

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 274

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: 26.12.2024

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

Kurz belichtet

TOUCH THE SOUND
Regie: Thomas Riedelsheimer



Sound-Design

Das Kino Kunstmuseum Bern nutzte die Sommerpause für eine Modernisierung der technischen Infrastruktur und die Erneuerung der Kino-Tontechnik. Die Möglichkeit, den Saal nun in Dolby-Digital-Surround beschallen zu können, wird im September/Oktoberprogramm mit der Reihe «Erlebnis Sound-Design» gefeiert: Mit Filmen etwa, die nicht zuletzt für ihre Tontechnik ausgezeichnet worden sind, wie *THE PIANO* von Jane Campion, *TITANIC* von James Cameron, *MICROCOSMOS* von Claude Nuridsany und Marie Pérennou oder *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* von Steven Spielberg.

Mit *TOUCH THE SOUND* von Thomas Riedelsheimer und dem Animationsfilm *HELP! I'M A FISH* von Stefan Fjeldmark und Michael Hegner werden Arbeiten des Sound-Designers Christoph von Schönburg vorgestellt, der von seiner Arbeit erzählen wird (21., 22. 10.). Am gleichen Wochenende wird auch *Barbara Flückiger*, Filmtonmeisterin und Autorin des Standardwerks «Sound Design: die virtuelle Klangwelt des Films», zum Thema befragt.

Kino Kunstmuseum, Hodlerstr. 8, 3000 Bern 7,
www.kinokunstmuseum.ch

Western

Noch bis Ende September zeigt das Österreichische Filmmuseum in Wien unter dem Titel «The Big Sky» klassische amerikanische Western. Im Zentrum steht die Epoche zwischen 1946 und 1962, als das Genre «in reifer Weise eine Geschichte der Gewalt, der nationalen Identität und der gesellschaftlichen Widersprüche» zu erzählen begann. Anhand von vierzig herausragenden Beispielen – von *MY DARLING CLEMENTINE* von John Ford oder *DUEL IN THE SUN* von King Vidor (1946) bis *ONE-EYED JACKS* von Marlon Brando

HIGH NOON
Regie: Fred Zinnemann



oder *RIDE THE HIGH COUNTRY* von Sam Peckinpah (1962) – sollen die politischen, mythischen und historischen Dimensionen des amerikanischen Nationalepos par excellence erkundet werden.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstr. 1,
A-1010 Wien, www.filmmuseum.at

Im Oktober trägt das *Filmfoyer Winterthur* im Rahmen seiner Möglichkeiten mit sechs ausgewählten Klassikern zur (Wieder-)Entdeckung des genuin amerikanischen Genres bei. Den Auftakt macht *THE GREAT TRAIN ROBBERY* von Edwin S. Porter, der allererste Western der Filmgeschichte, kombiniert mit *DESTRY RIDES AGAIN* von George Marshall und mit Marlene Dietrich als resoluter Western-Saloon-Bardame (3. 10.). Es folgen *STAGE COACH* von John Ford (10. 10.), *HIGH NOON* von Fred Zinnemann (17. 10.), *THE SEARCHERS* von John Ford (24. 10.) und *SERGEANT RUTLEDGE*, ebenfalls von John Ford (31. 10.).

Filmfoyer Winterthur, Kino Loge 3, 20.30 Uhr,
Oberer Graben 6, 8400 Winterthur,
www.filmfoyer.ch

Reservoir

Laura Mulvey, geboren 1941 in Oxford, gilt als Mitbegründerin der feministischen Filmtheorie. Peter Wollen, 1938 in London geboren, arbeitete als Drehbuchautor unter anderem bei Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* und schrieb zahlreiche Essays über Kino und Film. Im England der siebziger Jahre waren sie Teil einer künstlerischen Bewegung, die unter dem Einfluss poststrukturalistischer Theorien eine neue künstlerische Praxis anvisierten.

Ihr gemeinsamer Film *RIDDLES OF THE SPHINX* von 1977 – er wird von «Reservoir» am 28. 9. im *Filmpodium Zü-*

THE KINGDOM
Regie: Lars von Trier



rich vorgestellt – ist der anregende Versuch, eine neue Erzählform als Alternative zum konventionell erzählten Film zu finden. Erzählt wird von den Schwierigkeiten einer alleinerziehenden Frau im Privatleben und bei der Arbeit. Der Film ist formal klar in sieben Sektionen unterteilt, die vierte zerfällt wiederum in dreizehn Kapitel. Seine besondere Ästhetik erhält der Film durch die 360-Grad-Kameraraschwenks, mit denen in unterschiedlicher Länge die Räume der Handlung erfasst werden.

Filmpodium, Nüschelestrasse 11, 8001 Zürich,
www.filmpodium.ch

Xenix-Umbau

Nach der grossen *David-Lynch-Retro* vom September läutet das *Xenix* in Zürich eine Umbauphase mit einem Kinomarathon ein. Mit neun Stunden formal und emotional wunderbarem Kino (auch wenn es für's Fernsehen produziert wurde): zwei mal vier Folgen à circa 70 Minuten von *RIGET / THE KINGDOM / GEISTER*, der innovativen Serie um das Reichskrankenhaus von Kopenhagen von *Lars von Trier* und *Morten Arnfred* (29., 30. 9.). Am 1. 10. folgt dann das grosse Umbaufest.

Die hundertjährige *Xenix*-Baracke auf dem Kanzleiareal wird darauf bis Ende Februar 07 umgebaut: Das *Xenix* erhält etwa einen neuen Eingangsbereich und diverse infrastrukturelle Verbesserungen. Der Kino-Betrieb wird anderswo teilweise weitergeführt.

Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich,
www.xenix.ch

Roadmovie

Bereits zum vierten Mal zeigt das mobile *Kino Roadmovie* ab Ende September bis 3. November Filme an Orten, die ohne Kino auskommen müssen. An den dreissig Spielorten in allen Landes-

Daniel Schmid



teilen (von Domdidier FR über La Côte-aux-Fées NE, Grächen VS bis Taverne TI oder Grono GR) wird in der Schule ein spezielles Nachmittagsprogramm für Kinder und Jugendliche gezeigt und abends ein Film für ein allgemeineres Publikum. Dank der Zusammenarbeit mit «Memoriav» kann als Vorprogramm zum Hauptfilm eine auf den Ort abgestimmte Wochenschau-Auswahl gezeigt werden. Das Abendprogramm wird von jüngeren und älteren Schweizer Filmen wie etwa *JO SIFFERT*, *MEIN NAME IST EUGEN*, *JEUNE HOMME* oder *BANKOMATT* bestritten.

www.roadmovie.ch

Daniel Schmid

26. 12. 1941–6. 8. 2006

«Solange die Menschen noch den Wunsch haben, in einem verdunkelten Raum gemeinsam zu träumen, wird das Kino bestehen bleiben. Ich glaube, dass die Menschen einen Hang zu mythischen Formen und rätselhaften Bildern haben, zu atavistischen Märchen und magischen Symbolen, die sie zu den verschütteten Erinnerungen an ihre Kindheit und ihrer Kultur zurückführen. Ich glaube also, dass das Kino ein Mittel zur Flucht aus dem langweiligen Einerlei des Lebens und dem Verlust der Identität ist.»

Daniel Schmid, zitiert von Andrej Plachow in seiner Hommage «Daniel Schmid – der hundertprozentige Europäer» in *Filmbulletin* 3.98

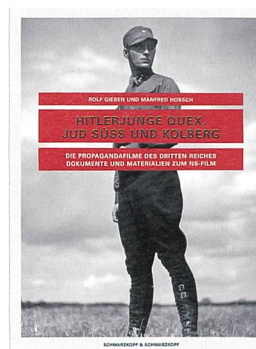
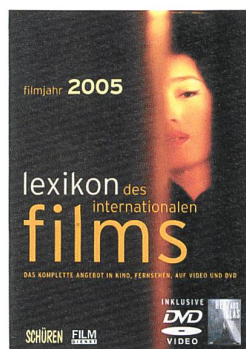
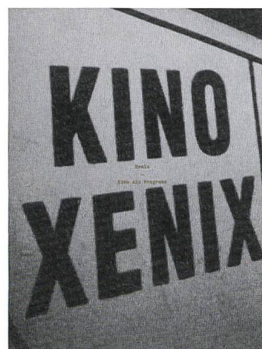
Glenn Ford

1. 5. 1916–30. 8. 2006

«Mein Gesicht prädestiniert mich ja förmlich für die Rolle des Cowboys. Es sieht am besten aus, wenn es im Schatten einer Hutkrempe liegt.»

Glenn Ford, zitiert in Peter W. Engelmeier: *100 Jahre Kino. Die grossen Stars. Augsburg 1994*

Rückblicke Zum Lesen



Rückblicke: Festhalten und Katalogisieren des Vergangenen, Erinnern und Aufarbeiten, aus der Distanz einen neuen Blick auf das Alte werfen, aus der Analyse der Vergangenheit Perspektiven für die Zukunft gewinnen – Rückblicke können ganz unterschiedlich ausfallen.

Ein Blick zurück auf die Geschichte eines aussergewöhnlichen (Programm-)Kinos: das Xenix in Zürich, dessen Name auch Filmfreunden bekannt ist, die selber noch nie dort waren. 1980 als Teil der autonomen Jugendbewegung geboren und nach vier anfänglichen Wanderjahren seit mittlerweile zwei Jahrzehnten in einer Baracke beheimatet, die Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts ursprünglich als Schulraum errichtet wurde. «Xenix. Kino als Programm» ist einerseits ein würdiger Rückblick, inklusive einer Chronik (in die auch Zitate aus Staatsschutzakten eingeflossen sind) und einer Liste von Filmtiteln und Programmreihen. Die Textbeiträge (zwischen die jeweils Fotostrecken gesetzt sind) gehen vom Konkreten (wie den Erinnerungen von vier «Xenixern», wie sich die Mitarbeiter selber nennen) zum Allgemeinen (wie der Entwicklung des Kinos und der Eigenheiten des Kinoerlebens). Zu erfahren ist, dass «ehrenamtliche Arbeit im Xenix jahrelang selbstverständlich war» und dass «die Bar das Kino ermöglicht». Beschrieben wird der «Weg in die Professionalisierung». Gerade wenn es um das Kino als Ort des Filmlebens (oder, profaner, die Abspielstelle Kino) geht, ist andererseits ein Blick in die Zukunft angebracht: die eigene Positionierung zwischen den anderen, den neuen Medien, zumal der Weiterentwicklung des Heimkinos, seiner Aufrüstung zum High-Tech-Center mit DVD und Plasmabildschirm. «Das Xenix soll weiterhin die Position vertre-

ten, dass es neben dem kommerziellen Kino noch andere Werte gibt», heisst es da, und, über die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter: «Wir müssen schauen, dass Leute dazu stossen, die mit ihrer Leidenschaft und ihrem Herzblut das Xenix weiterbringen.» Da schleicht sich gelegentlich ein beschwörender Unterton ein, der aber wohl nahe liegt, bedenkt man, wie sehr das Kino heute um seine Existenz zu kämpfen hat, zumal wenn es programmatische Zielsetzungen hat wie eben das Xenix. Oder, um einmal mehr das geflügelte Wort aus Giuseppe Tomaso di Lampedusa «Der Gattopardo» zu zitieren: «Es muss sich viel ändern, damit alles beim alten bleibt.»

Zum «risikofreudigen Kinogänger», auf den die Xenixen und alle anderen engagierten Programmkinomacher angewiesen sind, findet sich eine hübsche Äusserung mit einer provokanten Analogie im Editorial der neuesten Ausgabe der Filmzeitschrift «Cinema»: «Sex kann man kaufen, ähnlich einer DVD, die auf Fingerzeig gehorcht. Der risikofreudige Kinogänger indes gibt sich hin, verführt von Trailern, Plakaten, Stars – jenem Versprechen, das die Erotik letztendlich ist. Geheimnisvoll, unfassbar.» Die 51. Ausgabe von «Cinema» widmet sich also der «Erotik» und damit auch dem Verhältnis des Zuschauers zum Leinwandgeschehen. «Wann wird das Kino als erotischer Raum wiederentdeckt?» fragt einer der Texte gleich im Titel. Neben Untersuchungen zu Filmen wie Anauds *L'AMANT*, Lynes *LOLITA*, aber auch einer zu *DIE HARD*, der die Erotik im Action-Film untersucht und als dessen Ausgangspunkt die Autorin das damals verbotene Videoschauen als Vierteljahrige nimmt, findet sich ein spannendes Interview mit dem Filmmacher Lionel Baier (*GARÇON STUPI-*

DE) über die Grenzen zwischen Pornografie und Erotik – und nicht zuletzt auch ein Rückblick auf eine *terra incognita* der Schweizer Filmgeschichte, die heimische Sexfilmproduktion: Da findet man auch den Namen Edi Stöckli wieder, der schon im «Xenix»-Buch eine Rolle spielte. Kenntnisreich werden da gleich die Unterschiede benannt zwischen den Produktionen von Spiegel und Dietrich – auf das Buch über letzteren, das vom Verfasser angekündigt wird, darf man sich jetzt schon freuen. Einen Blick zurück auf die Jahresproduktion des Schweizer Filmschaffens wirft wie immer auch der Anhang: 32 eng bedruckte und zweispaltig gesetzte Seiten, ein Beitrag zur Chronologie des Schweizer Kinos.

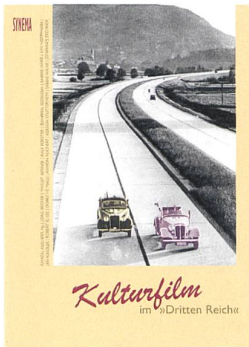
Ein Blick zurück auf das vergangene Filmjahr. Den haben, was all die Filme anbelangt, die im deutschsprachigen Raum zur Aufführung kamen, bislang gleich zwei Filmjahrbücher geleistet: Die Ergänzungsbände zum «Lexikon des internationalen Films» (die seit 2001 im Schüren Verlag erscheinen) und das von *Lothar R. Just* (seit 1979, davon seit 1987 bei Heyne) herausgegebene «Filmjahrbuch» (bis 1999 gab es auch noch, zwanzig Jahre lang, den «Fischer Film Almanach»). Ab diesem Jahr steht das von der Katholischen Filmkommission für Deutschland und der Zeitschrift «film-dienst» herausgegebene Filmjahrbuch alleine da, *Lothar R. Just* hat das Handtuch geworfen. Als regelmässiger Benutzer *beider* Jahrbücher sei ihm (und seinem Verlag) hier Dank abgestattet – auch wenn ich das Konkurrenzprodukt öfter zur Hand genommen habe, waren die Auszüge aus Kritiken und Interviews, die Hinweise auf Festivalaufführungen, die man nur bei ihm fand, doch oft nützliche Ergänzungen.

Auch das «Filmjahr 2005» trägt der Veränderung des Filmsehens Rechnung: mit oft detaillierten Hinweisen auf DVD-Extras (samt ihrer Längen, die man so gut wie nie auf den DVDs selber findet) und auch mit gelegentlichen Neubewertungen – so wird Fassbinders *WHITY* ein wenig moderater abgewertet als bei der Erstbesprechung. Die Filmgeschichte ist im Fluss, auch wenn sich das hier in erster Linie so äussert, dass Neuauflagen von DVDs den einen oder anderen Filmschnipsel mehr zutage fördern, allerdings weniger als filmhistorische Wiederentdeckung, sondern als Möglichkeit, dem Konsumenten das Geld ein zweites Mal aus der Tasche zu ziehen. Dass man dabei allerdings die erweiterte Neufassung von Sam Peckinpahs *SIERRA CHARRIBA* (*MAJOR DUNDEE*, 1964), die im vergangenen Jahr auf DVD erschien, schlichtweg unerwähnt lässt (obwohl sie doch im «film-dienst» mit einem Artikel gewürdigt wurde) ist schon ärgerlich.

Als Dreiegaben gibt es, wie bereits im vergangenen Jahr, ein «Brevier» mit Texten deutscher Filmkritiker und eine DVD, diesmal *Werner Herzogs HERZ AUS GLAS*.

