südamerika zu machen sind. Die Sammlung Pereda enthält beispielsweise Pathé-Filme aus der Zeit vor 1910, deren Brillanz, Tiefenschärfe und Handkolorierungen noch immer faszinieren.

Jürgen Kasten

Der umfangreiche Band der Zeitschrift «Cinegrafia» (Nr. 10, Verlag Transeuropa, Ancona) ist den Themenbereichen «Silent Garbo» und «Russian Filmmakers in Europe» sowie rekonstruierten Filmen gewidmet. Die Ausgabe liegt in italienischer/englischer Sprache vor.

• • •

12. Internationales Umeå Filmfestival

Umeå filmfestival



«Folkets Bio», Umeå, aussen
und innen

ZAPOMENUTE SVETLO

Regie: Vladimír Michálek

BAJECNA LETA POD PSA

Regie: Petr Nikolaev

LONG TWILIGHT

Regie: Attila Janisch

HANNAH Regie:

Reinhard Schwabenitzky

Umeå – schon mal gehört? Ein schwedischer Kollege, der in Göteborg wohnt, erwähnte, dass für ihn eine Reise zum Filmfestival in Locarno auch nicht länger dauere als nach Umeå. Schön und gut: Umeå liegt in Schweden und zwar näher am Polarkreis als bei Stockholm. Die Stadt hat gut 100 000 Einwohner und das jüngste Durchschnittsalter des Landes. Besorgt durch die Konzentration in Stockholm entschied sich die schwedische Regierung anfangs der sechziger Jahre in Umeå eine Universität zu gründen, die seither kontinuierlich ausgebaut wird. Nach Göteborg und Stockholm beherbergt Umeå das drittgrößte Filmfestival in Schweden.

Der engagierte Festivalleiter Thom Palmen macht sein Festival aus «Lust, Liebe und Notwendigkeit». Dabei hat er wenig Ambitionen, im internationalen Konzert der Filmfestivals Profil zu gewinnen und eine erste Geige zu spielen. Gelegen ist Thom Palmen vor allem daran, etwas zur Filmkultur und zur Kultur seiner Region beizusteuern – wobei diese Region den beachtlichen Radius von 400, 500 Kilometern hat.

Die Mischung ist Konzept. Die Hollywoodkiste, L.A. CONFIDENTIAL etwa, gehört so selbstverständlich dazu wie der unbekannte osteuropäische Film, ZAPOMENUTE SVETLO aus Tschechien zum Beispiel. Kurzfilme sind so zentral wie die Spielfilme, Dokumentarfilme so selbstverständlich wie eine Retrospektive und Kinderfilme – 5 000 Eintrittskarten werden allein für die Kinder benötigt. 30 000 Zuschauer kamen im Vorjahr zu den Filmvorführungen, 80 Prozent davon aus der näheren und weiteren Umgebung.

Aber nicht nur die Kinder finden angemessene Beachtung. Thom Palmen spannt den Bogen auch zu anderen kulturellen Veranstaltern vor Ort. So wurde etwa im Rahmen des Festivals durch die Theatergruppe «Profiltheater» eine Laterna Magica Show aufgeführt und das «Umeå Symfoni Orkester» bestreit einen Konzertabend mit Filmmusik, die von John Williams über Max Steiner und Erich Wolfgang Korngold zu Nino Rota führte und auch Hanns Eisler nicht verachtete.

Diese Palette der Aktivitäten – die mit mageren 1,3 Millionen schwedischen Kronen, etwas über 200 000 Franken, zu bestreiten sind – allein macht deutlich, dass es dem Festivalleiter und seinen fleissigen Mitstreiterin-

nen und Mitstreitern mehr um die regionale Ausstrahlung und Wirkung geht, denn um ein internationales Renommee. Das ist verdienstvoll, allein schon deshalb, weil dieser Weg der anstrengendere, mühseligere, seltener und bescheidenere ist als der andere.

Noch weiter verstärken konnte der initiative Thom Palmen die regionale Verankerung seines Festivals in diesem Jahr, denn es ist ihm gelungen, den «nationalen Auftrag» zu erhalten, alle schwedischen Dokumentar- und Regionalfilme in Umeå zu präsentieren. Damit erhielt das Filmfestival von Umeå gewissermassen den Status der schwedischen «Solothurner Filmtage», denn, so liess ich mir sagen, alles was in Schweden ausserhalb von Stockholm produziert wird, werde dem Regionalfilm zugerechnet.

So richtig angefangen und ihren Aufschwung genommen hat diese verdienstvolle filmkulturnelle Tätigkeit 1987, als die Stadt ihr «Folkets Hus» fertig erbaut hatte. Die Gelegenheit, die vier Säle mit 540, 200, 150 und 100 Plätzen angemessen zu nutzen, konnten sich die lokalen Filmclubs nicht entgehen lassen. Sie fanden sich zusammen und initiierten, was heute als «Umeå International Filmfestival» bekannt und aus den Aktivitäten der Stadt und der Region nicht mehr wegzudenken ist – denn die Notwendigkeit dieser filmkulturnellen Tätigkeit, die bleibt.

Für den Gast ist Umeå die Reise allemal wert. Die Perle unter den Vorführsälen ist das lokale Kino «Folkets Bio» auch «Filmstaden» genannt. Schweden, wie es im Bilderbuch steht. Und auch bei drei oder vier Filmen im Tag bleibt hinreichend Zeit für Sauna, kleinere Ausflüge in die nähere, sehr faszinierende Umgebung mit dem sprichwörtlichen schwedischen Himmel und dem eigenen, eigenwilligen Licht, von dem fast alle Kameramänner schwärmen, nicht zu reden von in Senfsauce eingelegtem Hering und anderen Köstlichkeiten. Auch die Gastfreundschaft hat in Umeå Kultur. Sie wird gepflegt, wie ich es selten noch auf einem Filmfestival erlebt habe. Schön, wenn man nicht nur Filme sehen darf, sondern dazu auch noch willkommen ist.

Walt R. Vian



Peter Lorre und Egon Jacobson
Peter Lorre in *DER VERLORENE*
mit Renate Mannhardt und
Karl John

Lesenswertes

Peter Lorre: *Der Verlorene*

Vor 46 Jahren erscheint in der «Münchner Illustrierten» der Fortsetzungsroman «Der Verlorene». Peter Lorre, der Schauspieler, hatte ihn geschrieben. Parallel dazu lief Lorres gleichnamiger Film im Herbst 1951 in den Kinos an. Den damals häppchenweise zwischen Werbeanzeigen für Büstenhalter und Beruhigungsmittel plazierten Text gibt es jetzt zum Buch gebunden. Merkwürdig, diese Lektüre für die Orte der Zerstreuung nun in veredelter Form vorzufinden.

«Der Verlorene» im Buch ist nicht «Der Verlorene», wie er in der «Münchner Illustrierten» war. Der Roman hat sich genetisch verändert, in seiner Substanz», schreibt Fritz Göttler in einem Text des umfangreichen Anhangs, der mit Beiträgen von Hans Schmidt, Stephen D. Youngkin, Olaf Möller, Friedemann Beyer und anderen dem Roman nun beigegeben wurde. Aber: «Auch in der neuen, der reinen Form, bleibt «Der Verlorene» generell, dem Genre nach, ein Kolportageroman.»

