

GRIP

Filmhaus Frankfurt e.V.

Filmbüro Hessen e.V.



CAMERA:

Randbemerkungen zu Film und Kino in Frankfurt
Kinokonzept pupille+Schöne Neue Welt
Vier Fragen an W.D. v. Verschuer

Gemischte Gedanken zu drei neuen Filmzeitschriften

A Cinema That Looks At Itself III

Filmemacher-Portraits: Bernhard Türcke, David Safarian

Politikerportrait: Fritz Hertle - Die Grünen

Filmhaus Frankfurt - Veranstaltungen

Termine & Informationen

Winter 92/93

grip [grip] s Griff; Halt *m*; *Am* Reisetasche; *Am* Grippe *f*; *Am* Kulissenschieber *m*; *fig* Verständnis; Herrschaft; *to come to ~s with* kämpfen, sich auseinandersetzen (mit); *v fassen, festhalten*; (Buch) fesseln; *~sack* *Am* Handtasche *f*.

grippe [grai] s Griff *m*, Gewalt *f*; *~es pl* Leibschnneiden *n*; *v greifen, packen, pressen*; *Am sl* meckern, sich ständig beschweren; *~or* *Amewiger* Meckerer *m*; *~ing* s Meckern *n*; Kolik *f*.

grippe [grip] Grippe *f*; *~r* Greifwerkzeug *n*.

Editorial	3
Impressum	6
Randbemerkungen zu Film und Kino in Frankfurt	4
Ernst Szebedits	
Ein Konzept zur Wiederinbetriebnahme der CAMERA	4
pupille+Scöne Neue Welt	
Pressemitteilung	6
Vier Fragen an Wolf D. von Verschuer	7
Thomas Mank	
Gemischte Gedanken zu drei neuen Filmzeitschriften	8
Thomas Meder	
Portrait : Bernhard Türcke	10
Thomas Mank	
Veranstaltungskalender Filmhaus Frankfurt e.V.	13
Ereignisse	15
Förderungen	17
Pressemitteilung der Jury der hessischen Filmförderung	19
Portrait: David Safarian	23
Manfred Seiler	
Filme, auf die wir warten: STAU-JETZT GEHT'S LOS von Thomas Heise	25
Stefan Reinecke	
A Cinema That Looks At Itself III: CAMERA OBSCURA	26
Eckhard Schleifer	
Politik: Fritz Hertle	30
Gabriele Juvan	

Get A GRIP On It!

Erst einmal wünschen wir allen ein gutes und erfolgreiches Neues Jahr! Allerdings, so gut hat 1993 in vielfacher Hinsicht gar nicht angefangen. Was die hessische Filmszene betrifft, so haben wir einen Verlust zu melden: das APOLLO-Kino in Altstadt hat geschlossen. Vorläufig, so sagt die Betreiberin Karin Rogalski, um Druck auf die Politiker auszuüben. Denn aus eigener Kraft kann Karin Rogalski das Kino nicht mehr erhalten. Wobei es schon fast an ein Wunder grenzt und zumindestens ein gehöriges Engagement ahnen läßt, daß das APOLLO überhaupt bis jetzt spielen konnte.

Mit dem APOLLO geht wieder ein Programm kino mehr zu Ende. Zwar wird allenthalben der Erhalt der Programmkinos und Kinos auf dem Land beschworen, - so wird in diesem Jahr die Filmförderung um 100.000 Mark erhöht, um Kinos auf dem Land zu unterstützen. Da wundert es eigentlich doch umso mehr, daß man sich seit Jahren in Frankfurt um das Studenten kino CAMERA streiten muß. Die Entscheidung hängt im wahrsten Sinne des Wortes zwischen Universität und dem Land Hessen. Offensichtlich wird eine zügige Lösung weniger durch formale Probleme behindert, als vielmehr durch den Einfluß von Personen, die ihr Interessen nicht öffentlich äußern. Das ist nicht nur eine Zumutung für den Verein pupille + Schöne Neue Welt, der ein Konzept zum Betreiben der CAMERA als Kino vorgelegt hat, sondern auch für das neue Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften.

So beginnen wir diesmal GRIP auch mit einer kleinen Text-Collage, die das Phänomen aus unterschiedlichen Positionen beleuchtet; das Konzept von pupille + Schöne Neue Welt, die Pressemitteilung des Dezernats für Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt anläßlich der Kinopreisverleihung und vier Fragen an Wolf Dietrich von Verschuer, die er auch beantwortet hat.

Das Filmbüro Hessen wird im Jahr 2002 zwanzig Jahre alt sein; vorab konnte während der letzten Filmschau schon mal des zehnten Jahrestages der Gründung erinnert werden. Vor allem Anlaß, ein

wenig zu resümieren. So sind zwar die drei wichtigsten Forderungen, die seinerzeit zur Gründung des Filmbüros erhoben wurden, erfüllt: Eine hessische kulturelle Filmförderung, ein Frankfurter Filmhaus und ein regelmäßiges Filmfestival in Form der Frankfurter Filmschau. Aber die Arbeitssituation für Filmschaffende hier in Hessen hat sich dadurch nur wenig verändert, sprich, verbessert. Vor allem die Mittel der Förderung sind zu knapp bemessen und das Frankfurter Filmhaus ist auf absehbare Zeit ein Provisorium. Doch die öffentliche Präsenz des Filmhauses, das seit einiger Zeit eine enorme Aktivität entfaltet, bleibt nicht ohne Rückwirkung. Allmählich scheint sich die Vorstellung, das Hessen, respektive Frankfurt und Film vielleicht doch keine naturgegebenen Gegensätze bilden, durchzusetzen. Von einer solchen Erkenntnis wird auch die Arbeit des Filmbüros profitieren und hoffentlich können wir schon vor der Jahrtausendwende deutliche Verbesserungen, besonders in Hinblick auf die Filmförderung, vermerken.

Auch in Zeiten der vielbeschworenen Rezession ist das der gute Vorsatz für's neue Jahr,

in diesem Sinne,
die Redaktion

P.S.: Zahlreiche Leser werden in dieser Ausgabe die beliebte Kolumne 'Welt des Sports' unseres Sportberichterstatters Oswald schmerzlich vermissen. Die Nachricht, daß *Dragoslav Stepanovic* die Frankfurter Eintracht verläßt hat ihn so getroffen, daß er vorübergehend schreibunfähig wurde. Aber bekanntermaßen ist der Ball rund, so daß wir fest darauf hoffen, in der nächsten GRIP-Ausgabe wieder gemeinsam mit Oswald einen Blick in die Welt des Sport tun zu können.

Von hier aus rufen wir deshalb - nicht ganz uneigennützig - Oswald zu: Kopf hoch - es wird schon wieder!

Randbemerkungen zu Film und Kino in Frankfurt

"Die zweite Heimat" hat in Frankfurt keine Heimat gefunden. Die Chance für ein großes Filmereignis wurde vertan. Zur Banalität geriet die Aufführung des 26stündigen Films von Edgar Reitz, "Die zweite Heimat". Zwei- bis dreihundert Besucher, davon viele geladene Gäste, verloren sich in dem nicht einmal halbvollen Saal.

"Feststimmung wollte in der eher lieblosen Atmosphäre des Theatergebäudes nicht aufkommen. Die Veranstalter nutzten denn auch nicht die Gelegenheit, die Zuschauer zu begrüßen oder einen Rahmen zu stecken, der diese Filmvorführung von einer im normalen Kino unterscheidbar gemacht hätte." (J.F. Holland, FR 23.11.92) Eintrittspreise von DM 150.- (!) und Werbung, die sich mehr tarnte, denn gesehen werden wollte, taten ein Übriges, damit dieser Film seine Zuschauer nicht fand. Die "Zweite Heimat" wäre im Schauspielhaus gut aufgehoben gewesen. Als Abspielort ist dieses hervorragend geeignet für große Kinoereignisse; ein großer Saal, gute Sicht von allen Plätzen, bequeme Sitze und eine hervorragende Technik garantieren dem Cineasten beste Rezeptionsbedingungen.

Aber es ist ein Unterschied, ob man einen Film vorführt oder als originäres Ereignis präsentiert. Es genügt eben nicht, einen prestigeträchtigen Ort zu wählen, der sich vom Kino unterscheidet, um das Filmereignis zu einem Besonderen zu machen.

In Frankfurt gibt es, neben den kommerziellen Kinos, genügend Kinoexperten und Filmliebhaber, die diesen Film - auch im Schauspielhaus als Ort - phantasievoll, liebevoll und adäquat präsentiert hätten. Diese Chance ist vertan!

Man kann nur hoffen, daß diese Entgleisung eine Einmalige bleibt. Wenn schon Film im Schauspielhaus, dann aber von Kennern und Könnern des Kinos organisiert und durchgeführt.

Eine "Heimat", und zwar die Erste, suchen die Vereine "Pupille" und "Schöne Neue Welt" schon lange. Als Kenner und Könnern des Kinos (s.o.) veranstalten deren Mitglieder seit Jahren unter schwierigsten Bedingungen inhaltlich orientierte Film-

und Diskussionsreihen in der "Camera".

Dieses ehemalige Kino, von der Universität als Tagungs- und Seminarräum zweckentfremdet, soll nun endlich, nach vielen vergeblichen Anläufen, wieder zu einem Kino umgebaut und von den beiden Vereinen betrieben werden. Für die Frankfurter Kinolandschaft, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen (Kommunales Kino, Mal Seh'n, Orfeo), ausschließlich mainstream-Filme präsentiert, wäre dies ein Gewinn.

Für ihr inhaltlich und ästhetisch anspruchsvolles Programm erhielten "Pupille/Schöne Neue Welt" nun den mit DM 25.000.- dotierten Frankfurter Kinopreis. Überreicht wurde der Preis von der Kulturdezernentin Linda Reisch im Anschluß an die Vorführung des o.g. Edgar Reitz-Films im Schauspielhaus!

Zufall? Dies muß ja nicht der "Beginn einer wunderbaren Freundschaft" sein, aber über Kooperationen mit kompetenten Partnern könnte man im Schauspielhaus nach der "heimatlichen" Erfahrung schon mal nachdenken. Wer würde sich nicht über gut präsentierte Filmereignisse in dieser Umgebung freuen?

Ernst Szebedits

Ein Konzept zur Wiedereinbetriebnahme der CAMERA als Kino

Der Frankfurter Filmpreis wurde 1992 dem Verein pupille + Schöne Neue Welt verliehen. Anlaß für pupille + Schöne Neue Welt, ihr Konzept zur Wiedereinbetriebnahme des ehemaligen Kinos CAMERA zu veröffentlichen::

Ein gemeinsamer Vertragsentwurf mit der Universität sieht die Wiedereinbetriebnahme der CAMERA zum Jahreswechsel 1993/1994 vor. Das Einvernehmen mit der Universität ist Grundlage für die abschließenden Verhandlungen mit dem hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst. Pupille + Schöne Neue Welt e.V. rechnen mit der Unterzeichnung noch in diesem Jahr.

Die neue CAMERA wird zugleich universitäres Kino und Programm/Erstausführungstheater sein. Das Projekt CAMERA ist in der deutschen Kinolandschaft in zweifacher Hinsicht ein Novum:

Die Sanierung des CAMERA-Gebäudes und seine Ausstattung als Kino wird durch die Zusammenarbeit eines privaten Trägers und der öffentlichen Hand realisiert. Das heißt, die beiden Vereine engagieren sich mit einer finanziellen Beteiligung bis zu 50 % an den Um- und Ausbaukosten der CAMERA.

Dadurch kann das Land Hessen trotz knapper Mittel ein universitäres Kino für den Schwerpunkt Filmwissenschaften im neu eingerichteten Studiengang Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität verwirklichen sowie die notwendigen Voraussetzungen für eine sachgerechte Erfüllung der Lehr- und Forschungsaufgaben in diesem Bereich schaffen. Zugleich ist die Zusammenarbeit mit Pupille und Schöne Neue Welt e.V. ein Schritt hin zu einer Kulturpolitik, die Pflege und Förderung von Kinoöffentlichkeit ebenso wichtig nimmt wie die Förderung neuer Filmproduktionen. Das Projekt CAMERA macht mit der Erkenntnis erst, daß eine kulturelle Filmförderung ohne gleichzeitige kulturelle Förderung der Kinoöffentlichkeit "Kinofilme ohne Kinos" produziert.

Die Preisträger werden als künftige Betreiber der CAMERA endlich ihre Filmprojek-

treihen, die aber Jahre aufgrund der schwierigen räumlichen Bedingungen nur temporär durchführbar waren, zu einem ständigen Angebot für alle Frankfurter ausbauen können und sich zugleich verpflichten, tagsüber für den curricularen Bedarf Filmseminarveranstaltungen durchzuführen.

Das Abendprogramm wird der Vielfalt der Filmkultur jenseits der major companies gewidmet sein. Leitmotivisch strukturiert wird es durch Themen, die monatlich wechseln. Etwa zwölf Mal im Jahr werden Filmprojektreihen und kleine Festivals in wechselnder Folge Verbindungen herstellen zwischen aktuellem und historischem Filmschaffen. Ausführliche Programmhefte, die neben der Filmästhetik den gesellschaftlichen Kontext würdigen, sind, wie bereits in der Vergangenheit realisiert, Basis und thematische Klammer eines jeden Schwerpunkts.

Die Realisierung eines solchen Programms bedarf nicht nur der Zusammenarbeit mit Filmemachern und engagierten Verleihern, sondern auch der Kooperation mit anderen Institutionen der Kulturvermittlung, beispielsweise dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin und dem Institut Francais, sowie den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten. Die Zeit bis zur Eröffnung der CAMERA werden die Vereine für den Aufbau tragfähiger Kooperationsbeziehungen nutzen.

Die Wiederinbetriebnahme der CAMERA als Kino hat also zwei Funktionen, wobei selbstverständlich das abendliche Programm das curriculare Angebot für die studentische Aus- und Weiterbildung ergänzen wird. Ein Basiswissen in Filmgeschichte und -ästhetik läßt sich allein in Seminaren nicht erarbeiten. Das abendliche Angebot an filmhistorischen und länderbergreifend zusammengestellten cinematographischen Werken ist Garant dafür, daß die Studierenden des Hauptstudienfachs Film überhaupt die Filme sehen können, die für eine qualifizierte Ausbildung und profunde Kenntnis der Filmgeschichte zwingend geboten erscheinen. In diesem Sinne erfüllt das abendliche Filmangebot die Funktion einer visuellen Bibliothek nicht nur für die Studierenden dieses Fachbereiches. Die Verknüpfung von aktuellem Filmschaffen und Filmge-

schichte ist als "Schule des Sehens" auch über die Universität hinaus konkurrenzlos.

Ausstattung der CAMERA als Kino:

Kinosaal mit 320 Sitzplätzen.

Leinwand im Format 11 m x 4,70 m.

Dolby-SR-Ton.

Das technische Equipment wird so ausgelegt, daß neben den Filmkopien in 35 mm (Formate: 1:1,33; 1:1,66; 1:1,85; 1:2,3) und 16 mm mit Magnet- oder Lichtton auch Stummfilme in Originalgeschwindigkeit sowie Filmkopien der Fernsehanstalten (Zweiband) und Rohschnitte gespielt werden können.

Ein Videoprojektor mit 16mm-Projektionsqualität für die große Leinwand ergänzt die Abspielmöglichkeiten.

Für Filme in fremdsprachigen Originalfassungen wird eine Infrarot-Übersetzungsanlage installiert, die auch für mehrsprachige Diskussionen, kleinere Film-Festivals, Kongresse genutzt werden kann.

Der Qualitätsstandard der technischen Ausstattung orientiert sich am Deutschen Filmmuseum.

Das Foyer wird zu einer Café-Bar mit 60 Plätzen ausgebaut.

Aus der Präambel des gemeinsamen Entwurfs des Pachtvertrags zwischen der Johann Wolfgang Goethe-Universität und Pupille & Schöne Neue Welt e.V.:

Die Verpächterin beabsichtigt, die ehemaligen CAMERA-Lichtspiele umzubauen und auszustatten. Die Herrichtung des Gebäudes erfolgt mit dem Ziel einer dauerhaften Nutzung als universitäres Kino. Mit dem Umbau und der Sanierung des Bauwerks werden die notwendigen Voraussetzungen für eine sachgerechte Erfüllung der Lehr- und Forschungsaufgaben im Schwerpunkt Filmwissenschaft geschaffen. Gleichzeitig eröffnet sich die Möglichkeit einer verstärkten publizitären Einbindung der Universität in die Stadt. Eine Abstimmung zwischen den curricularen und wissenschaftlichen Erfordernissen sowie der Gestaltung und Ausfüllung des Abendprogramms wird dabei angestrebt.

Die Verpächterin verpachtet an die Pächterin das Anwesen Gräfstraße 79, 6000 Frankfurt 90, zum Zwecke des Be-

triebs eines universitären Kinos. Die Inbetriebnahme durch die Pächterin beinhaltet insbesondere das Betreiben der CAMERA als curriculares Kino, sowie ihre Nutzung als lokaler Kristallisationskern für Filmkunst und notwendigen ergänzende Veranstaltungsangebote. Zur Erreichung dieser umfassenden Zielsetzung ist die Pächterin berechtigt, eine Café- bzw. Bistorestauration in dem gepachteten Anwesen einzurichten und zu betreiben.

(...)

Die Parteien sind sich weiterhin darüber einig, daß die Pächterin im wesentlichen den mobilen Teil der Ausstattung zu tragen hat. Dies beinhaltet insbesondere die Projektions- und Tontechnik, akkustischen Ausstattung, Bestuhlung und Foyer-Ausstattung.

(...)

Die Kostenbeteiligung der Pächterin beträgt maximal 50 % der Gesamtkosten sämtlicher Baumaßnahmen einschließlich der technischen Innenausstattung für den Film- und Gastronomiebetrieb.

(...)

Weiterhin werden die Pächterin und die Johann Wolfgang Goethe-Universität als Bestandteil des vorliegenden Pachtvertrages einen Werkvertrag zur Durchführung von Filmseminarveranstaltungen abschließen.

Eine Chronik Schöne Neue Welt e.V.

1982 Gründungsversammlung

1983 Erstes Freiluftkino in Frankfurt/Main.

1984 Erstmaliges Open-Air-Kino am Mainufer in Kooperation mit Kommunales Kino/Deutsches Filmmuseum.

Seit 1987 regelmäßige Projektkinoveranstaltungen (Film- und Diskussionsreihen zu einem inhaltlich ausgewiesenen Themenkomplex) in Zusammenarbeit mit Pupille e.V., provisorisch im CAMERA-Gebäude:

1987 Geschichte und Identität - zur Historikerdebatte

1987 Frühling in Moskau - kritische Filme der UdSSR im Umbruch

1988 199 Jahre Französische Revolution

1988 Deutschlandbilder I und II
1989 Die Fremde Sehen - unbekannte Meisterwerke aus Entwicklungs- und

Schwellenländern

1989 Kleist im Film (in Zusammenarbeit mit Institut für Deutsche Sprache/Uni Frankfurt)

1989 City-Lights - Großstadt und Film

1990 Wächst jetzt zusammen, was zusammengehört? - Vortragsreihe zur Problematik der Wiedervereinigung -

1990 Erstellung eines Konzepts für ein multikulturelles Stadtteilkulturzentrum im Frankfurter Stadtteil Gallus

1990 People Are Strange, When You Are A Stranger (Open-Air)

1991 Lights Out in Europe - Der Überfall auf Europa und die nationalsozialistische Barbarei

1991 Orient is Different - Nachlese zur Diskussion um den Golfkrieg

1991 Der Traum, die Sehnsucht und die Familie (In Zusammenarbeit mit Filmprofessur Uni Frankfurt)

1992 Escape to Life? ..weil sie leben wollen wie ein Mensch, werden sie erschlagen wie ein Tier.. - zur Flüchtlingsproblematik und den rassistischen Überfällen.

Pupille e.V.

Kino an der Uni seit Anfang der 70er Jahre in der Nachfolge des 1953 gegründeten Filmstudio an der Johann Wolfgang Goethe-Universität

"Mutter der frankfurter Programmkinos" Spielort bis 1983: Pupille-Festsaal im Studentenhaus

In den siebziger Jahren berühmt aufgrund ihrer Frankfurter Erstaufführungen von cinematographischen Entdeckungen wie "1789" (Mnouchkine), "Roter Holunder" (Schukschin), "Céline und Julie fahren Boot" (Rivette), "O Thassos" (Angelopoulos), und viele mehr, die erst später zu Klassikern wurden.

Betreuung von Filmen von Alexander Kluge, Wim Wenders, Rosa von Praunheim, Jutta Brückner

1977 Erste Frauen-Film-Wochen

1978 antifaschistische Filmwochen; Afrikanischer Film

1979 Sonderveranstaltung mit Syberbergs "Hitler"-Film (einzige Aufführung in der BRD)

1980 Frankfurter Kinopreis für ihr "risikoreiches Programm"

1981 Gründung des "Frauenkinos" in der

Pupille

seit 1983 Einschränkung des Spielbetriebs aufgrund feuerpolizeilicher Verordnung

1985 Pläne der Universität zum Umbau des Pupille-Festsaaus zu einem reinen Theatersaal

Ab 1987 Zusammenarbeit mit Schöne Neue Welt e.V., im Mai erste Film- und Diskussionsreihe "Geschichte und Identität" zum Historikerstreit in der CAMERA

pupille + Schöne Neue Welt e.V.

Impressum

Herausgeber:

Filmbüro Hessen e.V.
Filmhaus Frankfurt e.V.

Redaktion:

Leonore Poth
Thomas Mank

redaktionelle Mitarbeit:

Ernst Szebedits

die Autoren:

Gabriele Juvan
Thomas Mank
Thomas Meder
Eckhard Schleifer
Stefan Reinecke
Manfred Seiler
Ernst Szebedits

Bilder:

Hartmut Wirks

Redaktionsanschrift:

GRIP c/o AXIS
Seehofstraße 21
6000 Frankfurt 70
Tel: 069/6031121

Redaktionsschluß der nächsten Ausgabe:

28. Februar 1993

Anzeigeschluß:

15. März 1993
es gilt unsere Anzeigenpreisliste vom 15. Februar 1993

Gestaltung, Layout:

Leonore Poth
Thomas Mank

Satz:

Thomas Mank

Belichtung:

Caro-Druck, Frankfurt

Druck:

Offsetdruck Ginnheim

Am Freitag, den 20. November 1992, verleiht Kulturdezernentin Linda Reisch den mit 25.000 DM dotierten Frankfurter Filmpreis 1991. Hervorragende Leistungen beim Abspielen von künstlerisch anspruchsvollen Filmen hat eine siebenköpfige Jury in diesem Jahr den Verein 'Pupille+Schöne neue Welt' ausgelobt, der für das Programm des universitäts-eigenen Kinos Camera in der Gräfststraße in Bockenheim verantwortlich zeichnet.

Der Jury gehörten neben Frau Stadträtin Reisch Verena Luecken, Eva Matlock, Sebastian Popp, Leopold Schuwareck, Wolf Dieter von Verschuer und Carsten Visarius an.

Die Jury lobt die stark thematisch orientierte 'Projektkino-Arbeit' des Vereins. Filmdarbietungen werden mit interessanten Vorträgen, Diskussionen sowie einem gut recherchierten Textheft verknüpft und laden ein zur öffentlichen Beschäftigung mit wichtigen gesellschaftspolitischen Fragen, wobei gerade die Verbindung von künstlerisch-cinematographischer Reflexion und aufklärerischer Debatte einleuchtet.

Die Jury begrüßt die damit verbundene kulturelle Belebung des Stadtteils Bockenheim und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß diese Spielstätte als Ort lebendiger Kinokultur erhalten bleiben kann.

Frankfurt am Main, 20.11.1992

Seit zehn Jahren veranstaltet der Verein pupille + Schöne Neue Welt provisorisch Programmkinos in den Räumen des ehemaligen Studiokinos CAMERA auf dem Gelände der Frankfurter Goethe-Universität; fast ebenso lang wird die Entscheidung, ob und wie die CAMERA nicht sinnvoller als durchgehend bespieltes Kino zu nutzen ist, zwischen Universität und dem Land Hessen als Verantwortliche hin und her verschoben.

Ein positiver Entscheid stand umso dringlicher an, nachdem an der Goethe-Universität Frankfurt das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften gegründet wurde. Diese Gründung erfolgte mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Notwendigkeit, einem solchen Institut auch ein Kino zur Verfügung stellen zu können.

Im letzten Jahr nun schien endlich eine Entscheidung näher zu rücken; Universität und Land signalisierten Bereitschaft. Pupille + Schöne Neue Welt erhielten den Frankfurter Kinopreis und konnten anlässlich der Preisverleihung ihr neuestes Modell für eine Nutzung der CAMERA vorstellen, nachzulesen auch in diesem Heft. Nun aber kritisiert Wolf Dietrich von Verschuer, ehemals Betreiber des Programmkinos HARMONIE und jetzt Geschäftsführer des Hauptverbandes deutscher Filmtheater (HDF) das Auswahlverfahren für einen künftigen CAMERA-Betreiber. Sein Vorschlag: Eine öffentliche Ausschreibung. Während die Zukunft der CAMERA vielleicht wieder einmal fragwürdig wird, nimmt die Auseinandersetzung an Schärfe zu. So warf Kurt Otterbacher, Herausgeber des *Strandgut* und einer der Gründer der HARMONIE, Verschuer in einer heftigen Replik in der Januar-Ausgabe des *Strandgut* persönliche Vorteilnahme und Amtsmissbrauch vor.

Auf Anfrage wollte Wolf Dietrich von Verschuer dazu keine Stellungnahme abgeben, beantwortete aber vier Fragen, die wir ihm schriftlich vorlegen konnten:

Frage 1: Viele Programmkinos können kaum noch oder nicht mehr arbeiten; das jüngste Beispiel ist das APOLLO-Kino in Altstadt. Bei der letzten Filmpreisverleihung haben Sie in einer Rede davon gesprochen, daß es nunmehr fünf nach

zwölf sei. Bitte beschreiben Sie die Situation kurz aus Ihrer Sicht.

Verschuer: Für Programmkinos war es in der Bundesrepublik von Anfang an schwer, da die spezifische Zielgruppenarbeit teuer ist, die Personalkosten höher, die Werbekosten viel höher und die Kinokarten- und Nebenumsätze (Coca, Popcorn, Gummibärchen) wesentlich niedriger sind als in Main-Stream-Häusern. Wenn dann die wenigen Brodfilme des Repertoires noch jegliches Publikumsinteresse verlieren, d.h. Repertoire entfällt, und dazu noch die großen Mitbewerber auch noch die lukrativen Nischenfilme mitspielen, dann wird es existenzbedrohend, trotz Selbstausbeutung, weil Reparaturen, Heizung etc. nicht mehr eingespielt werden. Das trifft, wie immer, die sogenannten Provinzkinos zuerst und am schnellsten.

Von den neuen Filmtheatern, die in Hessen wegen hervorragender Programmarbeit ausgezeichnet wurden, werden Anfang nächsten Jahres sehr wahrscheinlich drei geschlossen sein (=33 1/3 Prozent!) Diese Entwicklung zu stoppen, halte ich für die vorrangige filmpolitische Aufgabe - jenseits des üblichen Gerangels um mehr Geld für Produktion, Verleih, Filmtheater - nicht nur in Hessen.

Frage 2: In der oben erwähnten Rede, und bei vielen anderen Gelegenheiten, haben Sie eindeutig für die anspruchsvolle Programmkinowarbeit votiert. Als HDF Geschäftsführer, also Vertreter der kommerziellen Kinobetreiber, haben Sie aber gleichzeitig dem Konzept von Pupille+Schöne Neue Welt als möglichen Betreiber der CAMERA entgegen gearbeitet. Wie erklärt sich dieser Widerspruch?

Verschuer: Ich votiere nicht nur für die anspruchsvolle Programmkinowarbeit, sondern ich arbeite auch täglich für ihren Erhalt. Da Programmkinos notwendig auch kommerziell betrieben werden müssen, ist der Gegensatz in der Fragestellung recht konstruiert. Dem Konzept einer zukünftigen Programmgestaltung der CAMERA arbeite ich nicht entgegen, da es die Kinolandschaft Frankfurts zweifellos bereichern würde. Es ist ausgezeichnet. Allerdings möchte ich, daß auch andere Interessenten ihre Konzepte - finanzielle

und programmatische - darlegen dürfen und ernsthaft angehört werden. Da hier mehrere Millionen aus öffentlichen Mitteln finanziert werden, muß der Vergabevorgang öffentlich und durchschaubar gemacht werden. Darum habe ich eine offene Ausschreibung vorgeschlagen. In Frankfurt/M leben mindestens ein Dutzend erfahrener und sehr guter Kinomacher/Innen; die sollten auch eine Chance der Äußerung erhalten!

Frage 3: Sie haben die Harmonie verkauft und sind Geschäftsführer des HDF geworden. Nun haben Sie sich an der Auseinandersetzung um das Konzept eines Kinos CAMERA beteiligt. Wollen Sie die Geschäftsführung des HDF aufgeben und wieder Kinobetreiber werden?

Verschuer: In dieser ganzen Debatte beziehe ich Position entsprechend meines 'demokratischen' Selbstverständnisses. Ich verfolge keinerlei persönliche Absichten oder Vorteilnahmen. Mit meinem derzeitigen Beruf bin ich sehr außerordentlich glücklich, da er überaus vielseitiges und europaweites Nachdenken und Handeln erfordert.

Frage 4: Es gibt nach wie vor herausragende Beispiele von anspruchsvollem Programmkinow in Hessen. Gibt es bei der Bewertung dieser Kinoarbeit einen Loyalitätskonflikt für Sie?

Verschuer: Diese herausragenden Beispiele sind für ganz Deutschland sicherlich der TRAUMSTERN in Lich und der FILMLADEN in Kassel, deren Interessen ich sicherlich wesentlich stärker vertrete, als es proportional zu ihren Umsätzen und Verbandsbeiträgen erwartet wird. Wenn ich mir das Programm der BERGER-Kinos, der HARMONIE, des ELDORADO und des MAL SEH'N anschau, wo soll da ein Loyalitätskonflikt zu den Betreiberfirmen entstehen?

Wenn diese Kinos und das ROYAL und das EUROPA etc. pp. keine Vergünstigungssteuer bezahlen, 25% Rabatt auf Europas niedrigste GEMA-Gebühren erhalten und die Dresdner Programmkinos Zuschüsse aus FFA-Sondermitteln erhalten - dann bin ich mit der 'Ausgewogenheit' meines Handelns zufrieden.

Gemischte Gedanken (nicht Gefühle) zu drei neuen Filmzeitschriften:

Film und Kritik, FilmEXIL, montage/av

Im letzten Jahr sind drei neue Periodika erschienen, mit unterschiedlichen Ansprüchen, doch einer gemeinsamen Zielsetzung: die hierzulande noch immer beklagenswerte Situation der ambitionierten Filmpublizistik zu verbessern. Ich will zunächst versuchen, gegen den Verriß Fritz Göttlers (erschieden in: *filmwärts*, Nr. 24) an der ersten dieser neuen Zeitschriften das zu retten, was daran zu retten ist. Dann werde ich die beiden anderen streifen und dabei versuchen, das Dilemma von anderer Warte aus zu beleuchten.

Göttler mißt *Film und Kritik* an einem von ihren Machern selbst verschuldeten Anspruch - allein durch die Namensgebung: *Film und Kritik*, das scheint der legendären *Filmkritik* (1957 geboren, verschied sie in den achtziger Jahre ganz unbemerkt) noch einmal Tränen der Wehmut hinterherkullern lassen zu wollen. Doch André Bazin ist nun 35 Jahre tot (und bis heute unerreicht). Die ins Schreiben übertragene Begeisterung der deutschen Filmclubbewegung der fünfziger Jahre, das elitäre Gefühl, allein über die Verbindung mit dem großen französischen Vorbild das Kulturphänomen Kino bearbeiten zu können, das der deutsche Bildungsbürger seinerzeit höchstens heimlich zur Kenntnis nahm, scheinen vor allem diese Wirkungen hinterlassen zu haben: Die Kreise sind geschlossen, die Claims abgesteckt, in denen man über Filme schreiben kann: nicht allein über welche, sondern besonders wie. Die Wahl des Sujets "Arnold Fanck" durch eine Gruppe von Frankfurter Studenten ist daher auch eine symptomatische: ein Überdenken von Positionen, eine Neueinschätzung auch dubioser, bis dato kompromittierter Figuren.

Der Fall Fanck: neu aufgerollt

Film und Kritik waren stets einander heillos ausgelieferte Geschwister. *Film und Kritik* ist der Name der neuen Zeitschrift, in deren erster Nummer der "Fall Dr. Fanck" wiederverhandelt wird. Der Bergfilmer Arnold Fanck (1889 - 1974) ersetzte seit Beginn der Weimarer Republik die utopischen Phantastereien von

METROPOLIS durch authentischere Schauplätze - die real-unerreichbare Welt der Gletscher und Gipfel. Bei einem Publikum, dem die jahrhundertalte Furcht vor dem Hochgebirge noch bekannt war, erzielten diese Filme heftige Resonanz. Diese Rezeption wurde ohne Zweifel durch die gesellschaftlichen Umbrüche gefördert.

Zu einem echten "Fall" wurde Fanck nachher erst und gerade durch die Kritik. Die Fürsprache zweier Publizisten entzog ihn der Vorverurteilung, die den nicht emigrierten und durch die Nazis protegierten Filmern entgegenschlug: Siegfried Kracauer konnte seine Ergriffenheit durch Fancks Filme nicht leugnen, ehe ihn sein Erklärungsraster in die ominöse "Einbahnstraße" (Eric Rentschler) *Von Caligari zu Hitler* schickte. Woraus ein Dilemma erwächst: Wie soll man heute über diese Filme schreiben, aus einer (scheinbar) objektiven Position heraus, oder über den Umweg ihrer Wirkungsgeschichte?

Der amerikanische Germanist Rentschler liefert den längsten Beitrag zu dem vorliegenden Heft. Mit seinem Blick von außen generell Strecken überzeugend, wird Rentschler am Ende, wenn er auf die Stellung der Frau "zwischen Männern, Bergen und Moderne" zu sprechen kommt, in seiner Argumentation breiig: Ähnlich überzogen wie Fancks *Diotima* Riefenstahl (- wer nicht schauen will, der muß mit Begriffen und Ideen operieren, womit wir bei einem alten Problem des Schreibens über Film wären; dann könnte genausogut der Anschluß an Hölderlins Angebotete ausgeführt werden -) ist es bei neueren, anthropologischen Lesarten von Filmen immer ein sehr kurzer Weg von der reinen Anschauung bis zu psychoanalytischen Erklärungshilfen (stärker als Kracauer sind hierzulande allerdings Franzosen *en vogue*). Wie man dagegen einen umstrittenen Regisseur dialektisch mithilfe der von ihm gewählten "Darstellung" verteidigt, führte Béla Balázs schon 1931 vor. Seine Apologie, als Vorrede zu einer Publikation Fancks geschrieben, fungiert hier - in polemischer Absicht - mit gutem Recht erneut als Einführung. Einen überzeugenden Beitrag steuert Thomas Jacobs bei, der die spätbürgerliche Abbildungskonventionen sowie deren Schismen untersucht, welche von Fancks

Filme tradiert wurden. Die anderen Aufsätze variieren manches bereits Gesagte, konsultieren die Filme aber stets *direkt* und machen ihre Wirkung noch auf den heutigen Betrachter transparent. Warum diese Faszination als kulturelles Phänomen u.a. auch nach 1945 einen gewissen Nachhall fand, deckt Jürgen Keiper auf. Spätestens hier erlangt das Konzept, Fanck "auteurstisch" (so die Wortschöpfung eines anderen der hier versammelten Schreiber) zu behandeln, seine Berechtigung. Welchen Grad an Reflexion dieser *auteur* dabei selbst erreichte, mag folgendes Zitat aus einem Brief an Klaus Kreimeier von 1972 belegen: "Vor allem habe ich durch diese meine Ski- und Bergfilme ungezählten Menschen ein erhebendes und beglückendes und wirklich wertvolles Naturerlebnis geschenkt." Die Kategorie des Erhabenen (sprichwörtlich geworden in der "erhabenen Bergwelt") wird damit ohne Abstriche für das vermittelte Kinoerlebnis in Anspruch genommen. Einzige Folgerung hieraus muß sein, die Filme davon abzukoppeln und einer unerbittlichen ästhetischen Kritik zu unterziehen - so wie dies in *Film und Kritik* über weite Strecken versucht wird.

Arnold Fanck - "Erfinder eines deutschen Genres und ein action-Regisseur von Weltrang" (Ulrich Kurowski)? Dies zu überprüfen gab ein Wochenendprogramm des Deutschen Filmmuseums Frankfurt im Juni 1992 Gelegenheit. Das Potential am Ort, die Kombination einer solchen Veranstaltung mit dem Verlag Stroemfeld/Roter Stern, lassen für die Zukunft auf ähnliche, vielleicht noch etwas gereifere Früchte in der dürren Landschaft des Schreibens über Filme hoffen.

Programm Wiedergutmachung:

FILMEXIL

Das zweite Produkt, das eines Tages auf meinem Schreibtisch landete, lag dagegen in bewährten Händen: Unter "Herausgeber" firmieren bekannte Namen, deren Träger mit der Stiftung deutsche Kinemathek in Berlin assoziiert sind, sowie ein Mitarbeiter des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt. Als "Korrespondenten" fungieren weitere eingeführte Fachleute. Hans Helmut Prinzler, der u.a. die geschätzten Publikationen der Berli-

ner Retrospektiven herausgibt, hat ein Vorwort geschrieben, zum Inhalt, zur Zielsetzung des Projekts; dagegen gibt es - im editorial, wo das hingehört - kaum etwas zu erfahren über die Funktion der Korrespondenten und über die Art der Beiträge, auch der zukünftigen. Mich hat das erste Heft verwirrt: **FILMEXIL** soll als Publikationsforum für den gewaltigen Paul Kohner-Fundus dienen, des Agenten, der in Hollywood ab 1938 die Interesse des *Who's who?* der deutschsprachigen Exilierten vertrat (über den Schatz des Kohner-Nachlasses, den die Berliner seit 1988/89 verwahren, kann man sich, in der flotten Schreibe eines *Stern*-Journalisten, informieren lassen durch Gundolf S. Freyermuth: *Reise in die Verlorengegangenen. Auf den Spuren deutscher Filmemigranten*. Hamburg: Rasch und Röhring 1990). Es gibt also Dokumente zu lesen (wenige!), z.B. wertvolle Briefwechsel (warum druckt man dann aber, bei dieser Fülle an unbekanntem Materialien, einen Brief von Fred Zinnemann nochmals ab - ohne dies anzumerken und noch dazu leicht gekürzt, was ebenfalls nicht gekennzeichnet wird - der bereits im Zinnemann-Buch der Kinemathek nachzulesen war?); es gibt weiter Tagungs- und Projektberichte, und es gibt Originalbeiträge (oder etwa nicht? Von den größeren ist der über Felix Bressart als Symposiumsbeitrag nachgewiesen, für die anderen fehlt ein Hinweis). Schluß mit den formalen Kritikeien, zu den Inhalten. Spannend zu lesen ist wieder Eric Rentschlers Beitrag, dieses Mal eine Einschätzung von Luis Trenker, die an dessen New York-Film *DER VERLORENE SOHN* (1934) dingfest gemacht wird. Trenker und sein Lehrer Fanck sind für Rentschler "ausgesprochene Anwälte visueller Unmittelbarkeit, Meister des künstlerischen Films ohne Künstlichkeit und verbalen Ballast". Dies ernst genommen, wird eine noch hinter Kracauer zurückfallende Entschlüsselungen von *Botschaften* obsolet: Daß Trenker den Begriff "Heimat" strapaziert hat, daß durch einen solchen Film auch die Einladung, "heim ins Reich" zu kommen, ausgesprochen wurde, das wissen wir doch vielleicht schon. Interessanter erscheinen mir die Mehrdeutigkeiten, die nur in den Bildern selbst aufzuspüren sind und die sich schlechter mit Worten fassen

lassen, in ihrer Polyvalenz einen Film aber nur bereichern können. Ein Beispiel aus *DER VERLORENE SOHN*: Als Trenker, in der Fremde New York total heruntergekommen, ein Stück Brot stiehlt, wird er von einem Polizisten verfolgt. Er kann ihm offenbar entkommen, doch als er sich zum Essen niederläßt, wird sein Verfolger in einem Gegenschuß dagegenmontiert: *Nicht* klar macht diese Montage, ob dieser freiwillig von einer Verhaftung absieht oder ob das Laufenlassen des Diebes nicht doch nur von ihm imaginiert wird; deutlich wird dagegen, so oder so, daß eben nicht der einzelne Amerikaner an den Verhältnissen Schuld hat, sondern das "System".

Die vorsichtigeren Filmemacher - die im Nachhinein dadurch die Schläueren waren - hatten jedenfalls die Rückfahrkarte aus dem Dritten Reich in ihre Filme wohl miteingebaut. Das deutsche Pendant, auch ein Stadtfilm: Wolfgang Liebeneiners *GROßSTADTMELODIE* von 1943. Dieser Film steht in seiner Originalfassung noch heute auf dem Index, wegen weniger Verweise auf das NS-Regime, vor allem wegen einer kurzen Montagesequenz, die das ZDF bei der TV-Ausstrahlung 1980 weggeschnitten hat: eine Goebbels-Rede, der Hilde Krahl frenetisch applaudiert, eine Menschenmenge, die schunkelt zu: "Nach Hause gehn wir nicht, bis daß der Führer spricht", schließlich eine Dichterlesung mit der Stimme Gründgens', der selbst wohlweislich im Off verborgen bleibt. Dagegen die Opposition der Bilder selbst, die alle Lebensalter Berlins zeigen, die disparate Erzählweise; in diesem Sinne sprechen auch die Aufnahmen der Grafen im Film (Krahl), die 1943 alles andere zeigen als die heroische Präsentation der Reichshauptstadt.

Solche Filme machen keine neuen Nazis (und sollten auch deshalb nicht länger verboten sein). Sie lassen aber, historisch gesehen, eine Kontinuität oder eben auch Diskontinuität wahrnehmen, die sich immer an Formen manifestiert, aus denen die Inhalte erst entstehen. Der "Trümmerfilm" gehörte in dieser Optik noch eher zum Vorhergehenden, und wie in der Denkmalpflege käme man schließlich vielleicht sogar zu dem Ergebnis, daß die fünfziger Jahre mehr Schaden für den

deutschen Film angerichtet haben als der Krieg selbst. Peter Lorre hat als Remigrant einen Film in Deutschland gemacht, ist aber nicht zuletzt daran gescheitert, daß es nach 1945 keinen stilistischen Aufbruch in Deutschland gegeben hat (wie etwa in Italien). *FilmExil* hat seine wichtigste Aufgabe vielleicht *nicht* darin zu zeigen, daß Exil immer aus einem erzwungenen und einem utopischen Ort besteht und daß es zwischen beiden einen unauslöschbaren Zusammenhang gibt. Anders gesagt: ein Film wird dadurch sicher interessanter, aber nicht gleich wertvoller, weil er durch das Prädikat "Exil" eines der Beteiligten ausgezeichnet ist.

"Montage ist eine kleine visuelle Monstrosität" (Jacques Aumont):

montage a/v

Der letzte der Zeitschriften-Neulinge scheint explizit dazu angetreten, eine provokante Frage Fritz Göttlers zu widerlegen: ob der Film überhaupt als Objekt für die Universität taue (G. selbst hat noch über Kleist promoviert). Hier werden einige der theoretischen Konzeptionen vorgestellt, die mit Verspätung - weil von anderswo entwickelten Theorien abgeleitet - auch hierzulande Fuß gefaßt haben.

Um meinen Gesamteindruck vorwegzunehmen: *montage a/v* zerfällt in zwei Teile, und: die Zeitschrift hat sich (allzu) viel vorgenommen. In ihr soll das ganze Spektrum der audiovisuellen Medien abgedeckt werden; dies mitunter in einer schwer nachvollziehbaren Weise, in einem Wissenschaftsjargon, den man auch als Abgrenzungsstrategie gegenüber Uneingeweihten interpretieren kann. Mir jedenfalls war meine "Rezeptionsgratifikation" nach der Lektüre mancher Artikel schlichtweg zu gering. Das wiederum scheint mir mit der Last der Paradigmen zusammenzuhängen, die von den diversen universitären Fachrichtungen mit in die Diskussion geschleppt werden; Stephen Lowry fragt an einem Punkt seines Beitrags, was solche Theorieelastigkeit noch mit *einem konkreten* Film zu tun habe. Seine Antwort: "Nichts".

Daher auch nur etwas zu den Lichtblicken. In einer vorzüglichen Übersicht stellt Lowry neuere Theorien über den Filmzuschauer vor, kognitive, neoformalistische und post-

strukturalistische. Daß "der Film" nicht zu einem bloßen Vehikel für seine Hilfswissenschaften degradieren muß, beweist David Bordwell, indem er die kognitive Methode Schritt für Schritt an einem Beispiel, Michael Curtiz' *MILDRED PIERCE* (1945), exemplifiziert.

Generell ist das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit längst angekommen; diese Charakterisierung zeichnet es heute nicht mehr aus. Vielmehr ist nach den Folgen seiner *Distributierbarkeit* zu fragen. Ein "echter" Film macht im Laufe seiner Karriere erhebliche Reibungsverluste mit, von der Entstehungszeit, in der er vielleicht ein aktuelles gesellschaftliches Problem behandelt, über die Verhandlung durch die Kritik zum Liebhäberstück von Cineasten, von der TV-Auswertung bis zum Fetisch für die Wissenschaft. In diesem Sinn muß die Frage erlaubt sein, ob die hier (wie andernorts) praktizierte Generalisierung (Film im gleichen Topf mit Fernsehen, mit Video) Sinn macht, die ontologisch wie von ihrer Genese her erheblich voneinander abweichen.

Man muß die historischen Veränderungen, die die visuellen Medien - von den Höhlenmalerei bis zu HDTV - durchgemacht haben, zwangsweise durch Zäsuren kennzeichnen. Meine Sicht entspricht der Idee Jacques Aumonts, der den Film noch den älteren, darstellenden Künsten, besonders der Malerei, zuschlägt; diese auf den ersten Blick vielleicht schroffe Scheidung von Film- und digital aufgezeichneten Bildern ist zuerst mit der Materialität ersterer begründbar (begrenzte Veränderlichkeit, Möglichkeit eines Originals), die Analogien gehen aber weiter und reichen über die historische Verwandtschaft mit der Fotografie sozusagen zurück zur *Leinwand*. Wichtig sind Aumonts Hinweise ebenso auf die Autonomie wie auf die stete Ungleichzeitigkeit beider Medien, d.h. der Film war nie auf dem Niveau der Malerei, er mußte deren mehrtausendjährige Entwicklung in einem Jahrhundert nachvollziehen und kam wie in einem Hase-und-Igel-Spiel immer zu spät an. So wie hier nicht der Ort ist, diese Ideen Aumonts weiterzuspinnen, so ist der Aufsatz in *montage/av* nur ein Extrakt, eine "Zusammenfassung einiger zentraler The-

sen" seines Buchs *L'oeil interminable* von 1989 (Paris: Séguier), das sich beispielgebend um den lange vernachlässigten, kunsthistorisch fundierten Zugang zum Film bemüht.

In der Geschichte der Künste haben sich auf Dauer immer diejenigen Medien durchgesetzt, die einen hohen Gebrauchswert, technische Innovation und das kreative Potential Einzelner in sich vereinigen konnten. Dafür ist der Kinofilm heute viel zu sperrig. Er wird in zwei Jahren gefeiert werden, wie es einem Hundertjährigen zukommt.

Thomas Meder

Film und Kritik. Hrgb. von Frank Amann, Ben Gabel, Jürgen Keiper und dem Dt. Filmmuseum Frankfurt/M. Heft 1, (Juni) 1992. Stroemfeld/Roter Stern: Basel-Frankfurt, 90S., ca. 33 Abb., 20 Mark.

FILMEXIL. Hrgb. von Gero Gandert, Wolfgang Jacobsen, Heike Klapdor, Ronny Loewy, Werner Sudendorf. Heft 1/1992. Berlin: Deutsche Kinemathek/Edition Hentrich, 63 S., 13. Abb., 18 Mark.

montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Hrgb. Wolfgang Beilenhoff, Frank Kessler, Eggo Müller, Hans J. Wulff, Peter Wuss. Heft 1/1/1992 (November). Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Eisenbahnstr. 46/47, 1000 Berlin 36. 155 S., 20 Mark.

Blick ins Land

Ein Gespräch mit Bernhard Türcke

Der Filmemacher Bernhard Türcke (38) lebt und arbeitet in Frankfurt. Nach einem Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin (DFFB) arbeitete er an verschiedenen Fernseh-, Industrie- und Werbefilmproduktionen mit. Bekannt wurde Bernhard Türcke mit seinen beiden Dokumentarfilmen *BLICK INS LAND* (1986) und *GÖTTER AUS BLECH* (1989-90).



GRIP: Würdest Du einen Unterschied machen zwischen eigenen Filmen und Auftragsarbeiten?

Bernhard Türcke: Ich will davon leben, Dokumentarfilme zu machen. Dokumentarfilme machen heißt, für das Fernsehen zu arbeiten. Und für das Fernsehen zu arbeiten heißt natürlich auch, daß es ein Geschäft ist. Keiner arbeitet für die Sender für nichts. Dokumentarfilme sind eigentlich weitgehend aus dem Kino verschwunden, jedenfalls bei uns und von daher ist das Fernsehen oftmals die einzige Möglichkeit, um überhaupt einen Dokumentarfilm zu finanzieren.

GRIP: Mit dem Film *GÖTTER AUS BLECH* hast Du ja sowohl im Kino als auch im Fernsehen Erfahrungen diesbezüglich machen können.

Bernhard Türcke: Der Film wurde im ZDF im Rahmen des Kleinen Fernsehspiels gezeigt, die Resonanz war eigentlich recht gut. Ich habe Post bekommen von Leuten, nachdem nun das Thema ja auch interessiert. Es ging um Autos und es gibt an-

Blick ins Land

Ein Gespräch mit Bernhard Türcke

scheinend viele Leute die Autos fahren - und sich damit beschäftigen.

Die Kinos wiederum, in denen der Film gezeigt wurde, waren im großen und ganzen recht kleine Kinos hier in Frankfurt und das heißt, daß die Menge der Zuschauer natürlich entsprechend klein war. Ausgenommen zur Frankfurter Filmschau (wo der Film 1989 zur Eröffnung gezeigt wurde. TM). Und natürlich ist es so, daß mit einer kleinen Gruppe von Zuschauern besser zu reden ist als vor einem großen Haus, wie bei einer solchen offiziellen Veranstaltung. Und die Diskussionen mit den Publikum bei kleinen Vorführungen sind schon sehr spannend und interessant.

GRIP: Bei Vorführungen im Kino hast Du den Kontakt mit dem Publikum und bei Fernsehausstrahlungen hast Du eine größere Zuschauerzahl. Ist das ein Problem für Dich als Filmemacher, nicht beides zugleich haben zu können?

Bernhard Türcke: Beim Fernsehen sind es gleich mehrere hunderttausend Menschen, die den Film sehen, selbst wenn die Einschaltquote denkbar schlecht ist und im Kino ist die Verbreitung doch recht gering. Es ist zwar schön, mit einem Publikum in unmittelbaren Kontakt zu kommen, eben wenn es dann auch nur wenig Leute sind, aber eigentlich steht für mich doch an erster Stelle, daß möglichst viele Menschen meine Filme sehen. Das soll nicht heißen, daß ich meine Arbeiten von vornherein auf eine hohe Zuschauerzahl hin konzipiere. Aber wenn ich so etwas wie Filme mache, und das ist eine ziemlich anstrengende Tätigkeit, dann will ich nicht für die Schublade produzieren. Meine Filme sollen etwas bewirken, und das kann erst dann passieren, wenn Menschen sich die Filme anschauen. Die Auseinandersetzung, die ich vielleicht in Gang setzte, findet dann im Kopf des Zuschauers statt. Davon kommt vielleicht dann auch irgend etwas wieder zu mir zurück. Aber, wie gesagt, erst muß man einen Film sehen können, das ist die Voraussetzung.

GRIP: Das klingt nach einem schwierigen Gradwanderung im Anspruch; einerseits ein großes Publikum erreichen zu müssen, andererseits in Kopf jedes einzelnen Zuschauers etwas bewegen zu wollen.

Bernhard Türcke: Ich habe eine unheimliche Angst davor etwas zu machen, was

einfach nur langweilig ist. Dokumentarfilm hat den Ruf, ziemlich trocken daherzukommen. Aber ich sehe nicht ein, wieso das so sein muß. Klar, Dokumentarfilm ist - soll, vielleicht, muß aber nicht informativ sein. Auf der anderen Seite finde ich, sollte ein Dokumentarfilm auch seinen Unterhaltungswert haben.

GRIP: Das hat bei GÖTTER AUS BLECH zweifelsohne funktioniert. War das nun die speziell günstigen Arbeitsbedingungen des Kleinen Fernsehspiels bzw. wie siehst Du die Möglichkeit, einen solchen Anspruch grundsätzlich umzusetzen?

Bernhard Türcke: Letztendlich ist es natürlich so, daß die Produktionsbedingungen einen Gutteil der Qualität eines Films bedingt. Als freier Produzent oder Regisseur steht man zunehmend unter dem ökonomischen Druck, den das Fernsehen ausübt, um Kosten zu minimieren. Das heißt, daß in den gängigen Kategorien, 45-Minuten-Feature oder Dokumentarfilm die Etats eigentlich immer kleiner werden bei gleichzeitig immer weiter steigenden Kosten. Und das wird so aufgefangen, daß erstmal vieles auf Video gedreht wird und nicht mehr auf Film, weil es zunächst mal so scheint als wäre es die billigere Methode, was man allerdings bestreiten kann, wenn man mal die Kostenaufteilung genauer anschaut. Außerdem finde ich die Arbeit mit Film, beispielsweise den Schnitt, nach wie vor angenehmer, aber das ist eine alte Diskussion. In jedem Falle heißt Minimierung der Kosten auch, daß die Filme mit weniger Arbeitszeit hergestellt werden müssen. Beispielsweise werden für ein Feature von 45 Minuten 12 Schnittage angesetzt, egal wie die Form des Films beschaffen sein soll. Es gibt eben bestimmte Schablonen, die kalkulatorisch festgelegt werden, und die völlig losgelöst sind vom eigentlichen Inhalt eines Films. Damit habe ich schon einige persönliche Erfahrungen machen können. Man kann eben nicht die inhaltlichen Ansprüche an einen Film ziemlich hoch ansiedeln und dann nach den gleichen Kategorien bearbeiten wie einen Nachrichtenbeitrag.

Wie gesagt, aus Kostengründen wird in der Regel dem Video der Vorzug vor Film gegeben, weil es angeblich billiger und

schneller ist. Was ich aber dann nicht mehr verstehen kann ist, wieso ein Kameramann, der einen Dokumentarfilm oder ein Feature drehen soll weniger Geld bekommt, wenn er mit Video arbeiten muß als wenn er mit Film arbeitet, obwohl doch der Arbeitsaufwand, also das Drehen selbst, dasselbe ist. Das wird tatsächlich so gehandhabt und davon wird natürlich die ganze Arbeit beeinflusst. Wenn in der Redaktion, beispielsweise in der Diskussion zwischen Regisseur und den Fernsehleuten, inhaltlich diskutiert wird, wenn eine Form gefunden werden muß, um ein Thema angemessen umzusetzen, dann stehen allzuoft diese technischen Dinge im Vordergrund. Also möglichst wenig Aufwand betreiben zu können, um die Kosten zu minimieren bzw. die vorgegeben niedrigen Kosten zu berücksichtigen. Da werden Geldfragen oftmals an der falschen Stelle diskutiert, nämlich da, wo eigentlich die inhaltliche Auseinandersetzung stattfinden müßte, womit letztendlich viele inhaltliche Ansprüche einfach scheitern müssen.

GRIP: Dieser ökonomische Druck, den Du beschreibst, wirkt sich also nicht nur auf sie Auftragsarbeiten aus, sondern auch die freien Produktionen?

Bernhard Türcke: Man kann heute Dokumentarfilm kaum noch ohne das Fernsehen machen; selbst bei vielen Spielfilmen ist das ja mittlerweile so. Und dann ist man eben auch in der Mühle drin. Man ist auf die Zusammenarbeit angewiesen. Aber auch hier werden die finanziellen Mittel immer enger, und es ist sehr schwierig, einen beispielsweise 45 minütigen Dokumentarfilm herzustellen, wenn man doch noch gewisse Ambitionen und inhaltliche Ansprüche hat, selbst wenn man das Team auf das Notwendigste reduziert, Ton, Kamera, Regisseur, eventuell noch einen Assistenten.

GRIP: Gibt es denn andere Möglichkeiten der Finanzierung? Wie hilfreich ist beispielsweise die Filmförderung?

Bernhard Türcke: Als selbständiger Filmemacher, so wie ich einer bin, beginnt man einen Film, indem man eine Idee hat, sich dazu verschiedenste Gedanken macht, schon mal recherchiert und das alles dann zu Papier bringt. Das braucht eine gewisse Zeit. Dann kontaktiert man diverse Personen, macht Kontakte, mit anderen Wor-

Fortsetzung auf Seite 22

OCTOBER 5TH
EVERYWHERE



HE'S A GOOD COP IN A BAD MOOD

FOR

NOW STEVEN SEAGAL IS ...

THEY'VE MADE THE WRONG GUY VERY VERY ANGRY

THEY'VE KILLED HIS PARTNER

THEY'VE ATTACKED HIS FAMILY

STEVEN SEAGAL

Veranstaltungen Filmhaus Frankfurt e.V.

Januar bis März 1993

Mittwoch
27.01.93
19.45 Uhr

mal seh'n
Adlerflychtstr. 6

Organisation:
Heiko Arendt
Carsten Jost

Weitere
Termine:
17.02./17.03.

Sonntag,
31.01.,

Filmbeginn:
10.30 Uhr

jFilmgespräch:
12.20 Uhr

Deutsches
Filmuseum,
Kommunales
Kino
Schau-
mainkai 41
6 Frankfurt 70

Referenten:
Heike Kühn
Georg Seeßlen

KURZFILMREIHE - **"Der Blick ins Freie"**

Filmhaus Frankfurt e.V. und Werkstattkino Mal Seh'n e.V.

Die Kurzfilmreihe mit hessischen FilmemacherInnen wird in den Monaten Januar bis März wie folgt fortgesetzt:

Januar:

Katrin Köster (Absolventin der HfG, arbeitet jetzt als freie Filmemacherin und Kamerafrau): Sie zeigt einen eigenen Film sowie Beispiele ihrer Arbeit als Kamerafrau.

Februar:

Wilhelm Orlopp, Filmemacher und freischaffender Künstler, Absolvent der Städelschule, zeigt seinen Film ...WHAT'S YOUR NAME !

März:

Thomas Carle, Filmemacher, mit seinen Filmen: SOUND OF FREEDOM (1984) und WERTVOLLE JAHRE (1990/91)

FILMGESPRÄCHE: **Zum Mythos im Film**

Grundlage unseres zweiten Filmgesprächs wird der Film "Francesca" von Verena Rudolf sein.

Über Mythenbildungen durch den Film und Mythen im Film werden die Filmkritikerin Heike Kühn und der Publizist Georg Seeßlen sprechen. Populärkino und Filmkunst: wie unterschiedlich funktionieren Mythenbildungen, auf welche Mythen greifen die unterschiedlichen Formen zurück? Bildet der Film neue Mythen oder modifiziert er uralte Mythen in historisch immer neuen Formen?

Diese und andere Fragen sollen am Beispiel "Francesca" diskutiert werden.

Mittwoch,
03.02.
19 Uhr

Südbahnhof,
Kleiner Saal

Referenten:

M. Auer
Product Placing
D. Zuta
Filmproduzent
M. Smeaton
Frankfurter
Filmproduktion

Wir bitten um
Voranmeldung!

Dienstag,
09.02.
20 Uhr

Kunsthalle
Schirn

Podium:
K. Sturmfels,
SPD
Dr. Stammler,
CDU
M. Brumlik,
Grüne
Ch. Zeiss, FDP

Eintritt frei

g

INFORMATIONSVORANSTALTUNG:

Product Placement und Sponsoring

In der einen oder anderen Form hat bereits jede Filmproduktion schon Product Placement Erfahrung gemacht. Über dessen Einsatzmöglichkeiten, insbesondere vor der komplizierten Rechtslage, wissen jedoch nur die wenigsten Bescheid.

Ein Vortrag von Manfred Auer, Geschäftsführer der Product Placing GmbH, wird in die Problematik und Möglichkeiten einführen. Er informiert über Formen des Placement und TV-Sponsoringgeschäfte. Über eigene Erfahrungen, Möglichkeiten und Probleme mit Product Placement, Sponsoring und Merchandising berichten Filmproduzenten aus Frankfurt.

PODIUMSDISKUSSION:

Kulturpolitik in Frankfurt

Über die film- und medien-spezifischen Interessen hinaus versteht sich das Filmhaus Frankfurt als Akteur in der kulturpolitischen Landschaft Frankfurts. Gerade vor dem Hintergrund des geplanten Medienzentrums als notwendiger Einrichtung, um der Film- bzw. Medienbranche in Frankfurt sowohl kulturell als auch ökonomisch eine Weiterentwicklung zu ermöglichen, sind kulturpolitische Perspektiven und Entscheidungen von großer Bedeutung.

Mit Blick auf die anstehende Wahl in Frankfurt möchten wir mit den Vertretern der verschiedenen Parteien deren kulturpolitische Vorstellungen diskutieren.

Der Stellenwert film-politischer Überlegungen, eines Filmhauses/Medienzentrums und die Situation der freien Kulturinitiativen werden zentrale Punkte der Diskussion sein.

Veranstaltungen Filmhaus Frankfurt e.V.

Januar bis März 1993

**Samstag
+Sonntag
27./28.02.
10 bis 18 Uhr**

**Filmhaus
Geschäftsstelle
Kaiserstr. 39
1. Stock**

**Seminarleiter:
A. Frowein,
Filmemacher**

**Seminar-
gebühren:
DM 150,-
DM 120,- für
Mitglieder**

**Montag,
01.03.
10.15 Uhr**

**Hessischer
Rundfunk
Bertramstr. 8
Sitzungszi. K1**

**Referenten:
Chr. Opitz, HR
M. Titau, HR**

**Wir bitten um
Voranmeldung
bis 31.01.**

SEMINAR:

Low Budget Filmkalkulation
mit Andreas Frowein, Filmemacher und Produzent
Das Seminar wendet sich an Interessierte, die bereits einige Erfahrungen im Filmproduktionsbereich gesammelt haben und einen eigenen Film realisieren wollen. Aus der Perspektive der entstehenden Kosten sollen Kalkulationsbeispiele erarbeitet werden. Verschiedene Filmvorhaben werden besprochen und kalkuliert (falls gewünscht, Projekte der Teilnehmer).
Im Einzelnen:
Auswahl des Formates und des Materials - Film oder Video; Erstellung eines Drehplans, Überlegungen zur effizienten Strukturierung der Drehtage; Nachbearbeitung; Vorstellung einer Computerkalkulation.

SEMINAR:

Bewegbildgestaltung mit Computergrafik und 3D-Computeranimation
Dieses Seminar findet in Zusammenarbeit mit der Abteilung Aus- und Fortbildung des Hessischen Rundfunk statt. Teilnehmer des Filmhauses (10!) und Mitarbeiter des HR werden gemeinsam an dem Seminar teilnehmen. Mit Dias und Videos werden die aktuellen Neuheiten der computergestützten Bildgestaltung von der jüngsten IMAGINA-Computeranimationsmesse vorgestellt.
Es folgt eine Erläuterung der gestalterischen und ästhetischen Aspekte der computergestützten Bildbearbeitungstechniken.
Abschließend werden die Teilnehmer Gelegenheit haben, die verschiedenen Möglichkeiten der Bilderzeugung, Bildbearbeitung und Animation mit einer modernen 3D-Software an einer Iris - Indigo - Workstation kennenzulernen und selbst zu testen. Vorkenntnisse und Erfahrungen im Umgang mit der elektronischen Bildbearbeitung sind von Vorteil.

