

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **48 (2006)**

Heft 276

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

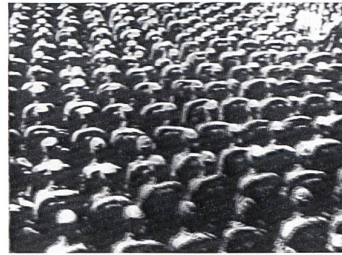
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Internationale Kurzfilmtage Winterthur



JEU
Regie: Georges Schwizgebel

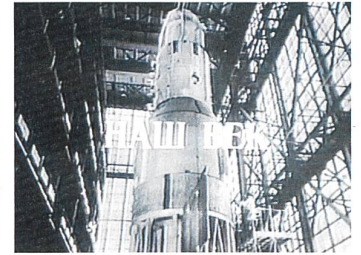
Im Sog der Bilder Artavazd Pelechian



NACALO (DER ANFANG)
(1967)



ZIZN (DAS LEBEN)
(1993)



NAS VER
(UNSER JAHRHUNDERT)
(1983/90)

Vom 8. bis 12. November finden bereits zum zehnten Mal die *Internationalen Kurzfilmtage Winterthur* statt. Das grösste Kurzfilmfestival der Schweiz zeigt in zwei nationalen und sechs internationalen Wettbewerbsblöcken eine Selektion von 53 Filmen aus über 2400 Filmeinreichungen.

Gastland ist dieses Jahr *Mexiko*. Unter der Rubrik «México – cortos sin limites» kann in drei Blöcken mit insgesamt 23 Kurzfilmen die Vielfalt des Kurzfilmschaffens dieses Landes nachvollzogen werden – von den ersten Dokumenten aus der Frühzeit des Kinos bis zu den jüngsten Animations-, Dokumentar- und Spielkurzfilmen.

Im Werk von *Artavazd Pelechian* findet eine poetische Wiedergeburt des sowjetischen Montagekinos statt. Der Armenier stellt seine wichtigsten Werke persönlich vor; am Samstag, (16.30–18 Uhr, Coalmine) wird er in einem Werkstattgespräch (Gesprächsleitung: Margrit Tröhler, Universität Zürich) von seiner Arbeit sprechen.

Im Spezialprogramm «Unvergessliches» zeigen die Kurzfilmtage keine «Best of»-Rolle, sondern feiern das zehnjährige Bestehen mit der Wiederaufführung derjenigen Filme, die die Gemüter und Diskussionen am meisten erregt haben.

Die Zauberlaterne zeigt «Kurzes für Kleine», während das traditionelle Nachtprogramm auf den «Horror im Kopf» setzt. Im Rahmenprogramm gibt es Podiumsdiskussionen zur Kurzfilmförderung, zum mexikanischen Kurzfilmschaffen und natürlich das sonntägliche Filmgespräch über aktuelle Tendenzen im Kurzfilmschaffen mit Filmemachern aus dem internationalen und nationalen Wettbewerb.

Internationale Kurzfilmtage Winterthur,
Postfach, 8402 Winterthur
Festivalzentrum: Casinotheater,
Stadthausstrasse 119, 8400 Winterthur,
www.kurzfilmtage.ch

Artavazd Pelechians Filme sind pulsierendes Attraktionskino. Durch die eigenwillige Montagetechnik entwickeln seine filmischen Essays eine intensive, geradezu fiebrige Sogkraft. In *KONEC (DAS ENDE, 1992)* nimmt Pelechian das Publikum auf eine achtminütige Reise mit. Zu den repetitiven Geräuschen eines fahrenden Zuges zeigt er die Reisenden in ihrem stoischen Ausharren zwischen Start und Ziel. *KONEC* funktioniert nicht wie ein klassischer Dokumentarfilm. Er belehrt nicht und führt auch keinen logischen Diskurs. Der Film bewegt einen auf viel direktere Art durch die unruhigen Aufnahmen und die gleichförmige Montage.

Der Armenier Artavazd Pelechian kam über Umwege zum Kino. Zuerst lernt er Bauzeichner, erst mit fünfundzwanzig entscheidet er sich, an der Moskauer Filmhochschule WGK Dokumentarfilmregie zu studieren. Bereits während des Studiums entfaltet er eine Affinität für unkonventionelle Montagestrategien und sorgt mit *NACALO (DER ANFANG, 1967)* auch ausserhalb der Schule für Aufsehen. Obwohl dem experimentierfreudigen Filmemacher viel Unverständnis entgegengebracht wird, bleibt er beharrlich und entwickelt in den folgenden Jahren eine eigenwillige Ästhetik, die vollständig von der Wirkung der Bilder und den teils pathetischen, teils vertrackten Tonspuren lebt. Auf sprachliche Stilmittel wie Dialog oder Kommentar verzichtet Pelechian gänzlich.

Pelechians Heimatland Armenien ist durch eine wechselvolle Geschichte geprägt. Dies hat ihm immer wieder der Stoff für seine Filme geboten. In *MY (WIR, 1969)* erinnert er auf komplexe Art und Weise an Vertreibung und Völkermord. Zu Beginn und in der Mitte des Films startt ein Mädchen trutzig in die Kamera, dazu ertönt ein wilder Klang. Weiter sind Menschenmassen,

Autos und Baustellen zu sehen. Dazwischen überrascht plötzlich die traurige Exotik eines eingesperrten Löwen, der sich ungeduldig in seinem kleinen Käfig dreht. Und immer wieder Hände: Hände, die Särge emporheben. Hände, die Erdbrocken packen. Hände, die in schwindelerregender Höhe auf einer Baustelle am Fortschritt werken. Diese visuellen Stränge verbindet Pelechian mit Aufnahmen des Berges Ararat und unheilvoll wirkenden Szenen von Eruptionen. Der Vulkan Ararat hängt eng mit dem Schicksal der Armenier zusammen. Denn obwohl er auf türkischem Gebiet liegt, gilt er als armenisches Nationalsymbol.

