

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **55 (2013)**

Heft 330

PDF erstellt am: **05.07.2024**

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.

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian, Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

**Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising**
Lisa Heller
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

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

Produktion
Druck, Ausrüsten, Versand:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Oswald Iten, Gerhard
Midding, Simon Baur,
Martin Girod, Frank Arnold,
Johannes Binotto, Lux Züst,
Michael Pfister, Michael
Ranze, Michael Lang, Irene
Genhart, Erwin Schaar, Stefan
Volk, Doris Senn

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse,
Photothèque, Cinémathèque
suisse Distribution,
Lausanne; Ascot Elite
Entertainment, Cinéma-
thèque suisse Dokumen-
tationsstelle Zürich,
Frenetic Films, Look Now!
Filmdistribution, Pathé
Films, Praesens Film,
Secondo Film, Warner Bros.,
Zürich; Cinémathèque
française, Paris; ein
besonderer Dank gilt Oswald
Iten

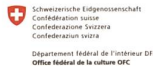
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2013
achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.-
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern



Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich



Stadt Winterthur



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

© 2013 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin 55. Jahrgang

Kurz belichtet



THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY
Regie: Bob Clampett



PLAY
Regie: Ruben Östlund

Bob Clampett

Zum hundertsten Geburtstag des Animationsfilmzeichners und -regisseurs Bob Clampett (1913–1984) präsentiert und kommentiert Oswald Iten am Donnerstag, 30. Mai, 18.15 Uhr, im Film-podium Zürich eine Auswahl aus dessen Warner Brothers Cartoons. Zu sehen sein werden etwa PORKY IN WACKYLAND (1938), DRAFTEE DAFFY (1947), KITTY KORNERED (1946), THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY (1946) und das umstrittene Meisterwerk COAL BLACK AND DE SEBBEN DWARFS (1943) in einer raren 16mm-Kopie aus der Jazzfilm-sammlung von Theo Zwicky.

www.filmpodium.ch

Verbrechen lohnt sich

Noch bis 2. Juni ist im Museum für Gestaltung in Zürich «Verbrechen lohnt sich», die Ausstellung über den Kriminalfilm, zu sehen, die sich nicht zuletzt durch die vielfältige Filmplakatauswahl auszeichnet. Am Mittwoch, 8. Mai, 18 Uhr, wird der Filmhistoriker Wolfgang Beilenhoff unter dem Titel «Kino vor dem Kino» über den Kriminalfilm im Plakat reden.

www.museum-gestaltung.ch

Das Kino der Zukunft

Das Kino Xenix schaut in die Zukunft und skizziert anhand von prägnanten Filmbeispielen aus den letzten fünf Jahren in seinem «Das Kino der Zukunft» genannten Mai-Programm vier Tendenzen, wie nach dem Tod des Zelluloidfilms Kino und Film sich entwickeln könnten. Die Digitaltechnik führt zum Verschwinden der herkömmlichen Filmgattungen, bringt aber «Jenseits des Formats» auch neue Gattungen hervor: Dafür steht etwa WALTZ WITH BASHIR von Ari Folman

und ENTER THE VOID von Gaspar Noé. Das Kino der Zukunft eröffnet «Jenseits der Resignation» neue Perspektiven, wie sie etwa PLAY von Ruben Östlund und CLEVELAND VERSUS WALL STREET von Jean-Stéphane Bron skizzieren. Eine multipolare Weltordnung ist «Jenseits des Westens» an Filmen wie THE HUNTER von Rafi Pitts und MEKONG HOTEL von Apichatpong Weerasethakul ablesbar. Zu beobachten ist auch «Jenseits der Möglichkeit» eine Tendenz zur Reduktion, etwa an Filmen wie YELLA von Christian Petzold oder UN PROPHÈTE von Jacques Audiard.

Zum Auftakt der Reihe findet am Donnerstag, 25. April, 19 Uhr, eine Podiumsdiskussion mit Frank Braun, Geschäftsführer Kino Neugass, der Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger, dem Filmkritiker Florian Keller und der Filmemacherin Andrea Staka statt. Moderiert wird das Gespräch von Reto Bühler, der mit diesem Mai-Programm seinen Einstand als Programmverantwortlicher neben René Moser gibt.

www.xenix.ch

Videoex

Die 15. Ausgabe des «Experimentalfilm & Video Festivals» Videoex in Zürich (25. 5.–2. 6.) präsentiert im Schweizer Fokus Jean-Luc Godard, unter anderem mit seiner mehrteiligen Collage HISTOIRE(S) DU CINÉMA. In Gedenken an den im vergangenen Jahr verstorbenen Chris Marker werden mit LA JETÉE und SANS SOLEIL Schlüsselwerke des einflussreichen Filmemachers gezeigt. Eine Auswahl von David Lynchs experimentellen Kurzfilmen wirft ein Blick auf das vielseitige Schaffen des amerikanischen Künstlers. Der Experimentalfilm im Grenzbereich zwischen Kunst und Film ist ein zentrales Thema in Carolee Schneemans bisherigem Schaffen. Videoex

HITCHCOCK Soundtrack



SANS SOLEIL
Regie: Chris Marker



MARGARITA
Regie: Dominique Cardona
und Laurie Colbert

zeigt frühe Werke aus den sechziger Jahren und von Marielle Nitoslawska das experimentelle Porträt *BREAKING THE FRAME* der interdisziplinären Künstlerin. Gaststädte sind dieses Jahr Zagreb und Belgrad, deren reiche Experimentalfilmgeschichte aufgezeigt wird.

www.videoex.ch

Groupe cinq/ Claude Goretta

Am Donnerstag, 9. Mai, wird *Claude Goretta* nach Basel kommen und im Stadtkino ein Gespräch mit Martin Walder führen. Anlass dazu ist das Mai-Programm des Stadtkino Basel, das dem grossen Schweizer Filmemacher und der *Groupe cinq* gewidmet ist.

www.stadtkino.ch

Academy Shorts

Am 15. Mai findet bereits zum siebten Mal in Fribourg die *Academy Shorts*, ein Kurzfilmfestival von und für Studenten, statt. Im lauschigen Garten des kulturellen Studierendenzentrums *Centre Fries* der Universität Fribourg werden Kurzfilme von in der Schweiz Studierenden von einer Jury und dem Publikum bewertet.

www.academy-shorts.ch

Bildrausch

Vom 29. Mai bis 2. Juni findet in Basel zum dritten Mal das Festival *Bildrausch* statt, das sich dem innovativen Autorenfilm verschrieben hat. Im Wettbewerb «Cutting Edge» zeigt es Festivalentdeckungen, die zwar wegen ihrer eigenwilligen Filmsprache aufgefallen, aber keinen regulären Verleih gefunden haben. Eine Spezialreihe gilt dem bis heute aktiven Marlen Chuciev, der in seinen Filmen der Tauwetter-Phase die reale Sowjetunion liebe-

voll und scharfsinnig porträtiert hat. Eine weitere Hommage gilt dem Iraner *Amir Naderi*, der mit *DER RENNER (DAVANDEH)* von 1984 und *CUT* von 2011, einer unter die Haut gehenden Hommage ans japanische Kino, Furore machte. Mit *LES REVENANTS*, der französischen TV-Serie von *Fabrice Gobert*, zeigt das Festival auch ein herausragendes Fernseh-Event.

www.bildrausch-basel.ch

Maurice Pialat

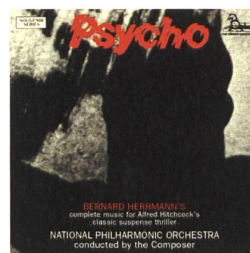
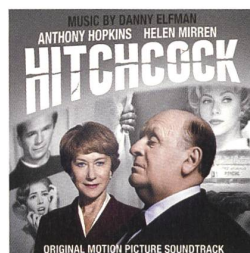
Die *Cinémathèque suisse* übernimmt im Mai von der *Cinémathèque française* die Retrospektive *Maurice Pialat*. Neben seinen zehn Spielfilmen sind auch Kurzfilme, seine Fernsehserie *LA MAISON DES BOIS* und das Porträt *MAURICE PIALAT – L'AMOUR EXISTE* von *Jean-Pierre Devilliers* und *Anne-Marie Faux* in Lausanne zu sehen.

www.cinematheque.ch

Pink Apple 2013

Die 16. Ausgabe des schwulesbischen Filmfestivals *Pink Apple* (in Zürich vom 1.–9. Mai, in Frauenfeld vom 10.–12. Mai) zeigt rund 90 Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme aus aller Welt. Das amüsante Drama *MARGARITA* von *Dominique Cardona* und *Laurie Colbert* ist der Eröffnungsfilm. Das Festival ist reich garniert mit Specials, Vorträgen und Podiumsdiskussionen zu Themen wie etwa «Der Kreis: Zürcher Schwulengeschichte(n)», «Homosexualität und Homophobie in der Schule», «Eurovision – It's oh so queer!» und «Homosexuell und gläubig». Dieses Jahr stehen mit Spielfilmen wie *MORITZ* von *Stefan Haupt*, *GAYBY* von *Jonathan Lisecki* und *ZWEI MÜTTER* von *Anne Zohra Berrached* Regenbogenfamilien im Fokus.

www.pinkapple.ch



Alfred Hitchcocks legendärer *collaborateur* *Bernard Herrmann* bezeichnete sich nicht als Filmmusiker, sondern als Komponist, der auch Filmmusik schrieb. Nirgends kam wohl sein Anspruch an formale Geschlossenheit deutlicher zum Ausdruck als in seiner atonalen Partitur zu *PSYCHO* (1960), mit der er Hitchcocks Bitte um eine Jazzkomposition komplett ignorierte. Analog zu den unglamourösen Schwarzweissbildern reduzierte Herrmann die Klangfarben auf ein reines Streichorchester, aus dem er ein Maximum an Klangeffekten herausholte.

Die im Film verwendete Originalaufnahme wurde jedoch nie offiziell auf Platte veröffentlicht. Dafür hat Herrmann 1969 für Decca die wichtigsten Stücke in Form der Konzertsuite «Psycho – A Narrative for String Orchestra» eingespielt. In der kurz vor seinem Tod dirigierten Erstaufnahme der kompletten Partitur fehlte es dann vor allem den von Violinen imitierten Vogelschreien der Duschszene an Dringlichkeit. Die in *HITCHCOCK* verwendete *PSYCHO*-Auszüge stammen jedoch aus *Joel McNeelys* originalgetreuer Aufnahme von 1997, obwohl *Danny Elfman* für Gus Van Sants *PSYCHO*-Remake im Jahr darauf ebenfalls eine klanglich eigenständige Version dirigierte hat.

Der schon früh von Herrmann beeinflusste Elfman beginnt seine *HITCHCOCK*-Musik zwar mit jenen typischen gegenläufigen Arpeggios, wie man sie etwa aus dem hypnotischen Vorspann von *VERTIGO* kennt, doch bald schlägt der Film einen formal weniger radikalen Weg ein als *PSYCHO*. Im gleichen Masse wie *Sacha Gervasi* die bekannten Sets in Farbe und Cinemascope zeigt, erweitert Elfman das Streichorchester um Holzbläser, Harfen, Perkussion und Klavier.

Nach einer kurzen Exposition von Elfmans Themen folgt im Film mit *Gou-*

nods «marche funèbre d'une marionette» die Erkennungsmelodie von Hitchcocks Fernsehauftritten, an die sich *Gervasi* visuell anlehnt, um die Episoden aus dem Leben des realen Serienmörders *Ed Gein* als subjektive Phantasien seiner Hauptfigur einzuführen.

Anhand von Fragmenten des zaghaft lyrischen «Theme from Hitchcock» verbindet *Elfman* Hitchcocks Ehekrise mit *Geins* Beziehung zu seiner toten Mutter. Insgesamt ist *Elfmans* unaufdringliche Musik dort am effektivsten, wo sie Hitchcocks Phantasien und Obsessionen untermalt. Während *Gervasi* so manchen Moment aus Hitchcocks Leben in eben jene Bilder fasst, mit denen *Hitch* einst *Anthony Perkins* inszeniert hat, verzichtet *Elfman* auf explizite Zitate von *Herrmanns* charakteristischem «Madhouse»-Motiv zugunsten einer eigenständigen Filmmusik, die dem wohltemperierten Film zeitweise die romantisch schaurige Atmosphäre eines *EDWARD SCISSORHANDS* verleiht. Das lockere Jazzarrangement von «Selling Psycho» hingegen erinnert frappant an *Angelo Badalamentis* Musik zum Neo-Noir *BLUE VELVET*. Trotz wenig Spielraum zur Entfaltung musikalischer Ideen knüpft *Elfman* mit *HITCHCOCK* stellenweise an seine verpielten Frühwerke an.

Wer allerdings in die Atmosphäre von Hitchcocks obsessiveren Phantasien eintauchen will, ist besser bedient mit *Bernard Herrmanns* Konzertsuite zu *VERTIGO* und *PSYCHO*, die unlängst unter dem Titel «Music from Alfred Hitchcock Thrillers» neu aufgelegt worden sind.

Oswald Iten

Danny Elfman: Hitchcock; Sony Classical; ASIN: B009QFUUXW

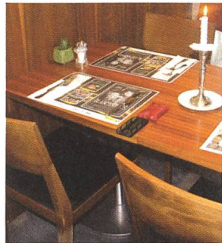
Bernard Herrmann / London Symphony Orchestra: Music from Alfred Hitchcock Thrillers; Master Classics Records; ASIN: B008BoEzVE

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.



ganze Schweiz schnell, günstig sympathisch



filmstelle
kino immer anders

MAPINULIERTE REATILÄTEN

Nichts ist, wie es scheint...

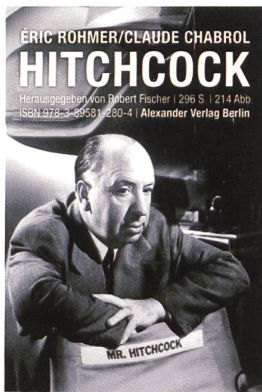
- 26.2. **EXIT THROUGH THE GIFT SHOP** Banksy, US/GB 2010
- 5.3. **DARK CITY** Alex Proyas, AU/US 1998
- 12.3. **SYNECDOCHE, NEW YORK** Charlie Kaufman, US 2008
- 19.3. **THANK YOU FOR SMOKING** Jason Reitman, US 2005
- 26.3. **JCVD** Mabrouk El Mechri, BE/LU/FR 2008
- 9.4. **I'M STILL HERE** Casey Affleck, US 2010
- 16.4. **DOGTOOTH (KYNODONTAS)** Giorgos Lanthimos, GR 2009
- 17.4. **THE CABIN IN THE WOODS** Die Filmstelle am Mittwochsfilm – Filmstart 19:00
Drew Goddard, US 2011
- 23.4. **THE ANIMATRIX** Peter Chung u.a., US 2003
- 30.4. **EXISTENZ** David Cronenberg, CA/GB 1999
- 7.5. **MOON** Duncan Jones, GB 2009
- 14.5. **BOYS ARE US** Die Filmstelle im Riffraff – Filmstart: 21:00
Peter Luisi, CH 2012
- 28.5. **VIDEOEX** When reality isn't good enough – Die Filmstelle am Experimentalfilmfestival
Im Festivalkano 23, Kanonenengasse 20, Filmstart: 20:15

Eintritt 5.- » Zyklusabo 30.- » GRATIS für VSETH und VSUZH Mitglieder
Universitätsstrasse 6, Tram 6/9/10 bis ETH/Universitätsspital » www.filmstelle.ch

VSETH **KONZLE-DRUCK** **NZZ CAMPUS** **propaganda** **VSUZH**

jeweils am Dienstag im StuZ²
Kasse/Bar 19:30
Film 20:00

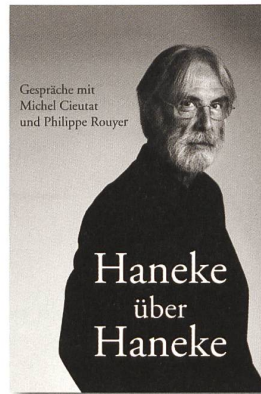
Neuerscheinungen im Alexander Verlag Berlin | Köln



»Hitchcock ist einer der größten Erfinder neuer Formen in der Filmgeschichte.«
Claude Chabrol

Éric Rohmer und Claude Chabrol schreiben in diesem Klassiker der Filmliteratur, der jetzt erstmals auf Deutsch vorliegt, über Hitchcock und seine filmhistorische Bedeutung als Autorenfilmer.

Éric Rohmer, Claude Chabrol, HITCHCOCK.
Herausgegeben und aus dem Französischen von Robert Fischer
296 Seiten, gebunden, Fadenheftung, 214 s-w Abb., € 29,90 (D)
ISBN 978-3-89581-280-4



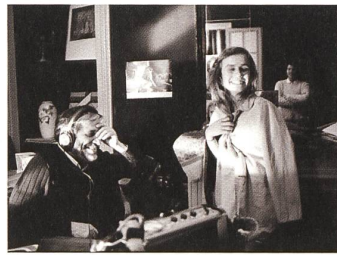
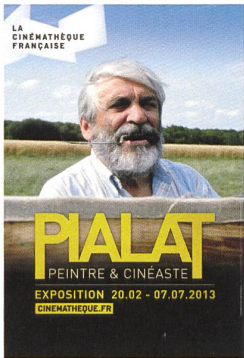
Herr Haneke, wie haben Sie das gemacht?

Angefangen bei seinem Frühwerk, gibt Michael Haneke Film für Film Auskunft in die Entstehung seiner Filme (und Inszenierungen).

HANEKE ÜBER HANEKE. Gespräche mit Michel Cieutat und Philippe Rouyer. Mit einem Nachwort von Georg Seeblen
ca. 416 Seiten, geb. mit Schutzumschlag, Fadenheftung, 123 s-w Abb.
ca. € 34,90 (D), ISBN 978-3-89581-297-2. **Erscheint im Mai 2013**



Die Liebe existiert Eine Pariser Ausstellung erzählt Maurice Pialats Werk als Bildungsroman



Maurice Pialat und Sandrine Bonnaire bei den Dreharbeiten zu *À NOS AMOURS*
Fonds Maurice Pialat, don Sylvie Pialat © William Karel



Ohne Titel, Öl auf Leinwand
Fonds Maurice Pialat,
Depot Sylvie Pialat
© Sylvie und Antoine Pialat



Maurice Pialat, Martine Giordano, Henri Puff und ein Kameramann bei den Dreharbeiten zu *LA MAISON DES BOIS* 1970
Fonds Maurice Pialat, don Martine Giordano © DR

Die Karriere Maurice Pialats ist reich an Uneingelöstem. Die Ausstellung, die ihm die *Cinémathèque française* zehn Jahre nach seinem Tod widmet, ist auch eine Chronik der gescheiterten Pläne. Sie ist kein Anlass zu weitreichender Revision, bekräftigt vielmehr das Bild eines eigensinnigen Filmemachers, dessen Interessen selten deckungsgleich waren mit denen der Produzenten. Das gilt nicht nur für die «Galeerenjahre», wie Kurator Serge Toubiana die fünfziger und sechziger Jahre nennt, in denen er sich als Vertreter bei Olivetti verdingen musste, um über die Runden zu kommen. Auch später ist sein Werk geprägt von langen Pausen zwischen den Filmen. Selbst nach dem enormen Erfolg von *NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE* musste er heftig um seinen Platz im Filmgeschäft ringeln.

Eines der erstaunlichsten Exponate der Schau ist das Plakat eines Films, dessen Start für den Oktober 1983 angekündigt wird, von dem man aber noch nie gehört hat: «Suzanne» sollte er heissen. Auf dem von William Karel fotografierten Motiv ist eine junge Frau in einem leuchtend roten Mantel zu sehen, die versunken in die Abenddämmerung blickt. Bei genauerem Hinsehen kann man sie unschwer als Sandrine Bonnaire identifizieren. Der Film existiert tatsächlich. Pialat titelte ihn jedoch rechtzeitig um in *À NOS AMOURS*. Das war eine kluge Entscheidung. Sie verweist auf sein einzigartiges Talent für die Wahl von Filmtiteln. Lassen Sie sich nur einmal einige von ihnen auf der Zunge zergehen: *L'AMOUR EXISTE*, *L'ENFANCE NUE*, *NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE*, *LA GUEULE OUVERTE* oder *PASSE TON BAC D'ABORD*. Allesamt sind sie der Alltagssprache entlehnt und führen epigrammatisch mitten ins Herz der Konflikte, die die Filme verhandeln.

Noch ein anderes grosses Talent Pialats wird in der Schau kenntlich: das zur Versöhnung. Seine Filme erzählen davon, wie man sich nach einem erbitterten Streit zusammenraufen muss, als Paar oder als Familie, damit der Alltag vorerst weitergehen kann. Pialat war unermüdlich auf Krawall gebürstet, seine Wutausbrüche bei Dreharbeiten waren gefürchtet. Er lieferte sich erbitterte Feuden mit Schauspielern und Produzenten, feuerte regelmässig seine Kameraleute und Cutter. Nicht immer kam es zum endgültigen Bruch. Eine der überraschenden Entdeckungen der Ausstellung ist ein Brief, den er während der Dreharbeiten zu *POLICE* schrieb. Er ist an den Schauspieler Richard Anconina gerichtet, der sich von ihm respektlos behandelt fühlte. Die Zeilen sind ein reuloses Friedensangebot. Pialat entschuldigt sich glaubhaft; Absender und Adressat wissen jedoch, dass er nicht aus seiner Haut kann. Der unausstehliche Choletriker besass grosse Anziehungskraft. Es war einfach zu verlockend, weiter mit ihm zu arbeiten, sich seinem Zorn auszusetzen und dann mit der Zärtlichkeit seines Blicks belohnt zu werden.

Pialats Wut war unbedingt. Sie liess ihn zugleich zu einem Aussenseiter wie zu einer zentralen Figur des französischen Autorenfilms werden. Die Liebe, die ihm die Branche und das Publikum noch immer entgegenbringen, ist unfasslich. Die Ausstellung hat den Vorzug, seinen Lebensroman materialreich und zugleich verdichtet aufzublätern, seine Lebenswut aber nicht durch biografische Rückschlüsse zu bannen. Ihren Titel, «Maurice Pialat, peintre et cinéaste», löst das Plakatmotiv bezwingend ein: Es zeigt den Regisseur während der Dreharbeiten zu *VAN GOGH*, wie er mit einem Farbspachtel zwischen den Zähnen hinter einer Staffelei steht und ein Motiv betrachtet.

Vielleicht hätte er gern selbst die Titelrolle gespielt und so die zwei grossen Kunstformen vereinigt, die sein Werk prägen.

Zu seinen Lebzeiten hätte es diese Ausstellung nicht geben können, denn mit seinen Anfängen als Maler war er stets unzufrieden. Im ersten von zwei Sälen sind dreiunddreissig seiner Gemälde ausgestellt, die meist in den vierziger Jahren entstanden, als er an der *École des beaux arts* in Paris studierte. Erst 1995, nach der Geburt seines Sohnes, wandte er sich noch einmal der Malerei zu. Es sind Arbeiten eines so gelehrigen wie aufsässigen Schülers. Die Impressionisten und Expressionisten haben einen starken Eindruck bei ihm hinterlassen. Aber er betrachtet das Vorgefundene mit eigenem Blick. Der Auftrag der Farben verrät ein hitziges Temperament. Die ungestüme Farbigkeit vieler Ölgemälde findet ihr Gegenstück in der drückenden Grisaille, die in anderen vorherrscht. Seine Gouachen hingegen sind von unaufgeregter, geordneter Flächigkeit.

Korrespondenzen zu seinen Filmen sind leicht hergestellt. Die Kombination von roten und grauen Akzenten in Landschaften und Porträts findet ein vielfaches Echo in der Kleidung seiner Filmfiguren, namentlich des kleinen Fürsorgezöglings in *L'ENFANCE NUE* und der Geschwister in *À NOS AMOURS*. Mitunter lässt die Hängung Gemälde und Filmbilder in Dialog treten: Die Skizze einer Totenmaske ähnelt dem Antlitz der sterbenden Mutter in *LA GUEULE OUVERTE*. Ein Zyklus von Porträtstudien zeigt, wie früh er sich einfühlen konnte in Kinder, die die Erfahrung des Verlassenseins gemacht haben. Er wird kenntlich als Grundierung seiner späteren Filme; ihre verzweifelte Wucht erklärt er nicht.

Der zweite Saal, zu dem man mittels eines anderen Bildmediums, der

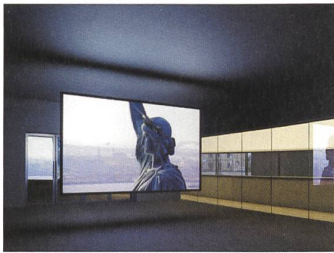
Kontaktabzüge von Dreharbeitenfotos, hingeführt wird, gewährt Einblick in Arbeitsweise und Themen seiner Filmarbeit. Sein Weg zum Kino war weit. Er versuchte sich als Schauspieler; den Anschluss zur *Nouvelle Vague* fand er nicht. Aber selbst in den Gelegenheitsarbeiten der «Galeerenjahre» kündigen sich Pialats Obsessionen an: In Jean Rouchs *LES VEUVES DE QUINZE ANS* tritt er als Fotograf auf, der ein junges Model über ihre Liebeserfahrungen ausfragt; sie schillern zwischen Sehnsucht und Überdross. Trotz aller legendären Konflikte, mit denen seine Dreharbeiten einhergingen, wird die Euphorie des Regisseurs spürbar, die Leidenschaft, mit der sich Pialat Figuren und Landschaften hingibt, sich beim Drehen dem Genie des Augenblicks anvertraut. *LA MAISON DES BOIS*, der Mehrteiler, den er 1970 für das Fernsehen drehte, wird als in dieser Hinsicht zentrales Werk kenntlich: Es ist sein harmonischster Film und zugleich derjenige, der ihm am liebsten war.

Die Legende vom autobiografischen Filmemacher, der seine inneren Kämpfe und Zerrissenheit unmittelbar ins Kino hineingetragen hat, wird sacht dementiert: Pialat betrügt seine Koautoren und Darsteller nicht um ihre Individualität, sondern fordert sie heraus. Aus Intimität und Preisgabe entsteht eine ungeheure Reibungsenergie. Auf engem Raum erweitert die Ausstellung das Bild des Regisseurs um mannigfache Facetten, ohne je der Versuchung zu erliegen, es zu besänftigen.

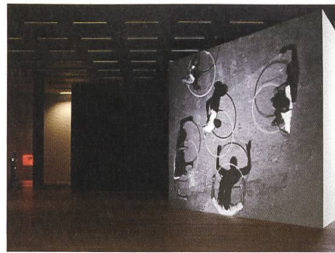
Gerhard Midding

«Maurice Pialat, peintre et cinéaste» ist in der *Cinémathèque française* noch bis 7. Juli zu sehen. Der vorzügliche Katalog von Serge Toubiana kostet 29 €; im Gegensatz zu den zweisprachigen Bildlegenden der Schau ist er nur in Französisch.

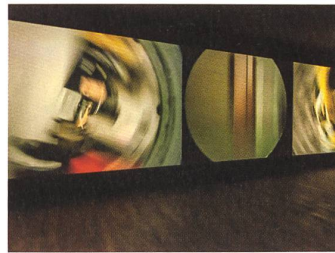
Steve McQueen Schaulager Basel



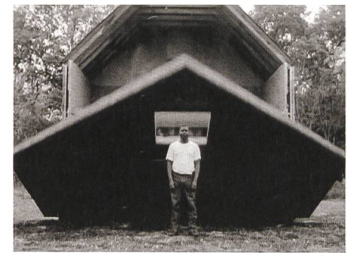
STATIC (2009) Installationsansicht
Emanuel Hoffmann-Stiftung,
Courtesy the Artist © Steve McQueen
Foto © Tom Bisig, Basel



FIVE EASY PIECES, 1995, Installationsansicht
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Courtesy
the Artist / Marian Goodman Gallery /
Thomas Dane Gallery © Steve McQueen
Foto © Tom Bisig, Basel



DRUMROLL, 2009, Dreikanal-Farbvideoprojektion
Courtesy the Artist © Steve McQueen
Foto © Kathrin Schulthess, Basel



DEADPAN, 1997, Videostill
Courtesy the Artist / Marian Goodman
Gallery, Thomas Dane Gallery
© Steve McQueen

Er ist erst vierundvierzig Jahre alt und bekommt bereits eine Retrospektive, wie er sie vermutlich nie mehr erleben wird. Nicht nur seine beiden Spielfilme *HUNGER* und *SHAME* werden im Schaulager in Basel gezeigt, insgesamt sind rund fünfundzwanzig Arbeiten, Filme, Fotografien und Installationen, in dem riesigen Ensemble über zwei Stockwerke verteilt.

Steve McQueen ist 1969 in London geboren und lebt und arbeitet in Amsterdam und London. Nach Studien in London und New York war er 1999 Stipendiat des DAAD-Programms Artists-in-Residence in Berlin. Für seine Arbeit als Künstler hat er zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, unter anderem 1999 den Turner Prize. 2009 vertrat er sein Heimatland Grossbritannien an der Biennale von Venedig.

Maja Oeri, die Präsidentin der Laurenz-Stiftung, die die Idee Schaulager entwickelt hat und es heute mit einem kleinen Team leitet, freut sich über die Möglichkeit, Steve McQueens Arbeiten in diesem Rahmen zeigen zu können. Denn damit wird auch einer der Kerngedanken des Schaulagers umgesetzt. Die Ziele dieser Mischform aus Museum und Lager lassen sich mit den Begriffen Bewahren, Erforschen und Weitergeben zusammenfassen: Die Ausstellung zeigt nicht nur, wie hier Steve McQueens Arbeiten erforscht, sondern auch wie sie vermittelt und an ein interessiertes Publikum weitergegeben werden.

Wer sich auf die Ausstellung einlässt, stellt bald fest, wie wichtig die Architektur für Steve McQueens Arbeiten ist. Im Schaulager wird Architektur unter neuen Bedingungen erlebbar, offensichtlich besteht in diesem Haus eine Affinität zum Bauen. Es gibt nur wenige Kunstorte, in denen das Gebäude derart fein auf die darin tätigen Menschen und die Besucher abgestimmt ist

wie hier. Auch wenn Monumentalität ein Kennzeichen ist, verfolgt sie hier keinen Selbstzweck, man fühlt sich keineswegs verloren, beabsichtigt ist die optimale Präsentation von Kunst, und das merkt man bis in kleinste Einzelheiten.

Um Steve McQueens Arbeiten optimal präsentieren zu können, wurden über fünfzehn individuelle Kinoräume geschaffen, man kann von einer eigentlichen Kinostadt sprechen. Der Eingangsbereich zur Ausstellung im Erdgeschoss des Schaulagers wird mit *STATIC* bespielt. Sieben Minuten lang umkreist ein Helikopter, der nur am ratternden Geräusch der Rotorenblätter zu erkennen ist, nie aber sichtbar wird, die Freiheitsstatue auf Liberty Island im Hafen von New York. Mal fokussiert die Kamera auf Einzelheiten, grobe Falten im Gewand, auf Gesicht und Augen der Statue, dann wieder ist das vorbeiziehende Stadtpanorama von New York zu sehen. Das bewegte Bild ist auf beiden Seiten der in den Raum gehängten Leinwand sichtbar, so dass die Besucher die Bewegungen der Kamera adäquater mitverfolgen können. Eine solche tänzerische Bewegung, die sowohl von der Kamera im Helikopter, also dem Bildlieferanten, wie auch von den Besuchern vollzogen wird, findet sich immer wieder in den Werken von Steve McQueen. Sie ist Ausdruck einer sehr speziellen Art von Körperlichkeit, die in seinen Werken thematisiert wird, und funktioniert wie eine Art Mechanismus, um uns Zuschauer direkt in das Geschehen auf den Bildern und in den Filmen einzubeziehen. Der Raum, in dem sich diese erste Arbeit befindet, ist sozusagen eine Art Programm, das auf das Folgende vorbereitet. Gleichzeitig wirkt der Raum wie eine Schleuse oder ein Windfang, der uns ankündigt, dass wir in eine neuartige Welt eintreten.

Der zweite Raum ist als grosser Platz konstruiert, in dessen Mitte ein dreieckförmiges Objekt steht, das wie ein grosser Sockel eines Monuments aussieht. Auf jede Seite werden in den neunziger Jahren entstandene Schwarzweissfilme projiziert: *BEAR* zeigt den Kampf zweier Männer in ungewohnten, überraschenden Nahaufnahmen, *FIVE EASY PIECES* eine Seiltänzerin in extremer Untersicht und fünf Männer mit schwingenden Hula-Hoop-Reifen aus der Vogelperspektive. In *JUST ABOVE MY HEAD* sieht man den Künstler am unteren Bildrand, über sich den weiten Himmel, wobei man nach unten schauen muss, um zur Figur hochzublicken.

Von diesem zentralen Platz aus wird der Besucher nun nicht mehr zum nächsten Ort geleitet, es obliegt seiner eigenen Entscheidung zu bestimmen, welcher Arbeit er sich widmen will. Er muss sich auf Räume, Plätze und Gänge einstellen, er erlebt statische und bewegte Bilder und kann ein eigenes Gefühl für die komplexe Bild- und Raumsprache in den Arbeiten von McQueen entwickeln. Er bewegt sich sowohl an klar definierten Orten wie auch durch sogenannte Nicht-Orte – ein zentraler Begriff in der kunsthistorischen Beschäftigung mit Steve McQueens Arbeiten. Der Begriff Nicht-Ort oder «Non-Lieu», wie er von Marc Augé entwickelt wurde, beschreibt Transiträume – wie beispielsweise Autobahnen, Flughäfen, Hotels, Kaufhäuser, Durchgangslager –, die durch ökonomische und politische Machtstrukturen gebildet werden und zentraler Bestandteil unseres globalen Alltags ausmachen, Räume, in der die Individualität des Menschen auf der Strecke bleibt.

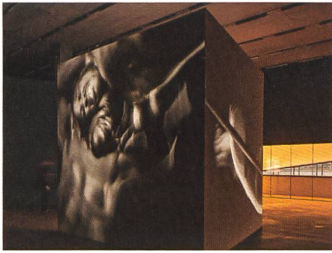
Die Architektur für die Ausstellung ist nicht aus dem Nichts entstanden, sie wurde eigens für das Schaulager konzipiert und ist Resultat einer

engen Kollaboration zwischen dem Künstler und Heidi Naef, der verantwortlichen Kuratorin. Im Gespräch betont sie, dass Steve McQueen ganz klare Vorstellungen von den räumlichen Anforderungen für jede seiner Arbeiten habe. Er weiss um die Grössenverhältnisse zwischen projiziertem Bild, dem Ausstellungsraum und der Position des Betrachters innerhalb dieses Raumes. In der Umsetzung dieser Vorstellungen resultiert daraus, dank der nahezu körperlichen Wirkung der akustischen und visuellen Effekte, eine Unmittelbarkeit, die man problemlos als haptische Erfahrung bezeichnen kann. Bei *DEADPAN* etwa – einem Re-Enactment einer Slapstick-Szene aus Buster Keatons *STEAMBOAT BILL, JR.* – entspricht die Raumhöhe exakt dem Bildformat, sodass sich für den Betrachter der Eindruck der fallenden Hausfassade derart verstärkt, dass er glaubt, selbst in einem Haus zu sein. Die Wände des Raumes sind wie diejenigen des Hauses im Film aus Holz gebaut, und der glatte Boden, auf dem sich kein Teppich befindet, zeigt die Spiegelung der Projektion.

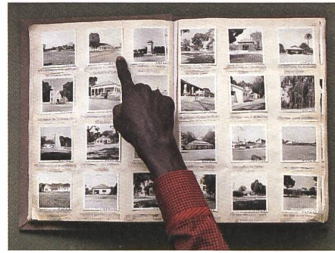
Eine weitere wichtige Arbeit, die asynchron auf zwei grossen Projektionswänden gezeigt wird, ist mit *GIARDINI* betitelt. Sie führt uns hinter die Kulissen eines der prestigeträchtigsten Orte in der globalisierten Kunstwelt. *GIARDINI* macht das sichtbar, was für die Besucher der Biennale in Venedig unsichtbar bleibt: Hunde, die im Abfall schnüffeln, eine alte Frau, die Katzen füttert, und zwei Männer, die des Nachts ihren Geschäften nachgehen. Auf der Tonspur hört man das Anschwellen des Geräuschpegels in einem Fussballstadion und der tiefe Klang der schweren Glocke von San Marco.

Platz hat die Ausstellung zwar auf einer handlichen Harddisk, doch

Filipa César Single Shot Films



Installation auf der Piazza, mit BEAR (1993) und FIVE EASY PIECES
Courtesy the Artist © Steve McQueen
Foto © Kathrin Schulthess, Basel

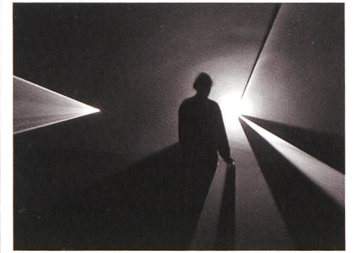


THE EMBASSY, 2011, Video Full HD
© Filipa César, Courtesy Cristina
Guerra Contemporary and the artist



CACHEU, 2012, 16mm Film
auf HD Video übertragen
© Filipa César, Courtesy Cristina
Guerra Contemporary and the artist

Anthony McCall Two double Works



YOU AND I, HORIZONTAL (III),
2007, Anthony McCall
© Foto Stefan Rohner

bis die Kinostadt im Schaulager aufgebaut und eingerichtet war, dauerte es Monate, das gesamte Vorhaben war nur durch den unermüdlichen Einsatz eines hoch motivierten Teams möglich. Im permanenten Gespräch zwischen McQueen, seiner langjährigen Mitarbeiterin Sue MacDiarmid, der Kuratorin, Hanspeter Giuliani und der Firma Tweaklab, letztere beide verantwortlich für die Installation und das reibungslose Funktionieren der Geräte, wurden konstruktiv Lösungen für anstehende Probleme erarbeitet. Oftmals einfach im *trial-and-error*-Verfahren. Damit sich etwa der Schall nicht in andere Räume verbreitet, wurden schallschluckende Decken und Wände angebracht. Abgedunkelte Glasscheiben wurden entwickelt, um Durch- und Weitsichten zu gewährleisten und zu verhindern, dass der Besucher sich nicht permanent in einer schwarzen Kiste eingeschlossen wähnt. (Die Glas-türen sind eine leicht veränderte Übernahme der Situation im Art Institute of Chicago, wo die Ausstellung zuvor in kleinerem Umfang zu sehen war.) Als Knacknuss erwiesen sich die Röhrenprojektoren für die vor 2005 entstandenen Arbeiten. Seit 2005 werden solche Röhrenprojektoren nicht mehr hergestellt, entsprechend aufwendig war die Suche nach Ersatzteilen. Denn der körnige Charakter des Bildes, der mit diesen Apparaten erreicht wird, ist gewollt und nicht einfach durch andere Systeme zu ersetzen.

Simon Baur

Die Ausstellung Steve McQueen ist bis 1. September 2013 im Schaulager, Ruchfeldstrasse 19, 4142 Münchenstein (Tram 11 bis Station Schaulager) zu sehen. Begleitet wird sie von zahlreichen Sonderveranstaltungen, Führungen und Vorträgen und einer reichhaltigen Publikation.
www.schaulager.ch

Am Freitag, 24. Mai, 18.30 findet ein Artist's Talk zwischen Steve McQueen und Adrian Searle statt.

Vielleicht sollte man die Ausstellung mit Arbeiten von Filipa César im Kunstmuseum St. Gallen an ihrem Ende beginnen. Weil sich im dritten Raum mit *THE EMBASSY* die sinnlichste Arbeit findet. Das knapp halbstündige Video flimmert nicht in irgendeiner TV-Box, sondern ist – wie die andern Arbeiten auch – auf einer leicht schräg im Raum stehenden Projektionsfläche in angenehmer Grösse zu betrachten. Es ist ausnehmend schlicht. Auf einem grün gestrichenen Tisch liegt ein dickes Buch. Aus der Vogelperspektive sieht man, wie ein schwarzes Händepaar den Band Seite um Seite aufschlägt, Seiten aus starkem Papier, auf denen in Reihe und Glied vergilbte Schwarzweissfotografien geklebt sind. Die Hände zeigen auf die eine oder andere Foto, eine sonore, weiche Stimme kommentiert.

Das Album hat Filipa César im Staatsarchiv von Guinea-Bissau gefunden, es stammt aus der portugiesischen Kolonialzeit und zeigt Fotos aus den vierziger und fünfziger Jahren. Der einheimische Journalist Armando Lona blättert um und kommentiert. Einmal sagt er über einer aufgeschlagenen Doppelseite, die Fotos sprächen für sich. Überhaupt nicht wahr, ist man versucht, einzuwerfen. Denn die Fotos sind schwer lesbar, man erkennt zwar (knapp) Landschaften, Personen, Gebäude, doch dass eine Frau Kühe melkt, auf diesem Feld Mais angebaut wird, jenes Gebäude ein typisches Kolonialhaus war ... erschliesst sich nur durch den Kommentar. Und dieser ist unvollständig, lückenhaft, erwähnt Orte und Namen, die einem überhaupt nicht vertraut sind, spricht anekdotisch von historischen Ereignissen, an die man sich – vielleicht – schwach erinnert, schweigt sich aus. Eine irritierte Faszination entsteht. Eine Faszination, die von der beinahe haptischen Qualität der Bilder vom aufgeschlagenen Band und

der ausdrucksstarken Stimme von Armando Lona ausgeht. Und eine Irritation, die aus der eigenen Unkenntnis herrührt und dem Bruchstückhaften des Kommentars.

Diese, durchaus produktive, Irritation setzt sich in den beiden andern Räumen fort. Auch *CUBA*, *CONAKRY* und *CACHEU*, alle auf HD-Video übertragene 16mm-Filme von rund zehnmütiger Dauer, kreisen thematisch um den Unabhängigkeitskampf von Guinea-Bissau. Und dokumentieren in performativen Vorträgen mit andern Künstlern nicht zuletzt, dass das Kino Teil dieses Kampfes war. (César hat das vom Zerfall bedrohte Filmmaterial des Filmarchivs von Guinea-Bissau – militante Produktionen etwa von Flora Gomes, aber auch Kopien von Filmen von Chris Marker – verdienstvollerweise in Berlin digitalisieren lassen.)

PORTO, 1975 im ersten Raum dann ist ein (ungeschnittener) Spaziergang mit der Kamera durch eine ehemals umstrittene Wohnbauanlage in der Geburtsstadt von César und mündet auf einer Pinnwand in einem Architekturstudio, Schlussbild ist aber nicht die Foto von Rainer Werner Fassbinder, die dort hängt, sondern die eines wegen einer Demonstration angehaltenen Zuges.

Im Kopf des (cinephilen) Besuchers entwickelt sich ein lockeres Geflecht von Bezügen, je nach Neigung auch eine Lust, den Palimpsest, den Filipa César vorlegt, weiter ergänzen zu wollen.

Josef Stutzer

Filipa César: Single Shot Films. Kunstmuseum St. Gallen, bis 23. Juni
Am Mittwoch, 29. Mai, 18.30 Uhr, Gespräch mit Filipa César und der Kuratorin Nadia Veronese im Kunstmuseum; anschliessend ab 20 Uhr im Kinok: «Before the First Image: films, fragments and texts around the cinema production of Guinea-Bissau» mit Filipa César

www.kunstmuseumsg.ch

Den total verdunkelten Kunstzone-Raum in der Lokremise St. Gallen durchqueren zwei weisse Lichtkegel und zeichnen eine Art Hieroglyphe aus weissen Lichtlinien an die Wand. Erst bewegt man sich unsicher in der Höhle, deren Dimensionen kaum abschätzbar sind. Die Aufsichtsperson macht einen darauf aufmerksam, dass es durchaus erwünscht sei, die Lichtkegel zu durchschreiten. Vorsichtig steckt man den Kopf in einen der Kegel, schaut Richtung Lichtquelle, ein hell strahlendes Loch in einer dunklen Wand, und – quelle sensation! – das, was vom Eingang her quasi als Zeichenstift wahrgenommen wurde, entpuppt sich als ein sich permanent verändernder Lichtraum. Dank der Dunstmaschinen werden die Lichtkegel räumlich sichtbar, man meint, in einem von fragiler Gaze umhüllten Raum zu stehen. Die aus feinsten Lichtstrahlen gewirkte Hülle verändert sich permanent, sich kringelnde Rauchfahnen beleben die Oberfläche. Der Lichtkegel durchläuft verschiedenste Metamorphosen, je nachdem was die Lichtstrahlen auf die Wand schreiben und wie man sich im Raum bewegt, er spaltet sich in Flächen und ellipsenförmige Tunnels, bläht sich auf oder verdünnt sich zur Ebene ...

Die Ausstellung «Two Double Works» stellt bis 21. Juli mit «You and I, Horizontal (III)» und «Leaving (with two Minutes Silence)» zwei raumgreifende Arbeiten des Lichtkünstlers Anthony McCall vor: Zwei Doppelprojektionen, die sich kongruent zueinander verändernde grafische Figuren an die Wand zeichnen und zugleich durchschreitbare bewegliche Lichträume entwerfen. Allen, die noch ein Flair für die Magie des (Kino-)Projektionsstrahls sich erhalten haben, sei ein Besuch wärmstens empfohlen.

Josef Stutzer

www.lokremise.ch

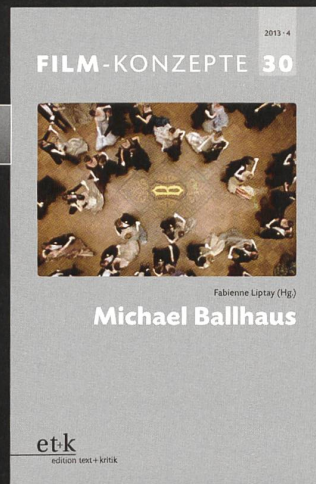
Film-Konzepte

Herausgegeben von M. Krützen, F. Liptay, J. Wende



Heft 29
SOFIA COPPOLA
 Herausgeber: Johannes Wende
 112 Seiten
 € 20,- / eBook € 19,99
 ISBN 978-3-86916-247-8 /
 eBook ISBN 978-3-86916-252-2

Menschen, die sich im Kreis drehen und doch einen Schritt nach vorne gehen; Paare, die scheinbar nichts tun und sich doch verlieben - die Spielfilme von Sofia Coppola handeln von sehr viel mehr, als eine Beschreibung des Plots vermuten lässt. Sie ist eine herausragende Stimme ihrer Generation, eine im besten Sinne »zeitgenössische« Filmautorin.



Heft 30
MICHAEL BALLHAUS
 Herausgeberin:
 Fabienne Liptay
 etwa 100 Seiten
 ca. € 20,- / eBook ca. € 20,-
 ISBN 978-3-86916-248-5 /
 eBook ISBN 978-3-86916-253-9

Virtuose Beweglichkeit und choreografische Präzision: Michael Ballhaus' Signatur ist der Kreis, den die Kamera um die Figuren zieht. Ballhaus gehört zu den wenigen deutschen Kameramännern, denen der Sprung nach Hollywood gelungen ist. Das Heft fragt danach, was Ballhaus von anderen Filmemachern gelernt hat und was andere Filmemacher von ihm lernen können.

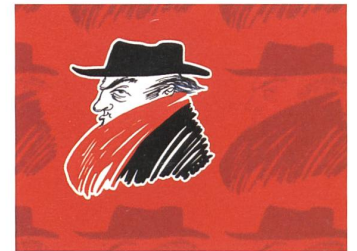
et+k

edition text + kritik

Levelingstraße 6a
 81673 München

info@etk-muenchen.de
 www.etk-muenchen.de

Bari International Film Festival 2013 Rückschau



«Zum Glück habe ich nie eine Filmschule besucht.» Das waren die ersten Worte von *Daniel Hoesl* auf der Bühne des «Teatro Petruzzelli» in Bari auf die Frage nach seiner Ausbildung. Stattdessen habe er Kunst studiert, sich mit Fotografie befasst, sei auf Gilles Deleuze gestossen und habe sich im Zuge der Lektüre Filme angeschaut, Filme von Carl Theodor Dreyer, René Clair, aber auch von Jean-Luc Godard.

In seinem Langfilmdebüt *SOLDATE JEANNETTE* steht Fanni bald einmal vor ihrer verschlossenen Haustür. Ihr Schlüssel passt nicht mehr, weil sie die Miete nicht bezahlt hat. Schnitt. Nahaufnahme von Fanni, Bar-, Nachtclubambiente. Schnitt. Ebenfalls nah: ein Mann, der lächelt. Halbnahe: ein nacktes Männerbein, über die Bettdecke geschlagen, in einem Hotelzimmer. Schnitt. Detailaufnahme: Frauenhände, die eine Brieftasche durchstöbern und ihr sowohl Kreditkarten als auch Bargeld entnehmen. Schnitt. Totale auf einen aus dem Bahnhof ausfahrenden Zug. Weil Daniel Hoesl die Handlung derart rasant vorantreibt, bleibt ihm viel Zeit für die einzelne, streng kadrierte Einstellung, die meist statisch bleibt. Gesehen hat man einen formal vergleichbar konsequenten Stil etwa schon bei *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* von *Carl Theodor Dreyer* (1928), den Hoesl indirekt zitiert, wenn er Fanni ins Kino gehen lässt, wo sie sich *VIVRE SA VIE* von *Jean-Luc Godard* (1962) ansieht, in dem Godard von Maria Falconetti als Johanna von Orléans direkt auf Anna Karina schneiden liess, die als Nana im Kino in der Vorführung von Dreyers Film weint.

Gespielt wurde *SOLDATE JEANNETTE* im «Panorama internationale» als einer von vierhundert Filmen, die am vierten «Bari International Film Festival» in acht Tagen über die Leinwand flimmerten. Diese Sektion war als

Wettbewerb ausgestaltet, wurde aber durch weitere Wettbewerbe ergänzt. Ins Filmfestival war aber auch ein «Festival Federico Fellini» und ein «Festival Alberto Sordi» integriert.

Für das «Festival Federico Fellini» hat BiFest-Direktor *Felice Laudadio* vierundfünfzig Dokumentationen über Federico Fellini und rund um dessen Werk zusammengetragen. Etwa *RICORDANDO FELLINI* oder *VIA VENETO SET*.

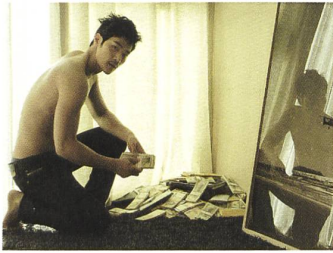
Fellinis Enkelin *Francesca Fabbri* hat für *RICORDANDO FELLINI* einstige Mitarbeiter von Federico besucht und nach ihrer Zusammenarbeit, aber auch dem Wesen «des Meisters» befragt: den inzwischen verstorbenen *Tullio Pinelli*, der von *I VITELLONI* (1953) über *LE NOTTE DI CABIRIA* bis zu Fellinis letztem Werk *LA VOCE DELLA LUNA* (1990) an den Drehbüchern geschrieben hat. Die inzwischen ebenfalls verstorbenen Drehbuchautoren *Bernardino Zapponi*, Mitarbeiter etwa bei *SATYRICON* oder *ROMA*, und *Tonino Guerra*, der auch für Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulos und die Gebrüder Taviani geschrieben hat. *Ruggero Mastroianni*, der unter anderem *GIULIETTA DEGLI SPIRITI*, *SATYRICON*, *ROMA*, *AMARCORD* geschnitten hat. Den Kameramann *Giuseppe (Peppino) Rotunno*, der etwa *SATYRICON*, *ROMA*, *AMARCORD* gedreht hat. Den Komponisten *Nicola Piovani*, der – nach *Nino Rota* – die Musik zu *GINGER E FRED* und *INTERVISTA* geschrieben hat. *Tazio Secchiaroli*, der Fotograf, der Fellini zu den Paparazzi in *LA DOLCE VITA* inspiriert hat.

VIA VENETO SET von *Italo Moscati* dokumentiert die Hauptdarstellerin von *LA DOLCE VITA* zu Zeiten des *Hollywood sul Tevere* mit Aufnahmen von *Tazio Secchiaroli*, *Kirk Douglas*, *Joan Crawford*, *J.-P. Sartre*, *Richard Burton* und selbstverständlich auch *Anita Ekberg*.

Walt R. Vian

Ihr Blick oder unser Blick?

Das 27. Festival International de Films de Fribourg



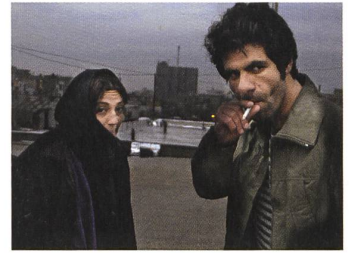
THE TASTE OF MONEY
(DO-NUI MAT)
Regie: Im Sang-soo



DOWNPOUR (RAGBAR)
Regie: Bahram Beyzai



SLEEPLESS NIGHT
(JAM MOT DEUNEUN BAM)
Regie: Jang Kun-jae



IT'S A DREAM (IN YEK ROYAST)
Regie: Mahmoud Ghaffari

Den Eröffnungsfilm präsidierte Festivaldirektor *Thierry Jobin* mit den Worten an, dieser habe ihn und sein Team unmittelbar verführt wegen «seiner sehr westlichen Machart». Eine bemerkenswerte Äusserung an einem Festival, das ursprünglich angetreten war, dem westlichen, «kolonialistischen» Blick «authentische» Werke entgegenzustellen von Filmschaffenden ferner Länder, die ihre eigene Sicht auf ihre Welt vermitteln, Werke auch, die in anderen, uns wenig vertrauten kulturellen Traditionen verwurzelt sind. Solche in der inhaltlichen Perspektive wie gestalterisch eigenständigen Filme wollte das Freiburger Festival (ähnlich wie die Verleihstiftung *trigon-film*) dem hiesigen Publikum als Bereicherung unserer Optik nahebringen.

Natürlich war diese Authentizität immer nur eine relative: Das Erbe einer kolonialen Vergangenheit hat tiefe Spuren hinterlassen, entfremdende wie befruchtende. Die Kinematografie ist per se eine westliche Erfindung und sogar eine Kulturform, die der oralen Tradition afrikanischer Länder oder der Abbildskopsis der islamischen Kulturen zuwiderläuft. Die meisten grossen Pionierfiguren des afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Films hatten eine Ausbildung an europäischen oder US-amerikanischen Filmschulen erhalten oder ihren Blick am westlichen Kino geschult. Und die weltweite ökonomische Vorherrschaft des Hollywoodkinos ist kaum an einem Filmschaffenden der Erde wirkungslos vorbeigegangen.

Einige der historischen Beispiele des diesjährigen Freiburger Programms machten deutlich, wie die Einflüsse dominanter Kinematografien oftmals anregend, manchmal aber auch lähmend gewirkt haben. Der dank *Martin Scorsese's* «World Cinema Foundation» restaurierte indonesische Klas-

siker *AFTER THE CURFEW* (LEWAT DJAM MALAM) von *Usmar Ismail* aus dem Jahr 1953 verbindet Anleihen beim Film noir mit eher Mumbai-inspirierten Gesangs- und Tanzszenen zu einem düsteren Bild des gebrochenen Idealismus der Freiheitskämpfer im Kontrast zu einer sich wie eh und je amüsierenden *Jeunesse dorée*. Der ebenfalls restaurierte, im Iran noch unter dem Schah-Regime gedrehte *DOWNPOUR* (RAGBAR, 1972) von *Bahram Beyzai* hat seine Vorbilder eher in Italien, beim Neorealismo und der *Commedia all'italiana*, fügt ihnen aber in seiner kreativen Aneignung absurd-poetische Übersteigerungen hinzu. Das usbekische Filmschaffen der Nachwendzeit, dem das Festival einen retrospektiven Programmstrang widmete, hat seine Wurzeln unverkennbar im sowjetischen Kino. Wirkt *HEIMAT* (VATAN, 2007) von *Zulfikar Musakov* oft wie ein Sowjetfilm, bei dem nur die ideologischen Vorzeichen vertauscht wurden, verraten andere Filme das Vorbild indischer Komödien mit ihrem Trend zu grimassierendem *Chargieren*.

Das wirtschaftliche Ungleichgewicht führt mittlerweile dazu, dass in vielen Ländern Filme nur noch dank der Koproduktion mit europäischen Partnern entstehen. Den europäischen Koproduzenten und Fernsehredakteuren ist nicht zu verdenken, dass sie primär an ihr Publikum und dessen Sehgewohnheiten denken und ihren Einfluss oft in dieser Richtung geltend machen. Prägend ist diese Konstellation im Wettbewerbsbeitrag *WADJDA* von *Haifaa Al-Mansour*: Eine aus dem praktisch kinolosen Saudiarabien stammende, im Ausland ausgebildete Filmmacherin vermittelt uns darin einen Einblick in ihre Heimat, insbesondere in den Alltag von Frauen in diesem wahnhabitsch-konservativ islamischen Land, doch die technische Crew wurde

weitgehend vom Hauptproduktionsland Deutschland gestellt, und so ist auch dieser sympathische, berührende und informative Film völlig von «westlicher Machart». Vielleicht gewann er gerade deshalb den Publikumspreis des Festivals. Ganz aus zwischenkultureller Ambivalenz lebt *COMRADE KIM GOES FLYING* aus Nordkorea, den *Kim Kwang-hun* zusammen mit einer Belgierin und einem Briten als Koregisseuren und Koproduzenten gedreht hat: Sein schwungvoll vorgetragener Durchhalteoptimismus («Never give up on your dreams!») dürfte in seinem Ursprungsland ernst gemeinter *political correctness* entsprechen, aus westlicher Sicht erscheint er hochgradig ironisch.

Wirtschaftlich starke Kinematografien mit einem tragfähigen Heimatmarkt hätten im Prinzip die besten Chancen, sich vor westlicher Einflussnahme zu bewahren. Von ihnen war in diesem Jahr in Freiburg vor allem die südkoreanische stark vertreten. Dass auch hier die Hollywood-Standards omnipräsent sind, zeigten Filme wie der rasante, von *OCEAN'S ELEVEN* inspirierte Actionfilm *THE THIEVES* (DO-DOOK DEUL, 2012) von *Choi Dong-hun* oder der Wettbewerbsbeitrag *YOUR TIME IS UP* (NU-GUNA JE MYEONGE JUKKOSHIPDA, 2012) von *Kim Sung-hyun*, ein Hochschulabschlussfilm, der viel Können, aber kaum eine eigene Handschrift verrät. Die Präsentation zweier Werke von *Im Sang-soo*, verbunden mit einem (als «Masterclass» angekündigten) Gespräch mit dem – spätestens seit *THE HOUSEMAID* (HANYO, 2010) auch im Westen bekannten – Regisseur rückte die Massstäbe wieder zu recht. Auch *Im Sang-soo's* neuestes Werk *THE TASTE OF MONEY* (DO-NUI MAT, 2012) lässt gelegentlich an *THE GODFATHER* denken, doch sind bei ihm die Anleihen beim westlichen wie dem koreanischen Kommerzkinos letztlich nur

Mittel zum Zweck: In Filmen mit unverkennbarer Handschrift und deutlicher Autorenposition entlarvt er die heutige koreanische Upperclass, ihre erdrückende Macht, ihren Ständesdünkel und ihre zynische Skrupellosigkeit. Er will damit ein breites Publikum erreichen und ihm die Augen dafür öffnen, wer dieses Land beherrscht.

In der Diskussion grenzte sich *Im Sang-soo* deutlich ab von jenem orientalistischen Exotismus, mit dem viele asiatische Filmmacher seines Erachtens «den Westen verführen». Solch folkloristisches Betonen der Fremdheit hat so wenig mit Authentizität zu tun wie die simple Imitation westlicher Vorbilder. Dazwischen aber liegt das weite Feld der Eigenständigkeit, von dem zwei Wettbewerbsfilme junger, noch nicht vierzigjähriger Regisseure zeugten. So unterschiedlich die Lebensumstände eines nicht mehr ganz jungen Ehepaars in Südkorea und jene einer unverheirateten jungen Frau im Iran auch sind, *SLEEPLESS NIGHT* (JAM MOT DEUNEUN BAM) und *IT'S A DREAM* (IN YEK ROYAST) sind beide unmittelbar in der Realität ihrer Gesellschaft verankert. Der Film des Koreaners *Jang Kun-jae* fragt in lockeren, teilweise improvisierten Alltagsszenen nach dem Preis dafür, in einer berufsfixierten und leistungsorientierten Gesellschaft ein Kind zu haben – oder darauf zu verzichten. Der iranische Film von *Mahmoud Ghaffari* wirft in einem unentrinnbaren, dem dargestellten Schneeballsystem entsprechenden Crescendo die Frage auf: Wie als junge Frau mithalten im Männerwettbewerb nach Erfolg und Geld, ohne dafür mit seinem Körper zu bezahlen? Beide Filme verstehen es auf eindrückliche Weise, uns ihre Welt und die Probleme ihrer Hauptfiguren unmittelbar nahezubringen.

Martin Girod

«Wer allerdings meint, dass sich Brot nur aus materiellen Bestandteilen zusammensetzt, hat von der modernen globalen Agrarwirtschaft nichts verstanden.»

Christian Parenti: *Die Welt in einem Laib Brot*



.....
Mit dem Essen spielt man nicht

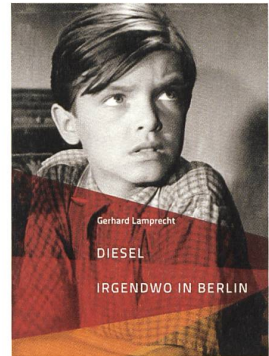
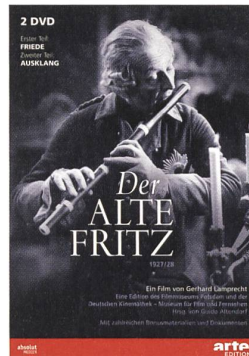
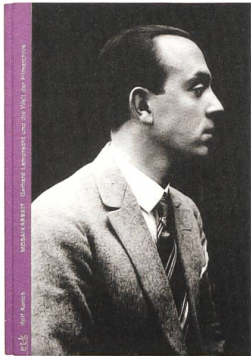
InvestorInnen aller Art profitieren von der Spekulation mit Nahrungsmitteln. Agrarkonzerne zerstören die Lebensgrundlage von KleinbäuerInnen. Auf Feldern, die Kartoffeln, Bohnen und Mais lieferten, wächst heute Viehfutter für den weltweit steigenden Fleischkonsum. Der Hunger in der Welt ist eine gemachte Katastrophe – und eine vermeidbare.

Mit Beiträgen von Katharina Döbler, Benedikt Haerlin, Hilal Sezgin, Harald Schumann, Jean Ziegler u. a.

Bestellen: www.monde-diplomatique.ch
18 Franken (inkl. Versandkosten)
112 Seiten, broschiert, ISBN 978-3-937683-31-7

DAS NEUE HEFT DER EDITION LE MONDE DIPLOMATIQUE

Gerhard Lamprecht Regisseur, Sammler und Filmhistoriker



«Er war ein totaler Filmensch, der zu seiner Zeit die Filme und das Kino in allen Erscheinungen mit allen Sinnen aufgesogen und mit allem Verstand gelebt hat.» Eine solche Beschreibung weckt das Interesse des Cineasten, zumal er den Namen des damit Gemeinten bislang nur oder doch vorrangig als Regisseur zweier Filme kannte, zum einen von *EMIL UND DIE DETEKTIVE* (1931), zum anderen des «Trümmerfilms» *IRGENDWO IN BERLIN* (1946/47). Das sind jedoch nur zwei von mehr als fünfzig abendfüllenden Spielfilmen, die *Gerhard Lamprecht* (1894–1974) zwischen 1920 und 1955 inszenierte, nachdem er zuvor bereits an acht Filmen (davon sechs inszeniert von Lupu Pick) als Drehbuchautor mitgewirkt hatte und bei zwei weiteren als Darsteller vor der Kamera stand. Und damit ist nur ein Teil seines Interesses am Medium Film abgedeckt, denn Lamprecht arbeitete auch als Filmhistoriker – «der Lamprecht», das war für lange Zeit unter Filmhistorikern die Kurzbezeichnung für das mehr als zehntausend Seiten umfassende zehnbändige Druckwerk (1967–1970), das die deutschen Stummfilme erfasste. Zudem war Lamprecht ein begeisterter Sammler, dessen Sammlung schliesslich den Grundstein legte für die Deutsche Kinemathek in Berlin, deren Gründungsdirektor er 1963 wurde.

Aus Anlass ihres fünfzigjährigen Bestehens würdigt diese Institution Lamprecht jetzt mit einer dreibändigen «Edition Gerhard Lamprecht», wobei die drei Bände für die drei Tätigkeitsfelder Lamprechts stehen.

Wolfgang Jacobsen beschäftigt sich mit Lamprechts Filmen, grob chronologisch zwar, aber auch assoziativ, in der Länge der den einzelnen Filmen gewidmeten Texte Akzente setzend, gelegentlich auch Verbindungen zu literarischen Werken herstellend. Das ist

in seiner offenen Form anregend zu lesen und in seinen Angeboten, was mögliche Eigenheiten von Lamprechts Filmen ausmacht, nachvollziehbar, sei es nun das Interesse am Zeigen von handwerklichen Vorgängen, ein «christliches Grundgefühl» des Pfarrersohns Lamprecht, der auch entgegen der Spannungsmomente in den erzählten Geschichten ein Regisseur des «gedehnten Blicks» ist. Manches hätte ich mir schon ausführlicher gewünscht, etwa eine Diskussion der so unverhofft-unwahrscheinlichen Enden von *EINER ZUVIEL AN BORD* und *DU GEHÖRST ZU MIR*, die mich an Douglas Sirks Theorie vom «Happy End als Notausgang» erinnerten. Jacobsens Text liest sich wie eine erste grundsätzliche Annäherung an Lamprechts Filme – aber wird es danach weitere geben? Schliesslich schreibt Jacobsen auch: «Sichtungen seiner Filme heute werden häufig von Seufzern begleitet. In einem Gespräch nach einer solchen Filmsichtung gab es das ernsthaft vorgetragene Argument, man könne diese Filme nicht öffentlich zeigen, denn sie beschädigten das Ansehen der Deutschen Kinemathek, deren Gründungsdirektor Lamprecht war.» Solche Vorurteile dürften sich trotz dieser Publikation halten, gerade deshalb finde ich es höchst bedauerlich, dass die filmografischen Angaben hier so mager ausgefallen sind. Deren umfassender und exakter Charakter war schliesslich über Jahrzehnte hin eine der verlässlichen Konstanten in den Publikationen des Hauses.

Im zweiten Band widmet sich *Eva Orbanz* den Zeitzeugengesprächen Lamprechts: Zwanzig Tonbandinterviews entstanden in den Jahren 1954 bis 1960, viele davon mit ehemaligen Mitarbeitern seiner Filme. Von Lamprecht akribisch vorbereitet, sah dieser seine Gesprächspartner als «ebenbürtige Gegenüber. Darin liegt der Reiz dieser

Interviews, aber auch ihre Beschränkung.» Es ging Lamprecht um «Fakten-sicherung zu einer Zeit, als historische Filmforschung und Filmwissenschaft noch ebenso jung waren wie der Film zu jener Zeit, in der die Befragten ihre Berufe ergriffen». Acht dieser Gespräche wurden für den Band transkribiert, darunter solche mit Kameramännern, einem Produzenten, einem Komponisten, aber auch einer Filmkleberin. Die meisten Gespräche beschränken sich auf die zehner und zwanziger Jahre, entsprechend zahlreich sind die Anmerkungen zu heute vergessenen Personen und Firmen. Geht es um Filme, die heute noch bekannt sind, etwa wenn der Kameramann Emil Schöne-mann über frühe Fritz-Lang-Filme berichtet, so bedauert man, dass Lamprecht nicht nachfragt, um Detaillierteres in Erfahrung zu bringen.

Im dritten Band setzt sich *Rolf Aurich* mit «Gerhard Lamprecht und die Welt der Filmarchive» auseinander. Gestützt auf eine überwältigende Menge von Archivdokumenten wird hier ein Stück Filmgeschichte sichtbar, das in dieser Ausführlichkeit wohl ausserhalb der in diesem Bereich Tätigen bislang unbekannt war. Aurich beschreibt Lamprechts Kontakte zur Cinémathèque française, zu Langlois und Eisner, aber auch die Arbeit zahlreicher privater deutscher Sammler – die nur teilweise die ihnen gebührende Anerkennung bekommen haben, ohne die die Institutionen heute aber sehr viel schlechter daständen.

Man würde sich wünschen, dass die Beschäftigung mit Lamprecht weitergeht, einem Mann, «der für den deutschen Film und für die deutsche Filmgeschichte sehr viel mehr getan hat, als wir bislang angenommen hatten», wie *Eva Orbanz* schreibt. Aber die derzeit in Berlin laufende Retrospektive seiner Filme umfasst gerade einmal

neun Programme, ein zu knapper Ausschnitt angesichts der vielen Filme, auf die Jacobsens Text Lust macht.

Immerhin sind in den letzten Monaten drei DVD-Editionen erschienen, die Lamprecht wieder «sichtbar» machen: In der «edition filmmuseum» die beiden an Heinrich Zille angelehnten Stummfilme *DIE VERRUFENEN* und *DIE UNEHELICHEN*, die ein durchaus ambivalentes Bild des «Fünftens Standes» zeigen. Mit *DER ALTE FRITZ* drehte Lamprecht 1927 ein monumentales zweiteiliges Werk (DVD-Länge: 321 Minuten), dem *Guido Altendorf* im Booklet bescheinigt, «unter den erhaltenen Friedrich-Filmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ... eine Sonderstellung einzunehmen. Nur hier wird der berühmte Preusse nicht politisch instrumentalisiert und auch nicht zum Kommerzartikel.» In einer Box mit dem Titel «Brüche und Kontinuitäten» liegt zudem neben *IRGENDWO IN BERLIN* auch *DIESEL* (1942) vor, an dem sich wiederum Lamprechts Interesse am Handwerklichen zeigt, während die biografische Verklärung, wie bei Jacobsen nachzulesen, seinerzeit nicht mehr den Geschmack von Goebbels traf.

Frank Arnold

Wolfgang Jacobsen: Zeit und Welt. Gerhard Lamprecht und seine Filme. 152 Seiten. / *Eva Orbanz: Miteinander und gegenüber. Gerhard Lamprecht und seine Zeitzeugengespräche.* 205 S. / *Rolf Aurich: Mosaikarbeit: Gerhard Lamprecht und die Welt der Filmarchive.* 212 S. München, edition text + kritik, 2013. Fr. 88,90, € 78 (auch einzeln erhältlich)

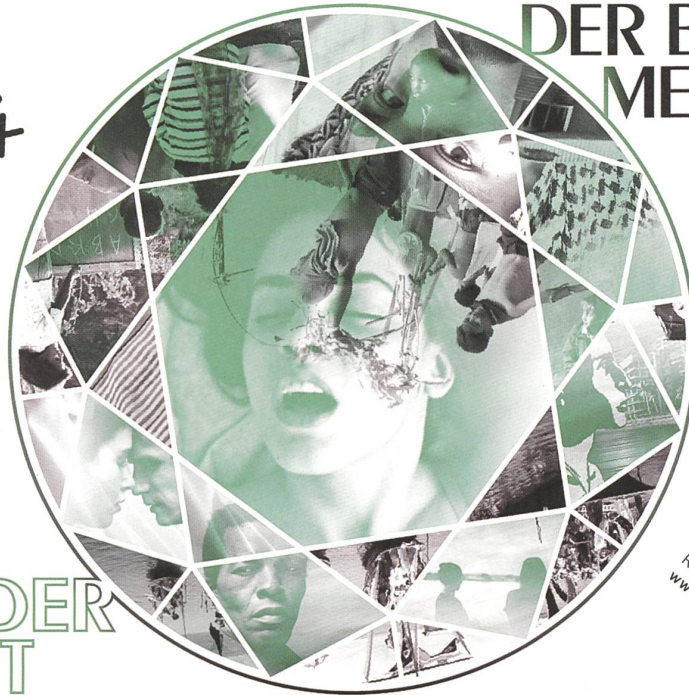
DIE VERRUFENEN (DER FÜNFTES STAND) & DIE UNEHELICHEN. Edition filmmuseum 77. 2 DVD, 15-seitiges Booklet (dt./engl./frz.)

DER ALTE FRITZ. absolut Medien. 2 DVD, 14-seitiges Booklet

Brüche und Kontinuitäten. Zwischen UFA und DEFA. 1942–1948. defa-spektrum, 6 DVD, darunter von Gerhard Lamprecht *DIESEL* und *IRGENDWO IN BERLIN*

KINO xenix
MAI 2013

DER BRILLANTE MENDOZA



DAS KINO DER
ZUKUNFT

Bus 32 & Tram 8 bis Helvetiaplatz,
Tram 2 & 3 bis Bezirksgebäude
Telefonische Reservierung: 044 242 04 11
Reservierung per SMS und Internet siehe
www.xenix.ch

ACADEMY SHORTS



15. Mai 2013

20:00

Centre-Fries

Fribourg

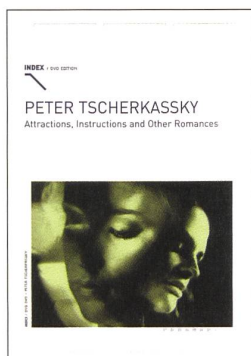
www.academy-shorts.ch

Das Schweizer Kurzfilmfestival von und für Studenten.

#acsh13

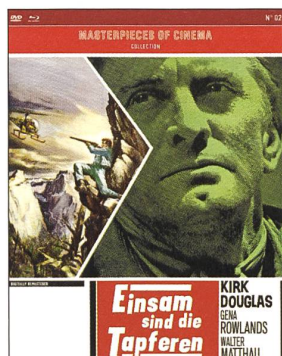


DVD



The Good, the Bad and Peter Tscherkassky

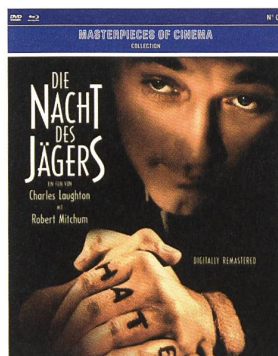
Der Western, Ur-Genre des Kinos, ist nicht totzukriegen. Auch im neuen Jahrtausend schiessen die Cowboys munter weiter, sei es in *OPEN RANGE*, *TRUE GRIT* oder *DJANGO UNCHAINED*. Der mit Abstand beste Western der letzten dreizehn Jahre kommt indes aus Österreich und ist gerade mal siebzehn Minuten lang; diese aber haben es in sich. *INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE* heisst er, und *Peter Tscherkassky*, der wohl bedeutendste Avantgardefilmer der Gegenwart, hat ihn gemacht, in *Cinemascope*, wie es sich für einen Western gehört: Das Negativbild ruckelt und flackert, der Offizier der Kavallerie schaut mit dem Fernrohr Löcher in die Landschaft, aus denen sich allmählich eine Westernszenerie zusammensetzt. Man kennt die Bilder aus Sergio Leones *THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY*, sie kehren hier als verzerrte und überbelichtete Schwarzweisskopien auf die Leinwand zurück wie stolpernde und stotternde Zombies. Ist Leones Neuerung des Westerns an sich schon ein Meisterwerk, so versteht Tscherkassky das Vorbild noch zu übertreffen. Wenn hier das Gewehr schießt, treffen die Kugeln nicht nur die Figuren, der Film selbst wird niedergestreckt: Das Filmbild wechselt in wahnwitzig ratterndem Staccato immerzu zwischen Negativ und Positiv und schafft damit einen Stroboskop-Effekt, der einen beinahe um den Verstand bringt. Seit Sam Peckinpah hat niemand mehr so radikal die dargestellte Gewalt auf die Darstellung selbst umgelegt. Tscherkassky belässt die Aggression nicht bloss in der Filmhandlung, sondern zielt auch auf uns Zuschauer. Sein Film ist ein Angriff auf unser Auge – brutaler, überwältigender und grossartiger als alles, was man sonst im Kino zu sehen



kriegt. Zugleich ist seine furiose Attacke – wie wohl alle von Tscherkasskys Filmen – auch eine hintersinnige Analyse dessen, was Kino überhaupt ist und wozu es fähig ist. Die im Titel erwähnte «Licht- und Sound-Maschine» ist nichts anderes als die Filmapparatur, in die der Regisseur seine Zuschauer nicht bloss einführt (instruiert), sondern buchstäblich hineinschießt, mitten in die Maschinengewehrmechanik von Blende und Maltesseract, mit dem Filmstreifen als Munitionsgürtel.

Der Mega-Western ist in der Wiener Editionsreihe «Index» nun auch für das Heimkino zu haben. In der Edition, allererste Adresse für die Vermittlung nicht nur österreichischer (Film-)Avantgardekunst, ist bereits früher eine Werkschau mit Filmen Tscherkasskys veröffentlicht worden. Begleitet wird *INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE* von sieben weiteren Kunststücken aus Tscherkasskys Œuvre: Etwa *EROTIQUE*, wo die Kamera den weiblichen Leib (von Künstlerin und Kollegin Lisl Ponger) in Partialobjekten einfängt, um ihn zu einem neuen Lustkörper zusammenzusetzen, oder *HAPPY END*, wo Aufnahmen eines sich an Familienfestlichkeiten zuprostenden Paares zu einer absurden Chronik ehelicher Freuden gefügt werden. Das Filmmachen erweist sich als eine Art zärtliche Zerstörung – Tscherkassky präpariert aus dem Filmmaterial das heraus, was dieses am Leben hält: das einzelne Bild und die produktive Lücke zwischen den Kadern des Filmstreifens. Der Regisseur nimmt das Kino auseinander, zerschiesst es in kleinste Partikel, doch nur um damit die Energie dieser Atomteilchen optimal freizusetzen: Die Vivisektion beweist, wie unbändig lebendig das Medium ist.

«Peter Tscherkassky – Attractions, Instructions and Other Romances». Index DVD Edition #40. www.index-dvd.at



Einsam sind die Tapferen

Vielleicht nicht gar so selbstreflexiv wie bei Peter Tscherkassky, aber als Auseinandersetzung über das Ende (und Überleben) des Western-Genres nicht minder eindrücklich ist *David Millers LONELY ARE THE BRAVE*. *Kirk Douglas* spielt – in seiner nach eigenem Bekunden besten Arbeit – den Korea-Kriegsveteranen Jack Burns, den letzten Cowboy, der von der Moderne und deren Insignien wie Fahr- oder Dienstausweis nichts wissen will. Als er einen alten Freund aus dem Knast raus hauen will, wird Burns selbst zum Gejagten, zum Outlaw. Der Konflikt zwischen dem einsamen Cowboy, Verkörperung eines mythischen Individualismus, und der technologisch aufgerüsteten Massenkultur der Gegenwart zeigt sich überall. Er verschafft sich schon in der allerersten Szene Gehör, wenn der Cowboy in der Prärie nicht von Indianergeheul oder Bisongetrappel geweckt wird, sondern vom Röhren der Kampfjets am Himmel. Definierte sich der amerikanische Held über die Frontier, jene natürliche Grenze, hinter der noch unbezähmte Freiheit und Selbstbestimmung möglich ist, so ist in diesem sagenhaften Abgesang auf den Western die Frontier nun der asphaltierte Highway geworden, über den der reitende Held es nicht schaffen wird.

In den USA ist der Film nur auf einer sehr mässigen DVD zu haben, hierzulande kommt der Cineast in den besonderen Genuss, den Film im selben Paket sowohl auf DVD als auch auf Blu-Ray auf einmal geliefert zu bekommen. Das ist ein Service am Film-enthusiasten, der hoffentlich Schule machen wird. Die Aufnahmen von Kameramann *Philip H. Lathrop*, der später auch die Vexierbilder in John Boormans *POINT BLANK* schaffen sollte, sehen denn auch in der hohen Auflösung mehr als beeindruckend aus. Es

ist die zweite Veröffentlichung in einer neuen, «Masterpieces of Cinema» genannten Reihe, in der alles in derselben hochqualitativen Ausstattung herkommen soll. Man darf sich auf die nächsten Titel freuen.

EINSAM SIND DIE TAPFEREN. Masterpieces of Cinema Collection 02 (DVD+ Blu-Ray). Format: 2,35:1; Sprache: D, E (DD 2.0 / DTS HD Master Audio 2.0), Untertitel: D, E. Diverse Extras. Vertrieb: Koch Media

Die Nacht des Jägers

Den Anfang der Edition «Masterpieces of Cinema» macht aber kein geringerer Film als *Charles Laughtons THE NIGHT OF THE HUNTER*, ein Solitär in jeder Hinsicht. Nicht nur, dass es leider die einzige Regiearbeit des Schauspielers Laughton geblieben ist, auch sonst hat man im Kino Vergleichbares bis heute nie gesehen. Der Film um den durch die Lande ziehenden Prediger Harry Powell, der sich auf seine Hände die Worte «Hate» und «Love» tätowiert hat und zwei Kindern einen Schatz abzuluchsen versucht, passt in keine Genre-Schublade. Er ist abgründiger Psychothriller ebenso wie naives Märchen, Film noir und Melodram in einem. Wenn der wahnsinnige Prediger mit dem Messer zu der ihm hörigen Witwe ins Bett steigt, glaubt man sich in den Albtraumwelten des Dr. Caligari. Wenn hingegen die Kinder auf der Flucht vor dem mörderischen Gottesmann den Fluss hinuntertreiben, blinzeln ihnen vom Ufer die Tiere zu wie in einer rührenden Fabel. Für wenig Geld kriegt man nun diesen Klassiker zugleich auf DVD und Blu-Ray endlich in jener Qualität, wie sie ihm zusteht.

DIE NACHT DES JÄGERS. Masterpieces of Cinema Collection 01 (DVD+ Blu-Ray). Format: 1,66:1; Sprache: D, E (DD 2.0 / DTS HD Master Audio 2.0), Untertitel: D, E. Diverse Extras. Vertrieb: Koch Media

Johannes Binotto