

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 40 (1998)
Heft: 217

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

● ● ●

Signatur im Augenschein

THE GARDEN – Derek Jarman schreibt sich ein in Film und Hortikultur



In der abendländischen Gedankenwelt ist das Pflanzen eines Baumes Ausdruck ungeborenen Glaubens an die Zukunft. Und zwanzig Jahre dauert es, so sagt man, um Konzept und Umsetzung einer Gartenanlage im Akt der Anschauung begreifbar und zu einem ästhetischen und sensuellen Erlebnis zu machen. Vor diesem Hintergrund ist die Idee eines HIV-positiven Menschen, von einem Ort Besitz zu nehmen, um sich ein privates *hortulus animae*, ein Seelengärtlein zu schaffen, so rührend wie sinnfällig in letzter naturverbundener Hingabe an ein Stück Land. Mitte der achtziger Jahre, als er die eigene, in unbestimmte Zukunft verschobene Todesmitteilung erhalten hatte, fand Derek Jarman (1942–1994) während eines Ausflugs in einer verlassenen Fischerhütte auf Dungeness am Ärmelkanal sein Sanktuarium für die sieben ihm noch gestundeten Jahre. Als flache Peninsula zwischen Hastings und Dover gelegen und nur spärlich besiedelt von Fischern und ihren Familien, schien der Landstrich britischen Energiepolitikern zu atomseligen Zeiten die freundliche Einladung zur Errichtung eines Kraftwerks auszusprechen. Die Bizarrie dieser Einöde am Meer in unausweichlicher Sichtnähe des Atommeilers, dem weder Wald noch Hügel zu gnädiger Diskretion verhelfen, ein für englische Verhältnisse ungewöhnlich eindeutiges Wetter – bei stärkstem Sonneneinfall und

geringstem Niederschlag zwei Wochen weniger Frost als an jedem anderen Ort der Insel – *easterlies* und *westerlies*, Winde, die winters Salzgischt vom Ärmelkanal durch die geteerten Holzplanken der dürftigen Behausungen peitschen, die Kraft der Natur und ein grenzenloser Himmel verhießen Jarman Jahre ungestörter Arbeit weitab von der hektischen Metropole Londons.

«At first people thought I was building a garden for magical purposes – a white witch but to get the nuclear power station. I did have magic – the magic of surprise, the treasure hunt. A garden is a treasure hunt, the plants the paper chase.» Die Römer waren überzeugt davon, dass sich Orte wie Gesichter lesen und deuten liessen. Ein jeder Ort so wie jeder Mensch besäße einen ihm eigenen Geist, der sich bei genauer Betrachtung offenbare. Das Erkunden des *genius*



loci gilt seither als erste universelle Regel beim Anlegen eines Gartens oder Parks. Dessen spezifische Eigenart zu erkennen und bereits existierenden Harmonien durch subtiles Eingreifen zur Schwingung zu verhelfen, das ist, was Jarman oben als Schatzsuche und Schnitzeljagd



beschreibt. Nun gehört für jeden Künstler zur Schaffung einer neuen Ordnung das Sammeln von Bildern, Tönen, Texten und Essenzen. Und wer wollte bestreiten, dass in der Planung und Umsetzung wunderbarer Gesamtkunstwerke nicht auch ein Gärtner zu ihnen zu zählen sei? Die Elemente einer Vorlage nut-

zen, mit ihnen spielen, sie in Natürlichkeit zu verfeinern und dennoch einer zentralen Idee unterzuordnen – hier beginnt die schöpferische Tätigkeit des Gärtners. «I was always a passionate gardener», erklärt Jarman, der 1961 mit einem Kunststudium



begonnen hatte, als Bühnenbildner unter anderen für Ken Russell arbeitete, in den Siebzigern (um sich von David Hockney abzugrenzen) Filmemacher wurde und für den das Schreiben Obsession war. Schon im zarten Vorschulalter als "Gärtner" ausgezeichnet, blieb er beruflich wie privat dieser Neigung zeit seines Lebens treu. In Dungeness' Abgeschiedenheit gelang es Jarman ein letztes Mal, den Zauber seiner Gartenkunst zu entfalten.



Er stiess dort auf eine durch Industrialisierung zerstörte Landschaft von archaischer Schönheit. Und er verstand, sie zu romantisieren. Tory, Patriot und in des Wortes bester Bedeutung kulturkonservativ, gleichwohl ihm sein Einsatz für das Queer Movement (die britische Homosexuellenbewegung), für Green Peace und der Kampf gegen bigotte Verfahrensweisen seiner Landsleute lebensnotwendig waren, zog Jarman eine grimme Lust aus jenem Chiasmus. Sein persönliches Paradies lag im Schatten eines Atomkraftwerks! Doch sollte dies weder als sentimentales noch als sarkastisches Statement zur Lage des United Kingdom verstanden werden. Wie bei seinem Helden Pasolini war Jarmans Vision zu tiefst moralisch – gerade weil er den Versuchen des Bösen



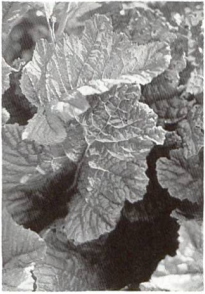
offen begegnete (Gray Watson). Die Wahl von Dungeness, einer Landschaft, die kaum ein Mensch bei erstem Augenschein als *locus amoenus*, als schönen Ort empfinden dürfte, war ein bewusster Akt, sich *THE LAST OF ENGLAND* (1987) zu konfrontieren, war Anrufung der Geister in der Heimat von Nymphen und Druiden, war die Errichtung eines Paradiesgärtleins auf den Trümmern einer Kulturation – unter Maggie, der Hässlichen. Vor Ort wie im Film *THE GARDEN* (1990) erleben wir Permutationen von Privatem und Öffentlichem, von Christlichen und heidnischen Mythologien und harten Fakten. Jarman schrieb sich durch seinen Boden, durch England und vielgestaltige Schichten von Kultur und Natur hindurch.

Exkurs: «Oh Paradise, my garden dressed in light, you dissolve into the night.» Der Lauf der Sonne am nördlichen Himmel ist tief, und die Sommerabende sind lang. Am Äquator steht sie nahezu senkrecht; Wechsel zwischen Taghelle und Nacht erfolgen abrupt. Jeder Breitengrad spendet ein anderes spezifisches Licht. Englische Gärten sind in ein Licht getaucht, das sich dicht am Boden horizontal auszubreiten scheint und lange Schatten erzeugt.



Während der Kontinent im Gartenbau eine Affinität zur Architektur und Poesie herstellt, fühlt der Engländer auf dem Höhepunkt der Gartenkunst im achtzehnten Jahrhundert ihre Nähe

zur Malerei. Bei ihrem "Erfinder", William Kent, verbindet sich die visuelle Sensibilität des Malers mit dem philosophisch-ästhetischen Gedankengut der Zeit. «Eine mit Geist beseelte und durch Kunst exaltierte Natur» wie in den Ideallandschaften des Vorzeichners



Claude Lorrain wurde zum klassischen Modell für die Insel. Weitab vom Herrschaftsgestus in Versailles haben hiesige Landschaftsgärtner das zärtliche, leicht diffuse Licht des Nordens unter malerischen Aspekten in die Planung der Anlagen einbezogen. Parks und Gärten verschmelzen hier mit der sie umgebenden Landschaft. Und wie das Paradies – oder die Gärten Japans – sind sie menschenleer: «*Procul, o procul este profani.*» (Ihr Weltlichen, o haltet Euch fern.)