Neben der künstlerischen Tätigkeit hat sich Pelechian auch mit filmtheoretischen Fragen beschäftigt und dabei Ansätze einer eigenen Montage-theorie entwickelt. Im Gegensatz zu vielen anderen Filmemachern, die sich filmtheoretisch betätigen, analysiert Pelechian nicht Werke anderer Künstler, sondern untersucht eigene Arbeiten. Im Text «Distanzmontage – aus schöpferischer Erfahrung» (1974) analysiert Pelechian seinen Film *MY* und skizziert dabei die Grundgedanken seiner Montagearbeit. Die Bezeichnung «Distanzmontage» ist eigentlich ein Paradox, denn bei der Montagearbeit geht es in der Regel um die nahen Verbindungen zwischen aufeinanderfolgenden Einstellungen. Weit auseinanderliegende Szenen sind in der Regel kaum von Interesse. Doch es sind gerade die grösseren Intervalle zwischen Einstellungen, die Pelechian umtreiben: «Es zeigte sich, dass das Interessanteste – sowohl in praktischer als auch in theoretischer Beziehung – für mich nicht dann beginnt, wenn ich zwei Montagestücke vereinige, sondern wenn ich sie teile und zwischen ihnen ein drittes, fünftes, zehntes Stück hineinsetze.» In seiner Montage-theorie be-

rücksichtigt Pelechian auch die Rolle des Zuschauers. Er geht von einem aktiven, sinnproduzierenden Publikum aus, das sich durch die «Montage im Kopf» eigene Zugänge zum Gezeigten sucht. Damit diskutiert Pelechian bereits zu Beginn der siebziger Jahre Problemstellungen, die erst später ins Zentrum filmtheoretischer Reflexionen gerückt werden.

In *LES SAISONS (VREMENA GODA, 1972)*, einem seiner schönsten Filme, evoziert Pelechian das bäuerliche, naturverbundene Leben in den Bergen Armeniens. Leitmotivisch ziehen sich meditative Aufnahmen von Hirten, die ihre Schafe transportieren, durch den Film. Die Hirten tragen die Tiere auf den Schultern und gleiten so durch tosende Bäche und schneebedeckte Hänge herunter. Trotz der übermächtigen Naturgewalten wirken Pelechians Aufnahmen von diesen aussergewöhnlichen Tiertransporten nicht nur bedrohlich, sondern strahlen Symbiose und Kampf zwischen Mensch und Natur gleichzeitig aus. Auch hier zeigt sich Pelechians Geschick für die Kreation ambivalenter Bildwelten. Durch die Wiederholung von formal und inhaltlich ähnlichen Einstellungen ergibt sich ein Bilderfluss, der mit der Thematik der zyklischen Jahreszeiten korrespondiert. Dazwischen sind Aufnahmen von Bauern, Kuhherden und einer traditionellen Hochzeitszeremonie geschnitten. Der Einzug moderner Zivilisation wird mit Aufnahmen einer ärztlichen Untersuchung der Dorfbevölkerung angedeutet. Zum Schluss des Filmes hält Pelechian eine Szene unerwartet an. Der plötzliche Stop überrascht, ist doch das Bilduniversum von Pelechian sonst unaufhörlich in Bewegung. Der Stillstand entspricht aber seiner Vorliebe für visuelle Erkundungen: im Sog der Bilder – plötzlich ein Bild.

René Müller



Die SRG SSR idée suisse und das Kino: gemeinsam sind wir stark!

SRG SSR **idée suisse**



www.srgssrideesuisse.ch

Kurz belichtet

Louise Brooks
in DIE BÜCHSE DER PANDORA
Regie: G. W. Pabst



Louise Brooks

Einhundert Jahre nach ihrer Geburt wirkt die Faszination der Schauspielerin Louise Brooks (1906–1985) ungebrochen. Obwohl ihr Konterfei zu einem der bekanntesten der Filmgeschichte gehört, bleibt sie als Person enigmatisch, ist zum Mythos und Schnittpunkt von Projektionen geworden: *femme fatale*, Pandora-Mythos, Rebellion und feministische Selbstbestimmung, Ikone für Comic und Film. Das Film Archiv Austria in Wien widmet ihr bis zum 22. November eine Retrospektive mit sämtlichen noch verfügbaren Filmen. Ergänzt wird die Reihe durch weitere Verfilmungen des Lulu-Mythos wie ERDGEIST (1922) mit Asta Nielsen oder LULU (1962) mit Nadja Tiller. Mit Filmen wie CABARET von Bob Fosse oder VIVRE SA VIE von Jean-Luc Godard werden Spuren verfolgt, die die Ikone Brooks in der jüngeren Filmgeschichte hinterlassen hat. Und mit PYGMALION von Anthony Asquith und THE WIZARD OF OZ von Victor Fleming kommen zwei Lieblingsfilme von Louise Brooks zur Aufführung.

Auch das Filmmuseum München würdigt die Schauspielerin ab 17. November mit einer Reihe von Filmen, darunter auch die beiden Dokumentationen zu Leben und Werk: LULU IN BERLIN von Richard Leacock und LOOKING FOR LULU von Hugh Munro Neely.

In der Reihe «Eros – das erotische Kino» im Stadtkino Basel ist im Übrigen am 30. November DIE BÜCHSE DER PANDORA von G. W. Pabst mit Live-Musikbegleitung durch Günter A. Buchwald zu sehen.

Film Archiv Austria, Metro Kino, Johannesgasse 4, A-1010 Wien, www.filmarchiv.at

Filmmuseum München, St.-Jakobsplatz 1, D-80331 München, www.stadtmuseum-online.de/filmmu.htm

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

KLEINE FRIEREN
AUCH IM SOMMER
Regie: Peter von Gunten



Zürcher Filmpreis 2006

Auf Antrag der städtischen Filmkommission zeichnet der Zürcher Stadtrat den Filmkritiker Martin Walder aus. In der Begründung heisst es: «Im Zentrum seines breiten kulturellen Interesses stand und steht der Film, den er in seinen Berichten evoziert, auch auf nicht offensichtliche Bedeutungen abklopft und in seiner Struktur verständlich macht. Durch sein Geschick, den Film im Kopf der Hörerinnen und Hörer "zum Laufen zu bringen", vermittelt er einen sinnlichen und zugleich erhellenden Zugang zum jeweiligen Film – sei es am Radio, im Tagesjournalismus oder in Beiträgen für Fachpublikationen. Die kulturelle Vermittlungsarbeit Martin Walders ist vorbildlich, gerade in einer Zeit, in der die Rezensionkunst in den Medien zunehmend durch PR und "Sternchen"-Kritiken bedroht ist.»

Weitere Auszeichnungen gehen an die Spielfilme DAS FRÄULEIN von Andrea Staka und NACHBEBEN von Stina Werenfels, den Dokumentarfilm A CRUDE AWAKENING – THE OIL CRASH von Basil Gelpke und Ray MacCormack und an den Animationsfilm LA TARTE AUX POMMES von Isabelle Favez, die für ihre «qualitativ hochstehende Schaffenskontinuität» zusätzlich ausgezeichnet wird.

Die Übergabe der Auszeichnungen findet am 17. November im Filmpodium Zürich statt.

Mode und Film

Die Filmreihe «la diva dans le cocon» des St. Galler Kinok – Rahmenprogramm zur Ausstellung «Schnittpunkt Kunst + Kleid» in der Textilstadt – wird im November fortgesetzt: PLAYGIRL – BERLIN IST EINE SÜNDE WERT von Will Tremper (9., 12. 11.) mit Eva Renzi als Top Fotomodell gilt «als einer der besten Pop-Art-Filme» und zeichnet ein



Stimmungsbild vom Berlin der frühen Sechziger. Als Persiflage auf die glitzernde Modewelt gilt ZOOLANDER von und mit Ben Stiller (16., 19. 11.). In Stanley Donens Filmmusical FUNNY FACE verwandelt sich die modemufflige Buchhändlerin (Audrey Hepburn) in eine verführerisch-attractive Frau. (23., 26. 11.)

Mariann Sträuli, Filmhistorikerin, und Ursula Karbacher, Kuratorin Textilmuseum St. Gallen, halten am 22. November einen Vortrag zum Thema Mode und Film (HSG, B111, 20.15 Uhr) in der die Ausstellung begleitenden Vortragsreihe «Schnitt-Bögen».

Kinok, Grossackerstrasse 3, 9006 St. Gallen, www.kinok.ch

www.schnittpunkt.sg

Peter von Gunten

Der Filmpreis des Kantons Bern für 2006 geht an Peter von Gunten für sein Gesamtwerk. «Die Berner Filmförderung ehrt damit einen der wichtigsten Berner Filmemacher, der seit bald vierzig Jahren mit seinen Filmen immer wieder herausfordert, bewegt und provoziert.» Zum 65. Geburtstag des Dokumentar- wie Spielfilmregisseurs zeigt das Kino Kunstmuseum von DIE AUSLIEFERUNG über KLEINE FRIEREN AUCH IM SOMMER und PESTALOZZIS BERG bis zu IM LEBEN UND ÜBER DAS LEBEN HINAUS sein Gesamtwerk.

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

Charles Chaplin

«Chaplin en images» hiess die Ausstellung über den genialen Filmkomiker im Musée de l'Elysée in Lausanne, unter dem Titel «Charlie Chaplin – Mensch, Komiker, Filmlegende» ist sie nun bis zum 25. Februar in der Österreichischen Filmgalerie in Krems zu sehen. «Die Entstehung, Wandlung und Popu-

Bulle Ogier und Jacques Denis
in LA SALAMANDRE
Regie: Alain Tanner.



larität des Chaplin-Charakters ist einer der Schwerpunkte der Ausstellung. Diese erste grosse Museumsausstellung über Charlie Chaplin speist sich aus rund zweihundertfünfzig grösstenteils unveröffentlichten Fotografien aus Familienbesitz und dem Keystone-Archiv sowie Filmausschnitten.» (Doris Senn in Filmbulletin 5.06) In Krems wird die Ausstellung durch das Kapitel «Chaplin in Wien» ergänzt. Parallel dazu sind im «Kino im Kesselhaus» während der Ausstellung retrospektiv Chaplin-Filme zu sehen.