Zwei Blicke zurück auf die deutsche Filmgeschichte zwischen 1933 und 1945: «Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg» beschäftigt sich mit den «Propagandafilmen des Dritten Reiches» in Form von «Dokumenten und Materialien zum NS-Film» (Untertitel). Und in Bildern: über 500 davon enthält der Band, überwiegend Standfotos, aber auch einige Arbeitsfotos sowie die Reproduktion von Titelseiten des Filmprogrammhefts «Illustrierter Film-Kurier». Das Ganze im Grossformat, wie die Bände desselben Verlags etwa über *Heinz Erhardt*, *Hildegard Knef* und den Fotografen *Peter Basch* – während die anderen Lexika des Mitautors *Manfred*

Für Papa Erinnerungen an Roberto Rossellini



Hobsch im normalen Format erschienen (und auch nicht auf Kunstdruckpapier). So hat diese Veröffentlichung auch die Züge eines *Coffeetable Book*, was einen Widerspruch zu seinem Inhalt markiert: «Filme, die wir gerne wieder sehen würden» vielleicht? Was für einen konkreten Gebrauchswert hat so eine Veröffentlichung, die sich ja, im Gegensatz zu anderen Lexika, eben nicht zum Nachschlagen verwenden lässt, wenn einer der behandelten Titel im Fernsehen auftaucht? Und ein Nachschlagewerk ist das Buch in erster Linie (selbst wenn es jegliches Register vermissen lässt), denn liest man die Texte hintereinander weg, so produzieren die immergleichen Lobeshymnen der zeitgenössischen «Kritiken» schnell einen Überdruß, aber auch die Kommentare der Verfasser, insofern sie die Ideologien der Filme an ihren Handlungsmustern festmachen und die filmische Form so gut wie gar nicht in den Blick rücken. Zugegebenermaßen ist das Buch im Untertitel explizit als Materialsammlung ausgewiesen und gibt demjenigen, der sich mit der Thematik beschäftigt, einiges an brauchbaren Informationen zu Produktion und Rezeption (auch was nach 1945 mit den jeweiligen Filmen geschah) an die Hand, ebenso wie es allein durch die Anzahl von 170 aufgeführten Filmen das Spektrum beträchtlich erweitert, jenseits so bekannter Werke wie die in seinem Titel genannten. Dabei lässt der Band aber jegliche Begrifflichkeit vermissen, wenn es um die Auswahl der behandelten «Kinofilme mit nationalsozialistischer Tendenz» geht. Dass zu zwei Filmen, die 1989 in einer vom Film-Museum Berlin/Stiftung Deutsche Kinemathek organisierten Retrospektive «Europa 1939» liefen, längere Zitate aus der entsprechenden Publikation abgedruckt sind, in denen versucht wurde, die Filme aus der Perspektive der Ge-

genwart neu zu lesen, mutet eher zufällig an.

Konsequent aus dem gegenwärtigen Stand der Forschung dagegen ist ein Sammelband gehalten, der sich mit dem «Kulturfilm im «Dritten Reich»» beschäftigt (und dessen Ausgangspunkt ein Symposium im November 2003 in Wien war). Bevor sich der Herausgeber Ramón Reichert im abschließenden Aufsatz mit dem «strategischen Verhältnis von NS-Kulturfilmen und Rammstein-Videos» beschäftigt, in denen sich die «Dekontextualisierung» am deutlichsten zeige, womit «die Vermittlung der faschistischen Weltanschauung im popkulturellen Gedächtnis auf eine Fussnote reduziert wird», stellen verschiedene Autoren den Kulturfilm in Kontext sowohl von Längs- und Querschnitten dar, vom internationalen Vergleich über den Kulturfilm in der Weimarer Republik bis hin zu spezielleren Fragestellungen (etwa, inwieweit Farbe der Gattung neue Möglichkeiten erschloss) bis hin zu Einzelanalysen ausgewählter Filme.

Frank Arnold

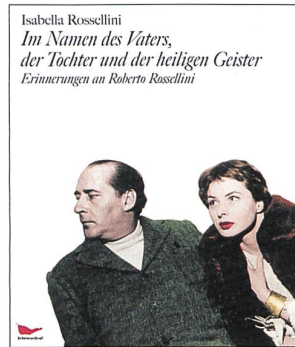
Veronika Grob, René Moser, Beat Schneider (Red.): *Xenix. Kino als Programm. Marburg, Schüren Verlag, 2006. 208 S., Fr. 36.-, € 19.90*

Cinema 51: Erotik. Marburg, Schüren Verlag, 2006. 192 S., Fr. 34.-, € 24.-

Horst Peter Koll, Hans Messias (Red.): *Lexikon des internationalen Films – Filmjahr 2005. Marburg, Schüren Verlag, 2006. 659 S., Fr. 36.-, € 19.90*

Rolf Giesen, Manfred Hobsch: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film. Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2005. 504 S., Fr. 85.50, € 49.90*

Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im «Dritten Reich». Wien, Synema, 2006. 207 S., € 22.-*



Am 8. Mai 2006 wäre er hundert Jahre alt geworden, der stilbildende Regisseur der Nachkriegszeit, Roberto Rossellini, der schon 1977 gestorben ist. Er gilt als der Repräsentant des neorealistischen Films, vor allem mit *ROMA CITTÀ APERTA* (1945), der eine Episode der Resistenza während der deutschen Besatzung beschreibt, und dessen Erfolg Alberto Moravia vor allem in der «Klarheit der Darstellung» sah. Für Rossellini war der Neorealismus eine moralische Position: «Der Film muss die Menschen lehren, sich zu erkennen, sich gegenseitig kennen zu lernen, anstatt immer die gleichen Geschichten zu erzählen» meinte er in einem Interview mit François Truffaut und Eric Rohmer, das 1954 in den «Cahiers du Cinéma» erschienen ist. «Ich versuche immer gleichmütig zu bleiben, denn ich finde, gerade das Überraschende, Ausserordentliche und Ergreifende des menschlichen Daseins besteht darin, dass grosse Taten und bedeutende Ereignisse auf dieselbe Weise, mit derselben Gelassenheit geschehen wie die kleinen, alltäglichen Dinge des Lebens.» Eine solche Haltung mag kennzeichnen, dass Rossellini aufwendigen Inszenierungskünsten zumindest skeptisch gegenüberstand. Und Gilles Deleuze meint zur Haltung Rossellinis, dass «gerade er das Bedürfnis hat, das Wissen auf den Glauben, einen einfachen Glauben an den Menschen und die Welt, zu gründen.»

Ob Rossellinis moralischer Minimalismus erneut ein Widerpart gegen die heutige exzessive und schamlose Bilderflut werden kann? Vielleicht war seine damalige Bekanntheit doch mehr der Liaison mit Ingrid Bergman und der Trennung von Anna Magnani geschuldet, die zum Thema des (damals allerdings noch gemässigten) Boulevards wurden. Jedenfalls ist das Erinnerungsbuch, das Isabella ihrem Vater

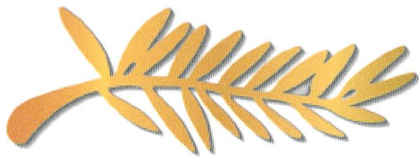
gewidmet hat, auf die Zeit bis 1957 beschränkt, dem Jahr, in dem Rossellini sich nach siebenjähriger Ehe von Ingrid Bergman scheiden liess, um die Inderin Sonali Dasgupta zu heiraten.

«Wenn ich an ihn denke – und ich denke oft und gern an ihn –, ist er bei mir, obwohl er schon so lange tot ist.» Was könnte ein liebevolleres Geständnis für die Sehnsucht nach dem Vater sein, den sie, 1952 geboren, nur sporadisch zu Gesicht bekam. Das Buch als eine Hommage an den Vater gipfelt in der Wiedergabe des Drehbuchs zu Isabellas Kurzfilm *MY DAD IS 100 YEARS OLD*, den sie mit dem kanadischen Regisseur Guy Maddin gedreht hat. Sie verkörpert darin die Rollen von Roberto, Ingrid, Fellini, Hitchcock, David Selznick und Chaplin in diversen Verkleidungen, und die nie ganz erfüllte Geborgenheit vermittelt sich im Geständnis: «Mir gefiel mein Vater so dick, wie er war. Und wenn ihn jemand aufs Abnehmen ansprach, wurde ich sauer. Ich wollte nicht weniger Daddy. Wenn man ihn umarmte, gab es so viel zu umarmen. Und ich wollte so viel wie möglich.»

Isabella Rossellinis Zusammenstellung von Erinnerungen, Interviews, Zeichnungen, aufschlussreichen Fotos ist wie ein sehr persönliches Poesiealbum konzipiert, mit dem konträren Stil der Beiträge und deren (gewolltem) Durcheinander. So ist es zu lesen und zu betrachten. Als Beitrag zu Rossellinis Werk sicher nicht notwendig, aber schön gemacht. Fast störend in ihrer bürokratischen Ordnung die kommentierte Filmographie.

Erwin Schaar

Isabella Rossellini: *Im Namen des Vaters, der Tochter und der heiligen Geister. Erinnerungen an Roberto Rossellini. München, SchirmerGraf Verlag, 2006. 144 Seiten, 140 Abbildungen, Fr. 44.40, € 24.80*



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES 2006

THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY



Ab 5. Oktober im Kino

SCREENPLAY BY PAUL LAVERTY

A FILM DIRECTED BY
KEN LOACH

SIXTEEN FILMS, MATADOR PICTURES, REGENT CAPITAL, UK FILM COUNCIL, BORD SCANNÁIN NA HEIREANN/IRISH FILM BOARD, FILMSTIFTUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, ELEMENT FILMS, BIM DISTRIBUZIONE, EMC PRODUKTION, TORNASOL FILMS, DIAPHANA DISTRIBUTION, PATHÉ DISTRIBUTION, CINÉART, TV3 IRELAND, FILMCOPI
CILLIAN MURPHY, PÁDRAIC DELANEY, LIAM CUNNINGHAM, ORLA FITZGERALD "THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY" PRODUCTION DESIGNER FERGUS CLEGG PHOTOGRAPHY BARRY ACKROYD SOUND RAY BECKETT, KEVIN BRAZIER CASTING DONNAGH KEARNEY LOCATIONS MARIA O'CONNOR, FIRST ASSISTANT DIRECTOR DAVID GILCHRIST
COSTUME DESIGNER EIMER NÍ MHAOLDOMHNAIGH EDITOR JONATHAN MORRIS MUSIC GEORGE FENTON CO-PRODUCER REDMOND MORRIS EXECUTIVE PRODUCERS ULRICH FELSBERG, ANDREW LOWE, NIGEL THOMAS, PAUL TRUBITS SCREENPLAY PAUL LAVERTY PRODUCER REBECCA O'BRIEN DIRECTOR KEN LOACH
AN IRISH/BRITISH/GERMAN/ITALIAN/SPANISH CO-PRODUCTION © OIL FLICK FILMS NO.2 LLP, UKFC, SIXTEEN FILMS LTD, ELEMENT FILMS LTD, EMC GMBH, BIM DISTRIBUZIONE AND TORNASOL FILMS S.A. MMVI