Der Mensch stört die von Sünden freie Natur. In der Erzählung «Der Park von Arnheim» schildert Edgar Allen Poe jene sublimale Angleichung von göttlichen Harmonien und idealistischem Kunstbegriff als höchstes Ziel der Landschaftsveredelung in der Vereinigung von «Schönheit, Pracht ... oder Kultur», geschaffen durch «Wesen, die dem Menschentum weit überlegen, obwohl ihm noch verwandt wären» und so «die eingeflossene Kunst das Aussehen einer intermediären, zweithöheren Natur beanspruchen könnte – einer Natur, die weder Gott ist, noch eine Emanation aus Gott; die vielmehr immer noch "Natur" ist; aber im Sinne des

Kunsthandwerks jener Engel, die zwischen Mensch und Gott schweben.» Exkursende.

In Japan obliegt die Gestaltung von Gestaltlosigkeit in einem Trockengarten der freien Wahl, schwebt durch und mit einem Zen-Koan. Es herrscht eine Freiheit von der Gestalt, sofern die Freiheit an sich gestaltlos ist. Steine und Kiesel, die so wie Berge und Flüsse sind, demonstrieren doch nichts anderes als ihre Soheit, ihre blosse Wesensnatur als anorganisches Material. Hier verdichtet sich



das Transitorische von Zuständen, das Vergängliche findet seinen Ausdruck. Auf Dungeness hat die Natur für Jarman die Gestaltlosigkeit steinigen Bodens gewählt, und er geht daran, sich liebevoll die Eigenarten der spröden Landzunge zunutze zu machen, um einen Ort der Magie zu schaffen. Parallel zur Abfolge der Jahreszeiten gelingen ihm flüchtige, wenngleich tollkühne Konkretisierungen dessen, was sein könnte, wäre die Natur nicht ihren eigenen widrigen Regeln unterworfen, und entlockt Dungeness, was ihm eigen ist, koalitiert liebevoll mit seiner Flora, entdeckt in seinem Unkraut die spektakulärsten Blumen. Er weist die Landschaft nicht ab in künstlicher Isolation, sondern weckt den ihr immanenten Farbenrausch. In karstigen Grund gräbt er Überlebenshöhlen für seine Stauden, Büsche und Steingewächse: die Grün- und Grauschattierungen von



Holunder, Schlehdorn, Baumwoll-Lavendel und dem heimischen Strandkohl, den er in

jedem Stadium seines Blühens und Verwelkens schätzt, werden heiter gehoben und mannigfach gebrochen durch ein Blütenmeer aus Malven, Lupinen, Feuernel-



ken, Sternhyazinthen, Heckenrosen, Ringel- und Schlüsselblumen. An den Rändern der wuchernden Rabatten und unbefestigten Wege winken wilder Mohn, Kornblume und Bartiris. «I can look at a plant for an hour, this brings me great peace», so Jarman angesichts selbst der schlichtesten Pflanze. Zwischen der Vegetation wie überall auf der Peninsula Kiesel zuhauf, die Jarman in Kreisen auslegt – mitunter den mittleren Radius akzentuierend durch Stechginster,



daraus ein mannshohes Stück Strandgut ragt. Auf Wanderungen gesammelte Dolmen und Feuersteine markieren Beete oder werden vereint in schamanenhaften Formationen. Die Ordnung des Gartens an der Hüttenfront überlässt er rückwärtig der Willkür seiner Eingebung. Hier wachsen wie Stanzeln über die Vergänglichkeit metallene Skulpturen aus dem Boden – in den Himmelweisend, stumm und nicht bearbeitet, so wie sie aufgelesen wurden –, die das Meer aus grossen Kriegen und Havarien an den Strand gespült hat. In einem eigens mit Muttererde aufgeschütteten Behältnis züchtet er Kräuter; der Honig seiner Bienen ist berühmt und so reichlich, dass er ihnen ihr Gold teilweise zurückerstatten kann. Einen Reiz dieser Landschaft erkennt Jarman in ihrer hindernisfreien Unbegrenztheit. Hier Zäune zu errichten, hiesse, Dungeness gegen den Strich zu bürsten.

Jarman, der Gärtner, schmiegt sich an, lockt und ruft, für sich selbst den *ver perpetuum*, den ewigen Frühling; mehr zu geben, ist die Natur nicht bereit – weder ihm noch auf ökologisch gesunder Grundlage, worauf er verweist. *THE GARDEN* ist filmisch reinste Avantgarde aus Super-Acht-Sequenzen und Studioeinstellungen mit Blue-Box-Rückprojektion; ist ein weiteres politisch-literarisches Notat zum Engel-Land, eine mit deftigen Trash-Einlagen in die Schwulenproblematik übersetzte Kreuzigungsgeschichte und Jarman persönlicher Mix aus Alchemie und Christentum mit ein paar Spritzern Okkultem. Nach dem Tod der Kindergärtnerin ist der Film auch als eine interessante Abrechnung mit der britischen Presse zu lesen, indem er in quälenden Bildern unsere Gier auf Gesichter und unsere neurotische Fixierung auf Mythen vorführt. Und er zeigt in nicht endenwollenden Bildern den magischen Himmel über Dungeness. Hier wie dort ist Jarman's Garten Palimpsest, Anlage aus mehrfach übereinander projizierten Ideen, kulturellen Segmenten, eine immer wieder neu überschriebene Fläche, signiert vom Garten-Künstler.

Infolge einer Toxoplasmose war Jarman vor seinem Tod vollkommen erblindet. An einer Schmalseite der Hütte hatte er noch im Besitz seines Augenlichtes in geschnitzten Lettern Donnes Sonett über die Kraft der Sonne befestigen lassen.



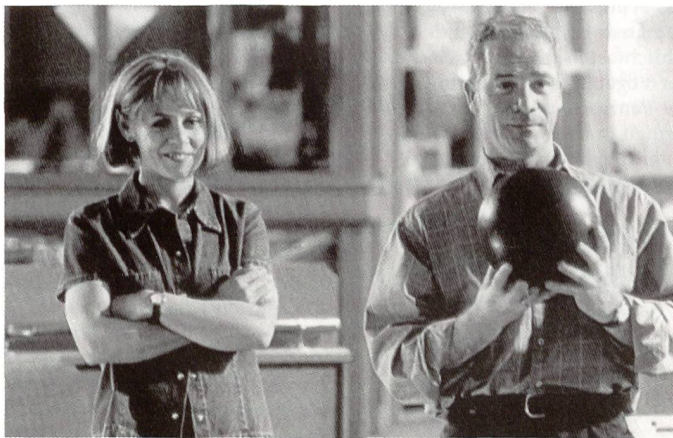
The Sunne Rising
Busie old foole,
unruly Sunne,
Why dost thou thus,
Through windowes,
and through curtaines call on us?
Must to thy motion lovers
seasons run? ...