Österreichische Filmgalerie, Dr. Karl-Dorrek-Strasse 30, A-3500 Krems, www.filmgalerie.at

Filmfoyer Winterthur

Das Filmfoyer Winterthur feiert sein 35-jähriges Bestehen. 1971 wurde im Jugendhaus die Idee für einen Filmclub in Winterthur geboren und das Filmfoyer gegründet. Unter dem Motto «Zurück zum Tatort» lädt die Jubilarin an den ersten beiden Dienstagen im November ins Jugendhaus ein. Gezeigt werden die Kurzfilmkompilationen TEN MINUTES OLDER – THE TRUMPET beziehungsweise THE CELLO, gefeiert wird mit Barbetrieb. Mit LA SALAMANDRE von Alain Tanner (21. 11.) und IM LAUF DER ZEIT von Wim Wenders (28. 11.) blickt das Filmfoyer zurück in das engagiert-kritische Filmschaffen aus der Anfangszeit des Filmclubs – am gewohnten Abspielort, dem Kino Loge. www.filmfoyer.ch

Danièle Huillet

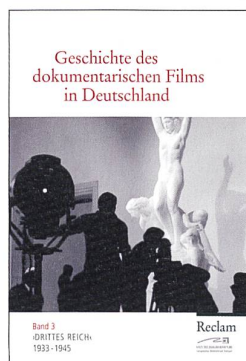
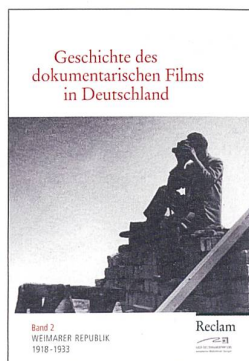
1. 5. 1936–9. 10. 2006

Jean-Marie Straub: «Es ist schwer, keinen Blödsinn zu erzählen.»

Danièle Huillet: «Man braucht nur zu schweigen.»

aus einem Beitrag der Fernsehreihe «Cinéastes de notre temps» von Pedro Costa

Dokumentation Dokumentarfilm



Die wichtigste, nicht eine Sekundärtugend des Dokumentarfilmers ist es, Glück zu haben. Das Glück des richtigen Augenblicks am richtigen Ort, mit dem richtigen Objekt und dem richtigen Objektiv. Und die Kamera muss laufen und nichts darf klemmen. Die wichtigste, nicht eine Sekundärtugend eines jeden, der sich für den dokumentarischen Film interessiert, als Forscher, Student, als liebender Cineast, ist es, das Glück eines Werks zu nutzen, das Seinesgleichen nicht suchen muss, weil es Seinesgleichen nicht gibt.

Fünfundvierzig Autoren, Film- und Medienwissenschaftler, Historiker, Soziologen, Ethnologen, sind beteiligt an der monumentalen, drei Bände mit zusammen mehr als 2000 Seiten und rund 600 Abbildungen (auf vier Kilo Papier) umfassenden «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland». In drei Abteilungen (Bände) ist sie eingeteilt, diese Geschichte, die bis 1945 reicht: über den nicht-fiktionalen Film des Kaiserreichs, der Weimarer Republik, der Naziherrschaft. Jeder einzelne Band hat zwei beziehungsweise drei jeweils verschiedene Herausgeber unter der Gesamtdirektion von Peter Zimmermann, der seit 1992 Wissenschaftlicher Leiter im Haus des Dokumentarfilms (Stuttgart) ist, von dem das Projekt geplant und organisiert worden ist. Unvorstellbar die Mühen der Finanzierung/Förderung (unter Beteiligung der Deutschen Forschungsgemeinschaft), kaum nachvollziehbar die sich womöglich über Jahre hinziehende redaktionelle Disposition von Mitarbeitern auch im internationalen Umfeld, selbst wenn es erkennbare Schwerpunkte der entsprechenden Forschung in Trier, Siegen und Marburg gibt (wo einige am Werk beteiligte Professoren Medien- und Filmwissenschaft lehren). So ganz nebenbei wünschte man sich einen dokumentarischen Film über die

Entstehung der «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland».

Fünfundvierzig Autoren – das bedeutet auch fünfundvierzig mehr oder weniger verschiedene Schreibweisen, gleichzeitig jedoch eine geradezu filigranhafte Ausdifferenzierung von Aspekten und Teilaspekten, Themen, Unterthemen und Exkursen durch zum Teil hoch differenzierte Spezialisten. Die Vielfalt (und im Prinzip: bisherige Unübersichtlichkeit) alles dessen, was im nicht-fiktionalen Bereich des filmischen Mediums der Fall sein kann, ist nie deutlicher geworden als hier. Das geht im Band 1 «Kaiserreich» vom «Film im Varieté» bis zur «Flottenpropaganda», vom «Wanderkino» bis zu «Wilhelm II. als Filmstar», von «Geschichte und Ästhetik des Reisefilms» bis zu «Lehr- und Unterrichtsfilm für Schulen und Hochschulen», von «Filmaufnahmen in Afrika» bis zu den ersten Wochenschauen wie zum Beispiel der «Messter-Woche». Von Filmpolitik ist ebenso die Rede wie von Firmengründungen, von Export und Import wie von Bewegter Kamera, Tiefenschärfe und Schnitt. Eine Unzahl von Personen wird vorgeführt, Produzenten, Regisseure, Kameraleute, Kinobetreiber, Ausstatter, Bankiers, Förderer, Finanziers, Politiker, Militärs.