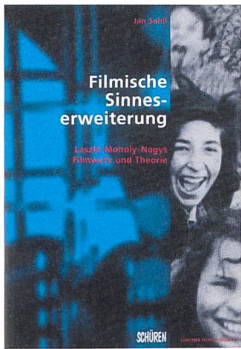
Sixteen FILMS



www.thewindthatshakes.thebarley.co.uk



Avantgarde- und Mainstreamkino Neue Bände der Zürcher Filmstudien



In historischer Perspektive erkunden die neuen Bände der Zürcher Filmstudien Aspekte des Avantgarde- wie des Mainstreamkinos der zwanziger bis vierziger Jahre. Es handelt sich dabei um Dissertationen, die am Zürcher Seminar für Filmwissenschaft entstanden sind. Einer der radikalsten Experimentatoren des Films war der Grafiker, Fotograf und Bauhaus-Kunstpädagoge László Moholy-Nagy. Es gibt zwar einige Bände über sein Werk, doch eine systematische Betrachtung des knappen Filmœuvres im Kontext seiner Bild- und Kunsttheorie lag bisher nicht vor. Jan Sahlí hat dies jetzt mit einer gut lesbaren und kompakten Arbeit nachgeholt. Zunächst klärt er Moholys Grundauffassung, die um den Akt des Sehens kreist, den er zu einer neuen Wahrnehmungs- und Erlebnisform entwickeln will. Scharf setzt er sich gegen das illusionistische, realitätsnachahmende Bild und die Spielhandlung ab. Es bleibt ein Geheimnis vieler Avantgarden (gerade auch der heutigen), warum eine dramatische Erzählung per se erkenntnisbehindernd sein soll. Moholy will grundlegende Gestaltungsmittel wie Licht, Bewegung und Ton in ihrer formalen wie sinnlichen Erlebnisbandbreite erforschen. Sein Exposé zu dem radikalen Bewegungsfilm *DYNAMIK EINER GROSSSTADT* (1925) zeugt davon. Eindringlich suggeriert er Tempo durch eine spezifische Anordnung von Text- und statischen Bildelementen, die sich aber – wie Sahlí kunsthistorisch und intermedial vergleichend zeigt – nur schwer verfilmen lässt.

Für *LICHTSPIEL SCHWARZ-WEISS-GRAU* (1930) entwarf Moholy ein bewegliches Lichtrequisit, so dass Licht, Schatten und Raum abstrakt modulierbar wurden. Dass die so gewonnenen (Film-)Bilder konstruiert, unfertig und provisorisch anmuteten, störte ihn nicht. Sahlí weist abstrahierende

Bildeffekte, die ihren malerischen Ursprung noch in der fotografischen Abbildung selten verhehlen, auch in *IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN* (1929) und *BERLINER STILLEBEN* (1932) nach. In *GROSSSTADTZIGEUNER* (1932/33) entdeckt Moholy die Handkamera, mit der er Bewegungselemente des Tanzes und die Involviertheit des Filmemachers forciert. Professionelle Möglichkeiten der entfesselten Kamera und der Bildfluss erzeugenden Montage, die der deutsche Spielfilm seit 1923 perfektionierte, hatte Moholy nicht. Noch in seinen Auftragsarbeiten der dreissiger Jahre, Dokumentarfilme über Hummerzucht, den Londoner Zoo oder einen Architektenkongress, setzt er auf formale Veränderungen des einzelnen Bildes und kaum auf die Montage, die ja auch kontrapunktisch anordnen kann. Sein stetiger Versuch, sinneserweiternde Bildformen zu finden, lotet zwar technische Potentiale der Filmemulsion und Objektive aus, überflutet den Zuschauer aber auch mit vielen ungerichteten Bildinformationen.

Das Mainstreamkino ist sowohl in seiner Form wie in seinen Inhalten oft normgebunden. Trotzdem hat es sozialpolitisch brisante Themen selten gescheut, wenn sie sich in einem geläufigen Genre vereinnahmen liessen. *Ursula von Keitz* zeigt das in ihrer Untersuchung des Schwangerschafts- und Abtreibungskonflikts im populären Erzählkino der Jahre 1918 bis 33 exemplarisch auf. Auch sie klärt die Grundlagen ihres Gegenstands sehr genau: die Darstellungscodes in den Künsten wie in der Gesetzgebung und konträr dazu die Proteste der Frauenrechts- und Sexualreformbewegung. Beschrieben wird ein Spannungsfeld, das die Körper-, Geschlechter- und Sozialerfahrung von Frauen in dramatischer Weise

prägte. Vielleicht auch deshalb geben sie im frühen Film besonders "reiche" Figuren ab.

Die ersten deutschen Filme zum Schwangerschaftskonflikt sind Ende 1918 eingebunden in bevölkerungspolitische Bewältigungsaufträge des Weltkriegs. Abtreibung wird als grobe persönliche Verfehlung gezeigt, die zu sanktionieren ist. Siechtum, persönliche Katastrophen und Sühne durch den Tod sind hier die Regel. Richard Oswald und Georg Jacoby überführen in *SÜNDIGE MÜTTER* und *KEIMENDES LEBEN* die soziale Norm in die Genreform des Sittenfilms. Für die Mitte der zwanziger Jahre arbeitet Keitz zwei gegenläufige Tendenzen heraus: einerseits eine weitere Verfestigung der Norm durch zunehmende Zensurrigidität und andererseits deren Aufweichung durch Nebenhandlungen, in denen etwa jüngere Ärzte Skrupel entwickeln oder aber die soziale Klassenmedizin aufscheint (was in *CYANKALI*, 1930, zum Hauptthema wird). *KREZZUG DES WEIBES* (1926) verbindet den (Gefühls-)Lernprozess eines Staatsanwalts mit Überlegungen nach einer Indikationslösung, was in *KINDERSEELN KLAGEN AN* (1927) entzweit zurückgewiesen wird.

Einer der umstrittensten Filme zum Thema ist eine Produktion der Zürcher Praesens-Film von Lazar Wechsler. *FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK* (1929/30) zeigt die physisch-räumliche Realität der Zürcher Universitätsfrauenklinik, in der auch eine Geburt gefilmt wurde. In drei mit Laiendarstellern besetzten Episoden kommen Introspektion und Körperlichkeit des Schwangerschaftskonflikts jedoch kaum zum Ausdruck, sondern verschwinden im aseptischen Weiss des Kreissaaals, der lichten Alternative zum Dunkel der Kurpfuscherei. Wie sehr der Schwangerschaftskonflikt in den Lebensplan der Frau eingreift, ver-

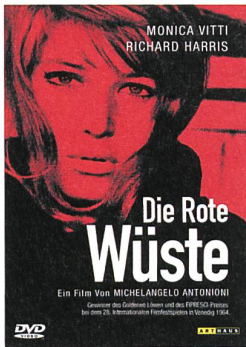
deutlichen populäre Romane, die dem Typus der Neuen Frau nachspürten. Die Verfilmungen von Vicki Baums *STUD. CHEM. HELENE WILLFUER* (1930) und Irmgard Keuns *GILGI – EINE VON UNS* (1931) mussten, auch aufgrund einer Starbesetzung, *happy end*-lastige Abflachungen hinnehmen, wie von Keitz in einer luziden intermedialen Analyse nachweist. Ausführlich schildert sie die jeweilige Zensurgeschichte der behandelten Filme. Die tief im Material verwurzelte film- und produktionsgeschichtliche Analyse wird hier in überzeugender kulturwissenschaftlicher Weise mit dem sozial- und kulturgeschichtlichen Hintergrund verwoben.

Jürgen Kasten

Jan Sahlí: *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*. Marburg, Schüren-Verlag, 2006. 208 Seiten, Fr. 44.50, € 24.90

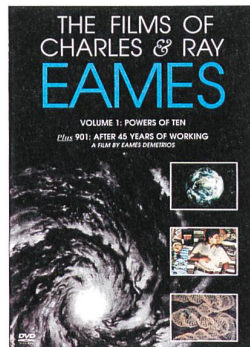
Ursula von Keitz: *Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918–1933*. Marburg, Schüren-Verlag, 2006. 416 Seiten, Fr. 44.50, € 24.90

DVD

**Zweimal Antonioni**

IL DESERTO ROSSO, seinen ersten Farbfilm, beginnt Michelangelo Antonioni noch mit dem verwachsenen Grau des Himmels und der Fabriktürme, um dann aus diesen Feuerwolken schieszen zu lassen. Das Stilprinzip ist auch im Folgenden das der Farbtupfer: der grüne Mantel von Monica Vitti, die als Traumatisierte durch eine Industriewüste irrt, die rote Farbe in der Holzbaracke, in der eine Handvoll Leute unverhofft zusammenfindet. Dafür ist ehemals Farbige fahl geworden: die grauen Äpfel und Orangen auf einem Karren und die weissen Bäume. Ganz offensichtlich tritt die Farbdramaturgie in diesem Film an die Stelle des Erzählens, und doch führt eine Psychologisierung der Farbe (etwa als Darstellung der seelischen Versehrtheit der Hauptfigur) nicht weit. Man verfällt darauf, bestimmten Farben symbolische Bedeutung zu geben, und gerät so doch nicht aus der Wüste der modernen Sinnlosigkeit, von der IL DESERTO ROSSO erzählt.

Ungleich eingängiger, ja fast schon im Stile eines Thrillers erzählt Antonioni in PROFESSIONE: REPORTER ebenfalls von einem Wanderer im Niemandsland. Der Journalist David Locke übernimmt die Rolle eines Verstorbenen, macht sich dessen Terminkalender und damit dessen Zukunft zu eigen. Er reist durch Afrika, gerät in Geschäfte mit Waffenschmugglern, und allmählich wird klar, dass er die alte Hoffnungslosigkeit seines vorherigen Lebens nur gegen eine neue ausgewechselt hat. Am Ende, in einer bemerkenswerten ohne Schnitt gedrehten Kamerafahrt verlässt die Kamera Lockes Zimmer, dreht eine lange Runde, um schliesslich wieder zurückzukehren. Ein faszinierender, irgendwie aber auch zweckloser Kreislauf – so wie das doppelte Leben der Hauptfigur dieses Films.