John Donne

Jeannine Fiedler

Zur genussvollen Durchsicht:
Derek Jarman's Garden, London,
Thames & Hudson, 1995

Cannes '98 Das Fernsehen ist die Massage



1



2

- 1
MY NAME IS JOE
Regie: Ken Loach
- 2
THE CELEBRATION
Regie: Thomas Vinstenberg
- 3
LAST NIGHT
Regie: Don McKellar
- 4
CEUX QUI M'AIMENT,
PRENDRONT LE TRAIN
Regie: Patrice Chéreau
- 5
ETERNITY AND A DAY
Regie: Theo Angelopoulos

- 6
FLOWERS OF SHANGHAI
Regie: Hou Hsiao Hsien
- 7
THE IDIOTS
Regie: Lars von Trier
- 8
HENRY FOOL
Regie: Hal Hartley
- 9
TANGO
Regie: Carlos Saura
- 10
FEAR AND LOATHING IN
LAS VEGAS
Regie: Terry Gilliam

Wenn tatsächlich das Fernsehen bestimmen sollte, was Aufmerksamkeit erheischt, oder gar was bedeutsam und wichtig ist auf dieser Welt, dann war die 51. Ausgabe der Veranstaltung in Cannes, die sich weiterhin schlicht und ergreifend *le festival* nennt, eine wesentliche Sache mit durchschlagendem Erfolg. Soviel Fernsehen wie dieses Jahr gab es in Cannes noch nie. Und wie das heutzutage so ist: das Fernsehen eilt den Ereignissen voraus, wo immer das berechenbar und möglich ist. Will heißen, das Fernsehen macht die Ereignisse, das Medium verbreicht die Massage.

Sie waren also schon da, am Flughafen von Nizza, was man früher einmal die «rasenden Reporter» nannte, und schufteten. Schufteten kraft ihres Amtes Ereignisse. Till Schweiger kommt. Till Schweiger ist gelandet. Till Schweiger ist da. Jurypräsident Martin Scorsese wurde sogar mit einem Wagen bei laufender Kamera über die Autobahn – *action scene life* – verfolgt. Und so hat der geneigte Zeitgenosse also Kunde davon, dass selbst der Vip der Vips der diesjährigen Show im Auto und nicht etwa per Helikopter in sein Hotel verbracht wurde – ist demnach aktuell informiert.

Eine Endlosschleife. Das Fernsehen ist da, weil Cannes wichtig ist, und Cannes ist wichtig, weil das Fernsehen da ist. Und weil die eine Fernsehstation aus Cannes berichtet, muss die andere auch. Die Konkurrenz zwischen den Sendern macht das zwingend. Keiner will zurückstehen, man lässt sich nicht lumpen, und so wird sogar in aufwendigen Life-Schaltungen über *nichts* berichtet.

Einige Männer bauen in der brütenden Sonne auf der Terrasse des Presseclubs eine Kamera und mehrere Scheinwerfer auf, ein Schwenk über die Altstadt auf den Yachthafen wird geprobt. Zwei Damen machen sich an ihren herbeigeschleppten, schweren Schminkkoffern zu schaffen. Geraume Zeit später: der Star tritt auf. Die Kommentatorin eines deutschen Privatsenders probt ihren Gang und ihren Text. Um allfälligen Missverständnissen vorzubeugen, kein Zweifel: die Kommentatorin ist hier der Star. Frisur und Makeup werden laufend in Form gehalten. Schliesslich wird sie verkabelt. Life erzählt sie welche Grössen bereits eingetroffen sind, welche noch erwartet wer-

den und kommt dann zum Schluss: «Wo Stars sind, sind auch Produzenten. Einige von ihnen» – Kamera schwenkt auf die Boote – «haben ihre Yacht im Hafen festgemacht. Und wo die reichen Männer sind, da sind auch die jungen Mädchen nicht weit, die hier in Cannes auf ihre Entdeckung hoffen, den Durchbruch schaffen wollen.» Das Fernsehen der Träume oder: Ende der Durchsage.

Zugegeben, Cannes ist, weder als Event noch als Summe der präsentierten Filme, wirklich fassbar. Bleibt also nur: man tut als ob, mit mehr oder weniger Inbrunst, mehr oder weniger kaltblütig, *cool*, locker, souverän, oder abgründig.

Stimmt. Filme gab es natürlich auch zu sehen. Ein unüberblickbar breites Warenangebot, lose und letztlich weitgehend nicht nachvollziehbar Kategorien oder Sektionen zugeordnet wie: «Compétition», «Un certain regard», «Quinzaine des réalisateurs», «Semaine de la critique» und «Marché». Auf dem Markt wird ohnehin alles gehandelt, was verfügbar ist, aber auch die andern Bereiche bleiben in ihrer Summe dem kritischen Überblick entzogen. Versuchen wir ihn also gar nicht erst. Impressionen, kritische Bemerkungen zu einzelnen Filmen aus der Distanz der Zeit? Filmzeitschriften sind heute wohl zu langsam, um nicht gründlicher auf die Filme einzugehen, als dies im Rahmen eines Festivalberichts möglich ist. Film ist und bleibt ihr Thema – ausserhalb dieser Eventbetrachtung.

Um auf die reichen Männer und ihre Luxusyachten zurückzukommen: in der Nähe des Bootes, auf welchem der Kultursender «Arte» seine Empfänge und Partys gab, wurde auf dem Sonnendeck einer wahrhaft luxuriösen Privatjacht *Cecchi Gori* gesichtet, der Produzent, von dem «Variety» zu berichten weiss, «there's not a director in Italy that doesn't want to work with him». Aber da waren keine jungen Mädchen zugegen, nur seine Frau, ein Freund und ein, zwei äusserst diskrete Bedienstete.

Walt R. Vian



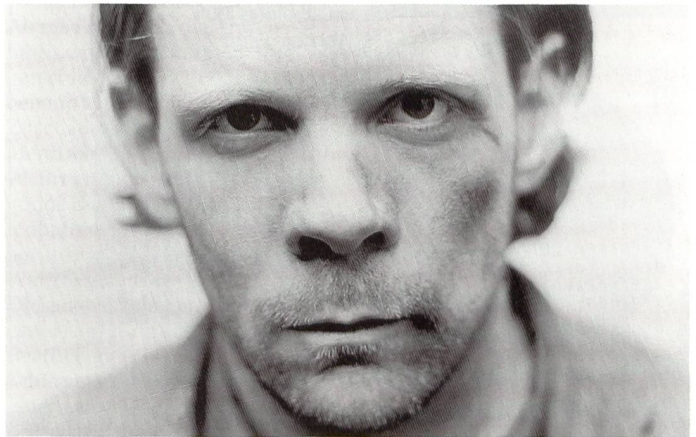
3



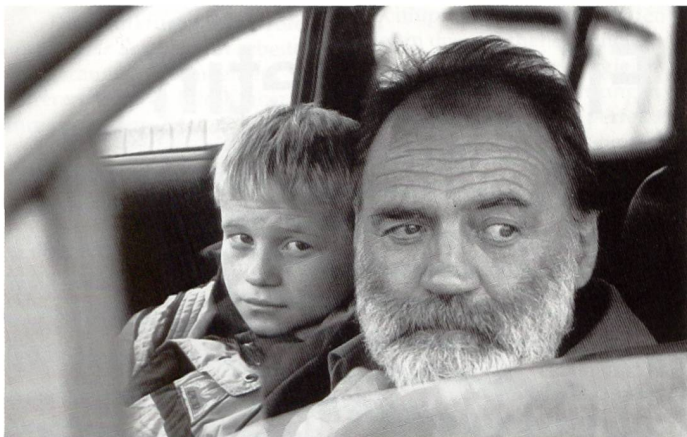
7



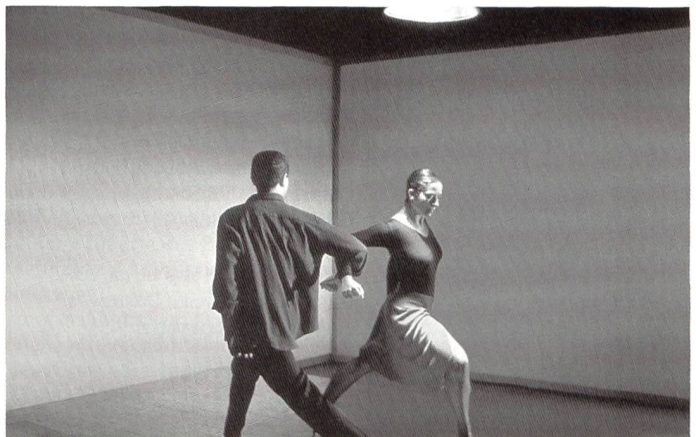
4



8



5



9



6



10

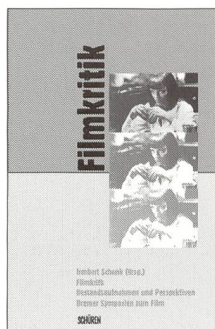
Kino in Worten



Annette Kilzer/Stefan Rogall
**Das filmische Universum
 von Joel und Ethan Coen**
 192 Seiten, über 150 Abb., Pb.,
 DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)
 ISBN 3-89472-306-8

„lesenswertes Buch ... der Text
 über die Bildkompositionen ist
 ein absolutes Muß“
Westfalenblatt

Irmbert Schenk (Hrsg.)
Filmkritik
 Bestandsaufnahmen
 und Perspektiven
 Bremer Symposien zum Film
 216 Seiten, mit Abb. Pb.
 DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)

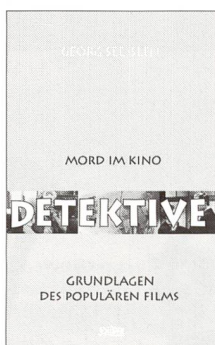


Ursula von Keitz (Hrsg.)
Früher Film und späte Folgen
 Restaurierung, Rekonstruktion
 und Neupräsentation histo-
 rischer Kinematographie
 120 Seiten, zahlr. Abb. Pb.
 DM 24,- (ÖS 175/SFr 22,-)
 ISBN 3-89472-305-X

„informative und spannende Lek-
 trüre, die zu weiteren Diskussi-
 onen einlädt“ *Newsletter*

Georg Seeblen
Detektive
 Mord im Kino
 Grundlagen des populären Films
 280 Seiten, zahlr. Abb. geb.
 DM 38,- (ÖS 277/SFr 35,-)
 ISBN 3-89472-425-0

„Seeblens Analysen und Reflexio-
 nen gehen unter die Haut“
Cinema



Prospekte gibts bei:
 Deutschhausstraße 31
 D-35037 Marburg

SCHÜREN
 www.schuere-verlag.de



Neu in der Kunsthalle
 Eröffnung am 4. September 1998

**STADTKINO
 BASEL**

Postadresse: Postfach, 4005 Basel
 T 061 681 90 40, F 061 691 10 40
 Kino: Klostersgasse 5, 4051 Basel

Filmbulletin

griffbereit

aufbewahren:

im schwarzen

Für Ihre Bestellung

praktischen

mailen, faxen oder schreiben

Sammelordner.

Sie Filmbulletin.

Privilegien des Kinos Kracauers Filmtheorie

Nimmt man die Anzahl ihm gewidmeter Veröffentlichungen als Massstab, so wird Siegfried Kracauer derzeit neu entdeckt. Insbesondere das literarisch inspirierte Werk des Feuilletonisten bietet Anlass, hartnäckige Vorurteile über den kanonisierten Wissenschaftler zu revidieren. Auch unter Kracauers «Theorie des Films» schien der Schlussstrich gezogen: Kracauer habe eine einzige Eigenschaft des Films – die Aufzeichnungsfunktion des Filmapparates – als wesentliche ausgewählt und davon Verpflichtungen zu einem nicht näher erklärten Realismus abgeleitet, so James Monaco. Sein Verdienst liege darin, eine Schule der Filmtheorie bündig umrissen und in zitierfähige Lehrmeinungen übersetzt zu haben.

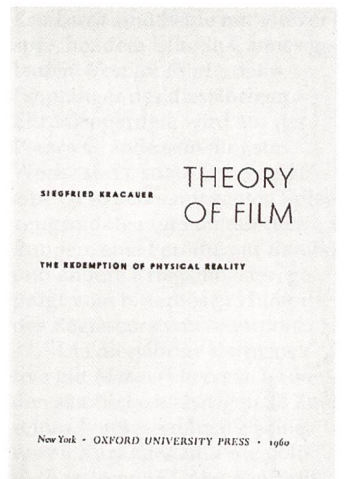
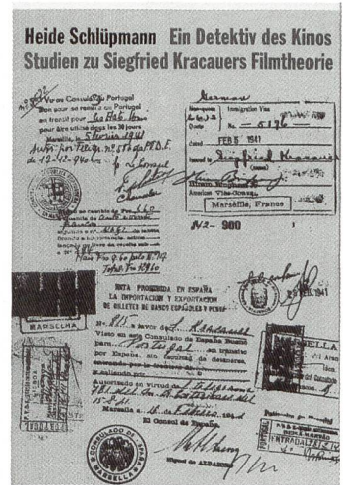
Die Frankfurter Filmprofessorin Heide Schlüpmann arbeitet seit geraumer Zeit an einem differenzierteren Bild Kracauers. Ihre unter dem Titel «Ein Detektiv des Kinos» jüngst erschienenen «Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie» versammeln Arbeiten der letzten zehn Jahre, in denen sie Kracauer im Licht der kritischen Theorie Adornos erhellt. Beide habe die Kritik der positiven Wissenschaft mit ihrem Anspruch auf wertneutrale Objektivität zur philosophischen Ästhetik geführt. Während Adorno hauptsächlich an der Form des Erkennens interessiert gewesen sei, habe Kracauer die Gegenständlichkeit des Films und damit «die Sachen selbst» in den Blick genommen. Die vorliegenden «Studien» sollen nun formale und materiale Aspekte ästhetischer Erfahrung anhand Kracauers Schriften zum Film zusammenführen. Heide Schlüpmann bezieht sich dabei vornehmlich auf die frühen Essays, die Kracauer als Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung in den zwanziger Jahren verfasste. Sie schickt der «Theorie des Films» eine Theorie der «Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung des Film-Zuschauers» (Schlüpmann) voraus.

Heide Schlüpmann rekonstruiert Kracauers frühe Filmtheorie aus seiner Kritik des Subjekts: In dem Masse, in dem die Ordnung der Dinge brüchig werde, erscheine auch der Mensch sich selbst als unberechenbar: Zu viele Ereignisse stürzen auf ihn ein, zu viele Einflüsse berühren ihn, als dass er sich noch als alleiniger Urheber seines Erkennens und Tuns verstehen könnte. In dieser ungewissen Welt finde sich das moderne Individuum nur zurecht, wenn es die eigene Wahrnehmung ins Auge fasse. Kracauer gehört für die Autorin zu den wenigen, die diese zeitdiagnostische Erfahrung am neuen Medium Film reflektieren: An der zentralen Denkfigur des «Wartenden», die Kracauer im gleichnamigen Aufsatz von 1922 zur Rolle der intellektuellen entwickelt, arbeitet sie sein Bild des Kinoszuschauers heraus. Der Wartende nehme den eigenen schöpferischen Willen zurück, um in einer Welt des Scheins eine neue Wahrnehmung, ein «zögerndes Geöffnetsein» (Kracauer) zu erproben. Der Mangel an Gewissheiten biete die Möglichkeit gesteigerter Empfänglichkeit. Im Kino finde der Wartende sein Medium, weil in ihm die «aktive Passivität» (Schlüpmann) des Rezipienten – der in das Geschehen hineingezogen wird und es zugleich mit persönlichen Erfahrungen «beseelt» – wegen der perfekteren Illusion stärker ausgeprägt sei als in allen anderen Künsten. Das Kino sei für Kracauer die der modernen Welt adäquate Kunst – auch weil in ihm die Wahrnehmung in emanzipatorische Selbstwahrnehmung umschlagen könne. Dafür bürge eine «strukturelle Ähnlichkeit» (Schlüpmann) zwischen filmischer Ästhetik und moderner Arbeitswelt, die auch erkläre, weshalb das moderne Publikum seine Vergnügungslust bevorzugt im Kino auslebe: Den «Kult der Zerstreuung» (Kracauer) erzeugten erst die Erfordernisse der modernen Arbeitswelt, indem sie die kreativen Fähigkeiten des Menschen aus seinem lebensweltlichen Zusammenhang rissen und bis in einzelne Handgriffe zerlegten. Das im Arbeitsprozess unbefriedigte Bedürfnis könne nur «in der gleichen Oberflächensphäre erfragt werden, in der man aus Zwang sich versäumt hat» (Kracauer): dem Film.

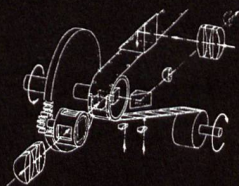
Anhand des Aufsatzes «Die Photographie» (1927) erläutert Schlüpmann diese strukturelle Ähnlichkeit näher: Kracauer

unterscheide die Wahrnehmung des Menschen von der absichtslosen Aufzeichnungsfunktion des Apparates, der, ohne von subjektiven Regungen erschüttert zu werden, die abstrakte Summe aus dem Leben gerissener Menschen und Dinge ziehe. «Der Film als ästhetisches Gebilde (...) betreibt die Destruktion aller gewohnten Realitätszusammenhänge im Kopf des Zuschauers, um die Züge der entseelten, fragmentarischen Natur im fotografischen Medium zu Tage zu fördern (...)» (Schlüpmann) Diese apparative Eigenschaft werde in den Kinofiktionen zwar weitgehend wieder einkassiert. Aber so sehr sich die Traumfabriken auch bemühten, ihre verschleierte Sicht der Welt zu behaupten, die Phantasie des Zuschauers bleibe mit ihr nicht identisch. Die einführende Wahrnehmung des Zuschauers könne deshalb von der «schattenhaften Form» (Schlüpmann) berührt werden und auf den Wahrnehmenden zurückfallen. Diesen «verbotenen Blick» (Kracauer) auf die gesellschaftliche Realität charakterisiert nach Schlüpmann die Selbstreflexion einer zwischen Wunsch und gesellschaftlichem Zwang sich behauptenden Schaulust. Aus der Zerstreuungslust spreche eine unbestimmte Sehnsucht nach einer anderen Gesellschaft, über die sich das Publikum im Kino bewusst werden könne.

Handeln die frühen Essays noch vorwiegend von der Form ästhetischer Erfahrung, geht es in der «Theorie des Films» (1960) weitgehend um filmische Inhalte und wie diese ästhetische Erfahrung ermöglichen. Kracauer versuche nun, anstatt einer Theorie des Kinos «die Theorie eines Films zu entwerfen, der in der Lage ist, die Auseinandersetzung des Publikums mit seiner Wirklichkeit zu fördern» (Schlüpmann). Die Autorin zeigt, dass die früheren Überlegungen unter anderen Vorzeichen wieder aufgenommen werden: An den apparativen Eigenschaften des Films interessiere Kracauer nun weniger die Fragmentierung der Wirklichkeit als die Affinität des Films, insbesondere im zeitlichen Kontinuum der Aufnahme, zum «unverstellten Fluss des Lebens» (Kracauer). Kracauer schliesse daraus auf eine dem Medium innewohnende realistische Tendenz, die nach Schlüpmanns Analyse einem sprachlicher Sinnggebung gegenüber privilegierten Zugang zur Wirklichkeit gleichkommt. In seiner Konzep-



ZEIT



CINEMA 43

ISBN 3-905312-74-3, viele Abb., franz. Broschur, Fadenheftung, CHF/DEM 30 ATS 234 (plus Versandkostenanteil) in Ihrer Buchhandlung oder direkt bei:
Chronos Verlag, Münstergasse 9,
CH-8001 Zürich,

Redaktion: Andreas Moos,
Alexandra Schneider, Doris Senn

Zeit

MARTIN SCHAUB

Hier und anderswo, jetzt, damals und
dereinst

RUEDI WIDMER

Mumien der Veränderung

THOMAS TODE

Im Timetunnel von Chris Marker

VINZENZ HEDIGER

Montage der nachträglichen Angst

BRIGITTE MAYR

There's Always Tomorrow: 6 a.m. in

Punxsutawney

ROLAND COSANDEY

»Naturmensch« und Zelluloid

Nocturne

CHRISTINE N. BRINCKMANN

Vom filmischen Alltag der Beats

CAROLINE ARNI

»... and I shall love again«

CH-Fenster

MARTIN WALDER

Leidenschaftlichkeit, Liebe,
Genauigkeit

Filmbrief...

NORMAN FRANKE

... aus Hamilton: Lichtspiele in Aotearoa

KRISTINA BERGMANN

... aus Kairo: Mitsingen, mitlachen,
mitweinen – Kino am Nil

Index

Kritischer Index der Schweizer

Produktion 1996/1997

**SIE KOMMEN
IN DEN GENUSS
UNSERES ERFOLGES.**



Kino, Theater, Konzerte, Ausstellungen.
Landauf und landab bietet sich Gelegenheit,
Kultur in allen Formen zu geniessen. Sie,
liebe Kundinnen und Kunden, tragen
dazu bei, dass die kulturelle Vielfalt in unserem
Land erhalten bleibt. Denn gäbe es Sie nicht, wäre
es uns unmöglich, kulturelle Institutionen
und Organisationen sowie die
Erwachsenenbildung an unseren Klubschulen
mit einem Prozent unseres
Umsatzes zu unterstützen.

MIGROS

tion der Wahrnehmung im Kino gleicht Kracauer die menschliche Wahrnehmung an der apparativen Aufnahme-funktion ab: Ästhetische Erfahrung entsteht für ihn aus der psychischen Korrespondenz physischer Bilder. Der Zuschauer ist ein Resonanzboden für noch unerkannte Aspekte der Wirklichkeit.

Diese Vorstellungen, denen laut Kracauer eine bestimmte Erzählform, die «leicht angedeutete Erzählung», entspricht, haben ihm den Makel eines naiven Realisten angehängt. Heide Schlüpmann zeigt jedoch auf, dass Kracauer sehr wohl wusste, dass sich zwischen die unvermittelte Referentialität und den Zuschauer das Zeichensystem des Films schiebt und der "absichtslose" Blick des Apparates eine ästhetische Stillfigur ist. Eine Fabel brauche der Film, zitiert sie Kracauer, um «diejenigen Aspekte potentiell sichtbarer Realität, die sich nur in Verbindung mit dem Individuum einstellen» zu erfassen. Das Besondere dieser Aspekte, bemerkt die Autorin zu Recht, bleibe jedoch ungeklärt. Stattdessen opfere Kracauer die Autonomie ästhetischer Erfahrung einer normativen Programmatik.

Mit dieser geläufigen Kritik lässt es Heide Schlüpmann gleichwohl nicht bewenden. Vielmehr demonstriert sie, wie eine Kritik der Kracauerschen Filmtheorie produktiv ansetzen kann: Das Kino, erläutert sie, habe die Tendenz, die «zum Individuum gehörende Realität» (Schlüpmann) mit der Realität an sich in eins fallen zu lassen. Am Beispiel der Geschlechterrollen zeige sich, wie kulturelle Zuschreibungen "naturalisiert" würden. In Kracauers Beharren auf einer Trennung von "kultureller" und "physischer" Realität findet Schlüpmann hingegen eine Möglichkeit angelegt, die in der sichtbaren Welt verankerten kulturellen Symbole zu hinterfragen. Wenngleich ihre Ausführungen dazu Skizze bleiben und Schlüpmanns Anspruch, die formale Wahrnehmungstheorie mit der materialen «Theorie des Films» zu verknüpfen, nicht überzeugend eingelöst wird, ist es das Verdienst ihrer profunden Arbeit, neben Kracauers philosophischer und argumentativer Fundiertheit die allgemeinen Vorzüge einer materialen Ästhetik aufzuzeigen. Im Rückgang auf die Gegenständlichkeit des Filmbildes vermittelt sich eine Erfahrung, die über das Nachvollziehen von Erzählkonventionen

hinausgeht. Die filmische Oberfläche aus Elementen wie Farbe, Bewegung und Rhythmus sind der Grund, von dem sich erzählerische Bedeutungen erst abheben: Diese Schwelt kann als Zeichensystem gelesen werden und zugleich als sinnlich erfahrenes Vor-Zeichen die codierte Wahrnehmung aufbrechen. Die Reflexion auf die Sichtbarkeit (und Hörbarkeit) des Films kommt in einflussreichen Konzeptionen der Filmtheorie, etwa kognitionstheoretischer und psychoanalytischer Herkunft, meist zu kurz. Heide Schlüpmanns «Ein Detektiv des Kinos» sollte dazu beitragen, die Filmtheorie für sinnliche Eindrücke zu öffnen und den Riss zwischen Sehen und Wissen nicht vorschnell zu schliessen.

Michael Kohler

Heide Schlüpmann: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie. Basel und Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1998, 152 Seiten, Abbildungen, DM 38.–

Billie Wilder – eine europäische Karriere

Billy Wilder ist eine der bekanntesten und gewürdigsten Figuren in der Geschichte Hollywoods. Umso interessanter wäre darum eine Betrachtung seines Lebens vor seiner steilen amerikanischen Filmkarriere. Und genau diese Lücke wird nun von einem Buch geschlossen. Im Zentrum des Bandes «Billie Wilder – Eine europäische Karriere» steht die Zeit vor seinem Starruhm und der Weg, über den er sich ihn erarbeitet hat.



Kurzweilig schildern Andreas Hutter und Klaus Kamolz Wilders Leben als rasender Reporter bei der Skandalzeitung «Die Stunde» in Wien, wo er zum ersten Mal mit Film in Berührung gekommen ist. Der junge Billie (er wurde wegen seiner Liebe zu Amerika so genannt) verdiente seinen Lebensunterhalt als Journalist und schrieb über alles – auch über Film.

In einem Kapitel des Buches wird enthüllt, welche Rolle Wilder im Pressekrieg zwischen Imré Bekessy und Karl Kraus gespielt hat, wie auch, dass er als Zeuge im Mordfall Hugo Bettauer, der einem Nationalsozialisten zum Opfer fiel, ausgesagt hat. Seine Erfahrungen als Reporter verarbeitet Wilder schliesslich in Hollywood 1951 zu seinem Film ACE IN THE HOLE.

Der Chronologie der Geschehnisse folgend, erzählen die Autoren von Wilders Zeit in Berlin und seinem allmählichen Aufstieg zum erfolgreichen Drehbuchautor, seiner Emigration nach Paris, die, infolge der Machtübernahme Hitlers 1933, unerlässlich geworden war. Als es dann für Juden auch in Frankreich zu gefährlich wurde, beschloss er, nach Amerika, dem Land seiner Träume, auszuwandern, um dort später Inbegriff des «American Dreams» zu werden.