Nennt das Filmregister des ersten Bandes schon rund 1000 Titel, so sind in Band 2 («Weimarer Republik») schon 1200 und in Band 3 («Drittes Reich») gar 1500 aufgelistet. Allerdings gibt es Mehrfachnennungen: Topfilme, die jeder kennt, können sich auf fünf Seiten (MENSCHEN AM SONNTAG) erwähnen und behandelt sehen, oder bis zu dreissigmal: Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS findet sich in allen drei (!) Bänden notiert. Das gehört zu dem Preis, der für die diffizile Gründlichkeit des Gesamtwerks zu zahlen ist. Denn wir haben es nicht mit einer «durch-

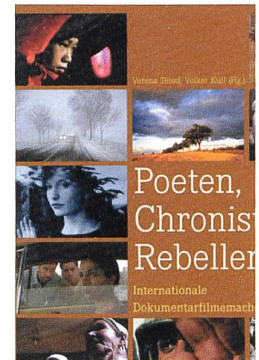
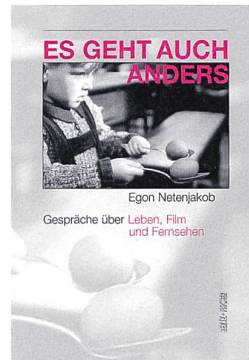
geschriebenen» Filmgeschichte aus einer Feder (oder einem Computer) zu tun, sondern eher mit einer sorgfältig organisierten Aufsatzsammlung, deren Stückzahl über hundert geht, sich praktisch über die Mehrzahl der Autoren verteilt, die ihren jeweiligen Gegenstand aus eigenem Blickwinkel betrachten. Wer nach einem bestimmten Film, nach einem Genre oder Untergenre des dokumentarischen Films, nach Personen, Gesellschaften, Gruppierungen, politischen und soziologischen oder ästhetischen sowie kommerziellen Aspekten sowie deren Zusammenhängen und Abhängigkeiten sucht, wird in den allerdings vorzüglichen Registern nachsehen müssen – und an mehreren Stellen fündig werden. Dazu kommen eine überwältigende Bibliografie und (am Ende von Band 3) neunzig kurzgefasste Porträts von Regisseuren, Kameraleuten, Filmfunktionären, Journalisten, von Sepp Allgeier, dem Alpinisten an der Kamera, Begründer der «Freiburger Kamera-Schule», Mitarbeiter von Arnold Fanck, Luis Trenker und Riefenstahl, der zuletzt noch Chefkameramann beim Südwestfunk in Baden-Baden war, bis zu Kurt Ludwig Richard Zierold, dem preussischen Ministerialbeamten, Filmreferent im Erziehungsministerium und während der Naziherrschaft Förderer «missliebiger» Künstler wie Emil Nolde und Paul Hindemith und nach dem Krieg Generalsekretär der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Wenn die Ubiquität von Information, Wertung und Einordnung ein Nachteil der vielen Autoren zu danken und geschuldeten Ausdifferenzierung ist, so bleibt deren Vorzug die begründete Kennerschaft und Zuverlässigkeit. Jeder von ihnen ist nicht nur Fachfrau oder Fachmann, sondern blickt auch über den Tellerrand dessen hinaus, was sie oder er zu servieren

hat. Der Zusammenhang gerät kaum einmal aus dem Blick. Hinzu kommt eine für wissenschaftliche Spezialisten und Koryphäen nicht gerade übliche Lesbarkeit der wie auch immer unterschiedlichen stilistischen Besonderheiten, die von strenger, ja rigoroser Sachlichkeit bis zur Süffisanz und Polemik reichen. Man kann in diesem Monumentalwerk tatsächlich lesen – und sich festlesen.

Eine Fortsetzung der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland über 1945 hinaus bis zur Gegenwart ist angekündigt. Sie ist wünschenswert zum angesichts der neuen Blüte des Dokumentarfilms in Deutschland (jährlich kommen zur Zeit etwa fünfzig Dokumentarfilme in deutsche Kinos), angefangen bei Wim Wenders' BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999), der nur knapp am Oscar vorbeigeschrammt ist, über die Arbeiten von Romuald Karmakar (DAS HIMMLERPROJEKT; LAND DER VERNICHTUNG), Andreas Veiel (BLACK BOX BRD; DIE SPIELWÜTIGEN), Philip Gröning (LOST CHILDREN), Doris Merz (SCHATTENVÄTER) bis zu Sönke Wortmanns WM-Film DEUTSCHLAND – EIN SOMMERMÄRCHEN. Und das ist nur die Spitze des Eisbergs, der sich unter anderem aufbaut auf den Fernsehdokumentationen von Roman Brodmann, Klaus Wildenhahn und Peter Nestler, den umfangreichen Werken von Eberhard Fechner und Marcel Ophuls, nicht zu vergessen die Langzeitbeobachtungen von Winfried und Barbara Junge (DIE KINDER VON GOLZOW) und die schier unermüdliche Produktivität von Volker Koepp von den Wittstock-Filmen und über HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN (ein Bestseller im Kino) längst hinaus. Dazu wird auch gehören müssen, was in den siebziger Jahren die «Gegen-Öffentlichkeit» (gegen das sich der «Ausgewogenheit» verpflich-

Filmgespräche



tet fühlende öffentlich-rechtliche Fernsehen) genannt wurde, die Kompilationsfilme von Kluge, Schlöndorff et cetera DEUTSCHLAND IM HERBST, DER KANDIDAT, KRIEG UND FRIEDEN.

Stützen kann sich die brennend notwendige Geschichte (Zeitgeschichte) des Dokumentarfilms in Deutschland auf ein singuläres, bisher unter Wert beachtetes Buch über den internationalen dokumentarischen Film. Wilhelm Roth hat es praktisch im Alleingang geschrieben und 1982 veröffentlicht: «Der Dokumentarfilm seit 1960». Dort finden sich auch Ansätze der internationalen Gewichtung der deutschen Filme zwischen dem *direct cinema* der Amerikaner, dem französischen *cinéma vérité*, dem lateinamerikanischen und zumal kubanischen Dokumentarfilm, den Filmarbeiten aus der Dritten Welt: eine Orientierung, die in der «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland» fehlen darf.

Peter W. Jansen

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Hrsg. von Peter Zimmermann im Auftrag des Hauses des Dokumentarfilms Stuttgart:

Band 1: Kaiserreich (1895–1918). Hrsg. von Uli Jung und Martin Loiperdingier

Band 2: Weimarer Republik (1918–1933). Hrsg. von Klaus Kreimeier, Antje Ehrmann und Jeanpaul Goergen

Band 3: «Drittes Reich» (1933–1945). Hrsg. von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann

Stuttgart, Haus des Dokumentarfilms, Reclam Verlag; 2006. Gesamt 2037 Seiten; 579 Abbildungen, Fr. 313,-, € 198,-

«Zumal ich mich als einen undiszipliniert improvisierenden, zu Abschweifungen in eigene Erfahrungen neigenden Frager kenne» – so charakterisiert der Publizist Egon Neterjakob – in einem Brief an Edgar Reitz – sich selber. Ob das eine gute Voraussetzung ist, um einen ganzen Band mit im Lauf der Jahre geführten Interviews zu veröffentlichen? Das Bekenntnis steht auf Seite 122 des Buches «Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen», da hat der Leser, der es bis hierher von Anfang an gelesen hat, schon gemerkt, dass dieser Ansatz durchaus Früchte tragen kann, zumal dann, wenn in den jeweils ungefähr zwanzig Seiten, die die einzelnen Gespräche umfassen, ein Lebenslauf immer wieder zugespielt wird auf die für ihn spezifischen Prägungen, so die Emigration und das Jüdische bei Peter Lilienthal, die «spätere Entdeckung der Langsamkeit des Erzählens» bei Edgar Reitz, die Möglichkeiten der Einflussnahme bei Günter Rohrbach. Daneben findet man immer wieder schöne einzelne Passagen – was Egon Günther über die Arbeit mit Klaus Löwitsch bei der Feuchtwanger-Verfilmung EXIL berichtet, sollte das Klischeebild von diesem Schauspieler zurecht rücken. Insgesamt fünfundzwanzig Gespräche versammelt dieses Buch, geführt zwischen 1974 und 2004, mit Gesprächspartnern zwischen Jahrgang 1906 (Wolfgang Staudte) und 1966 (Benedict Neuenfels). Vierzehn von ihnen sind Regisseure, fünf weitere Redakteure/Dramaturgen/Produzenten, unter den Restlichen finden sich unter anderen der Szenenbildner Jan Schlubach und die Regieassistentin Irene Weigel.

Die «Konzentration auf etwas Wichtiges erreichen» ist eine Zielsetzung des Dokumentaristen Hans-Dieter Grabe (Jahrgang 1937) gewesen, da-

für hat er in den letzten Jahren seiner fast vier Jahrzehnte umfassenden Arbeit für das ZDF auch zunehmend späte Sendeplätze für seine Filme in Kauf genommen – für die Möglichkeit «langer Filme und aufmerksamer Zuschauer». Auf (Dokumentar-)Filmfestivals ist Grabe eher spät zu Ehren gekommen, etwa mit Arbeiten wie ER NANNTE SICH HOHENSTEIN – AUS DEM TAGEBUCH EINES DEUTSCHEN AMTSKOMMISSARS IM BESETZTEN POLEN 1940–42 (1994), DO SANH – DER LETZTE FILM (1998) und MENDEL LEBT (1999). Als er 2002 in Pension ging, würdigte ihn sein Arbeitgeber zumindest mit einer abendfüllenden Dokumentation. Dafür führte Bodo Witzke, ebenfalls ZDF-Redakteur, ein siebenstündiges Gespräch mit Grabe, das jetzt in dem Buch «Ich muss nicht Angst vor Bomben haben». Der Dokumentarfilmer Hans-Dieter Grabe» komplett abgedruckt ist, ergänzt um eine sechzigseitige Filmografie, die Grabes Arbeiten zwischen 1963 und 2002 mit den zeitgenössischen ZDF-Pressetexten, oft aber auch mit Statements von Grabe selber, vorstellt.

«Ernst» und «ausdauernd» ist nicht nur Grabe (dem man es sofort glaubt, dass er «zurücktreten möchte hinter seinem Werk») selber, sondern auch seine Filme, deren Protagonisten – durchgängig keine Prominenten – «eine Erfahrung des Leidens» durchgemacht haben, es gleichzeitig (jedenfalls in den meisten Fällen) aber schaffen, mit ihrem Schicksal fertig zu werden. Die Gespräche zeichnen Grabes Entwicklung nach, zuerst hin zum Gesprächsfilm, dem es gelang, «Leute zu öffnen, die vorher nicht gesprochen haben», später zum «beobachtenden Dokumentaristen, der selber die Kamera führt» – letzteres wurde erst möglich durch handliche Videokameras. Es geht darum, wie Grabe zu einzelnen

Personen mit späteren Filmen zurückkehrt, etwa zu dem Vietnamesen Do Sanh, über den er insgesamt fünf Filme gedreht hat. Ausführlich wird erläutert, warum der Film von 1991 einen optimistischen Tenor hatte, während in dem ein Jahr später entstandenen Grabe die Drogensucht Do Sanhs anspricht. Im Detail werden dabei immer wieder die grundsätzlichen Fragen zum Ethos des Dokumentarfilmers angesprochen.

Um die kreist auch der Sammelband «Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt», der fünfundzwanzig Gespräche (mit jeweils vorangestelltem Kurzporträt) von neunzehn Autoren versammelt. Ausgewählt unter dem Gesichtspunkt eines «kontinuierlichen Werkes» und der «Zugehörigkeit zu einer Generation nach den «grossen» Dokumentaristen», wird durch die international breit gefächerte Auswahl (aus der Schweiz sind Richard Dindo und – der hier seit 1972 arbeitende – Mohammed Soudani vertreten) die Balance gewahrt zwischen der Thematisierung individueller Ansätze und der Diskussion grundsätzlicher Fragen. Dank kleiner Schrifttype und zweispaltigem Satz liegt hier ein äusserst umfangreiches Kompendium vor, das im höchsten Grade zur Diskussion anregt.

Frank Arnold

Egon Neterjakob: *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen.* Berlin, Museum für Film und Fernsehen / Bertz + Fischer Verlag, 2006. 488 S. Fr. 46,-; € 28,-

Bodo Witzke: *»Ich muss nicht Angst vor Bomben haben.« Der Dokumentarfilmer Hans-Dieter Grabe.* Remscheid, Gardez! Verlag, 2006. 368 S., Fr. 43.70; € 24.95

Verena Teissl, Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt.* Marburg, Schüren Verlag, 2006. 310 S. Fr. 44.50; € 24.90

DVD

**Klute**

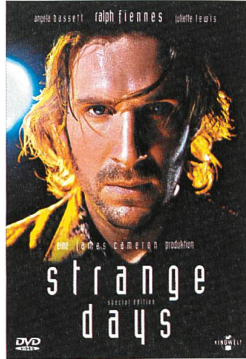
Selten hat sich das amerikanische Genrekinos so nah an den europäischen Kunstfilm herangefilmt wie im Übergang von den sechziger zu den siebziger Jahren. **KLUTE** von Alan J. Pakula ist ein besonders gelungenes Beispiel dafür. Die Geschichte um einen psychopathischen Killer, der ein Callgirl verfolgt, ist, als hätte Bergman einen Serienkillerfilm gemacht. So sehr die Jagd nach dem Mörder zunächst fesselt, rückt diese doch mehr und mehr in den Hintergrund gegenüber dem Porträt einer neurotischen Frau, die sich in den Sitzungen bei ihrem Analytiker ebenso offenbart wie bei ihren Treffen mit Freiern. An Spannung verliert der Film dadurch nicht – im Gegenteil.

Neben dem ausgeklügelten Umgang mit dem Filmtone wird dieser hybride Kammerspiel-Thriller vor allem von den beiden Hauptdarstellern Donald Sutherland und Jane Fonda getragen. Letztere war zuvor gerne als schönes Dummchen für komödiantische Rollen eingesetzt und entsprechend unterschätzt worden. Mit diesem Film indes sowie dem zwei Jahre zuvor gemachten **THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?** von Sidney Pollack hat sie ihr Talent endgültig unter Beweis gestellt.

KLUTE USA 1971. Region 2; Bildformat 2,35:1; Sound: Dolby Digital; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Warner Home Entertainment

Strange Days

1995, zur Zeit seiner Kinoauswertung, wurde Kathrin Bigelows Zukunftsthiller von der Kritik als blosses Popcornkino behandelt und entsprechend unterschätzt. Die Geschichte um einen Dealer, der mit gefühlsechten Digitalfilmen handelt, erweist sich im erneuten Sehen jedoch als weitaus anspruchsvoller. Ein Serienmörder geht um, der seine Opfer während der Tat filmt und diesen zugleich den Film



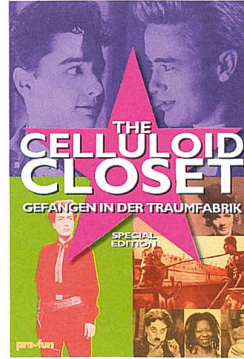
ihrer eigenen Ermordung vorführt. Nicht zufällig erinnert dieses Motiv an den skandalträchtigen **PEEPING TOM** von Michael Powell, und wie dort geht es auch hier darum, die morbide Mechanik von Kino per se aufzuzeigen. Der Thriller erweist sich so als subversive Filmtheorie in Aktion. Leider vermag der Film solche Radikalität nicht auf allen Ebenen durchzuhalten. Die Nebenhandlung um zwei korrupte, gewalttätige Polizisten bezieht sich offensichtlich auf die Umstände, die zu den Unruhen in Los Angeles von 1992 geführt haben. Doch wird das Thema der morschen Justiz allzu simpel auf die banale Konfrontation zwischen guten und bösen Politikern reduziert.

