

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 53 (2011)  
**Heft:** 319

**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:** 24.02.2026

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

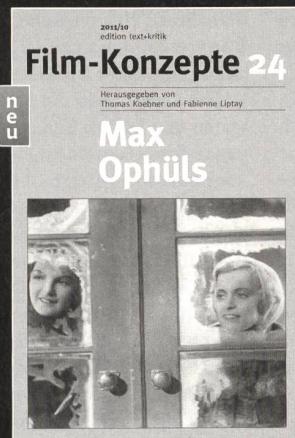
## Film-Konzepte

Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay



**Heft 23**  
**Ettore Scola**  
**106 Seiten**  
**s/w-Abbildungen**  
**€ 22,-**  
**ISBN 978-3-86916-135-8**

In seiner vielfältigen Reflexion über die nationale Identität und ihre kulturellen und historischen Wurzeln hat der italienische Regisseur Ettore Scola immer wieder große Geschichten von kleinen Leuten erzählt. Hierbei richtet sich sein Blick auf Menschen voller Sehnsucht, die sich auf ihrer Suche nach Glück in Rollenspielen verlieren.



**Heft 24**  
**Max Ophüls**  
**etwa 110 Seiten**  
**s/w-Abbildungen**  
**ca. € 22,-**  
**ISBN 978-3-86916-134-1**

Melancholisch erzählen Ophüls' Filme vom untergehenden Bürgertum in Europa. Schier unaufhaltsame Kamerafahrten, unendliche Raumkaskaden, verwirrende Spiegel- und Fensterdurchblicke und atemberaubende Treppengänge verweisen auf Ophüls' außerordentliche Beweglichkeit als Stil- und Lebensprinzip.

**et+k**

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

## Kurz belichtet



LE CHAT DU RABBIN  
Regie: Joann Sfar



Charlotte Gainsbourg  
in ANTICHRIST  
Regie: Lars von Trier

### Ene, mene, miez

In THE FUTURE von *Miranda July*, der Film läuft ab Mitte Dezember in den Schweizer Kinos an, entschliessen sich die beiden Protagonisten zur Adoption einer Katze, was ihre Lebensplanung vollständig durcheinanderwirft. Dies hat das Kinok in der Lokremise in St. Gallen dazu inspiriert, für sein Dezemberprogramm eine Reihe mit Filmen, in denen Katzen eine nicht unwichtige Rolle spielen, zusammenzustellen. Neben «Paw paw» aus THE FUTURE kann man etwa dem frechen Kater «Fritz» aus FRITZ THE CAT von *Ralph Bakshi* (nach den Comics des Underground-Zeichners Robert Crumb), der sprachgewandten Katze aus LE CHAT DU RABBIN von *Joann Sfar* oder «Gris-gris» aus Cédric Klapischs CHACUN CHERCHE SON CHAT, einer zauberhaften Liebeserklärung an das elfte Arrondissement von Paris, begegnen. In LE CHAT von Pierre Granier-Deferre ist die Katze Liebes- und Hassobjekt in den Querelen, die der sechzigjährige Julien mit seiner Frau Clémence führt. Das Ehedrama ist mit Jean Gabin und Simone Signoret hochkarätig besetzt. Ebenfalls kongenial besetzt ist BELL, BOOK AND CANDLE von Richard Quine, in dem Kim Novak als Hexe von Greenwich Village sich in ihren neuen Nachbar James Stewart verguckt, was zu romantischen Komplikationen führt, die nicht einmal ihre telepathische Katze «Pyewacket» vorhersehen kann – ein wunderbares weihnächtliches Märchen in Technicolor. Im einfallsreichen Animationsfilm UNE VIE DE CHAT von Jean-Loup Felicioli und Alain Gagnol führt «Dino» ein Doppelleben als Familienkater und nächtlicher Begleiter des Einbrechers Nico. In CAT

PEOPLE, der Adaption des gleichnamigen Klassikers in Schwarz-weiss von Jacques Tourneur durch Paul Schrader aus dem Jahr 1982, verwandelt sich die betörende Nastassja Kinski bei jedem erotischen Abenteuer in einen schwarzen Panther. Im essayistischen Dokumentarfilm VON KATZEN UND MENSCHEN – UND DER KUNST DES NUTZLOSEN schildert Yaël André den Alltag herrenloser Katzen in Grossstädten und verbindet dies mit Überlegungen zur Kunst des Müssiggangs. Und «Alles für die Katz» heisst der Block mit einschlägigen Kurzfilmen.

[www.kinok.ch](http://www.kinok.ch)

### Lars von Trier

«Film ist ein äusserst gefährliches Medium. Man kann von Filmen infiziert werden.» (Lars von Trier in Filmbulletin 3.91) Wie Lars von Trier von diesem Medium sich anstecken liess, kann man im Dezember im StadtKino Basel und im Januar/Februar im FilmPodium Zürich bestens verfolgen. Die beiden Spielstellen zeigen das Gesamtwerk des Dänen, von ELEMENT OF CRIME von 1984 bis zu ANTICHRIST von 2009.

[www.stadtkinobasel.ch](http://www.stadtkinobasel.ch), [www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

### Aussergewöhnlich

Der britische Filmemacher Peter Watkins ist einer jener Unermüdlichen, die ebenso geduldig wie hartnäckig ihre Projekte verfolgen. Watkins steht insbesondere für einen politisch verstandenen Dokumentarfilm und eine permanente Auseinandersetzung mit dessen Formen. Mit dem für die BBC hergestellten, aber von ihr nie ausgestrahlten THE WAR GAME von



LA COMMUNE (DE PARIS, 1871)  
Regie: Peter Watkins



SHERLOCK, JR.  
Regie: Buster Keaton



LA GRAINE ET LE MULET  
Regie: Abdellatif Kechiche



Charlotte Rampling  
in SOUS LE SABLE  
Regie: François Ozon

1965, einer fiktiven Reportage über einen Atombombenangriff auf englische Städte und dessen verheerende Auswirkungen auf die Bevölkerung, ist er ein früher Pionier des engagierten Doku-Dramas.

Das Zürcher Theater am Neumarkt zeigt nun in seiner Reihe «Teppich offen» (9.-11.12., in der Dependence an der Chorgasse) *LA COMMUNE (DE PARIS, 1871)* von 2000: Watkins re-inszeniert und reflektiert das historische Ereignis der Pariser Commune, indem er der Berichterstattung des «offiziösen» Fernsehsenders Versailles Télévision jene des Fernsehsenders der Kommunarden entgegenstellt. Gut 200 Darsteller (meist Laien) interpretieren in dieser Konstellation Gedanken, Befürchtungen und Hoffnungen der Kommunarden und ihrer Gegenspieler. Die insgesamt fünf Stunden und 45 Minuten dauernde «historische Reportage» will bewusst die Grenzen des Genres sprengen und die Begriffe «Objektivität» und «Neutralität» in den Massenmedien infragestellen.

[www.theaterneumarkt.ch; pwatkins.mnsi.net](http://www.theaterneumarkt.ch; pwatkins.mnsi.net)

#### LIAA 2011

Die zweite Lucerne International Animation Academy findet vom 7. bis 9. Dezember im Stattkino Luzern statt und ist mit «Animation zwischen Geschäft und Kunst» betitelt. Im Fokus der Tagung stehen Geschichte und aktuelle Situation des animierten Werbe- und Industriefilms in der Schweiz. Eröffnet wird die Tagung mit einem Vortrag von Martin Loiperdinger zu Julius Pinschewer, dem Pionier des animierten Werbefilms der zwanziger und dreissiger Jahre. Am Donnerstag wird eine zweite Boomperiode des Auftragsfilms ab 1965, ausgelöst durch die Möglichkeiten der Fernsehwerbung, anvisiert: Verena Doelker-Dobler, ehemalige

Abteilungsleiterin Familie und Bildung des Schweizer Fernsehens, spricht über die Entwicklung des Trickfilms im Kinderfernsehen, auf dem Podium berichten Martin Fueter, Produzent und Regisseur bei Condor Films, und Peter Harrer, damals Leiter des Trickfilmstudios von SF DRS, über die Auftragsituation Ende der sechziger Jahre. Am Freitag geht es dann um den von den neuen technologischen Mitteln ausgelösten Boom ab Mitte der neunziger Jahre mit einem Vortrag von François Chalet und einem Gespräch zwischen Jonas Raeber und Marco Fischer über die neuen Perspektiven des Animationsfilms.

[www.stattkino.ch; www.liaa.hslu.ch](http://www.stattkino.ch; www.liaa.hslu.ch)

#### Buster Keaton

Das Filmfoyer in Winterthur zeigt im Dezember *Buster Keaton*. Vom Meister der stoischen Komik zu sehen sind noch *SHERLOCK, JR.* (13.12.) – Keaton als Filmvorführer und angehender Detektiv –, *STEAMBOAT BILL, JR.* (20.12.) – Keaton kämpft bravourös gegen Wind und Wetter an – und *THE NAVIGATOR* (27.12.) – Keaton und seine Angebetete einsam auf einem Ozeanriesen auf hoher See. Garniert werden die Vorstellungen jeweils mit ein bis zwei kürzeren Vorfilmen.

[www.filmfoyer.ch](http://www.filmfoyer.ch)

#### Gaumenkino

«Kochen, Essen und Trinken im Film sind immer mehr als die plane Ablichtung entsprechender Vollzüge: Metaphern, um auf etwas anderes, auf das eigentlich Gemeinte zu verweisen.» (Peter Kremski in «Mord geht durch den Magen» in «Mahl halten. Essen und Trinken in neueren Filmen», Katholische Akademie Schwerte 2001)

Was «eigentlich» gemeint sein könnte, dem kann in der Reihe «Gau-

menkino: ein Fest der vielen Sinne», die das Xenix in Zürich uns im Dezember auftischt, «nachgeschmeckt» werden. Es gibt Historisches wie *VATEL* von Roland Joffé und *BABETTES GAESTEBUD* von Gabriel Axel zu kosten, Asiatisches wie *TAMPOPO* von Juzo Itami und *EAT DRINK MAN WOMAN* von Ang Lee, Mexikanisches wie *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* von Alfonso Arau und Köstlichkeiten aus dem Mittelmeerraum wie *ZIMT UND KORIANDER* von Tassos Boulmetis und *LA GRAINE ET LE MULET* von Abdellatif Kechiche. Mit *L'AILE OU LA CUISSON DE CLAUDE ZIDI*, *RATATOUILLE* von Brad Bird und *BELLA MARTHA* von Sandra Nettelbeck ist die Spitzenküche im Visier, *PRANZO DI FERRAGOSTO* von Gianni Di Gregorio feiert die «cucina normale». In Schweizer Premiere wird *TOAST* von S. J. Clarkson gezeigt, ein wunderbar schräger Film mit Helena Bonham Carter als «burischikos-verruchter Stiefmutter» und Freddie Highmore als junger Nigel, die sich verbissene Kochduelle liefern. Mit *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* von Peter Greenaway, *DELICATESSEN* von Jean-Pierre Jeunet und *Marc Caro* und *THE GREEN BUTCHERS* von Anders Thomas Jensen wird – quasi als Sahnehäubchen – auch noch etwas Kannibalismus aufgetischt.

[www.xenix.ch](http://www.xenix.ch)

#### Charlotte Rampling

Anlässlich des Starts von *THE LOOK* von Angelina Macarone, dem «einnehmendem Porträt der englischen Schauspielerin Charlotte Rampling», das «nicht zuletzt durch seine verspielte Form besticht» (Doris Senn in Filmbulletin 7.11), zeigt das Kino Kunstmuseum in Bern im Dezember eine Auswahl von acht Filmen mit dem Star. Darunter etwa die Skandalfilme *IL PORTIERE DI NOTTE* von Liliana Ca-

vani und *MAX MON AMOUR* von Nagisa Oshima, aber auch *STARDUST MEMORIES* von Woody Allen und *SOUS LE SABLE* von François Ozon.

[www.kinokunstmuseum.ch](http://www.kinokunstmuseum.ch)

#### Was ist Kino?

«Über Kino als Ort der Erfahrung schreiben, fällt nicht leicht, wenn es diesen Ort kaum noch gibt», so beginnt Heide Schlüpmanns Kolumne in Filmbulletin 3.11. Den Fragen, was Kino war, ist und sein könnte, geht vom 19. bis 22. Januar unter dem Titel «Was ist Kino? Auswählen, Aufführen, Erfahren» das 17. Internationale Bremer Symposium zum Film in Vorträgen, Diskussionen, Arbeitsgruppen und Filmprogrammen nach. Parallel zum Symposium startet im Bremer Museum für Moderne Kunst die Ausstellung «John Smith. Worst Case Scenario. Filme von 1975–2003», die dort bis zum 23. März zu sehen ist.

[www.city46.de; www.weserburg.de](http://www.city46.de; www.weserburg.de)

#### Trouvaille

«Tintin (et tous les autres) c'est moi, exactement comme Flaubert disait: «Madame Bovary c'est moi!» Ce sont mes yeux, mes sens, mes poumons, mes tripes! ... Je crois que je suis seul à pouvoir l'animer dans le sens de lui donner une âme. C'est une œuvre personnelle, au même titre que l'œuvre d'un peintre ou d'un romancier. Ce n'est pas une industrie! Si d'autres reprenaient «Tintin», ils le feraient peut-être mieux, peut-être moins bien. Une chose est certaine, ils le feraient autrement et, du coup, ce ne serait plus «Tintin».

aus Numa Sadoul: *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, Casterman, 1975

gefunden in Serge Tisseron: *Tintin chez le psychanalyste. Essai sur la création graphique et la mise en scène de ses enjeux dans l'œuvre d'Hergé*. Editions Aubier 1985

## «Exzentrisches» zum Jubiläum

### Le giornate del cinema muto

### Pordenone 2011



**ODNA (ALLEIN)**, 1931  
Regie: Grigori Kosinzew,  
Leonid Trauberg



**NOWY WAWYLON**  
**(DAS NEUE BABYLON)**, 1929  
Regie: Grigori Kosinzew,  
Leonid Trauberg



**SCHINJEL (DER MANTEL)**, 1926  
Regie: Grigori Kosinzew,  
Leonid Trauberg



**CHABARDA**  
**(AUS DEM WEG!)**, 1931  
Regie: Michail Tschiaureli

Nach Bologna feierte auch das älteste rein filmhistorische Festival Italiens ein Jubiläum. Anders als das 25-jährige «Cinema ritrovato» kamen die dreissigsten *Giornate del cinema muto* nicht in Versuchung zu expandieren, denn das Festival im norditalienischen Pordenone ist finanziell erheblich knapper dotiert. Eindeutig zu knapp, wie sich zeigte, denn schon die wenigen zusätzlichen Events zum Jubiläum offenbarten die Grenzen der bescheidenen Infrastruktur und der kleinen Crew um Direktor David Robinson. Deutlichstes Zeichen dafür war, dass der vorbildlich informative und als Führer durch die Angebotsfülle unentbehrliche Katalog erst zur Halbzeit herauskam.

Im Zentrum der Jubiläumsausgabe stand das Schaffen der sowjetischen Filmgruppe FEKS um Grigori Kosinzew (1905–1973) und Leonid Trauberg (1902–1990) sowie ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten Dmitri Schostakowitsch (1906–1975). Daneben gab es Eindrücke in das ungarische und österreichische Frühwerk von Mihály Kertész (in den USA später als Michael Curtiz bekannt), Reihen zum italienischen und georgischen Stummfilm, zum frühen japanischen Animationsfilm, eine thematische Schau «Das Rennen zum Pol», die Fortsetzung der Serie «Canon revisited» und noch so manches mehr.

Fast alles schien möglich, als sich in der jungen Sowjetunion die Künstler daran machten, für die neuen, revolutionären Inhalte neue Formen zu finden. In Theater und Film lebte die naturalistische Tradition Konstantin Stanislawsks zwar ungebrochen weiter, doch eine junge Regisseursgeneration suchte nach anderen Wegen. So auch die im Dezember 1921 gegründete «Fabrik des exzentrischen Schauspielers» (FEKS), anfänglich eine Werkstatt der Schauspielausbildung und kollek-

tiver Theaterexperimente. Ihre Hauptexponenten Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg sind zu diesem Zeitpunkt gerade mal 16 beziehungsweise 19 Jahre alt – noch jünger als Lew Kuleschow, der 1920 als 21-Jähriger an der Moskauer Filmhochschule sein eigenes «Laboratorium» eröffnet, oder Sergei M. Eisenstein, der 1923 als 25-Jähriger sein erstes Manifest veröffentlicht und eine eigene Theatergruppe aufbaut.

Gemeinsam ist diesen Experimenten die radikale Abkehr vom Psychologisieren, von Illusionserzeugung und Identifikationsangeboten. Ähnlich wie Wsewolod Meyerhold mit seiner «Biomechanik» und Alexander Tairow mit seinem «entfesselten Theater» verwenden sie Elemente der Commedia dell'Arte, von Zirkus, Music-Hall und Tanz und versuchen, den industriellen Produktionsprozess nachzuvollziehen. Dazu setzt auch die FEKS anfänglich beim Schauspieler an, dessen Darstellungsmittel umfassender werden sollen. «Exzentrisch» an den Darstellungen der FEKS sollte sein, dass Überraschendes, im spezifischen Moment Unerwartetes die gewohnheitsmäßige Wahrnehmung bricht und die Zuschauer zwingt, neu zu sehen, statt vermeintlich Bekanntes wiederzuerkennen. Es handelt sich also primär um einen «Verfremdungseffekt», wie ihn Brecht später zur Basis seiner nicht-aristotelischen Dramaturgie machen sollte. «Ostranjenie» nannte das schon 1921 der russische Formalist Victor Schklowski. Indem sie politisches Nachdenken durch die Form provozieren wollten, unterschied sich die FEKS klar vom propagandistischen Proletkult; indem sie auf populäre Techniken zurückgriff, setzte sie sich ebenso deutlich von kunstelitären Avantgarde-Bewegungen ab.

Dass sich Kosinzew und Trauberg dem Film zuwandten, der mit der

Montage noch ganz andere «exzentrische» Möglichkeiten bot, erscheint naheliegend. Leider sind ihre frühesten Arbeiten nicht oder nur fragmentarisch überliefert. Der erste erhaltene Langspielfilm, *SCHINJEL (DER MANTEL*, 1926), eine Adaptation zweier Novellen Gogols, ist das einzige Beispiel ihres Schaffens, in dem die exzentrische Verfremdung durch Stilisierung auf allen Ebenen konsequent durchgehalten wird. Während in ihren anderen Filmen gerade die Schauspieler nicht «exzentrisch» agieren, sind hier die Bewegungen aller Figuren zu einer ebenso sinnvollen wie artistisch beeindruckenden marionettenhaften Steife gesteigert. Die Radikalität der antinaturalistischen Darstellungsweise stiess seinerzeit auf vehementen Kritik und vermag noch heute – wie einige Reaktionen in Pordenone zeigten – zu irritieren. Zumaldest auf der Leinwand, denn im Theater sind solche Mittel dem Publikum längst vertraut.

Eröffnet wurde das Festival mit dem bekanntesten der Kosinzew/Trauberg-Stummfilme, *NOWY WAWYLON* (*DAS NEUE BABYLON*, 1929), begleitet von der originalen Orchestermusik, die die Regisseure vom noch etwas jüngeren Stummfilmpianisten und Komponisten Dmitri Schostakowitsch hatten komponieren lassen. Es ist eine der wenigen wirklich kongenialen Partituren für einen Stummfilm; die akustischen Montagen wetteifern derart bravurös mit den optischen, dass jede Live-Aufführung zu einem Erlebnis wird.

Selbst unter Einbezug des frühen Tonfilms *ODNA (ALLEIN*, 1931) musste das Kosinzew/Trauberg-Programm mit vier Spielfilmen und einigen Fragmenten eher schmal bleiben. Wenn das Festival, in seinem eigenen Konzept gefangen, schon das spätere Tonfilmgeschäft der beiden ausblendete, hätte

es doch die Reihe mit Vorteil um geistig verwandte sowjetische Stummfilme erweitert. Wie ergiebig solche Vergleichsmöglichkeiten sind, offenbarten einige Begegnungen mit Werken, die in anderen Reihen liefen.

So wurde im Rahmen von «*Canon revisited*» Friedrich Ermlers *OBLOMOK IMPERII* (*EIN ÜBERBLEIBSEL DES IMPERIUMS*, 1929) aufgeführt, und es erwies sich, dass Ermler, der 1924 das experimentelle Theateratelier KEM als Gegenplattform zur FEKS ins Leben gerufen hatte, in diesem Film mit anderen Stilmitteln ebenfalls auf eine Dramaturgie der «Verfremdung» setzt: In dem er einen Mann, der aufgrund eines Kriegsschocks das Gedächtnis verloren hat, mit der Sowjetgesellschaft der späten zwanziger Jahre konfrontiert, rückt er das dem damaligen sowjetischen Kinopublikum Geläufige in Distanz und macht sichtbar, wie wenig selbstverständlich die grossen, in nur gut zehn Jahren erzielten Veränderungen sind.

Auch die Reihe mit Stummfilmen aus Georgien bot einige Querbezüge, obwohl gerade ein besonders FEKS-verwandtes Beispiel wie Konstantin Mikaberdises avantgardistische Satire *TSCHEMI BEBIA* (*MEINE GROSSMUTTER*, 1929) fehlt. So erschien *CHABARDA* (*AUS DEM WEG!*, 1931) von Michail Tschiaureli trotz seinem inhaltlichen Dogmatismus in der Verwandtschaft wie im Kontrast zu den FEKS-Filmen erhellt: übersprühender Agit-Prop, der mit Brio satirisch überzeichnet und in ironischen Kapitaleinleitungen dem Publikum zuzwinkert. Nur dass seine Form der Überdrehtheit kaum das Publikum zum eigenständigen Nachdenken anregen, sondern mitreissen will mit der eigenen fortschrittsgläubigen Botschaft.

Martin Girod

## Der Goldstandard

Ein Kolloquium der Cinémathèque Française über die Auswirkungen der Digitalisierung auf das Filmerbe



ENTRE LES MURS  
Regie: Laurent Cantet



SARABANDE  
Regie: Ingmar Bergman



DIE BÜCHSE DER PANDORA  
Regie: Georg Wilhelm Pabst

In den ersten Oktoberwochen steckte ein Regisseur, der beinahe so alt wie das Kino ist, mitten in den Arbeiten zu seinem neuesten Werk. In einem Vorort von Paris drehte Manoel de Oliveira mit *GEBO ET L'OMBRE* seinen 59. Film. Für seine Hauptdarstellerinnen Jeanne Moreau und Claudia Cardinale war die Zusammenarbeit mit dem Altmaster ein einzigartiges, faszinierendes Erlebnis, wie die Leser der Tageszeitung «Libération» in einem ausführlichen Bericht vom Set erfahren konnten. Auch sein Kameramann Renato Berta empfand diese Arbeit als ein Privileg; gleich in mehrfacher Hinsicht. Denn mit Oliveira konnte er noch einmal auf Filmmaterial drehen. Das Festhalten am Zelluloid ist für ihn unverzichtbar; er könne sich nicht vorstellen, die Atmosphäre der Schauplätze ebenso sehr mit einer Digitalkamera zu verdichten.

Einem alten Hund bringt man keine neuen Tricks bei. Es führt jedoch kein Weg mehr zurück: Das Zelluloid tritt von der Bühne ab. Aber haben Filmemacher wirklich schon sein Potential endgültig ausgeschöpft? Tatsächlich werden sich Berta und de Oliveira zu diesem Zeitpunkt wohl bereits in der Minderheit befunden haben. Im Vorjahr, das ergab eine Statistik des «Centre national de la Cinématographie», wurden noch 55 Prozent aller Filme in Frankreich auf Film gedreht und 45 Prozent digital. Es ist jedoch anzunehmen, dass sich im Oktober 2011 dieses Verhältnis bereits umgekehrt hat. Der grosse Konzern Gaumont hat in diesem Jahr sämtliche seiner Produktionen mit Digitalkameras drehen lassen. Die Firmen Arri, Panavision und auch die französische Aaton haben die Herstellung von Filmkameras endgültig aufgegeben. Aatons legendäre, von Regisseuren und Kameraleuten hoch geschätzte «Penelope», dürf-

te eine der letzten, neu entwickelten Filmkameras sein. Von ihr verkauften sich nicht einmal 60 Stück. Dabei funktioniert eine Filmkamera in der Regel auch nach dreissig Jahren noch so gut wie am ersten Tag, während eine digitale bereits nach einem Jahr überholt sein kann.

Die Digitalisierung kann man wahlweise als eine beispiellose Erfolgsgeschichte oder als Chronik eines gnadenlosen Verdrängungsprozesses erzählen. Die Umrüstung der Kinos wird gerade in Frankreich in einem geisterhaft raschen Tempo vorangetrieben. Nur vier Jahre nach der ersten, vollständig entmaterialisierten Vorführung eines Films im Jahr 2008 (*ENTRE LES MURS*) wird sie zu über 80 Prozent abgeschlossen sein. Dieser Prozess folgt einem ausschliesslich ökonomischen und politischen (was heutzutage deckungsgleich ist) Imperativ: Für die Industrie ist es eine ungeheure logistische Erleichterung, Filme per Satellitensignal oder von kleinen Datenträgern vorzuführen. Beschleunigt wird der Prozess nicht zuletzt durch die Attraktionen des 3-D. Manchem Beobachter geht das zu schnell: Warum soll man ein Vorführsystem, dessen Parameter sich seit mehr als einem Jahrhundert bewährt haben, durch ein anderes ersetzen, dessen Gefahren noch gar nicht einzuschätzen sind? «Écrire sur du sable?» lautete dementsprechend der Titel einer Podiumsdiskussion, einer der Höhepunkte des Kolloquiums «Révolution numérique – et si le cinéma perdait la memoire?», das die Cinémathèque française am 13. und 14. Oktober in Paris mit Experten aus Europa und den USA veranstaltete. Für Filmemacher wie Olivier Assayas und den Kameramann Matthieu Piotrot-Delpech, das wurde auf dem Podium deutlich, bedeutet die Umrüstung zunächst einmal einen ästhetischen Rück-

schritt: Sie beklagten die katastrophale Projektion in ihrer Heimat, bei der vor allem die Lichtverhältnisse nicht richtig reguliert sind. Allzu früh habe man sich auf den Standard 2K (einer Auflösung von circa 2 Millionen Pixeln) festgelegt; erst allmählich setzt sich das Bewusstsein durch, dass 4K (eine Auflösung von circa 8 Millionen Pixeln) der Qualität einer guten 35-Millimeter-Kopie angemessen ist.

Auch Archivare, Historiker und Techniker haben Sorge, dass das Kino bald auf Sand schreibt. Die einhellige Expertenmeinung setzt wenig Zutrauen in die Lebensdauer digitaler Datenträger wie dem DCP, dem Digital Cinema Packet. Sie geht davon aus, dass sie in zehn Jahren unlesbar sein werden. Die Bewahrung des Filmerbes erfordert also eine regelmässige Datenmigration im Abstand von höchstens fünf Jahren.

*Christian Lurin*, Herstellungsleiter beim traditionsreichen Kopierwerk «Éclair» musste konstatieren, dass eine Ko-Existenz von analoger und digitaler Vorführung in Frankreich politisch nicht mehr gewünscht ist. Als eine seiner Hauptaufgaben sieht er in der Zukunft die Filmpflege an, die eigentlich ja eine Domäne der Filmmuseen ist. Diese stehen ohnehin vor zahlreichen Herausforderungen. Dem Stummfilmerbe etwa droht ein zweiter Tod, denn dessen variable Laufgeschwindigkeiten zwischen 16 und 24 Bildern pro Sekunde sind momentan in digitaler Vorführtechnik nicht möglich. Soweit zurückgehen muss man nicht einmal: Ingmar Bergmans letzter Film *SARABANDE* (2003) kann in Frankreich nicht mehr gezeigt werden, da dessen High-Definition-Format inzwischen obsolet ist.

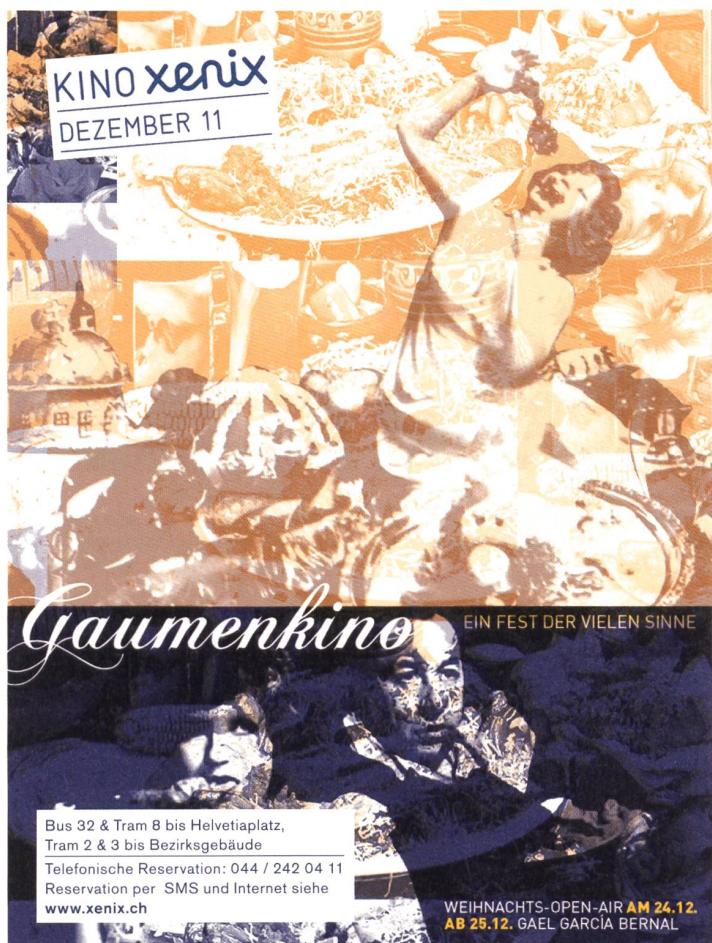
Die vermeintliche kopernikanische Wende führt nach Ansicht des Kameramannes und Restaurators François Ede im Augenblick nur in ein schwarzes Loch.

Kinematheken, Kopierwerke und Hersteller müssen ihre Rolle neu bestimmen. Letzteren bleibt womöglich nur die Nische als Geschäftsmodell; Expertenwissen könnte unwiederbringlich verlorengehen. Ein Sponsor des Kolloquiums, die Firma Kodak, bekräftigt zwar in seinem Logo «Film. No compromise» das Festhalten am Filmmaterial. Für den technischen Manager Clive Ogden ist es weiterhin der Goldstandard: Seit 1956 seien 80 verschiedene Videoformate auf den Markt gekommen, führte er aus, um dann wieder von ihm zu verschwinden. Wie belastbar dieses Versprechen ist, wird sich zeigen, wenn es sich ökonomisch nicht mehr rechnet. Dem Blog des Filmkritikers Roger Ebert war dieser Tage zu entnehmen, dass Eastman Kodak bereits in existenziellen Schwierigkeiten steckt. Und niemand kann momentan einschätzen, wie sich der Preis für Filmmaterial in der Zukunft entwickeln wird.

Es ist, darin sind sich Archivare einig, nach wie vor das sicherste Aufbewahrungsmedium. Bei sachgemässer Lagerung (bei 12 Grad und einer Luftfeuchtigkeit von 40 Prozent) hält eine Filmkopie mindestens 100 Jahre. Digitale Techniken können hingegen ein überaus nützliches Werkzeug sein, wie Martin Körber von der Deutschen Kinemathek am Beispiel seiner Restaurierung von G. W. Pabsts *DIE BÜCHSE DER PANDORA* eindrucksvoll vorführte. Er riet den Alarmisten unter seinen Kollegen zu einer zukunftsgewandten Gelassenheit: Wer die Umwälzungen aktiv miterlebt, kann sie auch beeinflussen. Aber das Zeitfenster ist eng.

Die Cinémathèque will das Kolloquium im nächsten Jahr fortsetzen. Wer weiß, ob Manoel de Oliveira dann wohl seinen sechzigsten Film dreht?

Gerhard Midding



## Filmemachen wurde akademisch



Wer die Entwicklung einer Ausbildungsstätte wie zum Beispiel die Münchner Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) in unmittelbarer Nähe verfolgt hat, dem mag sich auch erschliessen, wie der Zug zur Akademisierung bei Filmberufen ständig an Bedeutung gewonnen hat: In den fünfziger Jahren Ein-Raum-Untermieter bei einem universitären Institut. Mit wenig engagiertem Personal firmierte man als Deutsches Institut für Film und Fernsehen (DIFF), bevor man in eine nahe Villa umzog und 1967 zur HFF wurde. (Autor Slansky zitiert den Namen des DIFF ungenau und lässt auch ein paar wichtige Initiatoren unter den Tisch fallen.) Diese Gründung beziehungsweise Neubenennung und -bewertung war nur möglich, weil man den wissenschaftlichen Rang von politischer Seite besonders betonte und eine Hochschule im Universitätsrang haben wollte. Mit der Medienentwicklung stieg auch langsam das Ansehen der Absolventen, wenngleich die Filmstudenten wenig von der Verwissenschaftlichung hielten. Erst 1988 konnten grosse Räume in der Vorstadt bezogen werden, die heute überheblich als provisorisch definiert werden. Wer sich natürlich den 2011 fertiggestellten Prachtbau gegenüber der Alten Pinakothek ansieht, muss diesem Urteil recht geben. Die Ausbildung der Regisseure, Autoren, Produzenten ist bildungspolitisch sanktioniert, geachtet und nicht mehr umstritten. Die auch wirtschaftlich bedeutsame Medienentwicklung hat zum Status beigetragen.

Peter C. Slansky wurde 1999 Inhaber des Lehrstuhls für Film- und Fernsehproduktionstechnik an der HFF. Mit diesem Überblick hat er eine wahrhaft umfangreiche Studie mit oft schon akribischen Details vorgelegt. Diese 858 Seiten dürften auch als Nachschlagewerk geeignet sein, wobei man sich

in vielen Kapiteln festlesen kann. Das gilt vor allem für die Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. In Berlin und München gab es schon 1921 Planungen für Filmschulen – nur München konnte einen Erfolg melden. Und schon «in den Jahren 1930/31 bewirkten zwei Faktoren eine rapide Verschlechterung der Arbeitsbedingungen der Deutschen Filmschule, die Weltwirtschaftskrise und die Einführung des Tonfilms». Medienentwicklung und Wirtschaft waren eben schon damals hemmende oder treibende Kräfte.

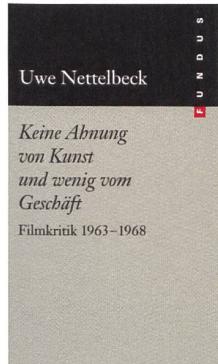
Slansky beschreibt neben der Entwicklung der Münchner Hochschule in der Nachkriegszeit die Geschichte der Hochschule für Film und Fernsehen in der DDR und des Instituts für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm – deren Gebäude von Max Bill entworfen wurde –, dessen Ausbildung «angesichts der höchst unzähligen technischen Ausstattung ... eigentlich zunächst illusorisch» war. Immerhin konnten dort Alexander Kluge oder Edgar Reitz tätig werden.

Slansky bezieht in seine Darstellungen ästhetische und politische Bestrebungen mit ein und referiert weiter über die Deutsche Film und Fernsehakademie in Berlin, die Kunsthochschule für Medien und die Internationale Filmschule in Köln, die Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg, die Staatliche Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, das Filmstudium an der Uni Hamburg und die Hamburger Media School. Für Slansky bilden sie alle einen «Freiraum, in dem ein bestimmter Teil deutscher, europäischer globaler (Film-)Kultur gedeiht».

Erwin Schaar

Peter C. Slansky: *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte, Typologie, Architektur*. München, edition text + kritik, 2011. 858 S. mit Abb., Fr. 63.90, € 48.–

## Ohne Anleitung



Wer kennt noch Uwe Nettelbeck? Ältere Cinephile, die in den sechziger Jahren «Die Zeit» lasen (deren Filmkritiker er damals war) oder die «Filmkritik» (in der er ebenfalls schrieb), vielleicht Käufer eines Sammelbandes aus dem März-Verlag, für den er später irritierenderweise einen Beitrag verfasste, der aus einer Auflistung der Titel seiner (umfangreichen) Platten- sammlung bestand, oder aber Abon- nenten der literarischen Zeitschrift «Die Republik», die er Mitte der siebziger Jahre gründete und in der sowohl gesammelte Texte von Frieda Grafe als auch die Autobiografie von Franz Jung gedruckt wurden, vielleicht aber auch «Krautrock»-Fans (er produzierte 1975 die Gruppe «Faust», die sich vor allem in Grossbritannien eines dezidierten Einflusses erfreute).

2007 ist Uwe Nettelbeck gestorben, jetzt ist ein erster Band mit einer Auswahl von Filmkritiken erschienen (ein zweiter, betitelt «Dieses Jahr in Oberhausen. Filmpolitik 1963–1968», ist für das kommende Jahr angekündigt). Der Verlagsprospekt nennt ihn «einen der brillantesten und bestgehassten Journalisten der sechziger Jahre», der «1969 mit dem Journalismus brach». Dazu hätte man gerne Näheres erfahren, doch dem verweigert sich der Band, der von seiner Tochter, der Filmemacherin Sandra Nettelbeck (*BELLA MARTHA*), herausgegeben wurde. Auch über die Kriterien der Auswahl für die 41, chronologisch angeordneten Texte erfährt man nichts. Sie wurden ausnahmslos in der «Zeit» erstveröffentlicht, vierzehn davon beschäftigen sich mit (bundes-)deutschen Filmen, mit einer Ausnahme (Will Trempers *DIE ENDLOSE NACHT*, 1963) ausschliesslich solchen aus den Jahren 1966 bis 1968, von Ulrich Schamoni bis Alexander Kluges *DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUS-KUPPEL: RATLOS*.

Ein besonderes Interesse Nettelbecks gilt der Art, wie die Filme hierzulande in die Kinos gebracht wurden. Er beschäftigt sich ausführlich mit der – von ihm vehement attackierten – Zensur (bei Jerzy Kawalerowicz' *MUTTER JOHANNA VON DEN ENGELN* und Vilgot Sjömans *491*), mit Verstümmelungen und Verfälschungen durch Verleiher (John Fords *STAGECOACH*, Roman Polanskis *DAS MESSEN IM WAS- SER*) oder deren Unfähigkeit, Filme adäquat herauszubringen. Der Satz, der dem Buch den Titel gab, entstammt der Überschrift eines Textes über Sam Peckinpahs zweiten Film *RIDE THE HIGH COUNTRY* und handelt davon, «Warum SACRAMENTO unterging» (Untertitel). Manche Sätze klingen heu- te höchst unbekümmert, etwa wenn er schreibt: «Ford ist ein naives Talent, röhrend konformistisch, vom Glau- ben an das Gute und vor allem an das gute Amerika beseelt. Anders ist der Umstand nicht zu erklären, dass er alternierend linientreue Militärschnul- zen und bei aller Unvollkommenheit so mutige Filme wie *FORT APACHE* ge- dreht hat.»

Aber vielleicht ist es auch dieses – von heute aus gesehen – gradlinig-naive Herangehen, das einen Blick auf Filme öffnen kann, der mittlerweile durch Literatur und die potentiell un- endliche Verfügbarkeit der Filme in der eigenen DVD-Sammlung schon wieder verstellt ist.

Frank Arnold

*Uwe Nettelbeck: Keine Ahnung von Kunst und wenig vom Geschäft. Filmkritik 1963–1968.*  
Hamburg, Philo Fine Arts, 2011 (Fundus Bücher 196); 319 S., Fr. 23,50, € 16.-

## Schriften zum Kino Erinnerung an Karsten Witte



Auf dem Cover ist er abgebildet, wie ein Bauhäusler auf einem Wassily-Chair von Marcel Breuer sitzend: Kleidung, Körperhaltung und Stuhl mögen die Bewegung assoziieren, die erst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts eine gewisse Volkstümlichkeit erlangt hat und in der viele ästhetisch orientierte Intellektuelle eine ihrer Wurzeln sehen wollten. Die so alt erscheinende Aufnahme stammt von Ulrike Ottinger und zeigt den 1995 mit 41 Jahren verstorbenen Filmpublizisten und -kritiker Karsten Witte, der überaus produktiv war und dessen Kenntnisse und Begabungen beispielsweise in Monographien zur Filmkomödie im Dritten Reich oder zu Pier Paolo Pasolini und als Herausgeber der gesammelten Schriften Siegfried Kracauers und in Übersetzungen von Werken Cocteaus oder Christopher Isherwoods ihren Ausdruck fanden.

Zur filmkritischen Kompetenz gehört nach Witte «die Geschichte, die Theorie des Films lesen zu können; dazu gehört auch, etwas von Musik, Malerei, Plastik, Literatur, womöglich von Theater zu verstehen». Ein solches Spektrum von Interessen mag auch der vorliegende Band aufzeigen, der Texte zum (west)deutschen Kino, zum westafrikanischen, japanischen, italienischen und französischen Kino umfasst und mit Thesen und Interviews zur Theorie von Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung ergänzt wird.

Witte, der zuletzt eine Professor für Film am Institut für Theaterwissenschaft an der FU Berlin innehatte, war noch sehr darauf bedacht, die Seriosität der Filmkritik einzufordern. Diese Auslassungen lesen sich heute dann eher als historische Reminiszenzen, weil sich auch die Situation des Filmangebots, der Produktion durch die die eminent schnelle Medienentwicklung anders darstellt. Die vermehrte

Produktion und das grossflächige Angebot quer durch die Künste haben die theoretischen Auseinandersetzungen etwa eingeebnet. Obwohl Witte schon 1990 sehr distanziert schreibt: «Die neue Kritik geht eine merkwürdige Allianz von Lustlosigkeit am Medium mit einem Hedonismus am eignen Leibe ein. Nicht mehr die gesellschaftliche Befindlichkeit und der ästhetisch vermittelte Ausdruck interessiert am Film; nur noch die agonale Spannung wird gemessen, die ein im Handstreich von allen Bedingtheiten abgelöster Film im schreibenden Subjekt erzeugt. Diskurs schlechthin wird verworfen und durch ein neues Genre kompensiert: die Erzählung von den flüchtigen Abenteuern der Augenliebhaber.» Witte selbst bezeichnet sich als «ein Theoriegeschöpf der herkömmlichen Kultur, das in seinen kritischen Anstrengungen nach Vernetzungen, nach Übergängen zwischen den Künsten und Medien, der Tradition und den Brüchen ... sucht.»

Besonders erwähnenswert sind neben den Texten zu Prewas, Staudte, Schroeter, Straub/Huillet, Herzog, Syberberg, Fassbinder oder Kluge die Ausführungen zum afrikanischen Film, weil sie die filmischen Schöpfungen eines immer noch auch kulturell vernachlässigten Kontinents beleuchten.

Die Texte dieses Sammelbandes sind in der Zeit zwischen 1970 und 1995 in periodischen Printmedien und im Hörfunk erschienen und werden ergänzt von einigen bisher unveröffentlichten Manuskripten. Dienlich sind beim Blättern und Suchen ein Filmtitel- und ein Namensregister.

Erwin Schaar

*Karsten Witte: Schriften zum Kino. Europa, Japan, Afrika nach 1945.* Hg. von Bernhard Gross, Connie Betz. Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2011, 502 S., Fr. 37,70, € 24,-

←  
**Giochi d'estate**  
Lungometraggio di Rolando Colla



→  
**Der Sandmann**  
Spielfilm von Peter Lüsi



←  
**T'es pas la seule!**  
Série TV de Pierre-Antoine Hiroz



Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera  
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra  
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse  
Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen

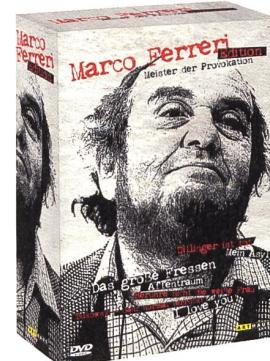
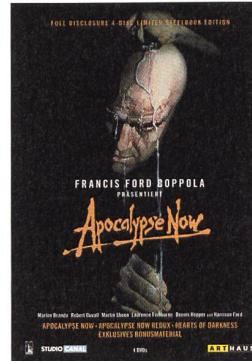
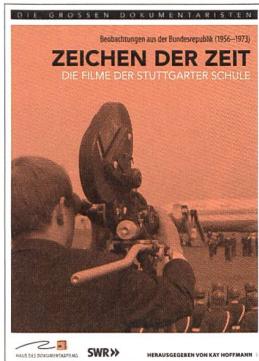
**SRG SSR**

[www.srgssr.ch](http://www.srgssr.ch)

**RSI** **RTR** **RTS** **SRF**

## DVD

### Weihnachtsgeschenkpäckli gesucht?



#### Stuttgarter Schule, dokumentarisch

Angesichts dessen, was dieser Tag im Fernsehen zu sehen ist, staunt man mitunter, wenn man erfährt, dass die öffentlich-rechtlichen Sender einst durchaus ein Ort der Avantgarde und eine Spielwiese für Experimente waren. Das gilt insbesondere für den SDR (heute SWR), in dessen Dokumentarfilmaufteilung man in der Adenauer-Ära bis zur Zeit der Studentenunruhen einen Stil entwickelte, der in ganz Deutschland und nicht nur dort Furore machen sollte. Eine reich ausgestattete Box mit fünf DVDs verschafft nun einen Überblick über diese sogenannte Stuttgarter Schule. Mit dabei ist natürlich *DER POLIZEISTAATSBEVÖLKERUNG* über den Deutschlandbesuch des Schahs von Persien im Jahr 1967, der auch die Ermordung von Benno Ohnesorg festhielt. Dieser mit Sicherheit bekannteste Dokumentarfilm des SDR und einer der berühmtesten Dokumentarfilme überhaupt hat Geschichte geschrieben, auch Filmgeschichte. Weit weg von der Pseudo-Objektivität ihrer Vorgänger trauten sich dieses Dokumentarfilmschaffen, Stellung zu beziehen und dezidiert polemisch zu sein. Das zeigt sich schon an so hintersinnig-bösen Filmtiteln wie *TORTUE DE FRANCE* oder *Die ausgezeichneten Deutschen - Beobachtungen unter Ordensträgern*. Und die noch heutige verblüffende Kameraarbeit in diesen Filmen tut das Ihrige, um den deutschen Mief der Fünfziger und Sechziger zu entlarven. Da watschelt etwa eine Schar Gänse neben einer Gruppe Schützenfest-Teilnehmerinnen in dieselbe Richtung, was denn auch prompt dazu führte, dass es beim SDR Protestbriefe von patriotischen Bürgern hagelte. Auch deswegen könnte man beim Betrachten dieser Filme nostalgisch werden: nicht nur darüber, dass Fern-

sehen einst so angriffig war, sondern auch darüber, dass sich das Publikum früher noch so provozieren ließ.

*Zeichen der Zeit. Die Filme der Stuttgarter Schule*. Sprache: D (Dolby Mono + 2.0) Diverse Extras. Vertrieb: absolut medien

#### Loach, engagiert

Weit weniger polemisch, doch mindestens so engagiert ist das Kino des Briten Ken Loach. Die Helden der Filme dieses grossen Chronisten sind allesamt solche, die nicht zu Helden taugen: Zu-kurz-Gekommene, die aus der Armut in ein noch tieferes Schlamassel geraten, aus dem es eigentlich keinen Ausweg geben kann. In einer Box zu sagenhaft niedrigem Preis sind seit einiger Zeit drei besonders exemplarische von Loachs Filmen versammelt: *RIFF-RAFF* porträtiert den ehemaligen Gefangenen Stevie, der als mies bezahlter Bauarbeiter mithilft, alte Häuser in Luxus-Apartments für die Bessergestellten umzubauen, bis ihm und seinem Kollegen der Kragen platzt. In *RAINING STONES* möchte der arbeitslose Bob seiner Tochter ein Kommunskleid kaufen und lässt sich dafür mit den Kreditihaien der Unterwelt ein. Und in *LADYBIRD, LADYBIRD* hat Maggie, die alleinerziehende Mutter mit vier Kindern, die von verschiedenen Männern stammen, die Fürsorge gegen sich, welche der aufbrausenden Frau ihre Kinder wegnehmen will. Die Lebenssituation von Loachs Protagonisten entwickelt sich regelmässig vom Schlechten zum Schlimmeren, und trotzdem zeugen seine Filme von einem zornigen Optimismus. Die Hoffnung, dass am Ende doch ein kleines Wunder geschieht, erfüllt sich wenigstens im Kino.

*Arthaus Close-Up: Ken Loach*. Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D; Bild: 1,66:1 (anamorph) und 1,33:1; Vertrieb: Arthaus

#### Coppola, selbsterzörerisch

Schmal, aber wuchtig ist die Box, welche sich auf vier Scheiben Francis Ford Coppolas wahnsitzigem opus magnum *APOCALYPSE NOW* widmet. Mit dabei ist nicht nur der 2001 ins Kino gebrachte Directors Cut *APOCALYPSE NOW REDUX*, sondern auch die nicht weniger aufwendig herausgeputzte Original-Kinoversion von 1979. Das ist nicht nur für Filmhistoriker von Belang. In der Tat kann es gute Gründe geben, die alte Kinoversion Coppolas eigener Lieblingsfassung vorzuziehen. Denn es ist ein – wenn auch verbreiteter – Irrtum zu meinen, die Regisseurin wüssten am besten, was einem Film gut tut, und ein Directors Cut sei darum jeder anderen Fassung vorzuziehen.

Als eigentliches Highlight aber findet sich in der Box auch *HEARTS OF DARKNESS*, der preisgekrönte Dokumentarfilm von 1991 über die Dreharbeiten des Films. Wie sich Schicksal, Schauspieler und Wetter gegen Coppola verschwören und beinahe seinen persönlichen Untergang herbeiführen, das ist mindestens so eindrücklich und apokalyptisch anzusehen wie der Film, der dabei – trotz allem – entstanden ist. Für den, der dann immer noch nicht genug hat, gibt es auf einer vierten Scheibe noch viele Stunden Bonusmaterial. Da ist alles mit dabei, von Interviews, Audiokommentaren, Probeaufnahmen, Drehbuchauszügen über Features zur formalen Gestaltung des Films bis zur Hörspieladaption von «Heart-of-Darkness» durch Orson Welles. Mehr *APOCALYPSE NOW* kann's nicht geben – höchstens noch schärfer: die ganze Box gibt's auch in einer Blu-Ray-Version.

*Apocalypse Now - Full Disclosure Edition*. Sprachen: D (DD 2.0), E (DD 5.1); Untertitel: D; Bild: 2,35:1 (anamorph). Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus

#### Ferreri, masslos

Wer's hingegen unweihnächtlich, dafür noch exzessiver als bei Coppola haben will, der greife zur Marco-Ferreri-Edition mit sieben Filmen. Mit dabei ist natürlich *DAS GROSSE FRESSEN*, in dem sich vier Freunde daran machen, sich zu entleben, indem sie sich alle nur erdenklichen Esswaren einverleiben. Dieser Skandalfilm ist bis heute Ferreris bekanntester geblieben. Zu Unrecht, denn auch die anderen Filme haben es in sich, sind sogar noch überbordender. Allen voran *DILLINGER IST TOT* mit einem gelangweilten Michel Piccoli, der beim Kochen einen in Zeitungspapier eingewickelten Revolver findet, diesen putzt, ziemlich psychodelisch anmalt und sich dann damit in ein neues Leben ballert. Auch sonst reibt man sich die Augen angesichts von Ferreris absurd-eigenwilligen Einfällen: Für *BERÜHRE NICHT DIE WEISSE FRAU* stellt er in einer Pariser Baugrube die Schlacht am Little Big Horn nach, in *AFFENTRAUM* wird Gérard Depardieu von einer Frauenheimergruppe vergewaltigt und zieht danach ein Schimpansenbaby gross, in *I LOVE YOU* verliebt sich ein Macho in seinen Schlüsselanhänger. Da verwundert einen auch Ferreris Sympathie für den wilden Romancier Charles Bukowski nicht, dessen Kurzgeschichten er für *GANZ NORMAL VERRÜCKT* adaptiert hat. Dass Ferreri es auch ruhiger konnte, beweist *MEIN ASYL* mit Roberto Benigni als enthusiastischem Lehrer in einem Kindergarten. Bei so viel Ferreri kann sich freilich auch Übersättigung einstellen – aber auch das ist bestimmt im Sinne des Regisseurs.

*Marco Ferreri Edition*. Div. Sprachen (Mono DD); Untertitel: D; Extras: Interviews. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto