

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **56 (2014)**

Heft 341

PDF erstellt am: **02.07.2024**

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.

Kurz belichtet



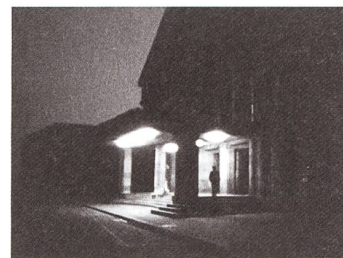
RUSSIAN ARK
Regie: Alexander Sokurov



EAT DRINK MAN WOMAN
Regie: Ang Lee



REALITY
Regie: Matteo Garrone



GESCHICHTE DER NACHT
Regie: Clemens Klopfenstein

Alexander Sokurov

Die Vorlesungsreihe von *Fred van der Kooij* im *Filmpodium Zürich* beginnt am Mittwoch, 15. Oktober, 18.30 Uhr, und ist dem Werk des russischen Filmemachers *Alexander Sokurov* gewidmet. Dessen bekanntester Film ist wohl *RUSSIAN ARK*: ein Gang durch die St. Petersburger Eremitage und zugleich ein Abriss von 300 Jahren russischer Geschichte in einer Einstellung. Fred van der Kooij wird in seiner üppig mit Filmausschnitten gespickten Vortragsreihe in gewohnt anregender Weise auf die Ästhetik des russischen Regie-Ausseiters eingehen. Aus dessen Werk werden insgesamt zwölf Filme gezeigt, darunter der von einem Roman der Brüder Strugatzki inspirierte *TAGE DER FINSTERNIS (DNI SATMENIJA)*, *DER ZWEITE KREIS (KRUG WTOROJ)* ist eine düstere Metapher auf ein Russland im Untergang, und auch *VERBORGENE SEITEN (TICHIE STRANICY)* beschwört eine Vision des Verfalls. Aus der Tetralogie der Macht, jene «in ausgebleichten Farben beschworene, bildgewaltige Visionen» und «komplexe filmische Tongemälde von jener Suggestivität, die den russischen Filmemacher auszeichnet» (Martin Walder) werden *TAURUS (TELETS)*, *DIE SONNE (SOLNTSE)* und *FAUST* zu sehen sein.

www.filmpodium.ch

Palais ideal

Das von den *Schweizer Jugendfilmtagen* in Zusammenarbeit mit der *Jugendakademie für Dokumentarfilm in Europa Young Dogs* organisierte Dokumentarfilmprojekt für Jugendliche «Palais ideal» führt junge Filmemacher (16 bis 25 Jahre alt) aus Deutschland und der Schweiz zusammen. In zwei Werkstattcamps werden unter Anleitung von professionellen Filmemachern in der Realität des jeweils ande-

ren Landes kurze Dokumentarfilme erstellt. Ein erster Workshop findet vom 4. bis 12. Oktober in Zürich statt. Im Februar 2015 trifft man sich in Dortmund. Die Resultate dieser Camps werden im Beisein der Teilnehmer an den Jugendfilmtagen 2015 gezeigt und anschliessend ins Internet gestellt.

www.jugendfilmtage.ch/filmbildung/

Ang Lee

Das *Stadtkino Basel* widmet im Oktober dem vor sechzig Jahren in Taiwan geborenen *Ang Lee* eine beinahe vollständige Retrospektive, die «Mit Verstand und Gefühl» betitelt ist (in Anlehnung an seine kongeniale Jane-Austen-Verfilmung *SENSE AND SENSIBILITY*). Die Werkschau reicht von seinem Erstling *PUSHING HANDS (TUI SHOU)* von 1992 bis zu seinem vorletzten Film *TAKING WOODSTOCK* von 2009 und zeugt von der Vielfalt des Regisseurs von *BROKEBACK MOUNTAIN*. In *THE WEDDING BANQUET* und *EAT DRINK MAN WOMAN* etwa geht es um selbstgewählte Lebensentwürfe und tradierte Normen. In *THE ICE STORM* wirft Lee einen kritischen Blick auf das Amerika der siebziger Jahre, *RIDE WITH THE DEVIL* zeichnet ein ernüchterndes Bild des Amerikas der Bürgerkriegszeit. In *LUST, CAUTION* porträtiert Lee das pulsierende Shanghai der vierziger Jahre, und mit *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* verbeugt er sich vor dem Martial-Arts-Genre.

www.stadtkinobasel.ch

Cinema italiano

Mit der Vorführung von *IL ROSSO E IL BLU* in Anwesenheit seines Regisseurs *Giuseppe Piccioni* in der *Cinematheque* in Bern (6.10.) beziehungsweise im *Filmfoyer Winterthur* (7.10.) beginnt die

diesjährige Saison von *Cinema Italiano*. Die von *Cinélibre* und *Made in Italy* organisierte Tournee, die bis in den Dezember läuft, bringt fünf neue italienische Filme an dreizehn Orten in der Schweiz ins Kino (auch in Biel, Chur, Frauenfeld, Ilanz, Luzern, Olten, St. Gallen, Solothurn, Uster, Wohlen und Zürich).

Piccioni zeichnet in *IL ROSSO E IL BLU* das Porträt einer Schule in Rom. In *L'INTERVALLO* von *Leonardi di Costanza* verwandelt sich für zwei Jugendliche ein baufälliges Anwesen in einer Vorstadt Neapels einen Nachmittag lang in eine Märchenwelt. In *BELLAS MARIPOSAS* von *Salvatore Mereu* verbindet sich jugendliche Unbekümmertheit und drastischer Sozialrealismus mit phantastischen Elementen. *TUTTI CONTRO TUTTI* von *Rolando Ravello* thematisiert mit liebevoller Komik das Recht auf ein eigenes Dach über dem Kopf, und *Matteo Garrones REALITY* ist eine grandiose Abrechnung mit dem italienischen TV-Showbusiness.

www.cinema-italiano.ch

Clemens Klopfenstein

«Der Bilderfluss in *GESCHICHTE DER NACHT* führt hin zu einem Schwebezustand von erhöhter Sensibilität.» (Jörg Becker in «Sehnsucht nach dem Unendlichen. Die Filme von Clemens Klopfenstein») Dieser Erfahrung kann man sich anlässlich einer Retrospektive zu *Clemens Klopfenstein* (wieder) einmal im Kino aussetzen. Das *Berner Kino Kunstmuseum* (2.–28.10.), das *Zürcher Xenix* (30.10.–19.11.) und das *Stadtkino Basel* (14.11.–16.11.) widmen (anlässlich seines 70. Geburtstags im Oktober) dem Kameramann, Filmemacher und künstlerischen Grenzgänger eine Werkschau, die von den experimentellen Arbeiten bis zu den *Cinéma-copain*-Filmen mit *Max Rüdinger* und *Polo Hofer* reicht. Selbstverständlich sind

auch herausragende Kameraarbeiten wie etwa *REISENDER KRIEGER* von *Christian Schocher* zu sehen. Ausserdem findet vom 13. bis 15. November im *Stadtkino Basel* in Zusammenarbeit mit dem *Seminar für Medienwissenschaft* der *Uni Basel* eine Tagung zu *Clemens Klopfenstein* statt.

Filmsymposium Mannheim

Vom 17. bis 19. Oktober beschäftigt sich das *Mannheimer Filmsymposium* mit dem Thema «Schauspielen im Film». In bewährter Mischung von Filmbeispielen (*CUBA LIBRE* von *Christian Petzold*, *THE CONGRESS* von *Ari Folman*, *EASTERN PROMISES* von *David Cronenberg* und *MY WEEK WITH MARYLYN* von *Simon Curtis*), Werkstattgesprächen (mit der Casting-Direktorin *Sabine Weimann* und der Schauspielerin *Catherine Fleming*), Diskussionen und Vorträgen (*Gerhard Middling* über «Die gestohlene Intimität», *Rüdiger Suchsland* über «Das A/authentische d/Darstellen» und *Marcus Stiglegger* zum «Method Acting») wird das Thema aufgefächert.

www.cinema-quadrat.de

The Big Sleep

Harun Farocki

«Etwas wird sichtbar – der Titel seines wohl bekanntesten Films hatte etwas Beruhigendes, etwas Tröstliches. Er steht für ein Werk, das sich einem genauen Blick verschrieben hat, der insistiert ist, aber doch behutsam den Bildern gegenüber, sie kritisch rannimmt, aber nie mit Besserwisseri malträtiert, der nicht entlarven will, sondern moduliert. In *Farockis* Blicken haben die Bilder sich verwandelt.»

Fritz Göttler in *Süddeutsche Zeitung*
vom 1. August 2014

REGARD BLEU 10.-12. Oktober 2014

Ethnographisches Filmfestival
Völkerkundemuseum Zürich
www.regardbleu.ch

völkerkunde
museum
der Universität Zürich

www.xenix.ch

SCOTSPOTTING: ROBERT CARLYLE

KINO xenix
OKTOBER 2014

William A. Wellman: Nichts ist ihm heilig Il cinema ritrovato, Bologna 2014



WILD BOYS OF THE ROAD (1933)



MIDNIGHT MARY (1933)

Es ist in Bologna Tradition, eine der Hauptreihen des «Cinema ritrovato» einer legendären Regiegrösse Hollywoods zu widmen. Angesichts der langen Karrieren von Filmemachern wie Frank Capra, John Ford, Howard Hawks oder Raoul Walsh verzichtet man auf umfassende Retrospektiven zugunsten einer repräsentativen Auswahl, zumeist mit dem Schwerpunkt auf den Stummfilmen und frühen Tonfilmen. Mit *William A. Wellman* (1896–1975) stand in diesem Jahr ein Mann auf dem Programm, dessen Name zwar dank einigen berühmten Titeln wie *THE PUBLIC ENEMY* (1931) oder *THE OX-BOW INCIDENT* (1943) nicht völlig in Vergessenheit geraten ist, dessen Werk aber auch Spezialisten kaum überblicken. Mit vierzehn seiner weit über siebzig Spielfilme ermöglichte das Festival einen spannenden, wenn auch schmalen Einblick. Einige Wellman-Filme sind in den letzten Jahren bereits in anderem Kontext gezeigt worden; dennoch hätte man sich die Auswahl breiter gewünscht und dafür gerne auf eines der anderen Programme aus der fast unüberschaubaren Bologneser Vielfalt verzichtet.

Seinen Durchbruch hatte Wellman 1927 mit *WINGS*. Er verarbeitete darin eigene Erlebnisse als Kampfpilot im Ersten Weltkrieg zu einem ebenso spektakulären wie letztlich unheroischen Fliegerfilm. Die Besessenheit, mit der er den Stoff seinen eigenen Vorstellungen entsprechend gestaltetete, führte zu einer (für ihn untypischen) Überschreitung der Drehzeit und des Budgets. Die Produktionsfirma Paramount legte dem Regisseur seine Dickchädlichkeit als Arroganz aus und wollte bis zuletzt nicht an den Erfolg des Films glauben, der so wenig den gängigen Klischees entsprach. Nur der Oscar für den besten Film – der erste in der gerade beginnenden Ära der Acade-

my Awards – und der Publikumserfolg bewogen das Studio, Wellman weiterzubeschäftigen. 1930 wechselte er zu Warner Brothers; für dieses Studio drehte er bis Ende 1933 fünfzehn Filme: als typischer Contract Director, der die ihm zugeteilten Drehbücher effizient umsetzte, praktisch ohne Einfluss auf die Montage.

Realistische Pre-Code-Filme

Es ist ein für Wellman bezeichnendes Paradox, dass gerade diese Zeit bei Warner zu den fruchtbarsten und interessantesten in seinem Werk gehört. Er ist kein «Autor» im europäischen Sinn und auch nicht eine jener Hollywoodpersönlichkeiten, die trotz der arbeitsteiligen Produktionsweise jede Sequenz unverkennbar durch ihren Stil prägen. Der gegenwartsbezogene Realismus der Warner-Produktionen der sogenannten «Pre-Code»-Jahre (das heisst, bevor 1934 die Studioselbstzensur des Production Code strikte durchgesetzt wurde) entsprach Wellman offensichtlich. *HEROES FOR SALE* (1933) erscheint beinahe als Fortsetzung von *WINGS*, mit dem Unterschied, dass die zwei Kriegsteilnehmer aus dem gleichen Ort beide überlebt haben, sowohl der Junge aus begütertem Haus als auch der minderbemittelte. Hier und in *WILD BOYS OF THE ROAD* (ebenfalls 1933) zeigt Wellman den verzweifelten Strom der in der Depressionszeit Arbeitsuchenden und die hilflosen oder brutalen Versuche, sie abzuweisen. Als Hobos durchqueren sie auf Güterzügen das Land, unter ihnen – wie schon in Wellmans Stummfilm *BEGGARS OF LIFE* (1928) – eine als Mann verkleidete Frau. Starke, in einer Männergesellschaft um ihre Selbstbestimmung kämpfende Frauenfiguren ziehen sich mit auffälliger Konstanz durch Wellmans Werk.



THE OX-BOW INCIDENT (1943)

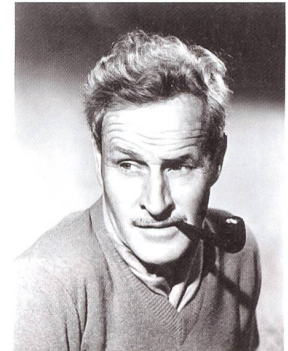


NOTHING SACRED (1937)



A STAR IS BORN (1937)

William A. Wellman



Seine Filme stürzen uns gleich mit der ersten Szene mitten in die Story, um sie dann in elliptisch verdichteter, zumeist chronologischer Reihenfolge zu erzählen. Wird sie ausnahmsweise in Rückblenden aufgerollt, wie in *MIDNIGHT MARY* (1933), ist es kein Zurückblicken aus gesicherter Position, vielmehr erhöht das Warten auf das Gerichtsurteil die Spannung. Die Dichte und Glaubwürdigkeit, mit der Wellman ein bestimmtes soziales Milieu zu schildern versteht, gehört zum Eindrücklichsten in seinen Filmen: in *OTHER MEN'S WOMEN* (1931) etwa das Leben der Eisenbahner, in der ersten Hälfte von *NIGHT NURSE* (aus demselben Jahr) jenes der angehenden Krankenpflegerinnen in einem Spital. So wenig wie in seinen Kriegsfilmen verfällt Wellman in den Sozialpanoramen in Mitleid und Sentimentalität. Schonungslos konstatiert er die Härten dieses Lebens. In *WILD BOYS OF THE ROAD* etwa wird der einen Hauptfigur vom Zug ein Bein abgefahren, die Frau wird von einem Eisenbahnangestellten vergewaltigt; Wellman beschönigt nicht, er zeigt den Schock und die Nachwirkungen, doch seine Bewunderung gilt spürbar der Kraft, mit der die Opfer schliesslich weiterleben.

Kein Gut-Böse-Schematismus

Peter von Bagh, der künstlerische Direktor des Festivals, hat in die Wellman-Reihe mit gutem Grund nicht nur unanfechtbare Meisterwerke aufgenommen, sondern auch einen Film wie *THE STAR WITNESS* (1931). Der Appell an die Bürger, der Macht des organisierten Verbrechens entgegenzutreten und den staatlichen Justizapparat bei dessen Bekämpfung zu unterstützen, dürfte in der Zeit der zu Ende gehenden Prohibition (1919–1933) aktuell, notwendig und mutig gewesen sein. Im

Rückblick mag die so gut gemeinte Story und die Figur des engagierten, fast fanatischen Staatsanwalts aber auch als strammer Law-and-Order-Appell mit einigen fremdenfeindlichen Untertönen verstanden werden. Der Film enthält selbst in der Realisierung wenig Wellman-Typisches. Er gewann seinen Stellenwert in der Reihe erst im Kontrast zum späteren Western *THE OX-BOW INCIDENT*. Wellman erzählt in seiner Autobiografie «A Short Time for Insanity», dass er die Filmrechte am Roman gekauft und dafür einen Produzenten gesucht hatte: Niemand wollte im Kriegsjahr 1943 eine Geschichte, die alle summarischen Gut-Böse-Urteile anhand eines Beispiels von Lynchjustiz infrage stellt. Erwartet man als hollywoodgeprägter Zuschauer, dass die Lynchmorde in letzter Minute verhindert werden, lässt Wellman den Sheriff, der die Verdächtigen entlastet, zu spät kommen. Am Ende verlassen alle, die fanatischen Hetzer und ihre hilflosen Gegenspieler, den Ort als Geschlagene. Wie die meisten Produzenten richtig vorausgesehen hatten, wurde der Film in den USA ein Flop; erst das Echo in Europa und spätere Wiederaufführungen in den USA machten den Film zum Klassiker.

In *NOTHING SACRED* (1937) – ein zu Wellman hervorragend passender Titel – vermeint man gleich in mehrfacher Hinsicht, einiges von seiner Persönlichkeit zu spüren. Der Film gilt als «Screwball-Satire», doch hat er weder die leichtfüssige Überdretheit noch den Biss, die beispielsweise Hawks' (ebenfalls nach einem Stoff Ben Hechts gedrehten) *HIS GIRL FRIDAY* (1940) auszeichnen. Wellmans Figuren sind weniger «screwy» abgehoben, vielmehr erdverbunden und realistisch, sein drastischer Humor erinnert stellenweise an Slapstick. Vor allem aber kommt Wellmans Inszenierung

nie moralisch wertend daher: Der naiv über einen Hochstapler gestolperte Starjournalist braucht dringend einen Scoop, um sich zu rehabilitieren; seine Hartnäckigkeit resultiert aus reinem Selbsterhaltungstrieb – und wird erst recht angestachelt durch die verbreitete Abwehrhaltung in einer Kleinstadt, die von einer grossen Firma und deren Vertuschungsinteresse beherrscht wird. Ebenso kann man die vermeintlich radioaktiv verseuchte junge Frau gut verstehen, wenn sie angesichts der Chance, endlich aus der Provinz herauszukommen, die neuste, Entwarnung gebende Diagnose des Arztes verschweigt. Mit ganz anderer Schärfe zeichnet Wellman dagegen die Profiteure des Rummels um die «tapfere Todkranke»: die Boulevardpresse, die Politiker, die Vertreterinnen von Wohltätigkeitsorganisationen und die Showbusinessleute mit ihren sensationsgeilen wohlfeilen Betroffenheitsbezeugungen.

Weder strahlende Helden noch Glamour

Eine Berufswelt, die ihm bestens vertraut ist, schildert Wellman in *A STAR IS BORN* (1937). Dass er selbst den Stoff dem Produzenten David O. Selznick vorgeschlagen habe, wie er in der Autobiografie behauptet, ist zwar wenig glaubwürdig – schliesslich hatte Selznick schon 1932 die Urversion der Story, George Cukors *WHAT PRICE HOLLYWOOD?*, produziert. Doch auf das Konto des von Wellman mitverfassten Drehbuchs dürften einige jener einprägsamen Wendungen gehen, die auch ins (erneut von Cukor inszenierte) Remake von 1954 Eingang fanden und diese Geschichte unsterblich gemacht haben: Normans unbeabsichtigte Ohrfeige für Vicky etwa oder die finale Selbstpräsentation Vicky als «Mrs. Norman Maine».

Diese Paraderolle brachte *Janet Gaynor* so wenig einen Oscar wie all ihren Kolleginnen und Kollegen die Mitwirkung in Wellman-Filmen. Auch wenn die Karriere vieler späterer Stars – von *Gary Cooper* und *James Cagney* bis *Clint Eastwood* – der Begegnung mit Wellman einen entscheidenden Sprung nach vorne verdankt: Die glamouröse Verklärung einer Starrolle war nie Wellmans Sache, denn seine Filme verweigern ihren Hauptfiguren jeden abgehobenen Heldenstatus. Konsequenter verachtet der rechtskonservative Anarchist jegliche Autorität. So nachdrücklich er – in den unterschiedlichsten Genres – die innere Kraft seiner Figuren schildert und auch die Anstrengung, diese Kraft aufzubringen, so sehr sind diese auch in ein soziales Umfeld, in eine Gruppe eingebettet, aus der sie, noch in der Auseinandersetzung, ihre Stärke beziehen.

Die Begegnung mit Wellmans Werk macht deutlich, was für weite Teile des Hollywoodkinos gilt: Das Studiosystem konnte und wollte keine Autorenregisseure brauchen und war doch geprägt von starken Persönlichkeiten, die man noch hinter der Routine der standardisierten Produkte spürt. «An honest man» sei Wellman gewesen, meint Martin Scorsese (in Todd Robinsons Dokumentarfilm *WILD BILL*), ein Mann mit einem «unflinching look». Dieser unbeirrbaren eigenen Optik verdankt man immer wieder überraschende, unkonventionelle, jede Gefahr von Sentimentalität oder Pathos bandende Bildideen wie die entscheidende Liebesszene in *NOTHING SACRED*: Wir hören den Dialog des Paares, das sich in einer Holzbox versteckt hat, doch sehen wir statt der Köpfe nur die Füsse.

Martin Girod

Der Publikumseffekt Erfahrungsraum Kino

«Man geht nicht nur bloss ins Kino,
um sich Filme anzusehen. Man geht vielmehr ins Kino,
um mit zweihundert Menschen zu lachen
und zu weinen.»

John Naisbitt

In seinem schönen Erinnerungsbuch «Warte, bis es dunkel ist: Eine Liebeserklärung ans Kino» hat der Filmkritiker Michael Althen treffend festgehalten: «Das Kino verlässt man mit dem sicheren Gefühl, eine Erfahrung geteilt, ein Abenteuer gemeinsam bestanden zu haben, und auch wenn man gesenkten Blickes aus dem Saal geht, glaubt man sich der Menge verbunden – oder zumindest jenem Gemeinwesen, in das der Film die Leute verwandelt hat.» Seit bald 120 Jahren ist das Kino ein geheimnisvoller Ort gemeinsamer Erfahrung, der tiefe Spuren in der Erinnerung seines Publikums hinterlässt. In den vergangenen beiden Jahrzehnten hat dieser Ort jedoch durch neue Technologien, Vorführungsformen und Arten des Filmkonsums heftige seismische Erschütterungen erlebt. Wissenschaftler der Universitäten Leipzig, Zürich, Hamburg, Konstanz, Mainz, Siegen, Frankfurt/Main und Groningen haben deshalb in den zurückliegenden drei Jahren gemeinsam herauszufinden versucht, was diesen «Erfahrungsraum Kino» im Kern ausmacht und wo der Einfluss der Veränderungen besonders spürbar wird.

Einfluss anderer Zuschauer

Als einer der beteiligten Forscher habe ich mich dabei mit einem Phänomen auseinandergesetzt, das ich als *Publikumseffekt* bezeichne: den Einfluss anderer Zuschauer auf das Filmerlebnis. Wenn wir einen Film im Kino sehen, sind wir als Zuschauer immer in soziale Beziehungen mit dem Rest des Publikums verstrickt. Dabei können die anderen Zuschauer auf uns in sehr unterschiedlicher Weise einwirken, ebenso wie wir auf sie. Das macht das Kino als öffentlichen Ort so aufregend – mitunter aber auch nervenaufreibend. Filme werden heute aber nicht nur im

Kino in Anwesenheit anderer Personen angesehen, sondern auch mit Bekannten beim Streifzug durchs Museum, auf dem Smartphone im überfüllten Zugabteil oder gemeinsam mit der Familie vor dem Fernseher. Auch hier bleibt die Nähe anderer Personen nicht ohne Folgen.

Um dem sozialen Phänomen des Publikumseffekts auch jenseits des Kinos auf die Spur zu kommen, schlage ich deshalb vor, zwischen *Mitzuschauern*, *Parallelbetrachtern* und blossen *Anwesenden* zu unterscheiden. Denn mit dem Aufkommen multipler Bildschirme in Museen und vor allem von tragbaren digitalen Abspielgeräten haben sich ganz neue soziale Konstellationen bei der Filmbetrachtung entwickelt. So werden Filme heute häufig in der Gegenwart von Parallelbetrachtern gesehen, die sich zwar am gleichen Ort befinden, dabei aber *andere* Filme ansehen. Darüber hinaus nehmen wir Filme in Museen, Bibliotheken, Flugzeugen und Zügen meist auch in der Gegenwart blosser Anwesender wahr.

Rollenwechsel

Gerade in öffentlichen und halb-öffentlichen Räumen können sich bloss Anwesende blitzartig – und oft nur vorübergehend – in Parallelbetrachter verwandeln und anschliessend zu Mitzuschauern werden. Denken wir an ein Museum, in dem uns der Rundgang an verschiedenen Videoinstallationen vorbeiführt. Wenn ich vor einem der Bildschirme stehe, werden jene anderen Museumsbesucher für mich bloss Anwesende sein, die gerade in Richtung Ausgang streben. Die im Raum anwesenden Personen können aber auch selbst Zuschauer sein, wenn sie parallel ein anderes Videoinstallationsobjekt betrachten. Und schliesslich können sie sich durch das Hinzutreten auch

zu Mitzuschauern machen. In diesem Fall verändert sich unsere soziale Beziehung entscheidend: Die zuvor verstreuten Aufmerksamkeitsvektoren richten sich auf den gleichen Film aus – und plötzlich betrachten wir einen Film gemeinsam. Das kann sehr unterschiedliche Effekte zur Folge haben: von der geteilten Heiterkeit über eine witzige Szene bis zur Scham vor dem fremden Mitzuschauer bei Sexdarstellungen.

Im Museum und vor allem im Zug oder Flugzeug gehen wir erst einmal nicht davon aus, den von uns gewählten Film gemeinsam mit Mitzuschauern anzusehen – die unbekannteren anderen Personen setzen wir als bloss Anwesende oder Parallelbetrachter voraus. Diese stillschweigende Vorannahme wird uns immer dann bewusst, wenn plötzlich das Gegenteil eintritt: wenn wir beispielsweise feststellen, dass der Zugschirm auf unseren Bildschirm starrt und sich ungebeten vom Anwesenden zum Mitzuschauer aufgeschwungen hat. Oder nehmen wir eine Filmprojektion in einer Museums-Blackbox: Man wähnt sich in der Dunkelheit alleine und stellt auf einmal erschrocken fest, dass noch andere Personen im Raum stehen.

Peinliche Sexszene

Im Kino und beim gemeinsamen Fernsehabend haben wir hingegen komplett andere Grundannahmen. Gerade weil wir im Kino die anderen Personen als Mitzuschauer voraussetzen, reagieren wir mit Verwunderung oder gar Verärgerung, wenn einzelne Publikumsmitglieder etwas ganz anderes tun – beispielsweise im Internet surfen oder Nachrichten verschicken. Nicht anders ist es beim Fernsehabend mit der Familie. Wenn der Sohn neben dem eigentlichen Film noch einen zweiten auf seinem Tablet anzusehen beginnt

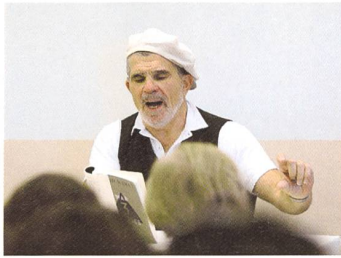
und sich somit unablässig vom Mitzuschauer in einen Parallelbetrachter und zurück verwandelt, dürfte das den Rest der Familie irritieren. Soziale Situationen gehen immer mit Verpflichtungen und Befugnissen einher: mit unausgesprochenen Regeln, was wir von anderen erwarten können und was nicht. Einen Mitzuschauer im Kino kann ich bitten, das Schwatzen zu unterlassen. Im Museum oder im Zug kann ich das eher nicht. Lache ich im Kino bei einer gewitzten Anspielung laut los, weil ich das Publikum zum Mitlachen anstiften will, tue ich das in der Hoffnung, dass die anderen Zuschauer anschliessend tatsächlich loslachen. Im Zugabteil wäre diese Erwartung völlig sinnlos.

Nicht vergessen sollten wir, dass für den Publikumseffekt zudem eine gewichtige Rolle spielt, wer anwesend ist. Auch wenn einem Zehnjährigen die Geschwister ähnlich vertraut sein mögen wie seine Eltern, macht es einen erheblichen Unterschied, ob er eine peinliche Kuss- oder gar Sexszene mit den Eltern oder den Geschwistern ansieht. Oder man denke an einen nicht-jüdischen Deutschen, der an einer Vorführung von Claude Lanzmanns *SHOAH* in einer jüdischen Gemeinde teilnimmt: Obwohl ihm der Rest des Publikums völlig unbekannt ist, könnte er allein wegen des Wissens um die jüdische Identität der Mitzuschauer den Film mit einem tiefen Gefühl der kollektiven Schuld betrachten – ein Gefühl, das sich unter anderen Umständen vielleicht eher als Wut auf oder Scham über die deutsche Nazivergangenheit äussern würde. All diese Beispiele zeigen: Wer sich einen Film in der Gegenwart anderer ansieht, wird dem Publikumseffekt nicht entkommen.

Julian Hanich

www.erfahrungsraum-kino.de

Filme, Fussball und Familien Jerusalem Filmfest 2014



David Mamet liest aus
«The Handle and the Hold»



Übertragung des Endspiels der Fussballweltmeisterschaft im Garten der Kinemathek von Jerusalem



DANCING ARABS
Regie: Eran Riklis



PRINCESS
Regie: Tali Shalom Ezer

Duck and Cover

Schon der Anflug auf den Ben-Gurion-Flughafen von Tel Aviv machte deutlich, dass dieses Filmfestival anders verlaufen würde als sonst. Der Anschlussflug aus Istanbul hatte wegen Schliessung des israelischen Luftraums bereits eine Stunde Verspätung, kurz vor Israel musste die Maschine abdrehen und noch eine halbstündige Schleife über dem Mittelmeer fliegen. Später dann, im Shuttle nach Jerusalem, erst Gespräche über Fussball und das unerklärliche 7:1 der Deutschen gegen Brasilien zwei Tage zuvor, bevor in der Innenstadt Sirenen, auch lautstark über das Autoradio, vor Raketen warnen. Doch der Chauffeur fährt einfach weiter, und so verliert sich der Schrecken, am Abend werden Handys mit Bildern der zerstörten Rakete herumgereicht. Als ausländischer Besucher merkt man gleich, dass die Jerusalemer der Bedrohung in einer Mischung aus Gelassenheit und Trotz begegnen, angereichert mit einem Schuss Zynismus. Das berühmte «Duck and Cover» erlebt bei kurzen Einführungen, die auch Verhaltensmassregeln für den Ernstfall vermitteln, eine absurde Wiederbelebung. Eine Preisverleihung im Ballsaal des Waldorf Astoria begann mit der Bitte, sich bei Beschuss flach an die Wand zu stellen: Die Kronleuchter sind einfach zu gross, zu schwer, zu opulent.

Falsche Zeit für ein Festival?

Israel bereitete während des Festivals seine Bodenoffensive vor, die in den folgenden Wochen über tausend Palästinenser das Leben kostete. Nicht jeder mochte unter diesen Umständen ein Filmfestival feiern. Ulrich Seidl war gar nicht erst angereist, Spike Jonze liess trotz Anwesenheit seine Masterclass ausfallen, weil es angesichts der Ereignisse «die falsche Zeit ist, um über Film

zu sprechen». Umso dankbarer waren die Festivalmacher über jeden Besucher, der trotz des Kriegs gekommen war. Erstmals fällt eine Fipresci-Jury ihr Urteil, der Jerusalem Press Club hatte darüber hinaus zwanzig Filmkritiker aus aller Welt eingeladen, um die internationale Aufmerksamkeit zu erhöhen. Damit nicht genug: Martina Gedeck gab in einem einstündigen Gespräch mit Elad Samorzik, dem künstlerischen Leiter des Festivals, offen und unbefangenen Auskunft über ihre Karriere und die Dreharbeiten zu DIE WAND. Autor und Regisseur David Mamet las aus seinem Roman «The Handle and the Hold» über zwei junge Juden, die 1948 Waffen nach Palästina schmuggeln. Auch über das Erbe von Roger Ebert und die Krise der Filmkritik wurde mit Scott Foundas, dem Redakteur von «Variety», diskutiert. Es gab begleitende Veranstaltungen wie das Film-Lab, in dem Nachwuchsregisseure ihre neuen Projekte einer Jury vorstellten, während im Pitch Point bereits in Produktion befindliche israelische Filme präsentiert wurden. Und welches Filmfestival hat schon die Chuzpe, eine Konkurrenzveranstaltung wie das Endspiel der Fussballweltmeisterschaft im Programm anzukündigen und auf grosser Leinwand im Garten der Jerusalemer Kinemathek zu zeigen.

Nahostkonflikt im Kleinen

Natürlich wurden auch Filme gezeigt. Als ausländischer Besucher ist man besonders auf die einheimische Produktion gespannt. Zur Eröffnung sollte eigentlich DANCING ARABS von Eran Riklis vor 7000 Zuschauern im Sultan's Pool laufen, doch aus Sicherheitsgründen wurde die Veranstaltung verlegt. Der Film erzählt die Geschichte von Eyad, einem arabischen Jungen, der von seinen Eltern auf ein jüdisches

Internat in Jerusalem geschickt wird. Er ist hier der einzige Araber – getrennt durch Sprache, Kultur, Rasse und Religion. Unter allen Umständen will er sich anpassen, doch er weiss nicht wie. Und dann verliebt er sich zu allem Überfluss in ein jüdisches Mädchen. Um endlich akzeptiert zu werden, gibt der Junge sogar seine Identität auf. Riklis beleuchtet das komplexe Verhältnis zwischen Juden und Arabern an einem Einzelfall und spiegelt so den Nahostkonflikt im Kleinen. Es geht um Erwachsenwerden, Selbstverwirklichung und das Überschreiten von Grenzen, die Herkunft und Gesellschaft den Menschen auferlegen. Kein militärischer Konflikt, sondern ein zutiefst menschlicher. Brisant: Der für gleich nach dem Festival vorgesehene Filmstart von DANCING ARABS wurde auf unbestimmte Zeit verschoben. Einem Film mit solch einem Titel wäre in Israel kein Erfolg beschieden, von möglichen Demonstrationen ganz zu schweigen.

Familien im Blick

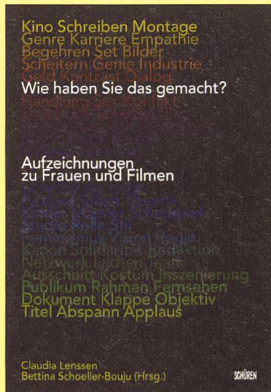
PRINCESS von Tali Shalom Ezer erzählt die Geschichte der zwölfjährigen Adar, eines sehr aufgeweckten und sensiblen Mädchens. Die Mutter arbeitet fast den ganzen Tag, und so ist Adar der Obhut ihres Stiefvaters Michael überlassen, dessen Liebe und Aufmerksamkeit in gefährliche Rollenspiele übergeht. Als Adar einen obdachlosen Jungen kennenlernt, der ihr fast aufs Haar gleicht, nimmt das Geflecht zwischen Erwachsenen und Kindern eine düstere Wendung, die Grenzen zwischen Realität und Phantasie verwischen.

Gleich mehrere Filme im Wettbewerb für israelische Filme hatten Familien im Blick: ihren engen, aber auch bedrohten Zusammenhalt, die kom-

plexen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, ihre Unfähigkeit, aber auch ihren grossen Wunsch, miteinander zu kommunizieren. Besonders interessant war in dieser Hinsicht RED LEAVES von Bazi Gete. Meseganio Tadel, der alte Mann, dem das Augenmerk gilt, ist nämlich Äthiopier, vor 28 Jahren mit seiner Familie nach Israel ausgewandert. Meseganio ist ein schweigsamer, harter, unnachgiebiger Mann, der seine afrikanische Kultur bewahren will und kaum hebräisch spricht. Nach dem Tod seiner Frau versucht er, bei einem seiner in Israel geborenen Kinder ein neues Zuhause zu finden. Doch auf jeder seiner Stationen wird er abgewiesen, die Respekt- und Lieblosigkeit seiner Kinder (oder das, was er dafür halten muss) wirft ihn aus der Bahn.

In THAT LOVELY GIRL von Keren Yedaya, bereits in Cannes kontrovers diskutiert, hingegen ist die Familie zur Hölle geworden: Ein Vater zwingt seine Tochter skrupellos in die Rolle seiner Geliebten. Für den Zuschauer ist es fast unerträglich, die ständigen Vergewaltigungen mit anzusehen, die Schläge, die Demütigungen, die Fressattacken des Mädchens, seine Versuche, woanders Liebe zu finden – bis es ihm endlich gelingt, sich aus der psychischen und emotionalen Abhängigkeit zu befreien. Dass Inzest oder – wie in PRINCESS – Pädophilie thematisiert werden, ist in Israel nicht selbstverständlich. Zwar war der aktuelle Nahostkonflikt ausgespart oder – wie in DANCING ARABS – in Parabeln versteckt. Und doch war er in Begegnungen, Gesprächen, Nachrichten und auch gelegentlichen Besuchen in Schutzräumen der Kinemathek allgegenwärtig. Es waren schwierige Zeiten, um ein Festival mit Arthouse-Filmen zu besuchen. Trotzdem: Es hat sich gelohnt.

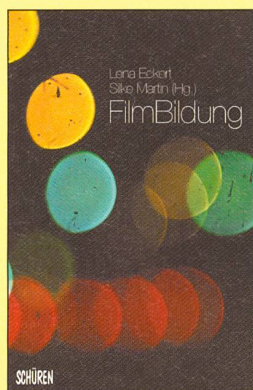
Michael Ranze



500 S. | Pb. | viele Abb. | € 29,90 | ISBN 978-3-89472-881-6

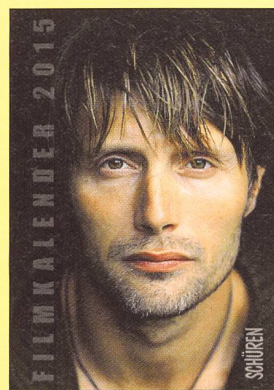
Produzentinnen, Schauspielerinnen, Cutterinnen, Redakteurinnen und Festivalmacherinnen erzählen in diesem Buch, wie sie „zum Film“ kamen, welche Wünsche und Visionen sie damit verbinden und wie sie die herausfordernden Seiten ihrer Arbeit erleben. Achtzig Stimmen vom historischen Aufbruch 1968 bis zum Stand der Dinge 2014.

Kino lesen!



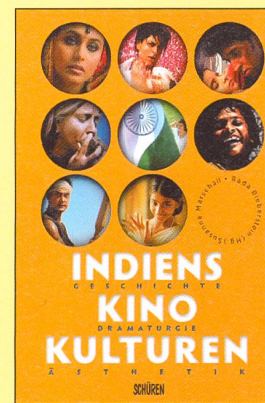
88 S. | Pb. | € 9,90 | ISBN 978-3-89472-873-1

Wie versetzt man Personen ohne Vorkenntnisse bzw. aus unterschiedlichen Berufsfeldern in die Lage, Kindern Film zu vermitteln? Kindern zu zeigen, was das Besondere an der Filmwahrnehmung ist, wie Filme funktionieren, wie Filme gemacht werden und wie Filme die Sicht auf die Welt verändern? Dieses Buch zeigt Wege.



208 S. | Pb. | viele Abb. | € 9,90 | ISBN 978-3-89472-882-3

Der Kalender für unverbesserliche Filmfreunde – Daten, Fakten, Augenblicke auf Papier. **Themen 2015:** 1905 – Der erste chinesische Film | 1975: Midnight Movies sind ein Phänomen der Filmszene der USA in den 1970er Jahren | 1985 kam BACK TO THE FUTURE INS KINO. Anlass genug für einen Zeitriff durch Zeitreise-Filme. Und vieles mehr ...



360 S. | Pb. | viele farb. Abb. | € 29,90 | ISBN 978-3-89472-637-9

Das Thema „Bollywood“ ist in aller Munde, aber Indiens Kinokultur ist mehr als Bollywood. Dieses Buch verschafft einen Überblick über das facettenreiche Filmwerk Indiens. „gibt einen guten Überblick über die verschiedenen Orte, Stile und Traditionen der indischen Filmgeschichte. (...) Basisliteratur zum indischen Film.“ hprinzier.de

SCHÜREN

www.schueren-verlag.de

Das andere Filmfestival
im ewz-Unterwerk Selnau & Arthouse Le Paris
Vorverkauf: Arthouse-Kinos und online

Lotteriefonds Kanton Zürich

Das Beste aus 15 Jahren

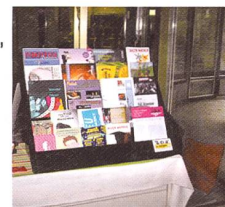
Best of ewz stattkino

ewz.stattkino.com
13. – 26. Oktober 2014

FILMPROMOTION.CH

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.



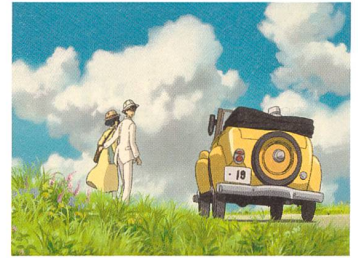
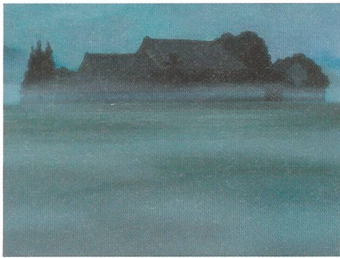
propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Joe Hisaishi, Hayao Miyazaki und THE WIND RISES Soundtrack



Virtuoser Melodiereichum

Die versonnene Melodie der Solomandoline, die unter der Texttafel «le vent se lève, il faut tenter la vie» vom Akkordeon aufgegriffen wird und im Stil einer mediterranen Volksweise Hayao Miyazakis *THE WIND RISES* (*KAZE TACHINU*) eröffnet, erinnert unweigerlich an das ebenfalls von Joe Hisaishi vertonte romantisierte Europa aus *PORCO ROSSO* (*KURENAI NO BUTA*, 1992). Aus dem dämmrigen Nebel schälen sich diesmal jedoch realistische Bilder des ländlichen Japan, die fließend in die Traumwelt des kleinen Jirō übergehen. Als der Junge bei Tagesanbruch zu einem Flug über saftige Wiesen und Flüsse ansetzt, erstrahlt das musikalische Thema, das unter der Bezeichnung «Die Reise» Jirōs Faszination für Flugzeuge begleitet, schliesslich in orchesterlicher Pracht.

Zu dieser Melodie gesellt sich im nächsten Traum ein kontrastierendes Seitenthema, das tief unten im Blech beginnt und sich zu einem jubelnden Militärmarsch mit synkopierten Akkordwechseln steigert und die Audienzen beim bewunderten italienischen Flugzeugbauer Caproni begleitet. Im realen Leben wird der mittlerweile zum Studenten herangewachsene Jirō einzig von der Begegnung mit der adoleszenten Nahoko vergleichbar beeindruckt, was sich in einer perlenden Klavierlinie ausdrückt, deren absteigende Melodieführung und vertraute Akkordfolge sich variantenreich durch Hisaishis Miyazaki-Partituren zieht.

Erst im alpenländisch anmutenden Kurort Karuizawa, wo der weltabgewandte Protagonist am Ende seiner Lehr- und Wanderjahre der jungen Frau überraschend wiederbegegnet, übernimmt die melancholische «Nahoko»-Melodie auch musikalisch die Funktion des «Caproni»-Marsches als Seitenthema zu Jirōs über-

geordneter «Reise». Beim Anblick eines Regenbogens wird das romantische Stück zum lyrischen Walzer und vermittelt an anderer Stelle die Intensität eines innigen Kusses, bevor Hisaishis perlendes Klavierspiel die Spannung wieder auflöst, den Hörer schlussendlich aber ohne Schlussakkord in der Luft hängen lässt.

Den Abschied der Liebenden vom subversiven deutschen Kurgast Castorp, der den politisch unbedarften Jirō zuvor mit der bevorstehenden Zeitenwende konfrontiert hat, vertont Hisaishi mit einer sehnsüchtigen Schicksalsmelodie im Stil von *Maurice Jarre* in *DR. ZHIVAGO* (1965), für die er Mandoline und Akkordeon gegen Balalaika und Bayan austauscht.

Zwischen Variation und Weiterentwicklung

Besonders die zweite Hälfte von *THE WIND RISES* steht in der Tradition japanischer Fernseh-Literaturadaptionen wie *HEIDI* (1974), deren sentimentale Melodramatik untrennbar mit der italienisch anmutenden Musik von Hisaishis Mentor *Takeo Watanabe* verbunden ist. Weil auch Hisaishi sich für seine ausführlichen Themen an Beziehungen und Stimmungen orientiert, liegt der hohe Wiedererkennungswert seiner Miyazaki-Partituren möglicherweise weniger an der begrenzten Phantasie des Komponisten als daran, dass ihm der Autor immer wieder ähnliche Emotionen zur Vertonung vorlegt.

Wie im japanischen Zeichentrickfilm üblich, spielt der Komponist aufgrund von Storyboards und Erklärungen des Regisseurs vorgängig ein sogenanntes *Image Album* ein, das sämtliche Themen eines Films in ihrer auskomponierten Grundform enthält. Während Hisaishi die lied-

haften Stücke seiner Image Alben früher weitgehend unverändert in die fertigen Filme übernahm, geht er heute wesentlich freier mit diesen kompositorischen Vorarbeiten um.

Seine Entwicklung als Arrangeur zeigt sich deutlich im Vergleich von *THE WIND RISES* mit *NAUSICÄÄ* (*KAZE NO TANI NO NAUSHIKA*, 1984) oder *LAPUTA – CASTLE IN THE SKY* (*TENKU NO SHIRO ROPYUTA*, 1986). An die Stelle der unerbittlichen Konstanz seiner elektronischen Minimal Music sind in vergleichbaren Szenen heute vielschichtig instrumentierte, in Dynamik und Agogik genau an die Animation angepasste Orchesterarrangements getreten. Mittlerweile sind jedoch auch die explizit japanischen Instrumente aus Hisaishis Repertoire verschwunden. Dafür verblüfft er in filigranen Stücken wie «Die Winde Italiens» mit subtil eingesetzten Klangfarben der Holzblasinstrumente.

Auch wenn dieser zehnte gemeinsame Film deutlich mehr Musik enthält als etwa *NAUSICÄÄ*, ist die charakteristische Atmosphäre von Miyazakis Welten noch immer massgeblich von musiklosen Passagen geprägt. Hisaishi verzichtet nicht nur darauf, die oft eigenwillige Geräuschespur von Actionsszenen mit deskriptiver Musik zu überlagern, sondern verweigert dem Zuschauer die musikalische Erlösung auch in jenen Momenten, in denen Jirō der beunruhigenden Realität von Armut und Krieg nicht entfliehen kann.

Freier Umgang mit der Synchronität

Zwar wagen sich die Filmemacher im digitalen Zeitalter kaum mehr an totale Tonlöcher, die in den frühen Filmen wirkungsvoll für Spannung sorgten. Der selektiven Ausblendung von Nebengeräuschen kommt aber wei-

terhin eine tragende Rolle zu. Als Jirō in Deutschland ein metallenes Kleinflugzeug bewundert, wird die unfreundlich kalte Stimmung im Hangar allein vom Hall seiner Schritte vermittelt.

Während in *LAPUTA* organische Flugmaschinen mit elektronisch generierten und zu Tierlauten verfremdeten Motorengeräuschen Aufmerksamkeit erregen, sind die Geräusche realistischer Maschinen und Naturgewalten in *THE WIND RISES* ausschliesslich von menschlichen Stimmen erzeugt. Dadurch erinnern die ins Meer stürzenden Doppeldecker zwar an Kinderspiele, der unbehaglichen Wirkung eines mit sirenenähnlichen Schreien vertonten Bombers kann man sich hingegen kaum entziehen.

Obwohl japanische Trickfilme noch heute ohne Rücksicht auf Lippen-synchronität nachvertont werden, legen die Regisseure des Studio Ghibli grossen Wert auf eine dramaturgisch präzise Dialogregie. So besetzte Miyazaki seinen Protagonisten mit dem leicht lispelnden Regiekollegen *Hideaki Anno*, um das konventionalisierte Schauspiel professioneller Synchronsprecher zu vermeiden.

Sprachlich beschwört Miyazaki die europäische Exotik Capronis und die Weltläufigkeit der westlich orientierten Nahoko mittels italienischer, französischer und englischer Phrasen herauf. In einer seltenen lippen-synchronen Szene lässt er den vom Amerikaner *Steve Alpert* gesprochenen Castorp gar den Schlagler «Das gibt's nur einmal» komplett auf Deutsch singen und verweist mit dieser Szene einmal mehr auf die thematische und formale Verwandtschaft des Films mit *PORCO ROSSO*.

Oswald Iten



www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

Kino für 5.-
Studierende gratis*

HELD FRAUEN

Starke Frauen, starke Filme

23.9. **NIKITA** Ab 18 Uhr: Soirée Française mit Crêpes und Pastis
Luc Besson, FR/IT 1990

30.9. **TODD SOBRE MI MADRE** Pedro Almodóvar, ES/FR 1999

7.10. **ASMAA** Deutschschweizer Premiere
Amr Salama, EG 2011

14.10. **LAURENCE ANYWAYS** Xavier Dolan, CA/FR 2012

21.10. **IN BLOOM** Deutschschweizer Premiere
Nana Ekhtishahi & Simon Groß, GE/DE/FR 2013

28.10. **BLANCANIEVES** Pablo Berger, ES/BE/FR 2012

4.11. **PINK FLAMINGOS** John Waters, US 1972

11.11. **FORBIDDEN VOICES** In Anwesenheit der Regisseurin, Q & A, ab 19 Uhr: Apéro
Barbara Miller, CH 2012

18.11. **4 MONTHS, 3 WEEKS AND 2 DAYS** Cristian Mungiu, RO/BE 2007

25.11. **AMATEUR** Hal Hartley, US/UK/FR 1994

2.12. **SEDMIKRASKY** Im Anschluss: JOURNEY – Jasmina Blažević, CZ 2004
Vera Chytilová, CS 1966

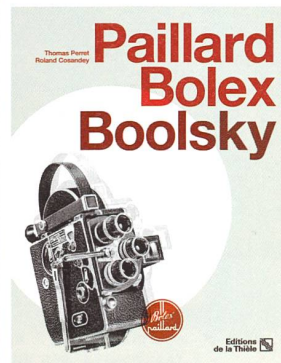
9.12. **ALIEN** Ridley Scott, US/UK 1979

* Gratis für Mitglieder des VSETH/VSUZH. Jeweils am Dienstag im StuZ²
Universitätsstrasse 6 – Kasse/Bar 19:30 Uhr – Film 20 Uhr – www.filmstelle.ch

90 JAHRE
FILMSTELLE

VSETH KUNZLE DRUCK NZZ CAMPUS propaganda VSUZH

Die Bolex lebt!



Dass die Bolex ein Statussymbol der fünfziger Jahre war und sich Hollywoodstars wie Doris Day und Deborah Kerr mit ihr abbilden liessen, ist kein Geheimnis. Auch dass Jonas Mekas und Andy Warhol ihre Experimentalfilme mithilfe des Designklassikers aus Sainte-Croix drehten, ist bekannt. Doch dass ihr aus der Ukraine in die Schweiz eingewanderter Erfinder Jacques Bogopolsky ein durch und durch kreativer Kopf war, der sich nach abgebrochenem Medizin- und Kunststudium den Titel Ingenieur auf seine Visitenkarte drucken liess und neben der berühmten Kamera auch eine Gasmaske und eine drehende Zahnbürste erfand, das sind bislang unbekannte Fakten, die Thomas Perret und Roland Cosandey in ihrem Buch «Paillard – Bolex – Boolsky» enthüllen.

Der dreiteilige Titel hält, was er verspricht. Das Buch erzählt die Geschichte der Marke «Paillard-Bolex» in zwei Hauptsträngen: Als 200-jährige Geschichte der Firma Paillard, die als Uhrmacherwerkstatt gegründet wurde, und als Geschichte des umtriebigen Abenteurers und vergessenen Filmemachers Jacques Bogopolsky. Dem Autodidakten, der sich erst Boolsky und später Bolex nennt, mangelt es nicht an Ideen, als er 1927 die erste Bolex entwickelt. Doch sein technisches Können und seine finanziellen Mittel reichen nicht aus, um die Kamera zum Erfolg zu führen. 1930 verkauft er das Patent an Paillard. Dabei hat er offenbar ein gutes Händchen fürs Geschäft. Davon zeugt ein Beschwerdebrief, in dem ihm Paillard ein halbes Jahr nach dem Kauf vorwirft, er habe die Fürsprecher manipuliert und die Kamera fälschlicherweise als technisch und wirtschaftlich auf der Höhe beworben.

Üblicherweise wird die Geschichte einer Filmkamera als Technikgeschichte erzählt. Perret und Cosandey

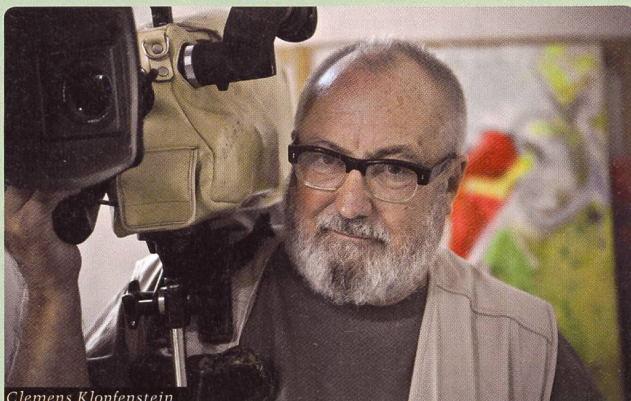
gehen darüber hinaus. Sie erzählen sie als Regionalgeschichte des Kantons Waadt, als Teil der Schweizer Industriegeschichte und als Sozialgeschichte. Dabei oszillieren sie zwischen lokaler und globaler Sichtweise. Diese perspektivische Vielfalt ist eine der grossen Stärken des auf Französisch erschienenen Buchs.

Das Vorwort liest sich wie ein melancholischer Abgesang auf das goldene Industriezeitalter, das dem Kanton Waadt mit der Produktion des Tonbandgeräts «Nagra», den Bolex-Kameras und den berühmten «Hermès»-Schreibmaschinen, die ebenfalls aus dem Hause Paillard stammen, bis in die siebziger Jahre hinein einen regelrechten Boom bescherte.

Auch der Einband des Buchs und die vielen, teils doppelseitigen Fotos, Dokumente und Illustrationen wecken nostalgische Gefühle. Für einen kurzen Moment kommt die Befürchtung auf, es handle sich um einen Werbekatalog, der sich der Mystifizierung der Bolex verschrieben hat, doch dem ist nicht so: Die Autoren bringen spielend interessante Fakten und eine hochwertige Ästhetik unter einen Hut. Mit der dazugehörigen DVD, die Kurzfilme enthält, die teils von Boolsky selbst stammen, teils die Bolex bewerben, schafft das Buch den Spagat zwischen unterhaltsamen Kuriosa und konkreter Anschaulichkeit. Eine lohnende Lektüre für alle, die sich einen Überblick über die bewegte Geschichte der Bolex verschaffen und dabei gleichzeitig gut unterhalten sein wollen. Die Bolex lebt! Bald soll eine Digital-Bolex herauskommen. Man darf gespannt sein, ob ihr Erfinder Joe Rubinstein dem bunten Hund Boolsky das Wasser reichen kann.

Henriette Bornkamm

Thomas Perret, Roland Cosandey: Paillard – Bolex – Boolsky. 188 Seiten, inkl. DVD, Fr. 57



KINO KUNSTMUSEUM

› Oktober

Retrospektive Clemens Klopfenstein
L'enlèvement de Michel Houellebecq
Milo Rau: Moskauer Prozesse

› November

Stadt im Film
Nick Cave: 20'000 Days on Earth

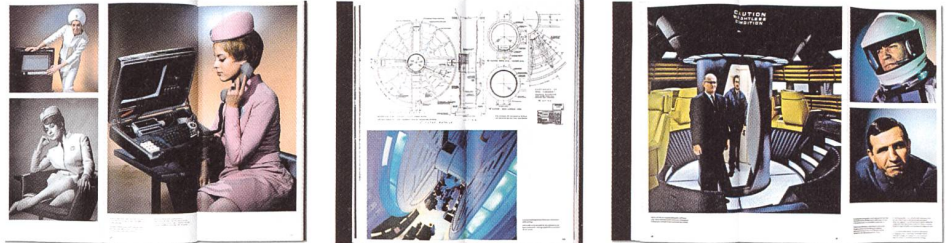
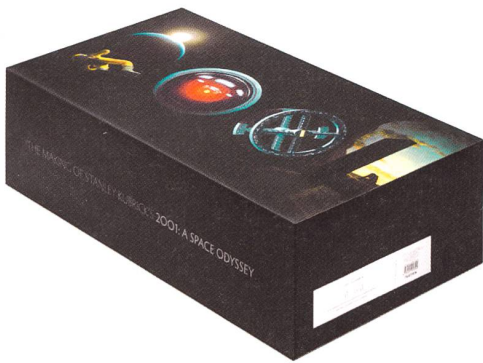
› Dezember

The Story of Film: An Odyssey

kinokunstmuseum.ch

Im Innern des Monolithen

Eine gewichtige Publikation zu Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY



Das treffendste Bild, um den Status von 2001: A SPACE ODYSSEY adäquat zu beschreiben, liefert der Film selbst. Wie der rätselhafte schwarze Monolith, dessen Geheimnis das Zentrum der rudimentären Handlung bildet, steht Stanley Kubricks Science-Fiction-Epos in der Filmgeschichte: ein erratischer Block, geometrisch perfekt, von einer kühlen, geradezu unirdischen Schönheit. Als Kritiker und Interpret kommt man sich schnell vor wie einer der Hominiden, die in der Anfangssequenz ehrfurchtsvoll um das rätselhafte Objekt herumzuschleichen.

Kiloweise Buch

An Literatur zum Film hat es dennoch – oder gerade deswegen – nie gemangelt. Angeblich ist 2001: A SPACE ODYSSEY mittlerweile der meistkommentierte Film aller Zeiten. Der Taschen-Verlag fügt dem Berg an Sekundärliteratur nun ein weiteres Buch hinzu. Der Anlass dafür ist einigermassen gesucht. Gefeierte wird nicht etwa das fünfzigste Jubiläum des Kinostarts – das steht erst 2018 an –, sondern der Produktionsbeginn im Frühjahr 1964.

Die Eigenwilligkeit der Setzung ist symptomatisch für das ganze Projekt. Beim Taschen-Verlag hat man längst die Strategie perfektioniert, das Buch als Event zu inszenieren. «The Making of Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey» erscheint in einer streng limitierten Auflage von 1500 Stück; 500 davon inklusive Kunstdruck und signiert von Kubricks Witwe Christiane. Man fragt sich freilich, warum die Frau eines Regisseurs ein Buch über ein Werk ihres Mannes signieren soll. Die banale Antwort lautet wohl: Weil man dem Buch den Nimbus des Aussergewöhnlichen verleihen will.

Hier einfach von einem Buch zu sprechen, wäre aber ohnehin eine Un-

tertreibung. «The Making of Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey» bringt gut neun Kilogramm auf die Waage. In der überdimensionalen Kartonschachtel enthalten sind neben zwei Taschenbüchern mit Faksimiles des Originaltreatments und der Produktionsnotizen ein dem Monolithen nachempfunderer Metallschuber. Hat man den Deckel entfernt, gibt dieser zwei weitere Bücher preis: einen Band mit Standbildern sowie die Hauptsache, das Making-of von Piers Bizony.

Work in Progress

2001: A SPACE ODYSSEY war in vielerlei Hinsicht keine normale Produktion. Das Erstaunlichste ist wohl die Tatsache, dass der Film überhaupt realisiert werden konnte. Kubrick überzog nicht nur das keineswegs kleine Budget von sechs Millionen Dollar um mehr als vier Millionen, er schloss seine Geldgeber zudem fast vollständig von der Produktion aus. Während er mit seinem Team in den Shepperton Studios bei London werkelte, wurden Nachfragen konsequent abgeblockt. Kubrick schickte lediglich von Zeit zu Zeit sorgfältig ausgewählte Clips nach Hollywood, die kaum etwas über den Inhalt des Films verrieten. Als sich ein Besuch vor Ort nicht verhindern liess, wies er seine Mitarbeiter an, die Büros mit sinnlosen Organisationsdiagrammen und Grafiken zu schmücken.

Bizonys Buch macht deutlich, dass der Regisseur entgegen dem verbreiteten Klischee keineswegs einen fertigen Film vor Augen hatte, den es bloss umzusetzen galt. 2001: A SPACE ODYSSEY war vielmehr ein permanentes Work in Progress. So wird der rätselhafte Monolith in dem von Kubrick gemeinsam mit dem Science-Fiction-Schriftsteller Arthur C. Clarke verfassten Treatment noch als eine

Art überdimensionaler Fernseher beschrieben, der den Menschenaffen den Gebrauch von Waffen lehrt. Es brauchte zahlreiche Durchgänge – unter anderem liess Kubrick einen Plexiglaskubus giessen, der einen Monat lang auskühlen musste –, bis die Idee des schwarzen Kubus geboren war. Lange spielte der Regisseur zudem mit der Idee, am Ende des Films Ausserirdische zu zeigen, der Band enthält zwei faszinierende Bilder einer entsprechenden Testaufnahme. Am Ende verwarf er die Ideen dann, weil er – wohl zu Recht – befürchtete, dass er damit das Mysterium des Films zerstören würde.

Für Kubricks Mitarbeiter war diese Arbeitsweise nervenaufreibend; fortlaufend mussten sie mit neuen, noch besseren Vorschlägen aufwarten. Egal ob Modelle, Affenkostüme oder die im Film nur kurz sichtbare Anleitung der Schwerelosigkeitstoilette – Kubrick akzeptierte einzig, was ihn vollständig überzeugte, nur um nach ein paar Tagen bereits wieder seine Meinung zu ändern. Bei den Aufnahmen des 18,5 Meter langen Modells der Discovery beharrte er auf maximaler Schärfentiefe, was bedeutete, dass jedes Bild mehrere Sekunden lang belichtet werden musste, bevor die Kamera um einige Millimeter bewegt werden konnte. Ob die Aufnahme tatsächlich sauber war, offenbarte erst der entwickelte Film. Meistens hiess es dann: Das Ganze noch einmal.

An Literatur zur Entstehung von 2001: A SPACE ODYSSEY besteht wie gesagt kein Mangel, Bizony selbst hat 2000 bereits den Band «2001: Filming the Future» veröffentlicht. Alle diese Publikationen werden vom 560-seitigen Buch – davon über 400 Seiten Bildmaterial – in den Schatten gestellt. Auch 2001-Aficionados entdecken hier reichlich neues Material und erfahren bislang unbekannte Details.

Form als Selbstzweck

So reichhaltig der Inhalt, so ärgerlich die Verpackung. Anders als Kubrick, der unermüdlich nach der richtigen Form für seine Geschichte suchte, hatte das verantwortliche Designstudio M/M den vermeintlich originellen Einfall, den Monolithen als Formgeber zu wählen, ohne Rücksicht auf Inhalt und Leser. Beim Band mit den Filmstills entspricht das Buchformat zumindest der Vorlage. Das gewählte schwarze Papier lässt die Bilder allerdings so dunkel und kontrastarm erscheinen, dass sich die Brillanz des Films bestenfalls erahnen lässt.

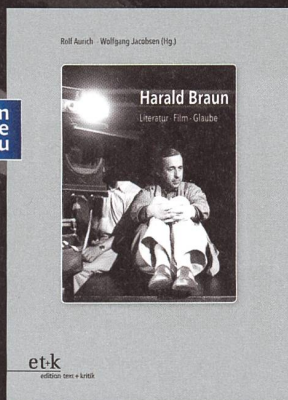
Bizonys Making-of lässt drucktechnisch keine Wünsche offen, hier irritiert dafür das extreme Hochformat. Dass man das Buch aufgrund seines Gewichts nur auf einer Unterlage lesen kann, ist noch das kleinste Problem. Zwar gibt es immer wieder ausklappbare Seiten, um besonders grosse Bilder wiederzugeben, dennoch sind zahlreiche Fotos und Zeichnungen über den Buchfalz hinweg gedruckt, was deren Wirkung beträchtlich mindert. Kurz: Das ungewöhnliche Format bringt keinen Nutzen, dafür aber zahlreiche Nachteile.

Von John Lennon stammt der Ausspruch, dass 2001: A SPACE ODYSSEY permanent in einem eigens dafür errichteten Tempel gezeigt werden müsste. Wenn es so etwas wie das buchechnische Gegenstück eines Tempels gibt, dann hat es der Taschen-Verlag mit diesem Ungetüm vollbracht. Und Tempel haben es nun mal an sich, dass sie nicht praktischen Überlegungen folgen, sondern vor allem als Objekte der Verehrung und Anbetung dienen.

Simon Spiegel

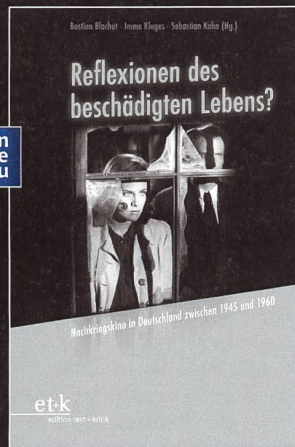
The Making of Stanley Kubrick's «2001: A Space Odyssey». Piers Bizony, M/M (Paris), 4 Bände im Metallschuber, 19,8 x 44 cm, 1386 Seiten, € 750

Film in der edition text + kritik



Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen (Hg.)
HARALD BRAUN
 Literatur, Film, Glaube
 etwa 200 Seiten,
 zahlreiche s/w-Abbildungen,
 mit einer Audio-CD
 ca. € 24,-
 ISBN 978-3-86916-364-2

Harald Braun (1901–1960) war ein erfolgreicher Regisseur und Autor in seiner Zeit. Ökonomischen Erfolg und künstlerische Anerkennung brachten ihm seine Filme »Nachtwache«, »Herz der Welt« und die Thomas-Mann-Verfilmung »Königliche Hoheit«. Als gläubiger Christ, der zu seiner Konfession stand, forderte er stets zum Gespräch auf – als Autor, in seiner Rundfunkarbeit, als Drehbuchautor und als Filmregisseur. Der Band enthält eine Audio-CD mit einem Gespräch zwischen Erwin Goetz und Harald Braun aus dem Jahr 1952.



Bastian Blachut/Imme Klages/
 Sebastian Kuhn (Hg.)
**REFLEXIONEN DES
 BESCHÄDIGTEN LEBENS?**
 Nachkriegskino in Deutschland
 zwischen 1945 und 1960
 etwa 300 Seiten, ca. € 39,-
 ISBN 978-3-86916-365-9

Das frühe deutsche Nachkriegskino gilt gemeinhin als Ort der Verdrängung. Eine detaillierte Analyse zeigt jedoch, dass die Filme der späten 1940er und der 1950er Jahre erstaunlich viel über den Zustand der deutschen Nachkriegsgesellschaft und deren Umgang mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit aussagen. Die Beiträge dieses Bandes ziehen dafür neben bundesdeutschen Filmen auch österreichische und italienische Produktionen sowie Produktionen aus der DDR und aus den USA heran.

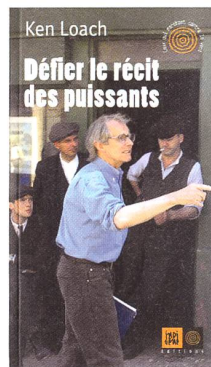
et+k

edition text + kritik

Levelingstraße 6a
81673 Müncheninfo@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de

Maximen eines Überzeugungstäters

In Frankreich ist das erste Buch von Ken Loach erschienen



Es widerstrebt ihm, Grossaufnahmen von Gesichtern zu drehen. Es erschien ihm taktlos, so weit in die persönliche Sphäre seiner Figuren vorzudringen. Das reduziert sie auf bloße Objekte. Höchstens soll sich ihnen die Kamera so weit nähern, dass Kopf und Schultern zu sehen sind. Darin zeigt sich nicht nur ein moralischer Vorbehalt. Das Prinzip respektiert auch das menschliche Blickfeld: Wenn wir anderen zum ersten Mal begegnen, halten wir aus Reflex Abstand. Täten wir es nicht, würde uns ihr Antlitz verzerrt erscheinen.

Die Welt auf Augenhöhe mit seinen Charakteren zu betrachten, ist der ästhetische Grundimpuls des Kinos von Ken Loach. Mit jedem Film legt er sich neuerlich Rechenschaft ab über die ethische Haltung, die sich im Blick der Kamera manifestiert. Nun hat er die Maximen seiner Arbeit erstmalig in einem Buch festgehalten: einem schmalen, kaum fünfzigseitigen Manifest mit dem Titel »Défier le récit des puissants«, was so viel bedeutet wie »Die Erzählung der Mächtigen bestreiten«. Erschienen ist es im französischen Verlag Indigène, der vor vier Jahren mit Stéphane Hessels Pamphlet »Empört Euch!« einen überraschenden Bestsellererfolg verbuchen konnte. Das ist kein Zufall, denn in Frankreich wird der Regisseur höher geschätzt als in seiner Heimat (wo er sich aktuell mit der Parteinahme für die Palästinenser eine Menge Feinde macht). Ohne französische Koproduzenten und Fernsehsender könnte er seine Filme nicht realisieren. Siebzehn von ihnen liefen, das ist ein Rekord, in Cannes.

Es ist fraglich, ob der Verlag an den Erfolg des Vorgängers anknüpfen kann. Während der leidenschaftliche Diplomat Hessel von der Überwindung von Ideologien kündete, ist Loach ein unentwegter Sozialist, dessen Feind-

bilder intakt sind. Er kennt die eigenen Ansichten genau und fand nie Anlass, sie zu revidieren. Der Titel ist einerseits als Aufbegehren gegen die Gereimtheiten des übermächtigen Hollywoodkinos lesbar. Zugleich formuliert er die Werkidee eines Regisseurs, der sich weigert, den gesellschaftlichen Status quo als alternativlos hinzunehmen und beharrlich an einer Gegengeschichtsschreibung arbeitet. Dafür braucht er Verbündete. Das Kino ist für ihn eine Gemeinschaftskunst, die in Übereinstimmung der Ideen und Haltungen entsteht. »Wenn man ständig über Grundsätzliches debattieren muss«, sagt er, »ist man weniger mutig.«

Er gibt so redlich Auskunft, wie er Filme dreht: kein Philosoph, sondern ein Überzeugungstäter. Wie er sein Erzählsystem beschreibt, ist selten überraschend und stets einleuchtend. Die Geschichten dürfen unerheblich, alltäglich erscheinen, müssen dann aber wie Kieselsteine im Wasser weite Kreise ziehen; die Figuren müssen fragil sein, damit Spannung entsteht; der Einsatz der Musik soll den geschilderten Erfahrungen Allgemeingültigkeit verleihen. Die Einblicke, die er in seine Werkstatt gibt, sind stets doppelwertig: Jede Entscheidung trifft er aus einem Bewusstsein gesellschaftlicher Verantwortung. »Défier« ist kein Testament, Loach stellt nicht sein Haus. Sein Idealismus ist unverbraucht. Auch wenn JIMMY'S HALL möglicherweise sein letzter Spielfilm ist, will er sich selbst nicht entlassen aus dem klassenkämpferischen Mandat, das das Filmemachen für ihn von jeher war.

Gerhard Midding

Ken Loach: *Défier le récit des puissants*. 48 Seiten,
 5 €. www.indigene-editions.fr

Bildgewaltiger Dokumentarfilm über EIS (Extreme Ice Survey)

CHASING ICE auf DVD



Noch immer behaupten manche, der Klimawandel sei ein Hirngespinnst verschrobener Wissenschaftler oder ein Produkt der überhitzten Medienlandschaft. Zu den Skeptikern gehörte anfangs auch der amerikanische Geomorphologe und Naturfotograf James Balog – ganz einfach deshalb, weil er es nicht für möglich hielt, dass sich das Klima in derart kurzer Zeit so nachhaltig verändern kann. Doch dann hielt er sich zum wiederholten Mal in Island auf und stellte fest, dass sich ein Gletscher nach nur sechs Monaten dramatisch verkleinert hatte. So dramatisch, dass er dachte, er hätte sich geirrt und stünde gar nicht vor dem gleichen Gletscher. Nach diesem Erlebnis wurde ihm klar, dass die Diskussion über den Klimawandel anders geführt werden musste: «Die Gesellschaft braucht keine Statistiken mehr. Sie braucht einen glaubwürdigen, verständlichen, visuellen Beweis.» Doch was für Bilder sind geeignet, etwas zu dokumentieren, das sich für das menschliche Zeitgefühl unmerklich langsam, für das Zeitemass der Erde jedoch rasend schnell vollzieht? Diese Frage bildete den Ausgangspunkt für Balogs Langzeitprojekt EIS (Extreme Ice Survey), das Jeff Orlowski in seinem Dokumentarfilm CHASING ICE vorstellt.

Als Fotograf wusste Balog, dass weder herkömmliche Fotos noch Filme zum Ziel führen würden. Das Zauberwort hiess Zeitraffer, einer der ältesten Tricks der Filmgeschichte: Anstatt einen Prozess in seiner Gänze zu filmen, wird er in regelmässigen Abständen fotografiert. Werden diese Bilder als Film abgespielt, wird fassbar, was sich sonst der menschlichen Wahrnehmung entzieht. Also installierte Balog in den nordpolaren Regionen Kameras, die während Jahren stündlich ein Bild machten. Doch was einfach klingt, erwies sich in der Umsetzung als tü-

ckisch: Die Logistik des Projekts war enorm, die Kosten immens. Ganz zu schweigen von der empfindlichen Ausrüstung, die dem extremen Wetter nicht standhielt. Kameras stürzten um, Speicherkarten versagten, Aufnahmen erwiesen sich als unbrauchbar. Also begann Balog von vorne, liess Kameras und Elektronik speziell für seine Zwecke anfertigen. Heute verfügt er über ebenso atemberaubende wie alarmierende Bilder von Phänomenen, die nie zuvor auf Film festgehalten wurden: Gletscher, die in einem Ausmass und Tempo schmelzen, das nicht für möglich gehalten wurde; gigantische Eisberge, die sich unter Getöse von der Gletscherzunge lösen und sich innert Sekunden im Wasser drehen, bis sie ihr neues Gleichgewicht gefunden haben.

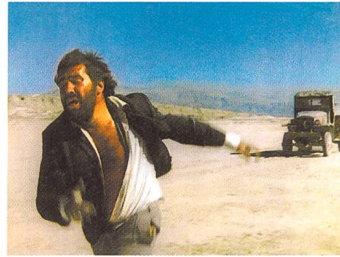
Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, Balogs Bilder liefern ihn. Das schafft vielleicht ein neues Bewusstsein und damit auch neue Relationen: «Wir streiten noch immer über Nichtigkeiten wie die Evolution und darüber, ob wirklich ein Mensch auf dem Mond gewesen ist. Wir haben keine Zeit dafür.» Dass es am Ende längst nicht nur um die polaren Gletscher geht, ist Balog klar, denn ihr Rückgang ist nur der Ausdruck eines viel grösseren Vorgangs, der nicht mehr umkehrbar ist. Letztlich geht es um die Veränderung der Physik und der Chemie dieses Planeten: «Wir erleben einen Moment epochaler geologischer Veränderung. Und wir Menschen haben sie ausgelöst.»

Philipp Brunner

CHASING ICE (USA 2012); Format: 1:1,78; Sprache: Englisch (DD 5.1), Untertitel: D. Vertrieb: NFP

Der Filmjunkie

DVD-Box Roland Klick



Mario Adorf in DEADLOCK (1970)
Regie: Roland Klick

«Jeder Film entscheidet darüber, ob ihr überhaupt weitermacht oder nicht», sagt der gestandene Regisseur zu den leicht überforderten wirkenden Studenten im Seminar. Aus dem Munde eines anderen Filmemachers würde solches Pathos hohl klingen. Roland Klick hingegen muss man es glauben, wenn er das Filmen als existenzielle Erfahrung behauptet: Er ist selbst der beste Beweis dafür. Eine Handvoll Lang- und Kurzfilme hat der Regisseur im Laufe seiner unsteten Karriere gemacht, von denen nun beinahe alle in frisch remasterter Form in einer reich ausgestatteten DVD-Box von der Filmgalerie 451 wiederzuentdecken sind. Jeder Film ist ein irres «Abenteuer» (ein Ausdruck, den Klick liebt) – ein Abenteuer auf Leben und Tod. So wie der virtuose Neo-Spaghetti-Western DEADLOCK, in dem drei Männer um einen Metallkoffer voller Geld ringen, unter gleissender Sonne inmitten einer ausgebleichten Wüste. Existenzialistisches Genrekino ist das, in derart virtuose orchestrierten Bildern, wie man sie 1970 höchstens in Italien gesehen hatte, bei Sergio Leone oder Michelangelo Antonioni, aber bestimmt nicht in Deutschland. Er hätte aus dem Erfolg eine Masche machen können. Stattdessen fiebert der Regisseur woanders weiter: mit einem abgerissenen Verlierer durch den Hamburger Kiez in SUPERMARKT oder im fragmenthaften WHITE STAR einem abgehalfterten Musikproduzenten auf der Jagd nach dem letzten grossen Business-Coup mit seinem mässig begabten Protegé.

Existenziell ist auch die Sprache dieser Filme. Statt in wortreichen Erklärungen wird allein in Bildern und Gesten erzählt. Sie zeigen mehr, als sich sagen lässt: der zerrüttete Dennis Hopper in WHITE STAR, der sich im schmutzigen Spiegel anstarrt, der Stricher Willi, der seine letzten Mün-

zen in einen Süssigkeitenautomaten wirft und nichts rauszieht, oder der von Otto Sander gespielte Ludwig aus dem gleichnamigen Kurzfilm, der einen im Steinbruch gefundenen Ammoniten umklammert und nach Hause trägt. Überhaupt all diese immer wiederkehrenden Objekte, an denen sich die Sehnsucht der Figuren verdichtet: all die Koffer in Klicks Filmen oder das Sparschweinchen aus SCHLUCKAUF – lauter Behältnisse, die Befriedigung versprechen und sie dann doch nicht enthalten.

Er sei ein Filmjunkie, sagt Roland Klick im gelungenen Dokumentarfilm THE HEART IS A HUNGRY HUNTER von Sandra Prechtel, der ebenfalls dieser DVD-Edition beigelegt ist. Er sei süchtig nach Kino – als ob man das nicht schon vom blossen Anblick seiner Filme gewusst hätte. Doch wie ein Junkie, so musste offenbar auch Roland Klick auf Entzug gehen, damit er nicht an seiner Droge krepierete: Seit seiner vollkommen queren Komödie SCHLUCKAUF von 1987 hat er keine Filme mehr gemacht, jedenfalls keine, bei denen er offiziell als Regisseur genannt wird. Angesichts seines schmalen Œuvres ist das bedauerlich und zugleich auch verständlich, bedenkt man die unmöglichen Entstehungsbedingungen dieser Filme und ihren halbrecherischen Drive. Abenteuer auf Leben und Tod kann man halt nicht unbegrenzt viele bestehen.

Johannes Binotto

Roland Klick Filme – DVD Collection (D 1962–2013). Laufzeit 540 Minuten, 246 Minuten Extras. Vertrieb: Filmgalerie 451