Lange war der Film auf dem deutschen Markt nur in einer mehr als dürftigen Ausgabe erhältlich, was auch seine Unterschätzung widerspiegelt. Nun ist endlich eine erweiterte Ausgabe greifbar. Diese beinhaltet auch jene – bislang nur von der amerikanischen DVD bekannte – einstündige Vorlesung von Kathrin Bigelow, in der sie die visuelle Gestaltung ihres Filmes diskutiert.

STRANGE DAYS USA 1995. Region 2; Bildformat: 2,35:1 (anamorph); Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar der Regisseurin, entfallene Szenen, Making of, Interviews; Vertrieb: Arthaus

The Prisoner – Nummer 6

Anders als in Amerika ist in England das Fernsehen oft weitaus stärker als das Kino der Ort für Experimente gewesen. Das erklärt denn auch die Fernseh-Herkunft britischer Regisseure wie Ken Russell, Michael Apted oder Ken Loach. Eine Glanzleistung des britischen Fernsehens ist bestimmt die Serie **«The Prisoner»** von 1967: Ein Geheimagent wird verschleppt in ein putziges Örtchen, wo die Menschen keine Namen, sondern nur Nummern tragen, und aus dem es kein Entrinnen gibt, so-



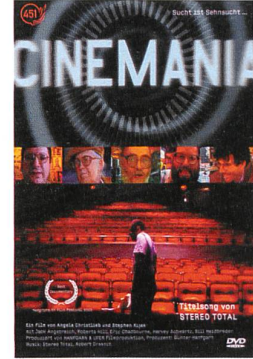
zusagen ein Freiluftgefängnis für arangierte Geheimnisträger. Von Folge zu Folge versucht die nur **«Nummer 6»** genannte Hauptfigur zu entfliehen oder zumindest herauszufinden, wer der grosse Unbekannte im Hintergrund ist, jene geheimnisvolle Nummer 1. Beides bleibt immer vergeblich.

Fühlte sich ein Grossteil des zeitgenössischen Publikums von der frustrierend ausweglosen Serie überfordert, so erkennt man spätestens heute, wie wegweisend sie war. Aktuelle und viel gelobte Serienhits wie **«Lost»** oder der paranoide Echtzeitthriller **«24»** beeindruckt mit Elementen, die hier bereits vorliegen. Besonders subversiv ist indes, dass in **«The Prisoner»** der unentrinnbare Überwachungsstaat als biederer englisches Dorf daherkommt. Nicht eine futuristische Hightech-Diktatur, sondern gemütlicher Alltag erweist sich als Terror – ein spießbürgerlich verkleidetes Guantánamo. Kaum zu glauben, dass ausgerechnet kurz vor den 68er Unruhen eine derart ätzende Parabel im sonst so gerne als politisches Sedativ verwendeten Fernsehen gezeigt wurde. Einige der provokantesten Folgen der Serie sind denn auch prompt nie auf Deutsch gezeigt worden. Umso lohnender ist der Kauf dieser schön ausgestatteten und mit zahlreichen Extras versehenen Ausgabe.

«The Prisoner» GB 1967. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Featurette, alternative Episodenversionen; Vertrieb: Koch Media

Die Lust am Kino

Wer dem psychologischen Geheimnisträger glaubt, Kino sei Sublimation, dem seien zwei Dokumentarfilme ans Herz gelegt, die eindrücklich zeigen, dass Film durchaus nicht nur Ersatz für, sondern selbst Objekt der Libido sein kann.



THE CELLULOID CLOSET – mittlerweile ein Klassiker – untersucht, wie sich Homosexualität im Hollywoodkino dargestellt hat. Als tabuisiertes Thema konnte homosexuelles Begehren bis in die sechziger Jahre im amerikanischen Kino nur entschärft, entweder als lächerlich oder verwerflich gezeigt werden. Vielen Regisseuren ist gleichwohl gelungen, neben der offiziellen heterosexuellen Lesart ihrer Filme eine zweite, weniger offensichtliche in ihre Filme zu schmuggeln. Jeffrey Friedman und Rob Epstein gehen diesen Spuren anhand von stupend montierten Filmausschnitten nach und schreiben damit gleichsam die Filmgeschichte neu.

Während es hier darum geht nachzuzeichnen, wie die Filmemacher ihre Lüste ins Massenmedium schmuggeln, geht es in **CINEMANIA** um die andere Seite der Leinwand: um die Lust der Zuschauer. Die Figuren dieses Dokumentarfilms sind regelrecht vom Kino Besessene. Fünf Menschen aus New York, die ihr Leben ganz und gar nach dem Spielplan der Programmkinos richten. Manische Kinogänger, die täglich bis zu zehn Filme anschauen, die Nummer der Operateure auf dem Handy gespeichert haben, um bei unscharfem Bild sogleich in die Vorführkabine anrufen zu können, und die auch schon mal handgreiflich werden, wenn jemand vor ihnen zu laut Popcorn isst. So extrem ausgeprägt die Filmiebe bei den hier Porträtierten ist – der Cineast wird sich selbst nicht unschwer in diesem Zerrspiegel erkennen.

THE CELLULOID CLOSET GB/USA 1995. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: entfallene Szenen, Audiokommentare. Vertrieb: Pro-Fun

CINEMANIA D 2002. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Stereo 2.0; Sprache: E; Untertitel: D; Extras: entfallene Szenen, Filmpremiere mit dem Protagonisten. Vertrieb: Filmgalerie 451

Johannes Binotto