Es ist erfrischend, dass das Autorengespann uns nicht wieder vom erfolgreichen Billy Wilder erzählt, sondern von dem noch nahezu unbekanntem Billie. Seine spätere Hollywood-Karriere wird nur am Rande erwähnt und dann ohnehin nur, um darauf hinzuweisen, wie ein früheres Erlebnis eine Szene eines späteren Kassenhits inspirierte. «Billie Wilder – Eine europäische Karriere» birgt nette Anekdoten. So wird beispielsweise erzählt, wie Wilder als Briefkastentante fungierte (Billie ist die weibliche Form, was er zunächst nicht wusste, dann aber beschloss, die Ratschläge durchaus als Frau zu schreiben).

Dieses Buch, das auf neu entdeckten Archivquellen, Filmskripts und Wilders eigenen Artikeln basiert, ist allen Wilder-Fans zu empfehlen, aber auch all jenen, die sich für die Situation in Europa zwischen den beiden Weltkriegen interessieren.

Robert Stadler

Andreas Hutter, Klaus Kamolz: Billie Wilder. Eine europäische Karriere. Wien, Böhlau Verlag, 1998, 253 Seiten mit 34 Schwarzweiss-Abbildungen

Events

Locarno '98

Man darf sich auf ein dichtes, spannendes, attraktives und kontroverses Ereignis freuen: vom 5. bis 15. August findet das 51. Festival internazionale del film Locarno statt. Im «Internationalen Wettbewerb» bewerben sich

zwanzig Langfilme um die Pardi, die von der neunköpfigen Jury, darunter die Schauspielerin Valeria Bruni Tedeschi, die Regisseure Jim McBride und Davide Ferrario, die Regisseurinnen Jacqueline Veuve und Samira Makhmalbaf oder der kroatische Komponist Goran Bregovic, verteilt werden.

Unter den Wettbewerbsteilnehmern finden sich Marcel Gislers DE FÖGI ISCH Ä SOUHUND nach dem Buch von Martin Frank und Rolando Collas Erstlingsfilm LE MONDE À L'ENVERS aus der Schweiz; Deutschland ist mit Jan Schüttles FETTE WELT, Hans Christian Schmidts 23 und Fatih Akins KURZ UND SCHMERZLOS vertreten. Von Walter Salles mit MEIA NOITE (Brasilien), Karim Dridi mit HORS JEU (Frankreich) oder Bette Gordon mit LUMINOUS MOTION (USA) hat man auch schon gehört; neben ihnen finden sich Erst- und Zweitfilme aus Kirgisien, China, Finnland, Iran, Grossbritannien oder Japan.

Auf der Piazza Grande – eines der wohl schönsten und offenbar grössten Freiluftkinos Europas – wird das Festival mit dem Animationsfilm MULAN von Barry Cook und Tony Bancroft aus dem Hause Disney in internationaler Uraufführung eröffnet. «Fuori Concorso» wird hier bei hoffentlich warmem und schönem Wetter etwa Roberto Benignis umstrittene Konzentrationslager-Geschichte LA VITA È BELLA vorgeführt. POLVERE DI NAPOLI, ein Film von Antonio Capuano, erzählt parallel fünf Geschichten aus dem heutigen Neapel; THERE'S SOMETHING ABOUT MARY der als jüngere Verwandte von John Waters und «Saturday Night Live» gehandelten Brüder Farrel gilt als irrwitzige Komödie; mit MEGACITIES, einer Städtereise in Dolby Stereo, versucht Michael Glawogger an Godfrey Reggios KOYAANISQUATSİ anzu-knüpfen. KANZO SENSEI von Shōei Imamura und MY NAME IS JOE von Ken Loach sind beide mit vielversprechendem Echo in Cannes gelaufen. Von Joe Dante, dem Empfänger des diesjährigen Ehrenleoparden, wird auf der Piazza Grande sein jüngstes Werk SMALL SOLDIERS gezeigt; eine Geschichte mit echten Spielzeugsoldaten und animierten Puppen, eine Parodie auf Rambo und andere Kriegsmonster, geprägt vom bitterbösen Humor des Regisseurs von GREMLINS.

Die diesjährige Retrospektive gilt Marco Bellocchio. Es werden sämtliche bisherigen 27 Titel seines Werkes inklusive seine ersten Kurzfilme und die politische militanten Dokumentarfil-

me zu sehen sein. Eine Ausstellung von Zeichnungen und in der Vorbereitung zu seinen Spielfilmen entstandenen Skizzen in der Villa Igea begleitet das Programm.

Ein besonderes Gewicht erhält dieses Jahr das "Genre" des Essay-Films. So hat *Harun Farocki*, der kluge, ironisch-nüchterne «Enzyklopädist der Bilder», auf Einladung des Festivals aus seinem bisherigen Werk ein fünfteiliges Programm zur Frage «Was ist ein Bild?» zusammengestellt.

Die Sektionen «*Cinéastes du présent / Cinéma-Cinéma*» zeigen eine Auswahl repräsentativer Filme in essayistischer oder Tagebuch-Form; Filme, in deren Zentrum das – mal introspektive, mal offen polemische – Nachdenken über Film und Wirklichkeit steht. So trifft eine Bildmeditation von *Alan Cavalier* über Georges de La Tour auf *PROMETHEUS*, eine brisante Neu-Untersuchung des Klassizismus von *Tony Harrison*, oder es reflektieren *Robert Kramer* in *SAY KOM SA* und *Merzak Allouache* mit *ALGER-BEYROUTH* nicht nur über die historischen Veränderungen eines Landes, Vietnam oder Algerien, sondern auch über eigene Vergangenheiten.

Auch das Programm der «*Semaine de la Critique*» ist dem nachdenklichen Blick auf die Wirklichkeit verpflichtet, es zeigt in hartnäckiger Konzentration "nur" Dokumentarfilme, sieben Beispiele (darunter etwa *BRAIN CONCERT* von Bruno Moll) für eigenständige Versuche, von Lebens-Spuren zu berichten und dadurch den Bezug zur Welt zu bestimmen.

Festival internationale del film Locarno, Via della posta 6, 6600 Locarno, Tel. 091-751 02 32 Fax 091-751 74 65

Litera'thur

Nach dem grossen Erfolg der Thomas-Bernhard-Tage des letzten Jahres widmen sich die Winterthurer Literaturtage, jetzt unter dem Titel *Litera'thur*, neben wiederum *Thomas Bernhard* noch fünf weiteren «Randfiguren» oder «Aussenseiter-Persönlichkeiten». Während des ganzen Monats September bis anfangs Oktober finden Lesungen aus Werken von *Karlheinz Deschner* (selbst anwesend), *Elfriede Jelinek* sowie den Schweizern *Friedrich Glauser*, *Robert Walser* und *Ludwig Hohl* statt.

Das *Filmfoyer Winterthur* begleitet das literarische Programm jeweils dienstagsabends mit ausgewählten Filmen. Den

Start macht am 1. September *MATTO REGIERT* (1946, Regie: *Leopold Lindtberg*, nach dem Kriminalroman von Friedrich Glauser, mit Heinrich Gretler als Wachtmeister Studer). In der darauffolgenden Woche, am 8. September, wird das Road-Movie *AKROPOLIS NOW* mit Max Rüdlinger und Wolfram Berger (1984, Regie: *Hans Liechti*) gezeigt. Es folgt am 15. September *DER ERFINDER* (1980, Regie: *Kurt Gloor*, mit Bruno Ganz und Walo Lüönd) und am 22. September *EINER WILL NICHT MEHR MITMACHEN* (eine Doku-Fiktion zu Friedrich Glauser) und *DER HANDKUSS*, die schöne Verfilmung der Erzählung «Ein Schlossherr aus England» von Friedrich Glauser in der Regie von *Alexander J. Seiler*. Der Schlusspunkt wird am 29. September von der kongenialen Robert-Walser-Verfilmung *DER GEHÜLFE* (1976; Regie: *Thomas Koerfer*) gesetzt.

Die Schauspieler *Bruno Ganz*, *Wolfram Berger* und *Max Rüdlinger* werden nicht nur auf der Leinwand, sondern auch unter den Lesenden zu finden sein. Neben dem eigentlichen Filmprogramm des Fimfoyers werden auch etliche (Fernseh-)Dokumentationen etwa zu *Thomas Bernhard* und *Karlheinz Deschner* gezeigt. Am fünften Wochenende, das im Zeichen von *Elfriede Jelinek* steht, wird in einer Sonntags-Matinee (4.10.) *MALINA* von *Werner Schroeter* mit *Isabelle Huppert* über die Leinwand des Kino Loge flimmern. *Vorverkauf: Buchhandlung Vogel, Marktgasse 41, 8400 Winterthur* Weitere Informationen unter *Telefon/Fax: 052-233 45 79*

Hommage

Daniel Schmid

Der *Kunstpreis 1998 der Stadt Zürich* wird dem Filmgestalter und Opernregisseur *Daniel Schmid* verliehen. Schmid wird für «sein filmisches Gesamtwerk – ein Kino der Imagination und Musikalität, der verklärenden Träume und produktiven Irritationen und unter Berücksichtigung seiner musikadäquaten Operninszenierungen» mit diesem Preis ausgezeichnet. Der mit einer Summe von 50 000 Fr. verbundene Preis wird *Daniel Schmid* am 24. August überreicht.

Das *Filmpodium der Stadt Zürich* zeigt aus diesem Anlass im September das Spiel- und Dokumentarfilmwerk *Daniel Schmid*, das neben verschiedenen kürzeren Film- und Fernseharbeiten neun lange Filme umfasst; darunter etwa *HEUTE*

NACHT ODER NIE oder die beiden von *Conrad Ferdinand Meyer* inspirierten Werke *VIOLANTA* oder *JENATSCH*.

Das andere Kino

Stadtkino Basel

Nach langen Jahren der Untermiete im Kino Clara ergibt sich für das *Stadtkinos Basel* nun endlich die Möglichkeit, sich vom Veranstalter filmkultureller Aktivitäten auch zum Ort für Filmkultur zu erweitern. Das Stadtkino wird seinen festen Standort in der *Kunsthalle Basel* (in der Nähe von *Tinguely-Brunnen* und *Stadttheater*) beziehen.



Im eigenen Kino kann viel flexibler und problemfreier ein anspruchsvolles und neu auch umfangreicheres Programm zu attraktiveren Spielzeiten zusammengestellt werden. Die Aufgaben des Stadtkinos, eine Ergänzung zu den kommerziellen Kinos zu bilden und dem Publikum unbekanntere Seiten der Filmkunst zu zeigen, bleiben zwar die bisherigen, aber es ergeben sich erweiterte und auch neue Perspektiven. Durch die räumliche Eingliederung in die *Kunsthalle* (im ehemaligen Skulpturensaal) können in Zukunft bis anhin vernachlässigte Richtungen, wie etwa *Video-kunst*, *Künstler- und Experimental-filmprogramme*, einem interessierten Publikum zugänglich gemacht werden.

An sechs Tagen in der Woche, und an 46 Wochen im Jahr, werden 600 Vorstellungen im rund hundert Plätze zählenden Kinosaal stattfinden. Es wird in Zukunft ein festes monatliches Programm geben, das immer ähnlich zusammengesetzt wird. Das Schwergewicht werden, mit rund zehn Filmen im Monat, die Filmreihen ausmachen, also geographisch, thematisch, historisch ausgerichtete Zyklen oder Werkreihen zu einzelnen Personen, die öfters auch in Zusammenarbeit mit anderen Kulturinstitutionen veranstaltet werden. Neben den Filmreihen wird pro Monat ein neuer Film, den man sonst kaum zu sehen bekommt, bis zu zwölf Mal aufgeführt. Je nach Angebot will man auch eine bis zwei Reprisen mit Klassikern oder «Filmen, die man ver-

passt hatte» spielen. Jeweils am Monatsende wird das Stadtkino in Zusammenarbeit mit der «*Alliance Française*» dem französischen Film einen Platz zur Verfügung stellen, und auch das ursprüngliche Mitgliederprogramm soll, leicht verändert unter dem Titel «*Festival-Entdeckungen*», fortgesetzt werden.

Die Eröffnung wird vom 4. bis 6. September mit einem umfassenden Programm unter dem Titel «*Film und Kino im Film*» gefeiert. Erste angekündigte Programmschwerpunkte für die nächsten Monate sind eine Reihe «*Frauegestalten der Weltliteratur*», ein Besuch der *Cinéma-thèque suisse* mit Vorführung von Raritäten aus Basel, im Oktober eine Retrospektive der Filme von *Chris Marker* mit der Vorführung von *LEVEL 5* oder ein Filmprogramm zur Ausstellung von *Martin Kippenberger* im November in der *Kunsthalle*.

Robert Stadler

Stadtkino Basel, Postfach, 4005 Basel, Telefon: 061-681 90 40

The Big Sleep

Kurt Kren

20.9.1929–Juni 1998

österreichischer Experimental- und Avantgardefilmemacher im Umfeld der Wiener Aktionisten; ursprünglich Bankbeamter; Gründungsmitglied der *Austria Filmmakers Cooperative*; lebte in Köln, München, im Auto und in *Houston Texas*; Arbeit als Museumswärter; hinterlässt rund fünfzig kurze bis kürzeste-Filme. «*Kren* war Teil eines schmalen Bands im Kino, das keine Waren befördert, sondern Wahrnehmungen: seine Filme verlangen neue, schnellere Augen.» (Die Zeit)

Peter Buchka

1943-1998

Münchener Filmkritiker; schrieb seit 1973 für die «*Süddeutsche Zeitung*», zuletzt weniger über Film, sondern vertiefende Reflexionen über (Bild-)Kultur «*Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*», München 1983 «*Ansichten des Jahrhunderts. Film und Geschichte in zehn Porträts*», München 1988

«*Vielleicht besteht der grösste Reiz des Kinos in der Tatsache, dass es der Welt eine Wirklichkeit zurückgeben und diese wieder anschaulich machen kann, die dieselbe Welt gerade zuvor zerstört hat.*» (Peter Buchka, *Ansichten des Jahrhunderts*)