Deplaziert wie der Roman in der Zeitung wirkte auch Lorres Film in den Kinos. 1951, da begann schon der bundesdeutsche Wohlstand sich zu räkeln. Im Kino führte man sich gern freundliche Heimatschnulzen und musikalische Lustspiele zu Gemüte. Ob man noch an die Hitlerzeit dachte? *DER VERLORENE* denkt daran. Seine Geschichte, in Rückblenden und Verschachtelungen erzählt, klingt einfach: Lorre ist ein Wissenschaftler, der 1943 aus tiefer Verletzung seine Braut tötet und zum mehrfachen Frauenmörder wird, von den Nazis geschont, da seine Forschungen kriegswichtig sind. Gejagt von den Geisten seiner eigenen Vergangenheit, begeht er in der Nachkriegszeit Selbstmord.

Eine Zeitungsnotiz bildete die Grundlage für diese Geschichte. Egon Jacobson, Zeitungsreporter im Berlin der zwanziger Jahre, hatte sie gefunden und Lorre als Filmstoff vorgeschlagen. Den Krieg hatte Jacobson in England überlebt. Dann wurde er als Egon Jameson Chefreporter der in München erscheinenden, amerikanisch-deutschen «Neuen Zeitung». Schon 1930 liess sich Fritz Lang durch eine Reportage Jacobsons über einen Kindsmörder zu seinem Film *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* anregen. Den Mörder spielte Peter Lorre. Ein

Kreis schien sich zu schliessen, unterbrochen durch die Nazi-jahre, Flucht und Exil.

1950 schrieb der in die DDR zurückgekehrte Bertolt Brecht, der mit Lorre erstmals 1929 an der Berliner Volksbühne gearbeitet hatte, ein Gedicht «An den Schauspieler P. L. im Exil», in dem er ihn zur Rückkehr aufforderte. Lorre kam – doch nicht nach Berlin ans Theater, sondern nach Hamburg. Dort drehte er *DER VERLORENE*, der zunächst «Das Untier» heissen sollte. Zu diesem Zeitpunkt war Lorre in den USA am Boden: bankrott, ohne Aussicht auf Arbeit beim Film, durch seine Morphium-sucht zusehends ruiniert.

«Lorre gab an», so sein Biograph Youngkin, «er wäre nach Deutschland zurückgekehrt, um Freunde zu besuchen. Dahinter lag jedoch das unbewusste Bedürfnis, Kontakt mit der Vergangenheit aufzunehmen und aus ihr das herauszuholen, was Hollywood ihm verweigert hatte: eine zentrale Rolle in einem künstlerischen Film. Was er wollte, war noch einmal so etwas wie *M*, einen Filmklassiker, der ihn an die Spitze der Profession zurückbringen würde.»

Einnerte Bilder aus dem Film begleiten wie dunkle Wolken die Handlung des Romans. Das macht sie noch intensiver und betont den gemeinsamen Entstehungszusammenhang. Rückblende auf Rückblende werden im Film die bizarren Vorgänge von 1943 aufgerollt – der Roman stellt zweifundzwanzig «Nachforschungen» an. Das Resultat bleibt das gleiche: Deutschland, ein halbes Jahrzehnt nach Hitler, das ist ein Land, mit dem Vergessen beschäftigt. Wo das Stochern in alten Wunden sozusagen unter kommerzielle Strafe gestellt wurde: Zehn Tage nur hielt sich der Film in den Kinos, dann war er verschwunden. Peter Lorre ging 1952, enttäuscht und gebrochen, zurück in die USA, wo er 1964 starb. Er war einer der Emigranten gewesen, die den Weg zurück in ein Land gewagt hatten, das sie enttäuschen musste. Vor allem, weil man dort nicht viel davon hielt, wenn auch jene Künstler Filme über die Nazi-jahre machten, die während dieser Zeit nicht im Lande gewesen waren. Sie, so hielt man ihnen vor, wüssten doch nichts darüber.

«Eine düstere Geschichte, schwarz auf schwarz geäetzt», beschrieb ein Kritiker den Film. Künstlerisches Lob allerorten: «Vorzügliche Kameraarbeit, äusserst konzentrierte Darsteller-

leistungen, messerscharfe Dialoge und eine intensive Musik stellen das zutiefst erregende und spannende Werk, was seine Form anlangt, turmhoch über den Durchschnitt.» Vom Inhalt allerdings fühlte man sich zumindest «sanft moralisch über-tölpelt». In Wirklichkeit aber gab es in Deutschland keinen einzigen Film, der sich ehrlicher, persönlicher der NS-Zeit und den davon deformierten Deutschen genähert hätte. Zusammen mit dem Roman stellt er Peter Lorres Vermächtnis dar. Auch deshalb ist die vorliegende Veröffentlichung, zusammen mit dem informativen Anhang, eine bemerkenswerte verlegerische Tat.

Rolf Aurich

Peter Lorre: Der Verlorene. Roman.
Hg. von Michael Farin und Hans Schmid. Mit einem einleitenden Essay von Hellmuth Karasek. München, belleville Verlag Michael Farin, 1996. 336 Seiten, DM 38.–

Frühgeschichte des Films

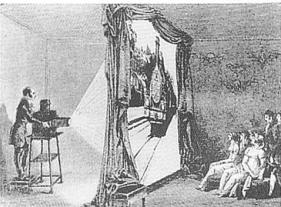
Als müsste sie ihre Kühnheit büsssen, fällt jede technische Neuerung ein Stück weit hinter das bereits Erreichte zurück. Das ist beim Film nicht anders und bestimmt den Blick, den die fünfzehn Autorinnen und Autoren in dem «Die Mobilisierung des Sehens» überschriebenen Band auf seine «Vor- und Frühgeschichte» werfen. Nicht als krönender Abschluss in einer langen Reihe mehr oder weniger defizienter Vorläufer erscheint hier der Film. Er wird als Antwort auf jene Probleme verstanden, die die herkömmlichen Medien, an den Grenzen ihrer technischen Möglichkeiten angelangt, aus eigener Kraft nicht haben bewältigen können, deren Lösung freilich neue, bereits erledigt geglaubte Schwierigkeiten mit sich bringt: Das junge Kino erzielt Illusionseffekte, die der ausgereiftesten Bühnenkunst unmöglich waren – und muss dafür auf das gesprochene Wort verzichten. Es versieht die tote Szenerie der Panoramen mit Leben – und wartet bis heute darauf, dass es diesen ersten modernen Massenmedien auch nur anähnend vergleichbare Bildab-messungen erreicht.

Die Mehrzahl der Beiträge beschäftigt sich mit den optischen Medien, die der visuellen Darstellung der Wirklichkeit im Lauf des acht- und neunzehnten Jahrhunderts zu jener Dominanz verholfen haben, ohne die der Erfolg des Kinos nicht vorstellbar wäre. Die Suche nach den

Harro Segeberg · Hrsg.

Die Mobilisierung des Sehens

Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst



Mediengeschichte des Films Band 1

Wilhelm Fink Verlag

FILMPRODUKTION

1

Der Produzent

Diana Iljine, Klaus Keil



TR-Verlagsunion

wahrnehmungsgeschichtlichen Voraussetzungen führt zurück in die frühe Neuzeit, zur theatralischen Inszenierung politischer Macht (Wolfgang Settecorn) und der Ausbildung der Zentralperspektive (Lutz Fischer). In einem engeren, technischen Bezug zum Kino steht die Fülle jener optischen Geräte, mit denen Jahrmarkt, Varieté und Alltagskultur ihre ästhetische Produktivität beweisen: das Schattenspiel (Gerd Eversberg), der Guckkasten (Wojciech Sztaba), die Laterna magica (Klaus Bartels), die Panoramen und Dioramen (Albrecht Koschorke). Die neuen Sehgewohnheiten, die sie ihrem Publikum abverlangen, macht sich das Kino zunutze. Seine Wirkung scheint überhaupt darauf zu beruhen, dass es die unterschiedlichen ästhetischen Traditionen zusammenführt: Von der Malerei des späten neunzehnten Jahrhunderts übernimmt es mit dem Prinzip der seriellen Reihung von Bildern deren Sujets (Monika Wagner), und im zeitgenössischen Melodram findet es ein gestischес Repertoire vor, das mit seinem musikalischen Pendant bruchlos in die "Sprache" des Stummfilms ein geht (Johann N. Schmidt).

Eine zweite, etwas kleinere Gruppe von Artikeln behandelt die literarische Vorgeschichte des Films. Zur Sprache kommen Texte, die allesamt auf die eine oder andere Weise an das Sehvermögen ihrer Leser appellieren: Romane und Erzählungen (E.T.A. Hoffmann, Poe, Baudelaire) bilden Formen der photographischen Beschreibung aus (Götz Grossklaus, Joachim Paech), die illustrierten Familienzeitschriften machen ihr Publikum in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit massenhaft reproduzierten Bildern vertraut (Joachim Schöberl), und die Grossstadtlyrik entwickelt montageartige Schreibweisen für jene spezifisch modernen Formen einer künstlich beschleunigten Bewegungswahrnehmung, die nach 1895 als "kinematographische" zu ihrem Recht kommt (Harro Segeberg).

Dass das Kino den Trivialkünsten nicht nur Publikum, Sujets und Illusionstechniken, sondern auch seine institutionelle Festigung verdankt, zeigt eine minutiöse Analyse der ersten zehn Jahre der Hamburger Kino geschichte (Corinna Müller). Als Teil einer «Elektrifizierung der Kultur» führt der letzte Beitrag die «Mediengeschichte des Films» über die Anfänge des Kinos hinaus (Knut Hickethier).

Wie die einzelnen technischen Entwicklungen greifen in diesem Band die mit ihnen beschäftigten Texte ineinander. Zusammen ergeben sie das historische Panorama, das das Vorwort verspricht. Das Ende dieser "Mediengeschichte" ist zum Glück ein vorläufiges: Ein zweiter Band «zur Geschichte des Filmvergnügens zwischen Kurz film und Langfilm» ist für Anfang 1998 angekündigt, ein dritter «zur Kino-Geschichte der Weimarer Republik im Kontext der Künste» soll folgen. – Ungern würde man ohne diese Aussicht den ersten aus der Hand legen.

Matthias Christen

Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films, Band 1.* München, Wilhelm Fink, 1996

Die Käste der Produzenten

Der Schrei nach guten Drehbuchautoren verhallt soeben, da wird eifrig nach den besten Produzenten Ausschau gehalten. Beim diesjährigen Filmfest München lud der Verband der Drehbuchautoren an den runden Tisch. Nicht nur eine gute Story macht einen Publikumserfolg aus, war die Entdeckung der Fachleute. Nein, ein guter Produzent erst macht die *story* zum ersehnten «Besuchermillionär oder mehr». In Deutschland müssen endlich kreative Produzenten her, die Erfahrung und Energie auf den Tisch legen. Vielleicht gibt es davon bald sehr viele, denn in dieser Branche wird aufgerüstet. Ein fünf bändiges Kompendium, das sich lapidar «Filmproduktion» nennt und von Filmboard-Intendant Prof. Klaus Keil herausgegeben wird, will dem deutschen Filmproduzenten endlich das heiss ersehnte Handbuch in seine rührigen Hände drücken. Stärkung des Produzentenstandes steht an erster Stelle. Im ersten Band wird der deutschen Filmproduktionsgeschichte daher ein Drittel Umfang gewidmet, um sich dann der Definition und dem Tätigkeitsbereich des Berufes zuzuwenden. Seit der Geburt des Jungen Deutschen Films Ende der sechziger Jahre, ja seit Beginn der Bundesrepublik erfährt der Beruf des Filmproduzenten wieder eine soziale und wirtschaftliche Aufwertung, die Auf schwung für die gesamte Filmwirtschaft bedeuten dürfte. Auch wenn der vorliegende Band

eher eine Bestandsaufnahme der deutschen Produktionslandschaft darstellt und eine weiterführende Betrachtung immer noch aussteht, zeigt er doch, dass endlich eine neue Generation an Filmschaffenden herangewachsen ist, die sich als unternehmerisch denkende Film manager präsentiert. Die ganze Palette an unterschiedlichen Produzententätigkeiten wird von den Autoren Diana Iljine und Klaus Keil anschaulich vorgestellt. Zusätzliche Orientierung zu den Berufsfeldern erhält man durch Verweise auf die US-amerikanische Variante. Die weiteren Bände sollen sich der Kalkulation, Finanzierung und Marketing widmen.

Barbara Obermaier

Diana Iljine, Klaus Keil: *Der Produzent. Band 1 der Reihe «Filmproduktion».* München, TR-Verlagsunion, 1997. DM 29.80

Veranstaltungen

Murnau-Retro

Einer der Schwerpunkte im Dezember-Programm des *Film podiums der Stadt Zürich* bildet die Retrospektive auf einen der bedeutendsten Stummfilmregisseure: Friedrich Wilhelm Murnau, der Meister einer suggestiven Bildsprache. Die Filme sind zum Teil in neuen, vom Film museum München restaurierten Fassungen zu sehen, die die Bilder endlich wieder in ihrer vollen Schönheit zur Geltung bringen.

Ganz besonders freut uns, dass Hartmut W. Redotté, Autor des Murnau-Essays in *Film bulletin* 3.96 am 11. Dezember vor der Projektion von *DER BRENNENDE ACKER* in das Werk Murnaus einführt, das geprägt ist von der «stetigen Suche nach dem Wesen des Films, der Kinematographie im Sinne Bressons, im Sinne einer von allen Einflüssen anderer Künste befreiten Kunst – der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.»

Film podium der Stadt Zürich, Studio 4, Niischelerstrasse 11, 8001 Zürich

Sehschule

Das Sehen von Filmen ist eine fast alltägliche Selbstverständlichkeit. Dennoch ist bewusstes Sehen und die Kenntnis filmspezifischer Elemente im allgemeinen nicht sehr entwickelt; das Sprechen über Film reduziert sich meist auf ein Nach erzählen der Handlung. Der

Kurs «Verstehen Sie Kino? – Eine Einführung in die Spielfilm-analyse» von Brigitte Koch behandelt, wie der Film seine Welt mit den ihm eigenen Mitteln zeigt und erzählt. Anhand von Videoausschnitten sollen filmisch-ästhetische Betrachtungsweisen gemeinsam erarbeitet werden. Kursziele sind die Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmung, das Kennenlernen und Benennen von filmischen Gestaltungsmitteln und technischen Möglichkeiten, die Beschreibung und Analyse von Filmausschnitten und Erkennen von unterschiedlichen Erzählelementen.

Der Kurs unter der Leitung von Brigitte Koch dauert 10 mal 2 Lektionen à 50 Min. und wird ab Januar 98 wieder aufgenommen. Informationen bei: Klubschule Migros Limmatplatz, Limmatstrasse 152, 8005 Zürich Tel. 01-277 27 44

Dschungel Grossstadt

Die Universität Bremen und das Kommunalkino Bremen veranstalten vom 5. bis 7. Dezember das dritte Bremer Symposium zum Film zum Thema «Dschungel Grossstadt – Kino und Modernisierung». Als Referenten sind unter anderen Thomas Elsaesser, Knut Hickethier, Klaus Kreimeier, Enno Patalas und Leonardo Quaresimo zu hören. Ein reichhaltiges Filmprogramm ergänzt das Symposium. Kommunalkino/Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen Tel 0049-421-387630 Universität Bremen, Imbert Schenk, FB 9, D-28334 Bremen Tel 0049-421-218 30 25-7844

Das andere Kino

Neues Kino

Nachdem vor drei Jahren das traditionelle Kino Wildenmann in Männedorf abbrannte, setzte sich eine Handvoll Filmbegeisterter dafür ein, dass in der Region wieder ein Kino entstehen konnte. Am 7. Januar 98 kann nun das neuerrichtete Kino Wildenmann seine Wieder-Eröffnung feiern. Es wird von einer Genossenschaft betrieben. Der Bau des rund 80-plätzigen Kinos wurde dank Genossenschaftsanteilen, der freiwilligen Arbeit vieler Helfer, aber auch Beiträgen von Männedorf und fast aller Gemeinden des Bezirks sowie Spenden aus dem Lotteriefonds ermöglicht.

Geplant sind vorläufig rund neun Vorstellungen pro Woche, mittwochs und donnerstags jeweils «Studio-Abende» und ein-

mal pro Monat ein Kinderfilm. Die Genossenschaft wünscht sich das Kino als regionalen kulturellen Treffpunkt – Bar und Foyer sind eingerichtet. Genossenschaft Kino Wildenmann, Dorfgasse 42, Postfach, 8708 Männedorf, Tel 01-920 50 55 (ab 15.12.)

Neue Zeitschrift

Seit bald zehn Jahren verleiht *trigon-film* wichtige Filme aus Asien, Afrika und Lateinamerika. Begleitet wurde diese Arbeit immer wieder mit ausführlichen Dokumentationen zu den Filmen. Dieser an die Aktualität einzelner Filme gebundenen publizistischen Begleitung will das *trigon-film Magazin* nun mit seiner dreimonatlichen Erscheinungsweise zu einem längeren Atem verhelfen. Im Zentrum der ersten Nummer stehen der neuste Film DESPABILATE AMOR von Eliseo Subiela und LA NOSTALGIE DE LA CAMPAGNE des Vietnamesen Dhang Nhat Minh. Die Publikation versteht sich keineswegs als reine Verleihzeitschrift, sondern versucht unorthodox «den Zaun etwas weiter zu stecken und dem Trockeneis des Zeitgeistes auch mit etwas Wärme und Emotionalität zu begegnen». Was dem ersten Heft – etwa mit den abgedruckten Gedichten von Mario Benedetti – in der attraktiven Aufmachung gelungen ist – und spannend zu lesen ist es ohnehin.

trigon-film Magazin, Bahnhofstrasse 11, 4118 Rodersdorf, im Abo Fr. 30.–, als Mitglied der Stiftung *trigon-film gratis*

The Big Sleep

Walter Baumgartner

16. 11. 1904 – 3. 10. 1997

Die Trauergemeinde war nicht sehr gross, die zu Ehren von Walter Baumgartner in Zollikerberg erschienen war; vor allem Verwandte und dazu ein einziger der vielen Filmproduzenten, für die er gearbeitet hatte. Es war auch still geworden um «Bäumi» in den letzten Jahren, und wenige erinnern sich noch an die grosse Zeit der «Magnolians» der späten Dreissiger- und frühen Vierzigerjahre im Zürcher «Corso». Walter Baumgartner war der Pianist und Arrangeur dieser Swingband, bei der unter anderem auch der Tenorsaxophonist Eddie Brunner mitwirkte. Später arrangierte er für Schlagergrössen wie Vico Torriani, Lys Assia und die Geschwister Schmid. Wer sich einigte dieser Nummern anhört,

staunt über die zum Teil waghalsigen Arrangements. Nicht vergessen seien seine zahlreichen Kompositionen für das Cabaret zu Texten von seiner Lebenspartnerin Helen Vita, Werner Wollenberger, Walter Lesch, C. F. Vaucher, Ces Keiser und anderen. Die Liste seiner Kompositionen und Arrangements zählt über 700 Einträge. Das «Lexikon Film» nennt ihn als Komponisten bei nicht weniger als 83 Spielfilmen zwischen 1952 und 1990, darunter allerdings eine Menge Produktionen, die als «Machwerk» eingestuft werden. Aber auch hier arbeitete «Bäumi» mit der ihm eigenen Professionalität, und die Musik mag das Beste gewesen sein an diesen Filmen. Die bekanntesten Filmmusik-Kompositionen seiner Karriere waren diejenigen für Kurt Früh, wie CAFÉ ODÉON, BÄCKEREI ZÜRRER, HINTER DEN SIEBEN GLEISEN und DER FALL. Dazu kamen viele Dokumentarfilme, Werbefilme, Hörspiele, Chansons und so weiter. Walter Baumgartner war auch viele Jahre ein kritisches und engagiertes Vorstandsmitglied der SUISA, wo er sich besonders auch für die Altersvorsorge der Mitglieder einsetzte.

Bruno Spoerri

Reinhard Pyrker

1949 – 23. 8. 1997

Mitbegründer der Avantgarde-Filmgruppe «rosa-grün-blau» Mitbegründer des Kuratoriums Neuer Österreichischer Film 1970 bis 1982 Pressechef des Wiener Filmmuseums 1983 Gründung des Österreichischen Film-Büros in Wien als Kontakt- und Vermittlungsstelle des österreichischen Films, grösstes Archiv zum modernen österreichischen Film 1984 bis 1996 Leiter der österreichischen Filmtage Wels 1990 und 91 mit Werner Herzog Leiter der Viennale seit 1996 gemeinsam mit Reinhard Schwabenitzky auch Gesellschafter der Star-Film und Filmproduzent

George Reinhart

1. 11. 1942 – 25. 10. 1997

Filmproduzent, Standfotograf, Mäzen, Mutmacher, Gründer des Fotomuseums Winterthur

TAUWETTER

Regie: Markus Imhoof

DAS BOOT IST VOLL

Regie: Markus Imhoof

TRANSATLANTIQUE

Regie: Hans-Ulrich Schlumpf

JENATSCH

Regie: Daniel Schmid

ADOLF DIETRICH

Regie: Friedrich Kappeler

CANDY MOUNTAIN

Regie: Robert Frank

BUSTERS BEDROOM

Regie: Rebecca Horn

LA BELLE NOISEUSE

Regie: Jacques Rivette

Kurt Gloor

8. 11. 1942 – 20. 9. 1997

Dokumentarfilmer, Spielfilmregisseur, Dokumentarist fürs Fernsehen DRS, Reportagen für die Neue Zürcher Zeitung

DIE LANDSCHAFTSGÄRTNER

DIE GRÜNEN KINDER

DIE BESTEN JAHRE

DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT

DES KONRAD STEINER

DER ERFINDER

DER MANN OHNE

GEDÄCHTNIS

DER CHINESE

Samuel Fuller

12. 8. 1912 – 30. 10. 1997

Zeitungsjunge, *copy-boy*, Kriminalreporter, Schreiber von Kurzgeschichten und *pulp*-Romanen, Soldat, Drehbuchautor, Regisseur, Darsteller (etwa in HAMMETT und DER STAND DER DINGE von Wim Wenders oder LE SANG DES AUTRES von Claude Chabrol)

I SHOT JESSE JAMES

THE STEEL HELMET

FIXED BAYONETS

PARK ROW

PICKUP ON SOUTH STREET

HELL AND HIGH WATER

HOUSE OF BAMBOO

FORTY GUNS

THE CRIMSON KIMONO

UNDERWORLD USA

MERRIL'S MARAUDERS

SHOCK CORRIDOR

THE NAKED KISS

THE BIG RED ONE

WHITE DOG

LES VOLEURS DE LA NUIT

«Film is like a battleground: Love, Hate, Action, Violence and Death. In one word: Emotion.» Samuel Fuller in PIERROT LE FOU von Jean-Luc Godard