

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 43 (2001)
Heft: 231

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: 16.04.2026

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

Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage: http://
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Filmbulletin, Hard 4,
Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage: http://
www.filmbulletin.ch

**Gestaltung und
Realisation**
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10, 8408 Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion
Litho, Druck und
Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten: Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, 9202 Gossau

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Matthias Christen, Frank
Arnold, Ralph Eue, Pierre
Lachat, Michel Bodmer,
Rolf Niederer, Herbert
Spaich, Peter W. Jansen,
Yvonne Gaug, Peter
Kremski

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurow, Basel; trigon-film,
Wettingen; Ascote-Elite
Entertainment Group,
Buena Vista International,
Filmcooperative, Frenetic
Films, Rialto Film, Zoom-
Filmdokumentation,
Zürich; Peter Kremski,
Duisburg; Gert
Eggenberger, Klagenfurt;
WDR, Köln

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90
e-mail: schuereen.verlag
@t-online.de
Homepage: http://
www.schuereen-verlag.de

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur
Konto Nr.:
3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.-/DM 60.-
öS 500.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 2001 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur**



**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**



Stadt 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.

Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe soll noch
mehr gelesen, gekauft, abonniert
und verbreitet werden.
Jede neue Leserin, jeder neue
Abonnent stärkt unsere
Unabhängigkeit und verhilft
Ihnen zu einem möglichst noch
attraktiveren Heft.

*Deshalb brauchen wir Sie und
Ihre Ideen, Ihre konkreten und
verrückten Vorschläge, Ihre freie
Kapazität, Energie, Lust und Ihr
Engagement für Bereiche wie:
Marketing, Sponsorsuche, Werbe-
aktionen, Verkauf und Vertrieb,
Administration, Festivalpräsenz,
Vertretung vor Ort ...*

Jeden Beitrag prüfen wir
gerne und versuchen, ihn
mit Ihrer Hilfe nutzbringend
umzusetzen.

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

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

Kurz belichtet Bücher

Mekas

Jonas Mekas gehört seit
einem guten halben Jahrhundert
zu den Schlüsselfiguren des
experimentellen Kinos. Fast
achtzigjährig, hat er auf der letz-
ten Berlinale seinen jüngsten
Film präsentiert: *AS I WAS MO-
VING AHEAD OCCASIONALLY
I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY*.
Mekas hat dafür fast fünf Stun-
den Material zusammengestellt.
Grösstenteils handelt es sich da-
bei um bislang unveröffentlichte
Aufnahmen aus dem engsten
Kreis der Familie, die in den
siebziger und frühen achtziger
Jahren parallel zu seinen be-
kannten anderen Filmen entstan-
den sind. Ähnlich wie dort
nimmt Mekas auch in *AS I WAS
MOVING AHEAD OCCASIONALLY
I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY*
die Bilder zum Anlass, sich Ge-
danken zu machen über die
Kunst, sich selbst und die, die
ihm nahe stehen. Zusammen er-
geben der frei eingesprochene
Kommentar und die Bilder eine
Art autobiographisches Resü-
mee, eine private Meditation
über das Leben in einem von Ge-
walt und Kriegen geprägten
Jahrhundert und den flüchtigen
Augenblicken der Schönheit und
des Glücks, die Mekas in seinen
Filmen festzuhalten versucht.

Auch in «Just Like A Sha-
dow», dem zeitgleich erschiene-
nen Bildband, zieht Mekas
Bilanz. Das Buch enthält rund
hundertsechzig grossformatige
Abzüge von kurzen Ausschnit-
ten aus fast allen von Mekas'
Filmen. Die Sequenzen umfassen
jeweils zwei bis fünf Einzelbilder
und sind meist mitsamt Tonspur
und Perforation reproduziert.
Die Bilder behalten dadurch ihre
eigentümliche Materialität, ähn-
lich wie die Filme selbst, die
einem durch Bewegungs-
unschärfen, plötzliche Verschie-
bungen des Fokus, Über- und
Unterbelichtungen und den
Wechsel der Bildfrequenz fort-
während daran erinnern, dass
man es hier nicht mit einer bio-
graphischen Realität, sondern
mit einer fotografischen Erinne-
rung zu tun hat. Überhaupt ver-
raten diese «frozen film frames»



forum für

video

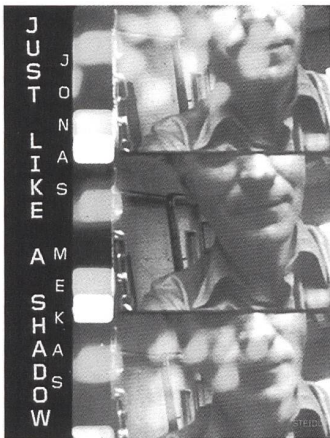
installation

neue medien

17.05.-19.05.01



Jonas Mekas



viel über die eigentümliche Ästhetik von Mekas' Filmen, vor allem über dessen Umgang mit Farben. Was seine Filme festhalten, sind nie bloss Abbilder von Freunden, Bekannten, Pflanzen, Tieren oder bestimmten Landschaften, sondern immer auch Teile eines Ensembles von Formen und Farben. Gerade wegen dieser graphischen Effekte geben die stillgestellten kurzen Bildfolgen soviel von den "lebendigen" Filmen wieder, obwohl sie ohne Mekas' hypnotische Kommentirstimme und die Musik auskommen müssen, die in fast allen seinen Werken eine zentrale Rolle spielt. Zugleich sind sie eine ganz und gar eigene ästhetische Form, frei schwebend zwischen Film und Fotografie. Nicht weniger spannend als der Bildteil ist das einleitende Interview, das Jérôme Sans während der Vorbereitung des Bandes mit Mekas geführt hat. Zusammen machen Text und Bild «Just Like A Shadow» zu einem grandiosen Buch.

Matthias Christen

Jonas Mekas: *Just Like A Shadow*. Edited by Patrick Remy. Göttingen, Steidl Verlag 2000, 58.– DM

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY: *Buch, Kamera, Schnitt, Produktion und Weltvertrieb: Jonas Mekas; Musik: Auguste Varkalis, USA 2000; Dauer: 288 Min.*

unterschiedlichen Disziplinen eingeladen, sich an dem Projekt zu beteiligen. Das Team der Herausgeber ist diesem Prinzip für den abschliessenden Band aus gutem Grund treu geblieben. Zum einen ist das Kino nämlich in den zwanziger Jahren, um die es hier vornehmlich geht, vollends zu einer eigenständigen kulturellen Grösse geworden, von der nun ihrerseits massgebliche Impulse für die benachbarten Künste ausgehen. Zum anderen sind die zwanziger Jahre eine Zeit, in der angesichts der Entstehung von neuen Massenmedien wie dem Rundfunk intensiv über die spezifischen Möglichkeiten der einzelnen Kunstformen nachgedacht, aber genauso intensiv versucht wurde, die Stärken der einen für die anderen nutzbar zu machen.

Die Art und Weise, wie Alfred Döblin seinen «Alexanderplatz»-Stoff förmlich durch Literatur, Radio und Film wandern liess, gibt am Ende der Dekade ein gutes Beispiel dafür ab, wie in den Zwanzigern die Grenzen von Kunstformen ausgelotet und zugleich produktiv überschritten wurden.

Die Mehrzahl der Beiträge dieses dritten Bandes beschäftigen sich denn auch mit den vielfältigen und für alle Beteiligten fruchtbaren Beziehungen zwischen dem Film und den ihm benachbarten Künsten. Als besonders aufschlussreich erweisen sich dabei die Texte von *Christine N. Brinckmann* (zum Avantgardefilm) und *Jürgen Kasten* (zur Drehbuchliteratur), weil sie sich sehr eng an ihr Material halten und en détail zu zeigen versuchen, was es mit jenem Austausch zwischen den Künsten auf sich hat und wie sich die ästhetischen Eigenheiten der jeweils involvierten Medien auswirken.

Nicht weniger material- und kenntnisreich behandeln die Texte von *Ulrich Rügner*, *Helmut Weihsmann* und *Brigitte Werneburg* die Beziehung des Films zur Musik, zur Architektur und zur (journalistischen) Fotografie. Zumal im Hinblick auf die zeitgenössischen Überlegungen zur spezifischen ästhetischen Leistung der einzelnen Künste wäre hier an der ein oder anderen Stelle allerdings eine theoretische Vertiefung wünschenswert.

Einen zweiten thematischen Schwerpunkt bildet eine Reihe von Texten, die die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge ausleuchten, in denen das Kino der zwanziger Jahre sich ansiedelt. Kracauer hatte im Film jener Zeit bekanntlich eine Art

traumwandlerischen ästhetischen Vorlaufs der nationalsozialistischen Diktatur gesehen. Unter der Überschrift «Dispositiv Kino. Zur Industrialisierung der Wahrnehmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert» versucht nun *Klaus Kreimeier* diese Deutung auf den Kopf zu stellen: Das Weimarer Kino, so seine attraktive These, träume nicht von der Zukunft, sondern versuche die traumatischen Spätfolgen der Vergangenheit, insbesondere des Ersten Weltkriegs und der rasanten Modernisierung, zu verarbeiten. Dass dieser analytische Prozess, wenn überhaupt, nur teilweise gelingt, zeigt ein ausgezeichnet recherchierter Aufsatz, in dem *Knut Hickethier* und *Marcus Bier* – leider nur anhand von Printmaterial und nicht anhand der (offenbar verlorenen) Filme selbst – nachweisen können, wie das humoristische Genre des Militärschwanks ab der Mitte des Jahrzehnts alte militaristische Traditionen wieder gesellschaftsfähig macht. Dass der Prozess der Modernisierung und Urbanisierung in Deutschland auf massive Widerstände traf, ist ein Schluss, der sich auch aus *Georg Seesslens* Vergleich von deutschen und amerikanischen Filmkomödien ziehen lässt. Dieser wäre aber sicher noch überzeugender ausgefallen, wenn Seesslen den gewohnt dicht formulierten Text mit dem entsprechenden filmhistorischen Material unterfüttert hätte.

Das einzige Manko des Bandes beklagt Herausgeber Harro Segeberg im Vorwort gleich selbst: Es fehlt ein Beitrag zu den technischen und ästhetischen Neuerungen, die der Stummfilm mit sich bringt. Das ist doppelt schade, denn gerade die Einführung des Tonfilms markiert chronologisch die äusserste Grenze des ganzen Unternehmens. Nun ist also Schluss; nach der Lektüre des dritten Bandes kann man das nur bedauern.

Matthias Christen

Harro Segeberg, Corinna Müller, Knut Hickethier (Hrsg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. Mediengeschichte des Films Band 3*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2000, 68.80 Fr., 78.– DM

Harro Segeberg · Hrsg.
Die Perfektionierung des Scheins
Das Kino der Weimarer Republik
im Kontext der Künste



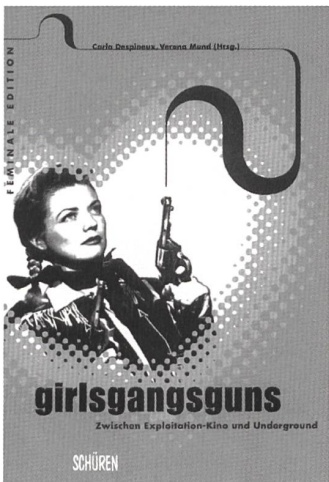
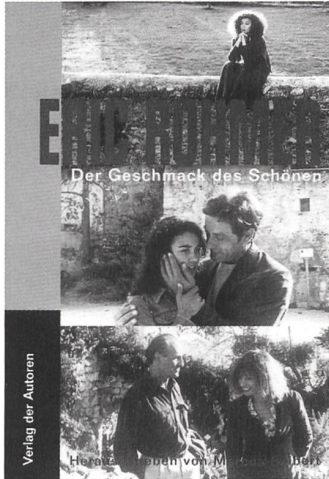
Mediengeschichte des Films Band 3

Die Perfektionierung des Scheins

Die von Harro Segeberg zusammen mit Corinna Müller und Knut Hickethier herausgegebene «Mediengeschichte des Films» ist mit ihrem dritten und letzten Band in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts angekommen. Der erste Band beschäftigte sich unter dem Titel «Die Mobilisierung des Sehens» mit der Frage, wie das Kino sich am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts in Wechselwirkung und Konkurrenz mit den bereits etablierten (Unterhaltungs-) Künsten sich seinen Platz eroberte. «Die Modellierung des Kinofilms» verfolgte den Prozess der institutionellen und ästhetischen Konsolidierung, die das noch junge Medium in den ersten Dekaden des neuen Jahrhunderts durchlief.

Das Erfolgsrezept war bei beiden Bänden das gleiche: Die Entwicklung des Films sollte eingebettet werden in die seiner Nachbarkünste. Zu diesem Zweck wurden Fachleute aus

Kurz belichtet Enthusiasmus



«Ich glaube, dass man keinen Film wirklich lieben kann, wenn man die Filme von Howard Hawks nicht wirklich liebt.» Mit diesen Worten beendete Eric Rohmer 1953 seine Rezension von *THE BIG SKY*. Diesen Satz hätte man eher Godard zugeschrieben, vielleicht auch noch Truffaut. Aber die Lust an der Provokation war seinerzeit auch ein Teil der Strategie dieser Autoren, die von ihnen favorisierten Hollywood-Regisseure gegen das französische «Kino der Qualität» durchzusetzen. Da Rohmer «der intellektuelle Kopf und insofern neben Bazin zuständig für allgemeine filmtheoretische Texte (war)» (wie *Marcus Seibert*, der Herausgeber und Übersetzer der vorliegenden Sammlung rohmerscher Texte, im Vorwort schreibt), bilden Filmkritiken allerdings nicht das Zentrum dieser Publikation. Diese fünfzehn Texte machen mit knapp 120 Seiten weniger als ein Drittel des Bandes aus, in dem die meisten Texte grundsätzlicheren Fragestellungen gelten. Und auch bei den fünfzehn Kritiken geht es oft ums Ganze: um die Modernität eines Romans, die Rohmer in dessen Verfilmung vermisst (John Hustons *MOBY DICK* nach Melville), oder um das «Pöbelhafte» von Joshua Logans *SOUTH PACIFIC*, der ihn konstatieren lässt: «Er ist unbestreitbar schlecht, aber auch unbestreitbar interessant.»

Zu den Themen von Rohmers grundlegenden Texten, grösstenteils entstanden zwischen 1948 und 1961, gehören die Raumorganisation, die Farbe und die Ebenen der Rede der Filme, ein eigenes Kapitel gilt Jean Renoir, dem «am wenigsten theatralischen von allen Filmemachern».

Seinen Text zu *SOUTH PACIFIC* schloss Rohmer mit der Bemerkung: «Mein Vorsatz war es einzig und allein, in uns Kino- und Filmliebhabern die aktivste Neugierde wach zu halten, die durch die zu ausschliessliche Wahrnehmung von Meisterwerken gelegentlich in Gefahr gerät abzustumpfen. Was für ein Glück, dass es noch Momente gibt, in denen es nützlich ist, sich auf Abwege bringen zu lassen!»

Diesen Satz würden die Mitarbeiter von «Gdinetmao» sicherlich bereitwillig unterschreiben. In der seit 1987 im handlichen Klein- und Querformat in Köln erscheinenden Filmzeitschrift hat es zwar auch Texte zu Oliveira und Ozu gegeben, aber ein Schwerpunkt lag immer

auf dem verachteten deutschen Kino. «Abweichungen vom deutschen Film» ist denn auch der programmatische Untertitel der jetzt erschienenen Textauswahl, die der Herausgeber (und Hauptautor) *Rainer Knepper* im Vorwort als «Passage durch unbekanntes Terrain» charakterisiert – «dunkle Winkel im Wohlvertrauten und helle Lichtungen im Verbotenen». Eine vorsichtige Annäherung, verbunden mit einer enthusiastischen Haltung, prägt die Texte zu Vergessenen der deutschen Filmgeschichte, zumal der späten sechziger und siebziger Jahre, eine Epoche, in der die Autoren prägende Kindheits- und Filmerelebnisse hatten, die in ihren liebevollen Beschreibungen wieder lebendig wird. Roger Fritz und Zbyszek Brynych werden gewürdigt (aber auch junge Regisseure der Gegenwart wie Christian Petzold (*DIE INNERE SICHERHEIT*) und Matl Findl; aber auch 97 Folgen der Freitagabend-Krimi-Serie «Der Kommissar» werden so prägnant skizziert, dass man unbändige Lust bekommt, sie zu sehen.

In «girlsgangsguns» (so die hübsche Schreibweise auf dem Cover) ist der Enthusiasmus immer wieder gebrochen durch die Theorie – die feministische Aneignung des *exploitation*-Kinos mit all seinen Widersprüchen. Weil man bei der Lektüre der ersten beiden Texte vor lauter theoretischer Rückbesinnung den eigentlichen Gegenstand aus den Augen verliert, sollte man lieber mit den nachfolgenden drei Texten von *Stephanie Rothman* einsteigen. Diese amerikanische Filmemacherin stand 1999 im Mittelpunkt des Kölner Frauenfilmfestivals «Feminale», das mit dem vorliegenden Band dokumentiert wird. Anschaulich beschreibt Rothman das Herstellen von *exploitation*-Filmen bei Roger Cormans Produktionsgesellschaft «New World Pictures» in den siebziger Jahren, die sie zurecht als «goldene Zeiten für *exploitation*-Filme» bezeichnet, und skizziert, wie sie trotz Cormans Vorgaben mit *THE STUDENT NURSES* und *GROUP MARRIAGE* Filme drehte, die sich durch «das Umkehren der Erwartungshaltung» auszeichnen. Weitere Texte gelten unter anderem der *blaxploitation*-Ikone Pam Grier (von Quentin Tarantino für *JACKIE BROWN* wiederentdeckt), der «Girlie culture» und den «Filmen, die mit Gender-Codes brechen».

Längst ein Klassiker der Filmliteratur ist *Amos Vogels* 1974 erschienenes Buch «Film as a subversive art». Die 1979 (als «Kino wider die Tabus») erschienene deutsche Übersetzung war für Cineasten, aber auch für einige Programmkinos jahrelang ein Leitfadens bei der Sichtbarmachung einer anderen Filmgeschichte. Noch heute fasziniert der Band, weil er Experimental- und Dokumentarfilme mit klassischem Erzählkino zusammenbringt und Verbindungslinien aufzeigt, wo sonst nach Gattungen getrennt wird. So war 1997 die Neuausgabe des lange vergriffenen und gesuchten Bandes durch den rührigen österreichischen Hannibal Verlag eine verdienstvolle Leistung. Jetzt liegt das Buch als Taschenbuch vor, im Grossformat nur geringfügig kleiner als das Original. Den Band aufzuschlagen, ist jedoch ein mittlerer Schock, allerdings kaum einer im Sinne des Autors. Für die Taschenbuchausgabe wurde der Text komplett neu umbrochen (Layout: Daniel Sauthoff, Hamburg) und dadurch schlichtweg verunstaltet. Die Texte der beiden Spalten werden in der Mitte – ohne jedweden Rand – nur durch eine Linie getrennt. Als Leser komme ich mir vor wie bei einem psychologischen Experiment: ein Flimmern vor den Augen und leichte Schwindelgefühle ob der Buchstaben, die sich aus dem Korsett des Layouts befreien möchten, stellen sich fast unmittelbar ein. Dass zudem die Bilder teilweise beschnitten sind, passt zu diesem Ärgernis.

Das «Buch zum Film» ist meist nicht der Rede wert, jedenfalls dann nicht, wenn es sich dabei um *novelisations* handelt, in denen eher minderbegabte Autoren versuchen, auf der Grundlage eines Drehbuches eine Romanfassung zu erstellen. Aber es gibt auch andere Beispiele. Etwa das gerade erschienene Begleitbuch zu *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON*, dem kürzlich mit vier Oscars ausgezeichneten Film von Ang Lee.

Gerade für jene Zuschauer, für die dieser Film die erste Begegnung mit dem asiatischen Genre des Schwertkämpferfilms (Wuxia, international bekannt als Martial Arts) gewesen ist, bietet der Band einige Hintergrundinformationen, nämlich einen knappen historischen Abriss des Filmwissenschaftlers *David Bordwell*, der «Tiger & Dragon» zur «Synthese aller Versionen der grossen Wuxia-Tradition für das neue Jahrtausend» er-

klärt. Das mit Farbfotos reich illustrierte Drehbuch wird am Rand durch Einschübe (meist von den Beteiligten) zur Produktionsgeschichte ergänzt, wo man unter anderem erfahren kann, wie man zwei Schauspieler in Baumwipfeln einen Schwertkampf austragen lässt (und wie schwierig das ist).

Zugegeben, letztlich ist auch dieses Buch eher ein *coffee-table book* zum darin Blättern – die Standfotos vermögen von den atemberaubenden Bewegungen im Film nur einen schwachen Abglanz zu vermitteln und die Dialoge klingen auf dem Papier – ohne die sprachliche Betonung – eher flach. Aber welches Begleitbuch ersetzt schon den Film?

Frank Arnold

Eric Rohmer: *Der Geschmack des Schönen*. Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 2000. 400 S., 48 DM

Rainer Knepperges (Hg.): *Gäinet-mao. Abweichungen vom deutschen Film*. Berlin, Maas Verlag (Maas-Media, Vol. 11), 2000. 191 S., 28 DM

Carla Despineux, Verena Mund (Hg.): *girlsgangsguns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Marburg, Schüren Verlag (Feminale Edition), 2000. 191 S., 29 DM

Amos Vogel: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000 (rororo Sachbuch 60660). 289 S., 29,90 DM

Tiger & Dragon. Ein Portrait des Ang-Lee-Filmes. Nürnberg, Burschmied Verlag, 2001. 144 S.

• • •

Kurz belichtet METROPOLIS zwischen Buchdeckeln

Es gibt wohl kaum ein zweites Monument der Kinogeschichte, dem weltweit mehr Aufmerksamkeit seitens der kompetentesten Archivare, Historiker und Theoretiker zuteil wurde, als METROPOLIS von Fritz Lang. Die Spezialisten bissen (und beissen) sich die Zähne aus an diesem zerstörten «Urtext der filmischen Postmoderne» (Thomas Elsaesser).

«Die Überlieferungsgeschichte von METROPOLIS», schreibt Jean-Paul Goergen in der neuesten Ausgabe der Babelsberger Zeitschrift «Filmblatt», «ist Teil seines Mythos geworden, wenn sie ihn nicht wesentlich ausmacht.» Vier gerade erschienene Bücher werfen nun aus verschiedenen Richtungen Blicke auf die Verzweigungen dieses Mythos seit seiner «Welturaufführung» (eine Wortschöpfung, die von der Ufa-Filmpropaganda speziell auf die Premiere von METROPOLIS im Januar 1927 gemünzt wurde).

Sämtliche der engagierten Publikationen künden unzweifelhaft von der libidinösen Zuneigung ihrer Autoren gegenüber ihrem Gegenstand. Sie erzeugen aber auch jenen eigenartigen Effekt, dass gegenüber den aufregenden Hintergrundgeschichten, Analysen und Spekulationen zu METROPOLIS der Film selbst, zumal wenn seine Vorführung als gesellschaftliches Event zelebriert wird, deutlich verblasst. Der Rezensent mag's jedenfalls nicht verhehlen: er tauchte aus der Lektüre der Bücher über METROPOLIS erheblich bereicherter auf als aus der Projektion der aktuellen Version des Films.

Erschliesst sich in dem von Michael Minden und Holger Bachmann herausgegebenen Buch «Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear» der Film als eine Arbeit, worin sich auch die Ambitionen und die Corporate Identity des Unternehmens Ufa überdeutlich ausdrücken, so leisten Werner Sudendorf, Wolfgang Jacobsen und Martin Koerber im grosszügig ausgestatteten Album «Metropolis – Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur» eine erleuchtende Exegese, die sowohl die Vielfalt der alttestamentarischen Bezüge behandelt, wie sie das Werk als «ein chaotisches Kraftfeld aus Baukunst, Alchimie und Sexualität» positionieren. Sämtliche dreihundert Bilder in diesem Band sind keine Abbildungen aus dem Film, sondern zum überwiegenden Teil Fotos von Horst von Harbou, mit denen dieser die Entstehung des Films begleitete, sowie bisher unveröffentlichte Bilddokumente aus dem Archiv des Film-museums Berlin.

Seriöse Filmphilologie, gelegentlich modernistisch aufgebregelt, bietet Thomas Elsaessers Betrachtung des Falls METROPOLIS. Alle Wissenschaft des

Filmprofessors aus Amsterdam mündet bei ihm aber schliesslich doch in eine ganz handfeste, ja pragmatische Frage: «Der Kern der Geschichte von METROPOLIS? Es scheint, dass nicht nur der Film mutiert ist, sondern auch unsere Einschätzung, wovon die Geschichte eigentlich handelt. Denn ebenso faszinierend wie die Suche nach dem Ur-Text oder der Ur-Kopie ist inzwischen die Frage geworden, wie diese Schnitte und Neu-Montagen jeweils beabsichtigten, welche Geschichte sie den Film erzählen lassen wollten und wie Historie und Zeit diese Geschichte veränderten – oder vielmehr unsere Vorstellung, worum es in diesem Film geht.»

Fast entgegengesetzt verfährt Enno Patalas. Sein «Metropolis in/aus Trümmern» ist, wie es in den Unterzeilen zum Titel heisst, «die Premierenfassung, den erhaltenen Varianten und Fragmenten, Drehbuch, Partitur, Zensurkarten, Kritiken, Fotos in kritischer Abwägung nacherzählt von Enno Patalas (Film) und Rainer Fabich (Musik)». Geradezu manisch die Primärquelle(n) beschreibend (oder interpolierend), produziert er vor dem inneren Auge die hypothetische Optimal-Version des Films. Ein Buch aber, das, wie Patalas betont, nicht das letzte Wort zum Thema sein kann (oder sein will), sondern ein vorwärts gedachtes Projekt darstellt: Ein Exposé zu einer DVD-Inszenierung, die dem Benutzer die Freiheit böte, seinen eigenen Film mit Material aus dem filmischen Steinbruch namens METROPOLIS zu montieren.

Ralph Eue

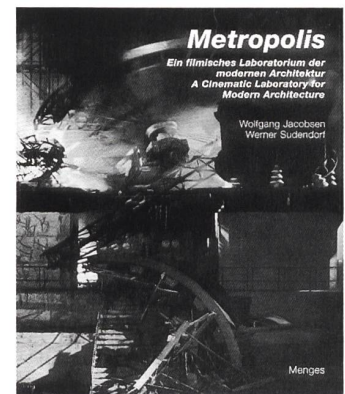
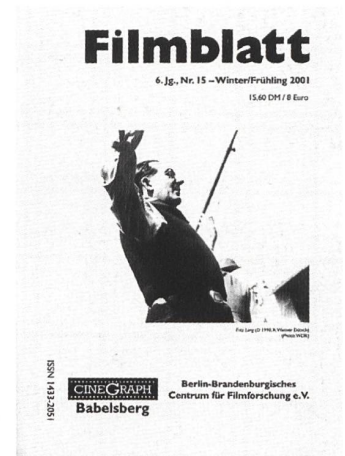
Michael Minden, Holger Bachmann (Hg.): *Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear*. Mit Beiträgen von Metropolis-Mitarbeitern, zeitgenössischen Besprechungen sowie aktuellen Essays. Rochester and Woodbridge, Camden House Publishers. 326 Seiten, 27 s/w Abbildungen, DM 148.–

Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf (Hg.): *Metropolis – Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur. A Cinematic Laboratory for Modern Architecture*. Mit weiteren Beiträgen von Martin Koerber und Yvonne Rebhahn. (Text englisch und deutsch) Stuttgart, London, Edition Axel Menges, 2000. 240 Seiten, über 300 s/w Abbildungen, DM 133.–

Thomas Elsaesser: *Metropolis – Der Filmklassiker von Fritz Lang*. Hamburg, Wien, Europa Verlag, 2001. 135 Seiten. 58 s/w Abbildungen, DM 24.50

Enno Patalas: *Metropolis in/aus Trümmern. Die Premierenfassung, den erhaltenen Varianten und Fragmenten, Drehbuch, Partitur, Zensurkarten, Kritiken, Fotos in kritischer Abwägung nacherzählt von Enno Patalas (Film) und Rainer Fabich (Musik)*. Berlin, Bertz Verlag, 2001. 174 Seiten, 75 s/w Abbildungen, DM 29.80

Ausserdem: die überwiegend Fritz Lang und Metropolis gewidmete Nr. 15 (Winter/Frühling 2001) der im 6. Jahr erscheinenden Zeitschrift *Filmblatt*, hrsg. vom Berlin-Brandenburgischen Centrum für Filmforschung e.V., Grossbeerenstrasse 56 d, D-10965 Berlin, 102 Seiten, DM 15.60



Kurz belichtet Auszeichnungen



Marburger Kamerapreis

Zum ersten Mal wurde der mit 10000 DM dotierte Marburger Kamerapreis verliehen. Der jährlich zu vergebende Preis für «herausragende Bildgestaltung» ging an den Kameramann der *Nouvelle vague*, an *Raoul Coutard*. «Er ist der gestische Kameramann par excellence, weil er stets offen legt, was er und wie er dies tut. Seine Kamera bleibt in den Bildern spürbar. Dennoch verfallen wir häufig diesen Bildern, weil sie das Vorläufige, auch Unfertige als Element des Authentischen vorführen. Vor allem durch seine Kameraarbeit wurde klar, wie sehr Bilder im Kino als «Dokumente aus der Welt der sichtbaren Dinge» funktionieren.» So Norbert Grob in seiner Laudatio (abgedruckt in der Süddeutschen Zeitung vom 8. März 2001).

Preis

der deutschen Filmkritik

Der *Verband der deutschen Filmkritik* hat – erstmals im Rahmen des Max-Ophüls-Filmfestivals in Saarbrücken – seine Preise für die besten deutschen Filme des vergangenen Jahres vergeben. Als bester Spielfilm wurde *DIE UNBERÜHRBARE* von *Oskar Roehler* ausgezeichnet. Nominiert waren ausserdem *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* von Tom Tykwer, *CRAZY* von Hans-Christian Schmid und *DIE STILLE NACH DEM STURM* von Volker Schlöndorff. Die zum ersten Mal vergebenen Darstellerpreise gingen an *Hannelore Elsner* und *Vadim Glowna* und damit ebenfalls an den Film *DIE UNBERÜHRBARE*. Den Preis für den besten Nachwuchsfilm erhielt *VERGISS AMERIKA* von *Vanessa Jopp* und den Preis für den besten Dokumentarfilm *NEUSTADT: STAU* von *Thomas Heise*. Die Preise für den

besten Kurzfilm und den besten Experimentalfilm waren schon im vorigen Jahr vergeben worden. Die Preisverleihung soll auch in Zukunft immer während des Max-Ophüls-Filmfestivals stattfinden. Geplant ist, die Preiskategorien zu erweitern.

Liliput Preis

Den *Liliput-Preis* für gute und schlechte Filmsynchronisation hat der *Bundesverband kommunaler Filmarbeit* zusammen mit dem *Verband der deutschen Filmkritik* im Rahmen der Berliner Filmfestspiele den deutschen Fassungen der beiden amerikanischen Filme *WONDER BOYS* von Curtis Hanson und *THE LIMEY* von Steven Soderbergh zuerkannt. In der Jury sassen Birgit Kohler von den *Freunden der Deutschen Kinemathek* und die Kritiker Gerhard Midding und Oliver Rahayel. *WONDER BOYS* erhielt den Preis für eine gelungene Synchronisation, *THE LIMEY* den Negativpreis für eine besonders schlechte.

In der Preisbegründung für *WONDER BOYS* heisst es: «Die deutsche Synchronisation hält durchgängig ein Gleichgewicht zwischen dem literarischen Anspruch und der gedanklichen Tiefe der Dialoge einerseits und ihrer «Sprechbarkeit» und Verständlichkeit andererseits. Die Sorgfalt, mit der die Synchronisation angefertigt wurde, wünscht man sich in diesem Genre häufiger.» (Oliver Rahayel)

Aus der Preisbegründung für *THE LIMEY*: «Im Original besitzt jede Figur ihren eigenen Sprachrhythmus und ihr eigenes Vokabular, die auch ethnische und soziale Zugehörigkeit markieren. In der Synchronfassung findet eine Nivellierung statt. Aber nicht nur die mundartliche Finesse vergrößert die Synchronisation. Sie diskreditiert auch die aussergewöhnliche Darstellung des Schauspielers Terence Stamp. So büsst der Film entscheidend an erzählerischer und atmosphärischer Dichte ein. (Gerhard Midding)

Eine grundsätzliche Abmahnung formuliert Birgit Kohler: «Dass Synchronisationen an sich ein absurdes Unterfangen sind, wird vor allem bei den Filmen wieder deutlich, in denen Fremdheit sich über Sprache artikuliert. Deshalb: Untertiteln statt synchronisieren.»

Kurz belichtet «Globi lernt laufen»

Zum dritten Mal:

«Cartoon Movie»-

Forum in Babelsberg

Kunst trifft Geld: *art meets money* war zwar nicht der offizielle Untertitel, aber genau darum geht es bei «Cartoon Movie»: die Produzenten von Animationsfilmen mit potentiellen Geldgebern zusammenzubringen. Auf dem Gelände von Studio Babelsberg bei Berlin versammelten sich im März zum dritten Mal 360 Teilnehmer aus zwanzig Ländern: zweieinhalb Tage lang warben 42 Animationsfilmprojekte um die Aufmerksamkeit von fünfzig Verleihern und sechzig Investoren (Filmförderern und privaten Geldgebern). Projekte, die sich noch in der Konzeption befinden, bekamen zehn Minuten Zeit für die Vorstellung, Projekte im Entwicklungsstadium und Filme, bei denen die Produktion bereits läuft, vierzig Minuten.

Auf der Suche nach den letzten zehn Prozent seines Budgets war *GLOBI – THE STOLEN SHADOW*. Ins Kino soll der Papegei, der sich zumindest in der Schweiz seit siebzig Jahren anhaltender Beliebtheit erfreut, als internationale Coproduktion kommen, an der neben seiner eidgenössischen Heimat auch Deutschland und Luxemburg beteiligt sind. Autor *Peter Lawrence* ist ein Engländer, der in Amerika lebt, während die Regie in den Händen von *Robi Engler* und seinem amerikanischen Kollegen *Takashi* liegt. Mit jährlich rund hunderttausend verkauften Büchern und (Hörspiel-)Cassetten verfügt die Figur zumindest hierzulande über einen soliden Bekanntheitsgrad, was bei vielen Projekten eine Art Initialfinanzierung bewirken kann. So ist ein Film über Wilhelm Tell (allerdings als spanische Produktion) ebenso in Planung wie einer über die iberischen Volkshelden El Cid, während klassische europäische Literatur mit «Die Schatzinsel» und «Dr. Jekyll und Mr. Hyde» von Robert Louis Stevenson, Voltaires «Candide» und Shakespeares «Der Widerspenstigen Zähmung» Stoffe liefert. Langlebige Comicstrips bilden die Vorlage für *ABRAFAXE* und *CORTO MALTESE*, während *MOBY DICK – THE*

LEGEND RETURNS von Patricia Highsmiths Kurzgeschichte «Moby Dick II or The Missile Whale» inspiriert wurde.

An diesem Projekt lassen sich auch exemplarisch die Probleme aufzeigen, heute in Europa einen Animationsfilm herzustellen. Zwar wird wie in der Vorlage aus der Perspektive des Wals erzählt, aber da man das grösstmögliche Publikum ansprechen will (mit einer FSK-Freigabe ab 6 Jahren), bleibt die Grausamkeit des Walfangs selber ausgespart. Stattdessen setzt Regisseur *Michael Coldewey* (*HEAVY METAL – F.A.K.K. 2*) auf die «faszinierende Bilderwelt» der Arktis sowie auf die Mensch-Natur-Problematik – mit dem Einsatz von Walgesängen und Originalmusik der Inuit, deren Legenden im Zentrum des Films stehen sollen. Für die jüngsten Zuschauer wird man einige komische Figuren hinzuerfinden, ältere hofft man auch durch die Songauswahl zu gewinnen, bei der Coldewey die Isländerin Björk und Moby (einen Urenkel von Herman Melville) im Blick hat.

Bei *CORTO MALTESE* haben einige prominente Musiker schon von sich aus angeboten, Songs zu schreiben, als Sprecher für den Titelhelden konnte man hier Richard Berry gewinnen. Ein populärer Soundtrack und bekannte Sprecherstimmen sind mittlerweile zentrale Elemente, eine nachfolgende Fernsehserie wird für den Fall des Kinoterfolgs immer schon mitkonzipiert.

Nachdem Filme wie der französische *KIRIKOU ET LA SORCIÈRE* und der italienische *LA GABBINELLA E IL GATTO* in ihren Heimatländern jeweils über 1,2 Millionen Besucher in die Kinos zogen (im Ausland aber nur mehr Achtungserfolge waren), hat der schwedische Zeichentrickfilm *PETERSSON UND FINDUS* in Deutschland nach zehn Wochen gerade die Ein-Millionen-Grenze überschritten und damit mehr Zuschauer als die Wiederaufführung von *Disneys DSCHUNGELBUCH* erreicht.

Das gibt Grund zu Optimismus – der amerikanische Markt allerdings liegt weit hinter dem Horizont, will man sich nicht mit der Nische der *arthouse*-Kinos begnügen: Da bei der in Afrika spielenden Legende *KIRIKOU* Frauen oben ohne und Kinder nackt herumlaufen würden, sei der Film «unakzeptabel im Mittelwesten Amerikas» hiess es dazu von Seiten der angereisten Amerikaner.

Frank Arnold