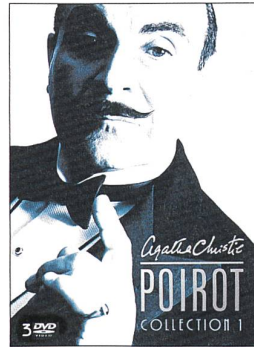


DESERTO ROSSO I/F 1964. Region 2; Bildformat 16:9 (anamorph); Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, I; Untertitel: D; Extras: Dokumentation, Historische Wochenschauberichte; Vertrieb: Arthaus

PROFESSIONE: REPORTER I/F/USA 1975. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E, F; Untertitel: D, E, F; Extras: Audiokommentare von Jack Nicholson, Aurora Irvine und Drehbuchautor Mark Peploe. Vertrieb: Sony Pictures

Charles und Ray Eames

Ein kontinuierlicher Zoom von einem picknickenden Paar im Park hinaus bis zu den Grenzen unseres Universums und wieder zurück bis zu den Atomen in der Hand des Mannes: Der atemberaubende THE POWERS OF TEN gehört zu den bekanntesten Kurzfilmen überhaupt. Weniger bekannt ist indes, dass er vom Ehepaar Charles und Ray Eames gemacht wurde. Die beiden Designer sind vor allem durch ihre Möbel berühmt geworden, ihre Filmarbeiten indes gilt es noch zu entdecken. In Zusammenarbeit mit den Nachlassverwaltern des Eames-Office sind nun 35 ihrer Kurzfilme auf sechs DVDs erschienen, die es sowohl einzeln als auch – um einiges günstiger – in einer Box zu kaufen gibt. Neben dem erwähnten Klassiker ist darunter etwa der aufwendige TOC-CATA FOR TOY TRAINS zu sehen, der eine ganze Welt aus alten Spielzeugen zum Leben erweckt, oder TOPS, die faszinierende Bewegungsstudie verschiedenster, aus aller Welt stammender Kreisel. Lauter originelle und oft genug brillante Spielereien, Experimental- oder auch Schulungsfilm über so Diverses wie Brot, Computer, Möbelherstellung, algebraische Probleme, Wasser auf Asphalt, mexikanischen Karneval und Präsident Jefferson. Zu vielen der Filme hat der Filmmusikkomponist Elmer Bernstein – ein Freund des Ehepaar Eames – die Vertonung geliefert. Alles in allem ein echter Schatz



der Filmgeschichte, der sich dank dieser (glücklicherweise nicht regional-codierten) DVD-Edition heben lässt.

«The Films of Charles & Ray Eames» USA 1952–1978. Region 0; Bildformat 4:3; Sound: Dolby Digital; Sprachen: E; Vertrieb: Image Entertainment

Hercule Poirot

Trotz all seinem Charme: Peter Ustinovs Interpretation des Meisterdetektivs Hercule Poirot hat – obwohl er dessen bekanntester Darsteller war – wenig mit der Figur aus Agatha Christies Romanen zu tun. David Suchet hingegen hat sich für die Poirot-Fernsehfilme der englischen Produktionsfirma Granada akribisch eng an die Vorlage gehalten. Sein Poirot ist eitel, geht mit Trippelschritten jeder körperlichen Anstrengung penibel aus dem Weg und behält sein Wissen bis zur Aufklärung des Falls für sich. Zehn dieser Fälle mit dem besten aller Film-Poirots sind nun in einer Dreierbox auf DVD erhältlich. Dabei kann man sich nicht nur von der akkuraten Darstellung der Hauptfigur überzeugen, sondern auch von der Sorgfalt, die man bei der Ausstattung im Stile des Art déco hat werten lassen. Agatha Christie selbst soll ja über die ersten Verfilmungen ihrer Romane mehr als entrüstet gewesen sein. An dieser Adaption hätte sie bestimmt Freude gehabt.

«Agatha Christie: Poirot Collection 1» GB 1989. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Impuls

Hoffmanns Erzählungen

THE TALES OF HOFFMANN von Michael Powell und Emeric Pressburger setzt fort, was deren ungleich berühmterer Tanzfilm THE RED SHOES als Kulminationspunkt hatte. War dort der Höhepunkt – die berühmte Ballett-



sequenz – noch umrahmt gewesen von den Vorbereitungen ihrer Inszenierung, so gibt es in THE TALES OF HOFFMANN keine andere Realität als die der Bühne. Wie schon beim vorherigen Film war der Maler Hein Heckroth für die Ausstattung besorgt, und wieder tanzten Moira Shearer, Robert Helpman und Léonide Massine. Der Wille aller Beteiligten, den Vorläufer an optischer Opulenz noch zu übertreffen, ist augenfällig. Das Resultat ist ein überwältigender Technicolortraum von absoluter Künstlichkeit. Doch anders als im amerikanischen Musical, dem dieser Film oft als überragendes Vorbild diente, ist das Artificielle hier weniger bezaubernd als vielmehr unheimlich, was durchaus auch zur Vorlage von Jacques Offenbachs Oper nach Motiven bei E. T. A. Hoffmann passt. So geht eine ungesund morbide, fast schon psychedelische Stimmung von dieser Nummerrevue aus. Ein Meisterwerk – aber eines, das einem nicht nur schöne Träume beschert.

Schade, dass die vorliegende DVD-Edition ohne jegliche Extras daherkommt, zumal die amerikanische Ausgabe mit so interessanten Beilagen aufwartet wie etwa einem Interview mit Horrorfilmer George A. Romero, der sich zum Film äussert. So eigenartig diese Kombination zunächst scheint, auf den zweiten Blick haben Romeros Zombies und Powells lebende Tanzpuppen tatsächlich einiges gemein.

THE TALES OF HOFFMANN GB 1951. Region 2; Bildformat 4:3; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto