Kurz belichtet

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **53 (2011)**

Heft 315

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH–8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Telefon +41 (0) 44 273 15 32
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

Gestaltung, Layout und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Nadine Kaufmann
Hard 10,
CH–8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, Ausrüsten, Versand:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 52 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Erwin Schaar, Tatjana Simeunovic, Martin Girod, Salma Mobarak, Frank Arnold, Martin Walder, Stefan Volk, Gerhard Midding, Daniela Sannwald, Sascha Lara Bleuler, Michael Ranze, Irene Genhart, Sandra Schweizer Csillany

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Tatjana Simeunovic, Basel; Cinélibre, Bern; trigon-film, Ennetbaden; Festival de Films de Fribourg; Photothèque Cinémathèque suisse, Penthaz; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Martin Girod, Rialto Film, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Deutsche Kinemathek Fotoarchiv, Berlin; Kunsthalle Emden; Festival International des Cinémas d'Asie, Vesoul; Salma Mobarak, Kairo

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D–35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2011 achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.–
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC

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

Stadt Winterthur

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

© 2011 Filmbulletin

ISSN 0257–7852

Filmbulletin *53. Jahrgang*
Der Filmberater *70. Jahrgang*
ZOOM *62. Jahrgang*

Kurz belichtet

Kim Hye-ja
in MOTHER
Regie: Bong Jon-hoo

Marcello Mastroianni, Adriana Moneta und Anouk Aimée
in LA DOLCE VITA
Regie: Federico Fellini

Premiere aus Südkorea

Im Juni ist als Premiere im *Filmpodium Zürich* MOTHER, das jüngste Werk des Südkoreaners *Bong Jon-hoo*, zu sehen. Bong Jon-hoo (geboren 1969) gehört zu jener Generation jüngerer südkoreanischer Regisseure, die sich «unbeschwert erneut dem Genrekino zuwendet, doch nun mit einer spielerisch-selbstreferenziellen Distanz» (Martin Girod). MOTHER – eine Mutter versucht, ihren geistig behinderten Sohn, der unter Mordverdacht steht, zu entlasten – «steckt voller Überraschungen, ständig wechselt das Genre. Auf Satire folgt Sozialdrama, dann ein Schuss Humor, schwarzer Humor unterläuft den Thriller und das Melodrama. Was wie ein irrwitziges Patchwork klingt, fügt sich aber im Kino zu einem runden Ganzen.» (Primo Mazzoni)

In Ergänzung zu dieser Premiere ist auch MEMORIES OF MURDER, der Zweitling von Bong Jon-hoo von 2003, zu sehen – auch in ihm geht es um Aufdeckung von Kriminalfällen, diesmal inspiriert von einer wahren Begebenheit, dem ersten Serienmordfall in Südkorea.

www.filmpodium.ch

Federico Fellini

Am 6. Juni wird in Lausanne im Cinéma Capitole in Anwesenheit von *Anouk Aimée* mit LA DOLCE VITA die «*Intégrale Federico Fellini*» der *Cinémathèque suisse* eröffnet. Bis zum 5. Juli ist das Gesamtwerk des grossen Filmemachers in Lausanne zu sehen. Eine Soirée spéciale ist *Sergio Rubini*, Schauspieler und Filmemacher, gewidmet. Er verkörperte in INTERVISTA quasi das Alter ego von Fellini (22. 6.). *Gérald Morin*, heute Produzent, während einiger Jahre Assistent von Fellini etwa bei ROMA, AMARCORD und IL CASANOVA DI FELLINI wird in einige der Filme einführen und insbesondere IMAGO – L'IMMAGINARIO DI FEDERICO FELLINI von Alessandro De Michele und Leo Antinozzi, eine Reise in die Bilderwelten des Maestro, präsentieren (1. 7.) Die Reihe wird von zahlreichen Dokumentationen über Fellini und sein Werk ergänzt.

Die Retrospektive ist quasi eine Begleitveranstaltung zur Ausstellung «Fellini, la grande parade» im *Musée de l'Elysée*, dem Fotomuseum in Lausanne, die ab 8. Juni bis zum 28. August dort zu sehen ist. Die Ausstellung versteht sich als «laboratoire visuelle», das sich einzig auf die Bilder konzentriert, «celles qui inspirent Fellini, celles dont il rêva, celles qu'il fabriqua.» On est curieux.

www.cinematheque.ch, www.elysee.ch

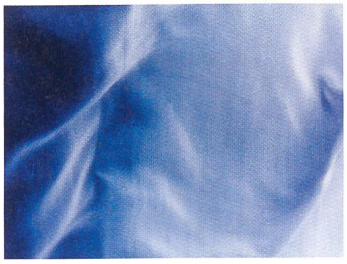
Jeff Bridges

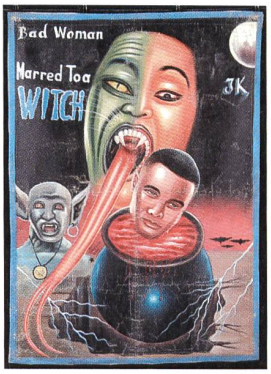
Jüngst war er als Rooster Cogburn, als wahrer Ritter der traurigen Gestalt, in TRUE GRIT der Gebrüder Coen zu sehen. 1971 spielte er in THE LAST PICTURE SHOW, Peter Bogdanovichs melancholischem Abgesang auf das Kino und die Jugend, einen orientierungslosen Jugendlichen. Dazwischen hat *Jeff Bridges* in über sechzig Filmen gespielt. Oft unergründlich, zurückhaltend, distanziert, aber in seinen besten Rollen «mit einer Lethargie der Verletzlichkeit» (Jean-Martin Büttner). Das *Xenix* in Zürich richtet dem Schauspieler im Juni eine schöne Hommage ein. Sie beginnt mit THE LAST PICTURE SHOW und schliesst mit TRUE GRIT. Sie zeigt Exemplarisches wie etwa THE BIG LEBOWSKI der *Coens*, TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM von *Francis Ford Coppola*, THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT und HEAVEN'S GATE von *Michael Cimino*, FAT CITY von *John Ford* und THE FISHER KING von *Terry Gilliam* und weniger Bekanntes wie HIDDEN

Simone Signoret
in CASQUE D'OR
Regie: Jacques Becker

Sabine Azéma
in LES HERBES FOLLES
Regie: Alain Resnais

FALTEN
Regie: Hannes Schüpbach





IN AMERICA und AMERICAN HEART von *Martin Bell*, 8 MILLION WAYS TO DIE von *Hal Ashby*, K-PAX von *Iain Softley* und CRAZY HEART von *Scott Cooper*, für den Bridges einen Oscar bekam. Und natürlich THE FABULOUS BAKER BOYS von *Steve Kloves* – Jeff Bridges mit seinem Bruder Beau und einer phänomenalen Michelle Pfeiffer.

www.xenix.ch

Jacques Becker

«Beckers Filme verraten eine hemmungslose Lust an der Marginalie, dem Nebenbei, dem Drumherum.» (Gerhard Midding in Filmbulletin 3.91) Wie *Jacques Becker* (1906–1960) dieser Lust frönt, kann man im Juli und August im *Filmpodium* Zürich verfolgen. Es zeigt «Männerfilme ohne Mysogynie» wie TOUCHEZ PAS AU GRISBI mit *Lino Ventura* und *Jean Gabin*; Klassiker wie CASQUE D'OR, sein «schönster und tragischster Liebesfilm», mit *Simone Signoret*, und Atemberaubendes wie LE TROU, ein fulminanter Ausbrecherfilm, «komponiert aus kahlen weissen Wänden, festen Steinmauern, aus Gesichtern, Schultern, Armen und Händen.»

www.filmpodium.ch

Bollywood Festival Thun

Vom 16. bis 19. Juni wird in Thun zum zweitenmal ein Fest des indischen Films gefeiert. Das *Bollywood-Festival* zeigt 15 Filme: nicht nur Bollywood-Klassiker, sondern durchaus auch aktuelle Arthouse-Filme des New Bollywood, des neuen indischen Realismus. Mit TAARE ZAMEN PAR, dem Regiedebut von *Aamir Khan*, und ROAD MOVIE von *Dev Benegal* etwa sind einige Schweizer Kinopremieren programmiert.

www.bollywood-festival.ch

Sabine Azéma

Das *Kinok* in der Lokremise in St. Gallen richtet im Juni eine kleine Hommage an die Schauspielerin *Sabine Azéma* aus. Über ihre Zusammenarbeit mit Alain Resnais formulierte sie «Mit ihm als Regisseur stürzt man nie ab.» (in Filmbulletin 3.10) Mit CŒURS, ON CONNAÎT LA CHANSON, PAS SUR LA BOUCHE und LES HERBES FOLLES stehen vier wunderbare Filme aus dieser Zusammenarbeit auf dem Programm. Dazu kommen noch FAUT QUE ÇA DANSE von *Noémie Lvovsky*, PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR von *Arnaud* und *Jean-Marie Larrieu* – ein «kleines Meisterstück der Atmosphäre» (Gerhard Midding in Filmbulletin 2.06) – und TANGUY von *Etienne Chatiliez*, eine Komödie über einen Nesthocker, der seine Eltern verzweifeln beziehungsweise zu radikalen Massnahmen greifen lässt.

www.kinok.ch

NIFFF

Die elfte Ausgabe des *Neuchatel International Fantastic Film Festival* findet vom 1. bis 9. Juli statt. Die Retrospektive heisst «Just a Film!» und ist dem *Gore*-Genre gewidmet, also Filmen, die zur Steigerung des Schockmoments gerne verletzte, verstümmelte Körper in Gross- und Detailaufnahmen zeigen. *Herschell Gordon Lewis*, der "Erfinder" des Genres, wird Filme wie BLOOD FEAST, THE GORE GORE GIRLS und 2000 MANIACS! vorstellen. Die Retrospektive geht aber auch früheren Ausformungen dieses «Genres der puren Empfindungen» etwa bei Méliès und dem Gothic Horror der Fünfziger nach und zeigt Beispiele aus den Achtzigern, wo in den Händen von David Cronenberg, Sam Raimi oder Peter Jackson das Genre gar in den Mainstream vordrang.

In der neuen Sektion «Films of the Third Kind» sollen Vorpremieren der künftigen Saison zu sehen sein, so etwa DETECTIVE DEE AND THE MYSTERY OF THE PHANTOM FLAME von *Tsui Hark*. Die neue Mitternachts-Schiene «Ultra Movies» hingegen zeigt bizarre Exemplare des fantastischen Films.

www.nifff.ch

Nachbilder

Die Reihe «Nachbilder» des *Kino Kunstmuseum* Bern hat zum Ziel, Schätze aus der Sammlung der Bernischen *Stiftung für Fotografie, Film und Video* vorzustellen und sie in einen Dialog mit dem aktuellen Kunstschaffen zu bringen. Am 20. Juni präsentiert der Winterthurer Künstler *Hannes Schüpbach* mit SPIN und FALTEN zwei seiner 16mm-Experimentalfilme im Dialog mit A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA von *Maya Deren* und wird im Gespräch mit Kathleen Bühler vom Kunstmuseum Bern auf sein Werk und dasjenige von Maya Deren eingehen.

www.kinokunstmuseum.ch

Deadly and brutal – Filmplakate aus Ghana

Wer die «Neue Sammlung» in der Münchner *Pinakothek der Moderne* für die ästhetisierenden Exponate der Design-Szene schätzt, der wird etwas konsterniert vor der Sammlung des Rosenheimers *Wolfgang Stäbler* stehen. Handgemalte Werbeschilder für Friseurläden oder Heiler sind in afrikanischen Staaten südlich der Sahara eher die Normalität, aber diese meist auf die Rückseite alter Mehlsäcke gemalten Werbebotschaften für Action Movies und Familiendramen aus eigener Produktion, aber auch für Hollywood- oder Martial-Art-Filme sind nach Auskunft des Sammlers einmalig für Ghana.

Ihre Bilderwelt beinhaltet meist Horrorszenarien von naiven und zugleich apokalyptischen Ausmassen. Abgeschlagene Köpfe und Gliedmassen, aufgeschlitzte Leiber und absurde menschenähnliche Wesen mit aggressiven Strahlen aus Mund und Augen, mythische Figuren wie die gefürchtete Dämonin Mami Water: all diese visuell übersteigerten Zeichen sollten für Filme werben, die seit Beginn der achtziger Jahre mit den ersten Videorecordern nach Ghana gelangten. Sie wurden in einfachsten Kinos, die zuerst um Accra und Kumasi entstanden, meist «Video Clubs» genannt, von mobilen Vorführern, die mit Stromgenerator, Fernsehgerät und Recorder über Land zogen, gezeigt.

Die drastischen Bilder der Plakate, die lokale Mythen, religiöse Vorstellungen der Pfingstkirchen, Cover der Videokassetten amalgamieren, haben einen ähnlichen Reiz wie die Bilderwelt, die wir ab und zu noch auf Jahrmarktsbuden bei uns bewundern können. Auch wenn diese nie diese Drastik erreicht haben.

Erwin Schaar

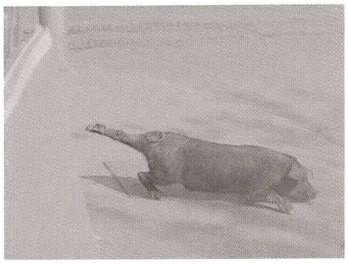
Pinakothek der Moderne, München. Bis 26. Juni

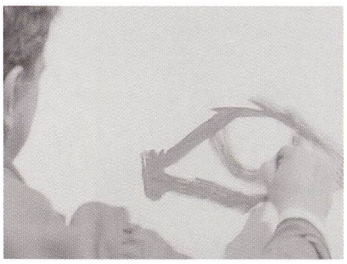
Bildrausch

Noch bis zum 5. Juni feiert Basel im *Stadtkino* mit «Bildrausch» ein Fest für den Film. Ein Fest für «Filme von kompromisslosen Autoren, Filme mit ungewöhnlichen Perspektiven, Filme, die von narrativer Risikobereitschaft und ungezähmter Lust am Visuellen» zeugen. Das Festival zeigt Filme, die zwar wegen ihrer Aussergewöhnlichkeit von Festival zu Festival weitergereicht werden, jedoch kaum in der normalen Kinolandschaft einen Platz finden: etwa MEEK'S CUTOFF von *Kelly Reichardt*, FINISTERRAE von *Sergio Caballero*, VILLALOBOS von *Romuald*

Meister der karnevalesken Parade

Dušan Makavejev





W.R.
Regie: Dušan Makavejev

Karmakar, EL PREMIO von *Paula Markovitch* und ROAD TO NOWHERE von *Monte Hellman* und ESSENTIAL KILLING von *Jerzy Skolimowsky*, zwei Filme von lange vermissten "Altmeistern".

Ein zweiter Schwerpunkt des Festivals gilt dem aktuellen *griechischen Kino*, aus dem noch DOGTOOTH von *Giorgos Lanthimos* und FROM THE EDGE OF THE CITY von *Konstantios Giannaris* zu sehen sind.

Mit der Hommage an *Dušan Makavejev*, den 1932 geborenen serbischen Filmemacher, gibt «Bildrausch» den Auftakt zu einer grossangelegten Retrospektive dieses Enfants terrible des modernen Films, die im Juni im Stadtkino mit Filmeinführungen weitergezogen wird. Insbesondere werden in zwei Blöcken auch eine Reihe seiner eigenwilligen Kurzfilme zu sehen sein.

Im Rahmen von «Bildrausch» findet auch die Basler Filmwerkschau «Zoom» statt, die die für den diesjährigen Basler Filmpreis nominierten Werke mit ihren Autoren vorstellt.

www.stadtkino.ch

The Big Sleep

Michael Althen

14. 10. 1962–12. 5. 2011

«Darin liegt die doppelte Natur des Kinos: dass es stets Auskunft gibt über das, was ist, und das, was möglich wäre, darüber, wer wir sind und wer wir gerne wären. Noch die abgelegensten Phantasien, aber auch die am nächsten liegenden Einfälle, erzählen etwas darüber, wie die Welt zu einem bestimmten Zeitpunkt beschaffen war und wonach sie sich sehnte. Wie wir uns gefühlt und wovon wir geträumt haben.»

Michael Althen, Filmkritiker und Filmemacher, in seinem Buch «Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino», München, 2002.

Der 1932 in Belgrad geborene *Dušan Makavejev* gilt als einer der mutigsten und eigenwilligsten Regisseure des jugoslawischen und europäischen Autorenkinos. Seine Filmkarriere, die sich über vier Jahrzehnte erstreckt, begann er in den frühen Fünfzigerjahren, als Vertreter einer losen Gruppe junger Autoren, die in den Amateurkinoklubs geschult wurde und überwiegend Dokumentarfilme drehte. Erst ab Mitte der Sechzigerjahre widmete sie sich vermehrt dem Spielfilm. Dušan Makavejev stand an der Spitze dieses Kreises, der mit innovativen Werken inhaltlich sowie formal neue Massstäbe setzte und so vom äussersten Rand der jugoslawischen Kinematographie ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Mit Recht wurde festgestellt, dass Makavejevs Generation den *neuen jugoslawischen Film* hervorgebracht hat.

Provokante Collage

Einem breiteren Publikum ist vor allem der kontroverse Film W.R. MYSTERIEN DES ORGA(NI)SMUS (W.R: MISTERIJE ORGA(NI)ZMA, 1971) bekannt. Dabei handelt es sich um Makavejevs vierten und wohl berühmtesten Langfilm, eine skurrile und satirische Collage aus Dokumentar- und Spielfilm. In ihren dokumentarischen Teilen widmet sich Makavejev, der unter anderem Psychologie studiert hatte, vor allem dem Leben und der Theorie des marxistischen Psychoanalytikers Wilhelm Reich. Im eigentlichen Spielfilm wird hingegen die sexuelle (Welt-)Revolution als Voraussetzung für den wahren Sozialismus (de)konstruiert. Milena, einer lebenslustigen Kosmetikerin und überzeugten Kommunistin, jugoslawischen Feministin und Reichianistin, wird wegen der Verführung des sowjetischen Eiskunstläufers Wladimir Iljitsch buchstäblich der Kopf abgeschlagen. Mit Politik und Sex, mit Humor und Bitterkeit, mit Surrealismus inmitten des sozialistischen Realismus provozierte der Film nicht nur das Publikum, sondern insbesondere die politische Nomenklatur Jugoslawiens.

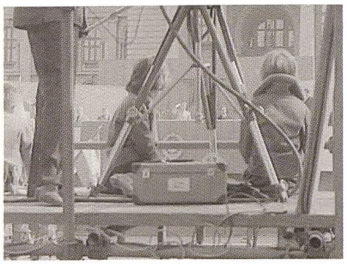
W.R. markierte den Wendepunkt in Makavejevs Karriere. Trotz der hervorragenden Kritiken und Preise, die der Film bei ausländischen Festivals und in Jugoslawien erhielt (so wurde er zum Beispiel in Cannes mit dem Prix Luis Buñuel ausgezeichnet), wurde er zunächst aus den jugoslawischen Kinos verbannt. Gegen die Vorführung von W.R. soll vor allem die Sowjetunion protestiert haben, die auch in Jugoslawien offenbar immer noch über Einfluss verfügte. Der Film konnte hier erst Ende der Achtzigerjahre gezeigt werden, das heisst zur gleichen Zeit als sein Schöpfer von der «Zwangsarbeit im Ausland» zurückkehrte.

Exemplarischer Kurzfilm

Bereits für die frühe Schaffensphase von Dušan Makavejev ist eine bunte thematische Vielfalt typisch. In den Kurz- und Dokumentarfilmen dieser Periode beschäftigt sich Makavejev vordergründig mit der Nationalisierung der Industrie und mit Arbeiterbrigaden sowie fehlenden Kinderspielplätzen, während gleichzeitig Facetten der Folklore und Schönheitswettbewerbe vor das Kameraobjektiv geraten. Makavejev bemüht sich dabei stets darum, ein realistisches Bild des jugoslawischen Alltagslebens einzufangen, einen Blick hinter die dekorierte Szenerie zu werfen.

Ein prägnantes Beispiel hierfür ist der etwa zehnminütige Dokumentarfilm DIE PARADE (PARADA) aus dem Jahr 1962, den er anlässlich der Feierlichkeiten zum 1. Mai drehte. Zuschauer, die eine plakative Darstellung und Glorifizierung der bestehenden Verhältnisse erwarteten, wurden enttäuscht.

Die Ereignisse in seinem Dokumentarstreifen entwickeln sich ganz im Gegensatz zum idealtypischen Ablauf solcher Paraden mit blumengeschmückter Jugend, Arbeitermassen und Soldaten, den Makavejev später einmal als vor allem langweilig bezeichnete. Der Film konzentriert sich hauptsächlich auf die Vorbereitungen zur Parade, diese selbst wird nur kurz am Ende gezeigt. Eröffnet wird der Film mit Aufnahmen von öffentlichen, von kleinen Nationalflaggen Jugoslawiens geschmückten Verkehrsmitteln, von grossen halbfertigen und undekorierten Plakaten mit den Porträts bedeutender Politiker, von schläfrigen Arbeitern und von der Landbevölkerung, die ihr Vieh und Wein in die Hauptstadt bringt. Vor dem Auge des Zuschauers entfaltet sich mitten in Belgrad ein buntes Leben, das mit einem Propagandalied über die Gründung des kommunistischen Jugoslawiens untermalt wird. Aufnahmen einer geradezu karnevalesken Volkskultur mit ihrer Lust an Essen und Trinken vermischen sich mit den Bildern von der Vorbereitung der Parade. Nur stellenweise erinnern Parolen wie «Brüderlichkeit und Einheit / Gegenwart und Zukunft» oder vereinzelte Fahnen und Wappen der jugoslawischen Republiken den Zuschauer daran, dass er sich nicht in einer filmischen Stadtsymphonie von Dziga Wertow oder Walter Ruttmann befindet. Anfänglich ist alles noch ruhig, die Soldaten der Jugoslawischen Volksarmee scheinen ihre Zelte gerade erst verlassen zu haben, und die Tribüne vor dem Parlament ist nur zur Hälfte aufgebaut. Einzig die Lehrer, die ihre Schülerinnen und Schüler mustern, sind in Hektik geraten. An der Fassade des Belgrader Gewerkschaftshauses



hängt bereits ein riesiges Marx-Transparent, ein Lenin-Porträt wird noch gehisst. Das auffällige Fehlen eines Bildes von Tito wird durch das aus dem Off dröhnende Lied «Wir sind mit Marschall Tito, unserem Heldensohn» ausgeglichen.

Erst ab der Mitte gewinnt der Film in Bild und Ton an Tempo. Immer schneller wird der Wechsel von Volks- zu Blechorchestermusik, von feierlichen Lautsprecheransagen zum Glockenschlag der Uhr. Die Kamera folgt in kurzen, sich ablösenden Einstellungen dem zum Fest eilenden Volk, berichtet quasi aus der Mitte der Geschehnisse. Im Wechsel von Halbnah- bis Grosseinstellungen entsteht eine Art Porträtgalerie von Laiendarstellern, wie man sie aus dem Neorealismo oder von der Nouvelle Vague kennt. Fahnen und Blumen werden verteilt, Dächer und Baumkronen bevölkert, Uniformen, Trachten und Frisuren noch rasch kontrolliert. Die Bilderreihe endet mit der Grossaufnahme einer jungen Frau, die in die Ferne lächelt.

Mit einem abrupten Schnitt wird der Zuschauer ins Zentrum der Parade versetzt: Vor dem Parlament, umgeben von seinen engsten Mitarbeitern, steht im Marschalluniform Josip Broz Tito. Eine Glocke beginnt zu schlagen, und mit jedem der acht Schläge korrespondiert eine neue Einstellung, in denen das Kameraauge als letzte Kontrollinstanz des jetzt fertigen Bühnenbilds (Parteiführer, Blumen, Plakate, Arbeitermassen et cetera) das Startsignal gibt: Die Parade darf beginnen. Die Stimme eines Offiziers aus dem Off wird sehr bald von der Internationalen abgelöst. Aber nicht einmal hier, am Ende des Films, darf die Armee im Stechschritt an der Ehrentribüne der Parteiführung und Tito vorübermarschieren. Der Blick bleibt fragmentarisch und aufs Detail gerichtet. Anstelle glänzender Soldatenstiefel defiliert das bescheidene Schuhwerk des einfachen Volkes.

In der folgenden Einstellung kann der Zuschauer den jugoslawischen Präsidenten nur durch Gerüst und Kamerastativ hindurch in der unscharfen Tiefe des Bildes erahnen – Tito befindet sich genau im Zentrum des Bildes, bildet aber nicht seinen Mittelpunkt. Diese Verschiebung innerhalb der hierarchischen Anordnung kommentiert der Film gleich mit der nächsten Einstellung, die einen jüngeren Mann in der letzten Reihe zeigt: Sein Interesse richtet sich auf die Lektüre eines Comic-Heftes. Erst ganz am Ende gewinnt DIE PARADE mit ein paar Aufnahmen von Defilierenden, die von einer Ersten-Mai-Hymne untermalt sind, an üblichem Pathos. In den letzten fünfzehn Sekunden des Films flattern die Grossbuchstaben des Banners «Genosse Tito wir lieben Dich» bildfüllend dem Zuschauer entgegen. Dabei bleibt offen, inwieweit es sich dabei lediglich um einen Gestus an die offizielle Ästhetik, um einen ironischen Kontrast zum vorhergehenden Filmgeschehen oder um einen ernst gemeinten Abschluss und Höhepunkt der Massenfeierlichkeiten handelt.

Politische Kontrolle

Trotz des fulminanten Erfolges auf einem Dokumentarfestival wurde DIE PARADE sogleich Opfer der politischen Kontrolle, und der Film durfte nicht öffentlich gezeigt werden. Demütigungen dieser Art waren für Makavejev nicht neu. Man kann der Filmkontrollstelle einen gewissen ästhetischen Scharfsinn nicht absprechen, wenn sie ihre Entscheidung damit begründete, Makavejev habe aus der Parade eine Art Karneval gemacht. Dem Regisseur wurden Änderungen nahegelegt.

Das Ferkel, das zu Beginn des Films von einem Bauern am Strick gezogen wird, muss die Filmkontrollbehörde besonders beunruhigt haben. Ebenfalls problematisch war eine Detailaufnahme von Plakaten mit Politikerporträts – hier wehrte man sich vor allem gegen die Exponierung des Sehorgans des Innenministers! Am verwerflichsten war aber offenbar – auf Grund ihres im doppelten Wortsinn windigen Charakters – die Aufnahme des Banners «Genosse Tito wir lieben Dich» am Ende des Films. In gewisser Weise zieht Makavejev aus dieser Kritik selbstironisch eine Konsequenz, wenn in seinem ersten abendfüllenden Film DER MENSCH IST KEIN VOGEL (COEK NIJE TICA, 1965) ein leitmotivisch verwendetes Plakat mit riesigen Arbeiterhänden für Verstimmung sorgt und bereits im Film entsorgt wird.

DIE PARADE konnte nach kleinen Veränderungen in einem zweiten Anlauf wieder gezeigt werden, wenn auch ausschliesslich in Jugoslawien. Der Film mit seinen "Antihelden" war und blieb ein Beitrag der individuellen, makavejevschen Kreativität im kommunistischen Jugoslawien.

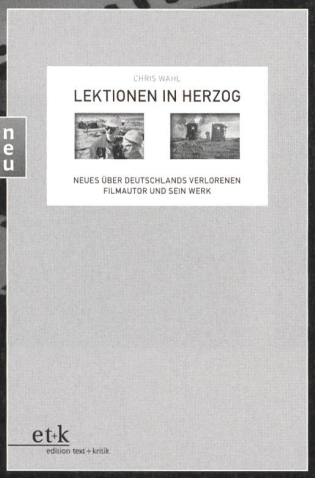
Schwarze Welle

Erst Ende der Sechzigerjahre, als im jugoslawischen Modell des Sozialismus nicht nur die Potentiale, sondern und vor allem auch die Defizite sichtbar wurden, wurde nicht mehr vom Autorenfilm gesprochen, sondern von «nihilistischen» und «anarchistischen» Tendenzen im jugoslawischen Filmschaffen. Das ursprünglich durchaus positiv rezipierte subjektive Kino der neuen Generation wurde so ab 1969 als «Schwarzer Film» stigmatisiert. Diese düsteren, sozial- und sozialismuskritisch engagierten Parabeln wurden im jugoslawischen Staat zu "Fällen": Meist fanden sie nicht einmal mehr den Weg ins Kino, da sie nur einer ausgewählten politischen "Filmelite" vorgeführt wurden, die sich, dem kulturpolitischen Kanon folgend, mit Form und Inhalt nicht einverstanden zeigen konnte. Nicht nur die kontroverse Filmkritik, sondern auch die in Leserbriefen stark vertretene Vox populi sah in diesen Filmen der sogenannten «Schwarzen Welle» eine grosse Gefahr für die sozialistische Gesellschaft. Die selbstverwaltende und herrschende Arbeiterklasse warf diesen Werken grosse Entfremdung von der jugoslawisch-sozialistischen Realität, Mangel an Humanismus beziehungsweise an positiven Helden, Darstellung morbider Sexualität und so weiter vor.

Dies alles sorgte dafür, dass diese innovativen Werke der neuen Generation in Filmarchiven beziehungsweise Filmtresoren verschwanden. Eine offizielle Zensur gab es damals in Jugoslawien allerdings nicht, so dass die Filme auch wiederum nicht als verboten gelten konnten. Sie fielen einfach in Ungnade und wurden jahrelang nicht gezeigt. Während die «Schwarze Welle» weltweit als Prestige-Kunst der jugoslawischen Kultur gefeiert wurde, war sie in Jugoslawien aus dem kulturellen Diskurs ausgeschlossen. Einer der wichtigsten Filme, die schliesslich 1971 aus dem Verkehr gezogen wurden, war Dušan Makavejevs W.R. MYSTERIEN DES ORGA(NI)SMUS.

Tatjana Simeunovic

Film in der edition text + kritik



neu

Chris Wahl

Lektionen in Herzog
Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor und sein Werk

etwa 400 Seiten
zahlreiche s/w-Abbildungen
ca. € 30,–
ISBN 978-3-86916-118-1

In Anspielung auf Werner Herzogs Film »Lektionen in Finsternis« analysiert »Lektionen in Herzog« das Werk eines Filmregisseurs, der mit Filmen wie »Fitzcarraldo« in Deutschland für Furore gesorgt, danach aber weniger Beachtung erfahren hat. Internationale Herzog-Spezialisten widmen sich der Geschichte der Rezeption Herzogs, vor allem in Italien, Frankreich und den USA, und geben damit Anlass zur Neubewertung seines Werks auch in Deutschland.

Markwart Herzog
Mario Leis (Hg.)

Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls

etwa 200 Seiten
zahlreiche s/w-Abbildungen
ca. € 28,–
ISBN 978-3-86916-119-8

neu

Leni Riefenstahl ist wie kaum eine andere Figur der deutschen Filmgeschichte als »Hitlers Starregisseurin « weltweit umstritten. Darüber gerät die ganze Breite ihres künstlerischen Schaffens, das sich über 80 Jahre hin erstreckt, oftmals aus dem Blick. »Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls« setzt sich mit den überaus vielfältigen künstlerischen Perspektiven Riefenstahls auseinander, wobei die politischen Funktionen ebenso thematisiert werden wie der oft vernachlässigte »Eigensinn« ihrer Kunst.

et+k
edition text+kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de

Aschemünder

Videos aus der Sammlung Goetz

VIETNAM, 1967, NEAR DUC PHO (RECONSTRUCTION AFTER HIROMICHI MINE)
von David Claerbout

Eine mit Früchten gefüllte Schale, wie wir sie aus Stillleben des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts kennen, ist auf dem Bildschirm zu sehen. In enormem Zeitraffertempo werden die appetitlichen Birnen, Pfirsiche und Äpfel zu einer schimmligen Masse. *Sam Taylor-Woods* Arbeit STILL LIFE gibt eigentlich schon die Sichtweise der ersten Auswahl von Videos aus der *Sammlung Goetz* vor. Eine der bedeutendsten Sammlungen avantgardistischer Kunst in Deutschland hat mit dem Münchner Haus der Kunst eine Kooperation vereinbart, bis 2014 regelmässig eine Auswahl der Film- und Medienkunst unter einem bestimmten Thema in den vierzehn kabinettartigen Räumen des Luftschutzkellers des 1938 errichteten Kunsttempels zu zeigen.

Die erste Präsentation hat *Ingvild Goetz* selbst kuratiert und unter dem Titel «Aschemünder» dem Thema Krieg und seinen Folgen gewidmet. Es ist allein schon die seit dem Bau nahezu unveränderte Umgebung, die eine adäquate Möglichkeit für Videos mit einer Thematik bildet, deren übergeordneter Titel einer Arbeit des Kolumbianers *Juan Manuel Echavarría* entnommen ist: BOCAS DE CENIZA (2003). In ihr erzählen singend Hinterbliebene von Greueltaten, begangen von Soldaten und Drogenkartellen. Die Balladen kennzeichnen die Tradition der Gewalt in Kolumbien, die schon mit dem spanischen Eroberer Rodrigo de Bastidas 1501 begann, der das Mündungsgebiet des Río Magdalena «Aschemünder» nannte.

Meist haben Videos gegenüber durchkomponierten Spielfilmen mit abgeschlossenen Stories den Vorteil haiku-artig Bilder zu zeigen, die beim Betrachter ein Nachdenken auslösen können. *David Claerbout* montiert in seinen gut dreiminütigen-Loop VIETNAM, 1967, NEAR DUC PHO (RECONSTRUCTION AFTER HIROMICHI MINE) 34 Jahre später das Foto eines abstürzenden amerikanischen Flugzeugs in Aufnahmen einer jetzt friedlich daliegenden Landschaft, ohne dass die zeitliche Dimension bedeutsam wird. Der japanische Fotograf des abgeschossenen Flugzeugs ist in Vietnam ums Leben gekommen.

Dagegen erfordert die 31-minütige Arbeit von *Marcel Odenbach* IN STILLEN TEICHEN LEBEN KROKODILE eher das inszenatorische Können, kontrapunktisch ein Geschehen deutlich werden zu lassen, wenn auf zwei Kanälen der Genozid, der 1994 von den Hutu an den Tutsi begangen wurde, ohne gewalttätige Bilder erahnbar wird.

Die Arbeiten von *Willie Doherty*, *Harun Farocki*, *Mona Hatoum*, *William Kentridge*, *Zhou Hongxiang*, *Hans Op de Beeck*, *Omer Fast*, *Sven Johne*, *Tracey Moffatt*, *Óscar Muñoz* und *Anri Sala* nehmen sich in Überblendungstechniken, Zeichentrick, Mehrkanalprojektionen oder scheinbar konventioneller Dokumentation Themen an, die von der Behandlung posttraumatischer Erlebnisse im Krieg bis zur Fremderziehung der Kinder der Aborigines, um deren Assimilation zu erzwingen, reichen. *Chris Dercon*, der vom Haus der Kunst als Leiter zur Tate Modern in London wechselte, schreibt im Katalog: «Es scheint, als ob die Kunsthalle zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts das Kino in sich aufnimmt, um angesichts der technologischen und kommerziellen Irrtümer, die das Kino mehr denn je bedrohen, eine autonome Kraft und Energie geltend zu machen.»

Erwin Schaar

«Aschemünder» bis 4. 9., Sammlung Goetz im Haus der Kunst, München. Katalog 19.– €. Ab 30. 9. Videos unter dem Titel «Why I Never Became a Dancer». www.hausderkunst.de

Zufriedenheit am Kapitelende

Direktionswechsel beim Festival in Fribourg

Edouard Waintrop
© FIFF

Esther Widmer
© FIFF

Thierry Jobin
© David Wagnières

Die Verleihung des Grossen Preises und zugleich des Kritikerpreises an POETRY, den neusten Film von Lee Chang-dong, rundete am Festival International de Films in Fribourg das Kapitel der Direktion *Edouard Waintrop* ab: In seinem ersten Fribourgjahr 2008 hatte er mit einer Hommage an den koreanischen Regisseur das Werk eines «auteur étonnant» gewürdigt. Waintrop hat in nur vier Jahren Erstaunliches vollbracht und dies trotz einem – in Relation zu vergleichbaren Veranstaltungen – nach wie vor knappen finanziellen Rahmen.

Sein Vorgänger *Martial Knaebel* hatte die Direktion des 1980 gegründeten Festivals 1992 übernommen, dem ersten Jahr seiner alljährlichen Durchführung, nachdem er zuvor schon mit *Yvan Stern*, einem der Gründer des Festivals, zusammengearbeitet hatte. In sechzehn Jahren hat Knaebel die Veranstaltung aus bescheidensten Anfängen als Filmveranstaltung entwicklungspolitisch engagierter Hilfswerke zum international reputierten Festival ausgebaut. Obwohl man die Bezeichnung «Festival des Films du Tiers-Monde» schon im ersten Direktionsjahr Knaebels abgestreift hatte, haftete der Veranstaltung weiter das Image der «Films du Sud» an.

Waintrop resümierte die ihm gestellte und in nur vier Jahren weitgehend gelöste Aufgabe in seiner gewohnt sachlichen Art bei der diesjährigen Festivaleröffnung: «Le monde a changé, le cinéma a changé et le Festival de Fribourg se devait bien sûr lui aussi de se transformer.» Dass sein Amtsantritt mit zwei Neuerungen in den Rahmenbedingungen zusammengefallen war, mag den Image-Wechsel begünstigt haben: Seit 2008 verfügt das Festival im Kulturzentrum der Ancienne Gare nicht nur über zentrale Sekretariatsräume, sondern zugleich über einen permanenten Treffpunkt, der weit attrakiver ist als das frühere Festivalzelt. Mit der Eröffnung des im Stadtzentrum gelegenen Multiplexes «Cap Ciné» standen dem zuvor räumlich stark eingeengten Festival zusätzliche Säle zur Verfügung. Eine Chance, die Waintrop optimal zu nutzen verstand.

Kurz vor dem Ende seiner letzten Festivalausgabe betont Waintrop die grosse Freiheit, die er als Direktor genossen habe, und zeigt sich vor allem darüber zufrieden, dass er von Jahr zu Jahr steigende Besucherzahlen vorweisen und so auch das finanzielle Gleichgewicht halten konnte. Während früher der Anteil der unter 35-Jährigen am Festivalpublikum rund 30 Prozent ausgemacht habe, seien es beim neu hinzugewonnenen Publikum 70 Prozent.

Diese Verjüngung dürfte zu einem guten Teil auf einen Image-Wechsel zurückzuführen sein: Waintrop erlaubte sich, gegen den ebenso unpopulären wie unpräzisen Begriff der «films du sud» zu polemisieren, die filmische Form stärker zu gewichten als die "Botschaft", das Festivalprogramm geografisch (Richtung Norden) und stilistisch (Richtung Populärkino) zu erweitern.

Waintrop machte vor allem deutlich, dass das geografisch weit gespannte Herkunftsgebiet der Festivalfilme kulturell völlig unterschiedliche Werke hervorbringt, dass es traditionsreiche und neuentstandene Kinematografien umfasst, teure wie billig hergestellte Filme, industrielle Produktionen für ein breites lokales Publikum ebenso wie künstlerisch Ambitioniertes. Warum also so unterschiedlichen Filmen ein einheitliches Etikett anhängen?

Befragt, ob Fribourg sich – ähnlich wie Rotterdam, Berlin und Locarno – auch in der Produktionsförderung engagieren sollte, gibt Waintrop eine deutliche Antwort: Er sagt Nein zu einer bestimmten Form des kulturellen Neokolonialismus, in der die westlichen Fördermittel – und der damit verbundene Produzenteneinfluss – dazu führen, dass in Afrika und teilweise auch Asien Filme gedreht werden, die primär für europäische Festivals bestimmt sind. «La France-Afrique cinématographique», die auch die Schweiz, Deutschland oder Holland miteinschliesse, sei ein echtes Problem und habe dazu beigetragen, die «wahren» afrikanischen Filme zu verdrängen, «faits sur place, pour des gens sur place». Natürlich habe er auch Koproduktionen gezeigt, viele Filmschaffende hätten ihre Werke nicht ohne westliches Geld drehen können, und es gebe auch zurückhaltende Koproduzenten, doch lehne er Filme ab, in denen er zu stark den prägenden europäischen Einfluss spüre.

Esther Widmer, seit zwei Jahren als administrative Leiterin für das Festival mitverantwortlich, ergänzt Waintrops positive Bilanz insbesondere im Hinblick auf die Schulvorführungen. Das Festival ist dieses Jahr vom Interesse der Schulklassen beinahe überrannt worden, doch beinahe noch wichtiger als dieser quantitative Aspekt ist ihr, dass das Festival angefangen hat, die Lehrer im Vorfeld vorzubereiten, um so zu einer bessern Aufnahme der ungewohnten Filmkost bei den Schülerinnen und Schülern beizutragen. Esther Widmer diagnostiziert beim Festival einige Wachstumsprobleme: Es sei gewachsen, ohne dass die Strukturen (etwa im Bereich der Videotechnik) und Abläufe schon überall mitzuhalten vermöchten. Zusätzliche Anstrengungen seien auch nötig, um das Festival in der deutschen Schweiz bekannter zu machen. Bei den Verbesserungen stosse man allerdings an die Grenzen der vergleichsweise engen finanziellen Mittel. Während von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit des EDA eine Jahressubvention von Fr. 350 000 kommt, verharrte der Beitrag des Bundesamtes für Kultur des EDI auf dem vor vier Jahren auf Fr. 100 000 gekürzten Niveau.

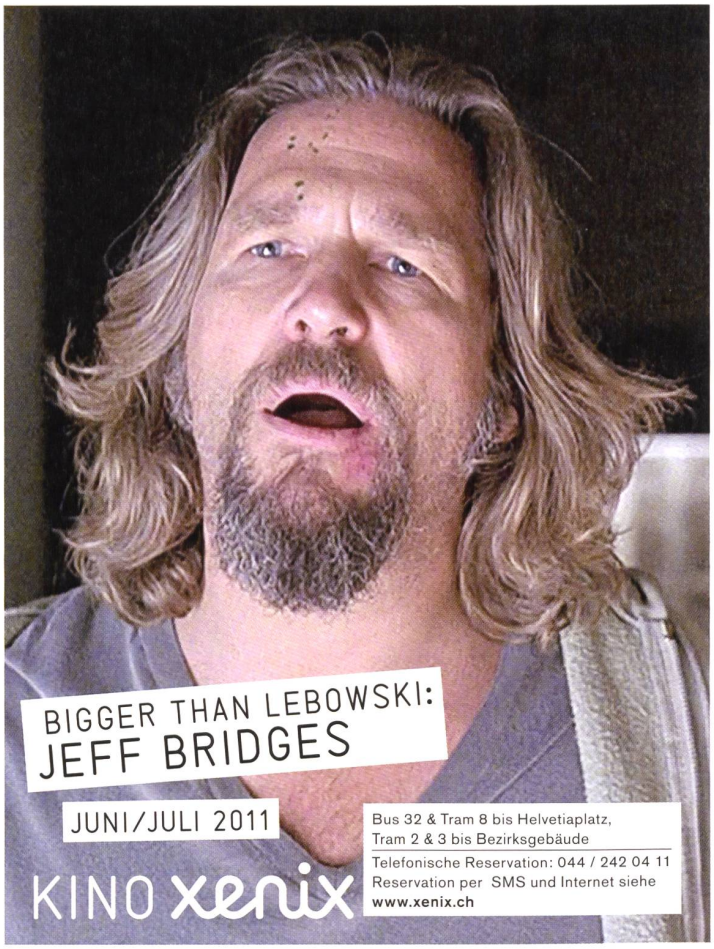
Thierry Jobin wird als neuer Direktor erst einmal gemeinsam mit Esther Widmer die beiden Subventionsverträge und die damit verbundenen Leistungsaufträge neu auszuhandeln haben. Wenige Wochen vor seinem eigentlichen Arbeitsantritt gibt er noch zurückhaltend Auskunft, definiert aber dezidiert die Wichtigkeit des Fribourger Festivals in einem kommerziellen Umfeld, in dem die Angebotsvielfalt nicht mehr gewährleistet sei, als kulturelle und als politische Aufgabe: Durch das Kino der fernen Länder könnten wir erfahren, wie die Menschen leben, und damit auch unseren eigenen Platz in der Welt besser begreifen.

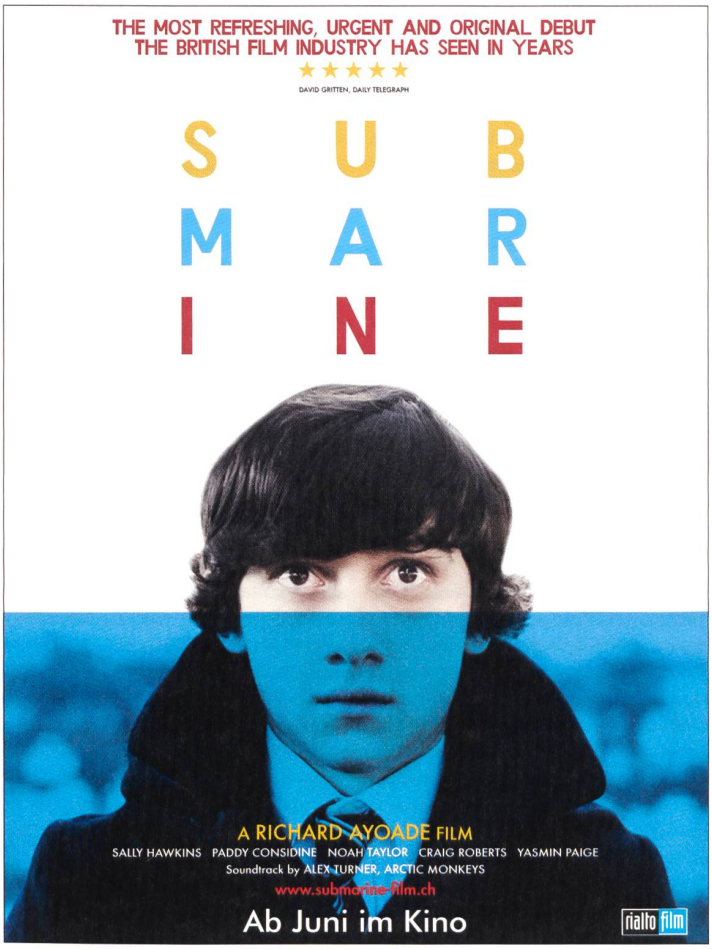
Nachdem er seit 1987 die Veranstaltung als Filmjournalist (zuletzt als Filmverantwortlicher bei der Tageszeitung «Le Temps») kritisch begleitet hat, freut sich Jobin auf seine neue Aufgabe: Es sei ein «aussergewöhnliches Geschenk», nun selbst Filme entdecken und diese dem Publikum vermitteln zu dürfen. Seine Vorgänger hätten ein wunderbar neugieriges und geduldiges Publikum aufgebaut, und Waintrop habe dem Programm zu einer Öffnung verholfen, die er zu nutzen gedenke. Auch für ihn gelte in erster Linie die filmische Qualität der Werke, doch habe er auch keine Angst vor entwicklungsbezogenen und politischen Debatten; diese seien notwendig, um die Werke in ihrem Zusammenhang zu sehen und zu verstehen.

Martin Girod

Die Ausgabe 2012 des FIFF wird vom 24. bis 31. März 2012 stattfinden.

Elizabeth Taylor
Flussfilme
16. Mai – 30. Juni 2011
im Filmpodium Zürich
Stadt Zürich
Kultur
www.filmpodium.ch


BIGGER THAN LEBOWSKI:
JEFF BRIDGES
JUNI/JULI 2011
Bus 32 & Tram 8 bis Helvetiaplatz,
Tram 2 & 3 bis Bezirksgebäude
Telefonische Reservation: 044 / 242 04 11
Reservation per SMS und Internet siehe
www.xenix.ch
KINO xenix


THE MOST REFRESHING, URGENT AND ORIGINAL DEBUT
THE BRITISH FILM INDUSTRY HAS SEEN IN YEARS
★★★★★
DAVID GRITTEN, DAILY TELEGRAPH
SUBMARINE
A RICHARD AYOADE FILM
SALLY HAWKINS PADDY CONSIDINE NOAH TAYLOR CRAIG ROBERTS YASMIN PAIGE
Soundtrack by ALEX TURNER, ARCTIC MONKEYS
www.submarine-film.ch
Ab Juni im Kino
rialto film

Das ägyptische Kino
Eine andere Vision

LE PEUPLE SALUE SON CHEF
SAAD ZAHGLOUL PACHA
Regie: Mohamad Bayoumi

MICROPHONE
Regie: Ahmad Abdalla

ROUGE PÂLE
Regie: Mohammad Hammad

Cannes 2011. Hommage an Ägypten. Die vierundsechzigste Ausgabe des Festivals ehrte das Land mit der Vorführung von 18 JOURS (18 YÔM), einem kollektiven Werk, das die achtzehn Tage der Revolution vom 25. Januar 2011 dokumentiert. Der Film zeugt von den neuesten Tendenzen des ägyptischen Kinos und vom Geist der Unabhängigkeit, der heute seine Weiterentwicklung bestimmt. Seit über zehn Jahren gewinnt das unabhängige Kino ein immer breiteres Publikum und vermag dennoch, seine Integrität zu bewahren. Sieben von neunundzwanzig Filmen aus dem Jahr 2010 sind Erstlingswerke und gehören zum Besten, was die zeitgenössische Filmkunst zu bieten hat. Eine seiner jüngsten Manifestationen: MICROPHONE (MICRÔFÔN) von *Ahmad Abdalla*. Der Film erzählt vom Künstlerleben junger Leute im Untergrund, die mutig ihr Existenzrecht einfordern. MICROPHONE wurde am diesjährigen Filmfestival von Istanbul mit der begehrten «Goldenen Tulpe» ausgezeichnet.

Die Suche nach einem von den Zwängen der Tradition befreiten Kino deckt sich mehr oder weniger mit den Anfängen der siebten Kunst in Ägypten. Entstanden in der Zeit des Unabhängigkeitsstrebens, hat sich dieses Kino zu erneuern gelernt, indem es an die Freiheit des ersten kinematographischen Akts anknüpft, der auch ein Akt der Revolte war: einer Revolte technischen Erfindungsgeistes und künstlerischer Kreativität und ein politisches Manifest gegen die Kolonisierung zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

Am 18. September 1923 drehte *Mohamad Bayoumi* – Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann und Produzent seiner eigenen Filme, ein im modernen Sinn des Wortes unabhängiger Filmkünstler – mit LE PEUPLE SALUE SON CHEF SAAD ZAGHLOUL PACHA (TARHÎB 'AL OMMA 'AL MESREYYA BEL RAI'S SAA'D BÂCHÂ ZAGHLÛL) den ersten Film der ägyptischen Kinogeschichte: der Film dokumentiert die Begrüssung des grossen nationalen Führers bei seiner Heimkehr aus dem Exil durch die Bevölkerung. Dieses erste Werk, das einen Widerstandsakt gegen die britische Besatzung bezeugt, nimmt für sich gleichzeitig künstlerische Autonomie in Anspruch. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts gab es ein institutionalisiertes Kino, allerdings ein von ausländischen Produktionen dominiertes: Ebenfalls 1923 kamen dreizehn von Europäern produzierte Dokumentarfilme heraus, die ausschliesslich offizielle Ereignisse und Persönlichkeiten festhalten, die mit der Kolonialmacht in Verbindung standen. Die ästhetischen Mittel von Bayoumis Film zielen dagegen auf eine authentische Wirkung ab und brechen die Konventionen dieses Kinos.

Eine zweite Erneuerungsbewegung bildete sich nach der Niederlage Ägyptens von 1967 heraus und verknüpfte die Kunst erneut mit der Politik. Die im Jahr 1969 gegründete «Gruppe des neuen Kinos» vereinte wichtige junge Regisseure (*Khairi Bechara*, *Raafat Al Mihi*, *Dawoud Abd El Sayed* und andere), die ihre Karriere als Dokumentarfilmer begannen und später zum Spielfilm wechselten. Unter ihrem Einfluss gewann dieser in den achtziger Jahren einen erfrischend subversiven Gestus zurück, der sowohl auf ästhetischer als auch auf thematischer Ebene gegen traditionelle Werte gerichtet war. Geeint durch ihre ablehnende Haltung dem kommerzialisierten und institutionalisierten Kino gegenüber, das sich der grossen realistischen Strömung aus der Zeit nach der Revolution von 1952 bemächtigt hatte (GARE CENTRALE / BAB 'AL HADID, 1958, von *Youssef Chahine* markierte einen Höhepunkt dieser Strömung), entwickelten diese Cineasten ein Autorenkino, das soziale Missstände und das Drama des ausgegrenzten Individuums anprangert; ein Kino, das sich wieder den alltäglichen Erfahrungen der Menschen annimmt, sich von erzählerischen Vorgaben befreit und eine filmische Sprache mit eigener Ästhetik sucht.

Eine dritte Erneuerungsbewegung datiert zu Beginn des zweiten Jahrtausends, als sich ein unabhängiges Kino abzuzeichnen beginnt, das zwischen Spiel und Ernst pendelt und seine Aufmerksamkeit auf die flüchtigen Momente persönlichen Erlebens richtet, für die es eine ungekünstelte Sprache findet. Die Filme zirkulieren zuerst in geschlossenen Kreisen, finden aber bald ein wachsendes Publikum unter Cinephilen, die oftmals vom Wunsch, selber Filme zu drehen, angezogen werden. Filmbildungsangebote ausserhalb des offiziellen Rahmens (von zahlreichen Verbänden, Kulturzentren und privaten Filmschulen organisierte Praktika und Atelierkurse) werden zur treibenden Kraft bei der Entwicklung dieses nichtprofessionellen Kinos, das sich auch dank kleinen Digitalkameras ausbreitet.

Die Suche nach dem freien persönlichen Ausdruck bleibt das bestimmende Merkmal dieses intimen Kinos, das mit kleinen Budgets auskommt. Die Zensur befindet sich angesichts dieser Filme, die oftmals von Vorführungen in cinephilen Kreisen direkt in die grossen Säle der Weltfestivals gelangen, in einer merklich geschwächten Position. ROUGE PÂLE ('AHMAR BÂHET, 2010) von *Mohammad Hammad*, einem jüngeren Exponenten des unabhängigen Kinos, gehört zu den Preisträgern in Genf, Kazan, Karthago und Alexandria. Der Film handelt vom Alltag einer jungen Frau, die mit ihrer Grossmutter zusammenlebt, und wagt sich mit seinem Sujet – der Wahl von Damenunterwäsche, mit der die junge Shaima ihrem Freiheitsstreben innerhalb eines konservativen Milieus Ausdruck gibt – in tabuisierte weibliche Zonen vor.

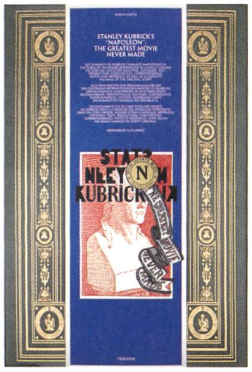
Wie wird in der für Ägypten beispiellosen Ära der Revolution die Zukunft dieser neuesten Kinobewegung aussehen? Einer Bewegung, deren Filme eine immer beachtlichere ästhetische Ausdifferenzierung erkennen lassen, eine gefestigte Resistenz gegen Normen und die Fähigkeit, sich ein neues Publikum zu schaffen, neue ästhetische Vorlieben auszubilden? Ihr Schicksal scheint mit jenem des Landes verbunden zu sein, das sich aufgerichtet hat, um Freiheit, Würde und soziale Gerechtigkeit einzufordern und um seine Geschichte neu zu schreiben.

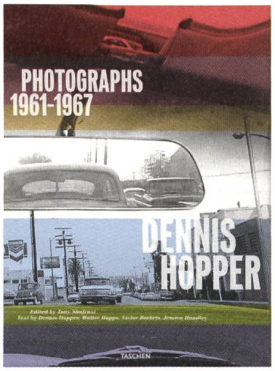
Salma Mobarak

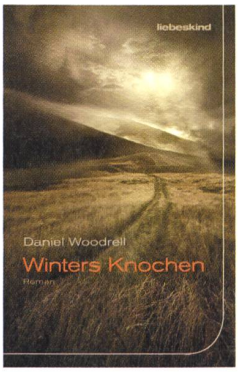
Dozentin an der Universität Kairo im Bereich Vergleichende Literatur mit Spezialgebiet Kino

Aus dem Französischen übersetzt von Lisa Heller

Schwergewichte







«The Greatest Movie Never Made» – dieser Untertitel ist doppeldeutig, man könnte ihn auch statt auf das erhoffte Endresultat auf die Anstrengungen beziehen, die in seine Vorbereitung einflossen. Die Rede ist von Stanley Kubricks «Napoleon», dem Film, an dem der 1999 verstorbene Regisseur 1969/70 arbeitete, als Nachfolgeprojekt zu 2001: A SPACE ODYSSEY, bis MGM die Finanzierungszusage zurückzog: wegen der enormen Kosten und weil Sergej Bondartschuks WATERLOO kein Kassenerfolg war.

Vor anderthalb Jahren erschien das Buch, das diese Anstrengungen auf insgesamt 2784 Seiten dokumentierte, in einer Auflage von weltweit nur 1000 nummerierten Exemplaren und entsprechend teuer. Höchst erfreulich also, dass es so schnell schon in einer unlimitierten Ausgabe nachgeschoben wird, die nur ein Zehntel des Originals kostet. Dafür hat man aus der ursprünglich 30 x 40 cm grossen Buchattrappe, in der sich zehn Bände in unterschiedlichen Formaten befanden, einen 34,4 x 21,1 cm grossen Folianten gemacht, der die insgesamt 2784 Seiten der zehn Einzelbände auf nunmehr 1112 Seiten reproduziert. Die meisten Seiten enthalten oben ein Buch im Querformat, unten eines im Hochformat. Das sieht nicht wahnsinnig schön aus, und die oberen Bände sind entsprechend schwierig zu betrachten (es sind ausschliesslich solche mit Abbildungen), aber vermutlich wären zwei separate Bände, der eine im Quer-, der andere im Hochformat, erheblich teurer in der Herstellung gewesen. Wer die Bilder des «Picture File», das oben immerhin die 364 ersten Seiten einnimmt, genauer betrachten will, wird statt der hier in Briefmarkengrösse reproduzierten 5960 Abbildungen wohl sowieso lieber auf die Internet-Datenbank (mit 17 000 Abbildungen) zugreifen, für die dem Band eine Keycard beigefügt ist, die unbegrenzten Zugang zur Datenbank verspricht.

Der Umfang und die Akribie der Vorarbeiten war schon vor einigen Jahren in der grossen Kubrick-Ausstellung zu erahnen: in einem Schubladenschrank mit zwölf Zettelkästen waren tageweise penibel die Ereignisse der Zeit notiert – hier sind die einzelnen Karteikarten als «Chronologie» reproduziert. Wie sehr Kubrick an dem Projekt hing, zeigt sich in der Chronologie der Arbeit daran: war MGM bereits Anfang 1969 aus dem Projekt ausgestiegen, ist der *final draft* des Drehbuches auf den 29. September des Jahres datiert, und noch am 19. April 1971 spricht Kubrick in einem Brief an seinen historischen Berater Felix Markham davon, dass er, mittlerweile mit dem Schnitt von A CLOCKWORK ORANGE beschäftigt, am «Napoleon deal» arbeite.

In Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW verkörperte Dennis Hopper einen ziemlich durchgeknallten Fotografen. Das war in zweierlei Hinsicht eine Rolle, die mit dem realen Hopper zu tun hatte, fielen die Dreharbeiten doch in jene Jahre, die er oft drogenumnebelt verbrachte (ein eindringliches Beispiel dafür erzählt hier «The Taos Incident», der einleitende Text von *Walter Hopps*), und schon seit längerem hatte er sich einen Namen als Fotograf gemacht. Der Band «Dennis Hopper: Photographs 1961–1967» legt davon das bisher umfassendste Zeugnis ab. Wie das Kubrick-Buch erschien auch er zuerst in einer limitiert-teuren Ausgabe und liegt jetzt als erschwingliche Sonderausgabe vor, mit einem Format von 28 x 37,4 cm ebenfalls ein Schwergewicht.

Hoppers Fotografien sind in diesem Band thematisch angeordnet, neben Aufnahmen von Kollegen während Dreharbeiten sind besonders ausführlich die Vertreter der zeitgenössischen amerikanischen Kunst gewürdigt, etwa Andy Warhol. Für den gab Hopper anlässlich von dessen erster Ausstellung an der Westküste eine Party, bei der er ihn mit zahlreichen Vertretern Hollywoods bekannt machte, was vermutlich auch Warhols Interesse an der Star-Maschinerie beflügelte. «Kein professioneller Fotograf zu sein, war ein grosser Segen für mich», wird Hopper einmal zitiert, denn er arbeitete durchgängig mit natürlichem Licht, was seinen Aufnahmen eine eigene Qualität gibt. Den Ratschlag, es mit dem Fotografieren zu versuchen, hatte ihm übrigens James Dean gegeben, neben dem er in REBEL WITHOUT A CAUSE spielte.

Herausgekommen ist ein Band, der ein eindringliches Porträt der sechziger Jahre entwirft, denn Hoppers Aufnahmen sind, wie es einmal treffend heisst, «Bildikonen eines dynamischen Amerika an einem entscheidenden Zeitpunkt von Umbruch und Veränderung, beeinflusst und aufgeladen mit Rebellion und Vitalität.» Hübsch sind die Querverbindungen, die sich dadurch ergeben, dass auch Fotos, die andere von Hopper machten, in den Band aufgenommen wurden ebenso wie Aufnahmen von Kunstwerken, in denen befreundete Künstler ihn verewigten, etwa Julian Schnabels «Dennis Hopper with Plates» (1999). Zudem sind die Fotos mit rückblickenden Kommentaren Hoppers versehen.

Neben einem 2008 von *Jessica Handley* geführten langen Interview, das einen chronologischen Abriss von Hoppers Leben bietet, enthält der Band abschliessend auch ein umfassendes Verzeichnis von Hoppers Kino- und Fernsehauftritten sowie bibliografische Angaben.

Als bei der Berlinale 2010 Debra Graniks WINTER'S BONE die europäische Premiere erlebte, kannte man *Daniel Woodrell*, den Autor der literarischen Vorlage, hierzulande wohl eher als Verfasser der Vorlage von Ang Lees Bürgerkriegswestern RIDE WITH THE DEVIL – oder aber als Autor von Kriminalromanen, die wie WINTER'S BONE ebenfalls in den Ozark Mountains angesiedelt sind. In Deutschland, wo seine Bücher bei verschiedenen Verlagen erschienen sind, ist er bis jetzt jedenfalls so unbekannt, dass er es nicht einmal zu einem Eintrag auf Wikipedia gebracht hat. Umso erfreulicher, dass mittlerweile auch «Winter's Bone», sein bislang letzter Roman, im Original 2006 erschienen, in deutscher Übersetzung vorliegt. Schade nur, dass die sehr eigene Sprache der Protagonisten dabei nicht immer angemessen eingedeutscht wurde. Ein Beispiel: beim Satz «While Dad was in prison the rule had been to never see the same stud three nights. One night is forgot like a fart, two like a pang, but after three nights lain together there is a hurt, and to soothe the hurt there will be night four, and five, and nights unnumberd» wird das altertümlich-poetische *lain together* weggelassen, es bleibt nur das nüchterne «nach drei gemeinsamen Nächten».

Frank Arnold

Stanley Kubrick's Napoleon. The Greatest Movie Never Made. Mehrsprachige Ausgabe: Deutsch, Englisch, Französisch. Köln, Taschen Verlag, 2011. 1112 Seiten, Fr. 70.90, € 49.99

Tony Shafrazi (Hg.): Dennis Hopper: Photographs 1961–1967. Mehrsprachige Ausgabe: Deutsch, Englisch, Französisch. Köln, Taschen Verlag, 2011. 544 Seiten, Fr. 70.90, € 49.99

Daniel Woodrell: Winters Knochen. Roman. Aus dem Englischen von Peter Torberg. München, Liebeskind, 2011. 223 S., Fr. 28.90, € 18.90