**Samstag,
13.03.,
20.03.,
27.03.,
jeweils
10 Uhr**

**mal seh'n
Adlerflychtstr. 6**

**Referent:
Dr. Th. Meder
Filmwissenschaftler**

**Teilnahme-
kosten:
DM 120,-
DM 100,- für
Mitglieder**

**Wir bitten um
Voranmeldung
nur im Filmhaus
Frankfurt**

März

**Der genaue
Termin der Fahrt
nach Strasbourg
steht noch nicht
fest**

**Geplant ist die
zweite Hälfte
März**

**Ab Januar ist
der Termin im
Filmhaus
Frankfurt zu
erfragen.
Wir bitten um
Voranmeldung**

SEMINAR: FILMTHEORIE

Sechs Filme suchen ihren Autor
Dieses filmtheoretische Seminar beschäftigt sich mit dem Begriff des "Auteur", der wesentlich von der "Nouvelle Vague" geprägt wurde. Am Beispiel von sechs Filmen (Italien, USA, BRD), jeweils zu einem Paar gruppiert, soll die Kontinuität bzw. die Entwicklung einer "Handschrift" verdeutlicht werden, um sich dem "Autorenfilm" zu nähern.
Die drei Filmpaare verbindet u.a., daß sie jeweils einen thematischen Schritt von der Verarbeitung der allgemeinen zu einer privaten Geschichte tun - von der "Makro- in die Mikrostruktur" (Kracauer).
Seminarverlauf:
Ein einleitendes Referat skizziert die Thematik. Pro Semintag werden 2 Filme gezeigt und anschließend vor dem Hintergrund der Thematik diskutiert bzw. analysiert (mit Video). Eine Textsammlung wird den Teilnehmern vor Beginn des Seminars zur Vorbereitung zur Verfügung gestellt.
Filme:
R. Rossellini - Roma Citta Aperta/
Viaggio In Italia
J. Ford - Young Mr. Lincoln/The Searchers

INFORMATION / EXKURSION

Kulturkanal ARTE - Strasbourg

Das Programm von ARTE, dem deutsch-französischen Kulturkanal, wird vorwiegend von den nationalen Sendeanstalten produziert. Neue Programmstrukturen bieten auch neue Produktions- und Co-Produktionsmöglichkeiten.
Über Programm, Struktur, Bedingungen, Zielvorstellungen, Finanzierung und Zuschauerresonanz soll die mit dem Hessischen Rundfunk gemeinsam geplante Veranstaltung informieren. Im Rahmen der HR-Mitarbeiterfortbildung werden Teilnehmer des Filmhauses und HR-Mitarbeiter eine ganztägige Exkursion (HR-Bus) nach Strasbourg unternehmen. Neben ei-

Veranstaltungen Filmhaus Frankfurt e.V.

Januar bis März 1993

ner Führung durch die Studios wird es Referate und die Möglichkeit für Gespräche zu den unterschiedlichen Themen geben.

**Sonntag,
28.03**

**Filmbeginn:
10.30 Uhr**

**Filmgespräch:
12.30**

**Deutsches
Filmmuseum,
Kommunales
Kino
Schau-
mainkai 41
6 Frankfurt 70**

**Referenten:
Dr. M. Kötz
M. Rabius**

FILMGESPRÄCHE:

Filmfestivals - Filmkunst

Das dritte Filmgespräch beschäftigt sich mit deutschen Filmfestivals.

Martin Rabius war künstlerischer Leiter des Max Ophüls Filmfestes in Saarbrücken, welches neue deutschsprachige Filme präsentiert.

Dr. Michael Kötz ist seit zwei Jahren Leiter der ehemaligen Mannheimer Filmwoche, die er umbenannte in Internationales Filmfestival Mannheim, mit dem Anspruch, internationale künstlerische Filme zu zeigen.

Probleme, Möglichkeiten, Perspektiven und Strukturen im Umfeld einer ständig steigenden Zahl von Festivals und Filmschauen werden Gegenstand des Gespräches sein.

Zur Einstimmung zeigen wir den Film "Leise Schatten" von Sherry Hormann, der in Saarbrücken den Preis der Interfilm - Jury gewann.

Verkaufe

Schneidetischfußplatte für ST 900 W

50,-DM

Bitte melden bei

Tel.: **069 - 63 66 46**

Ereignisse

Festival int. du 1er Film

05.-16. Februar

Kontakt:

Festival int. du 1er Film

Avenue Jean Jaurès

F-07100 Annonay

0033-75331177

Fax: -75676463

42. Int. Filmfestspiele Berlin

11.-22. Februar

Kontakt:

Festivalbüro

Budapester Str. 48-50

1000 Berlin 20

030-254890

Fax: -2548249

23. Int. Forum des jungen Films

12.-22. Februar

Kontakt:

Freunde der dt. Kinemathek e.V.

Welserstr. 25

1000 Berlin 30

030-25489229

Kurzfilmfestival Clermont-Ferrand

Clermont-Ferrand

29. Januar - 6. Februar 1993

Kontakt:

Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand

26 rue de Jacobins

F - 63000 Clermont-Ferrand

00331-73916573

Fax: -73921193

Int. Kurzfilmfestival Tampere

10. - 14. März

Kontakt:

Tampere Film Festival

P.O.Box 305

SF-33101 Tampere

0035831-235681/-130034

Fax: -230121

Films for Art

Gelsenkirchen

12. - 21. März 1993

Kontakt:

Kulturgut - Akademie für lebendige Kunst

Leithestraße 37-39

4650 Gelsenkirchen

0209-148222

Fax: -148241

Ereignisse

Femme Totale - Frauenfilmfestival

17. - 21. März

Kontakt:
Frauenfilmfestival
c/o Kulturbüro
Kleppingstr. 21-23
4600 Dortmund 1
0231-5025162
Fax: -5022497

Films for Art. Special Aspect: Art & Nature

12. - 21. März

Anmeldung umgehend

Kontakt:
Films for Art, Kulturgut
Leithestr. 37-39
4650 Gelsenkirchen
0209-148288
Fax: -148241

Filmfestival der Menschenrechte

18. - 28. März

Anmeldung umgehend

Kontakt:
Int. Institute of Human Rights
1 Quai Lezay - Marnesia
F-67000 Strasbourg
003388-350550
Fax: -363855

Tage des unabhängigen Films

24. - 28. März

Anmeldung bis Ende Februar

Kontakt:
Tage des unabhängigen Films
Schroeckstr. 8
8900 Augsburg
0821-153077
Fax: -155518

Deutsches Kinderfilm- und Fernsehfestival

24. - 28. März

Anmeldung ab sofort

Kontakt:
Festivalbüro 'Goldener Spatz'
Barbara Liebold
Sorge 9
O-6500 Gera
0365-23063
Fax: -6361405

Frauenfilmfestival

26. - 31. März

Kontakt:
AFIFF
Christophe Leparc
Maison des Arts
Place Salvador Allende
F-94000 Créteil
00331-49803898
Fax: -43990410

16. Int. Grenzland-Filmtage

15.-18. April

Anmeldung: bis 22. Februar

Kontakt:
Grenzland-Filmtage
Postfach 307
8592 Wunsiedel
09232-4770
Fax: -80555
Teletex: 923285

Internationales Filmfestival Independentfilm-Wettbewerb

21. - 25 April

Kontakt:
Filmfest Dresden
Görlitzer Str. 44
O-8060 Dresden
Tel./Fax: 0351-570537

Int. Kurzfilmtage Oberhausen

22. - 28. April

Anmeldung: bis 1. März 93

Kontakt:
Int. Kurzfilmtage
Christian-Steger-Str. 10
4200 Oberhausen 1
0208-8252652
Fax: -28159

Int. Dokumentarfilmfestival

29. April - 09. Mai

Kein Wettbewerb

Anmeldung: bis 1. März

Kontakt:
Gudrun Geyer
Trogerstr. 46
8000 München 80
089-4703237

Förderungstermine

BMI

Produktionsförderung A (Programmfüllende Filmvorhaben und Drehbuchentwürfe): 1. März
Produktionsförderung B (Kurzfilmvorhaben): 1. Juni
Produktionsförderung C (Kinder- und Jugendfilmvorhaben): 1. Februar
Filmprogrammpreise für hervorragende Jahresfilmtheaterprogramme für Inhaber gewerblicher Filmtheater: 31. März

Anträge an:
Bundesarchiv
Potsdamer Str. 1
5400 Koblenz
0261-505421 (Herr Singer)
0261-505465 (Herr Förster)

Deutscher Filmpreis

Anregungen zum Filmpreis A, programmfüllende Filme, hervorragende Einzelleistungen, herausragende Verdienste um den deutschen Film müssen bis spätestens 1. Februar vorliegen.

Anträge an:
Bundesarchiv
Potsdamer Str. 1
5400 Koblenz
0261-505421 (Herr Singer)
0261-505465 (Herr Förster)

Kuratorium junger deutscher Film

Produktionsförderung: 30. Juni
Verleihförderung/Untertitelung: laufend

Anträge an:
Kuratorium junger deutscher Film
Postfach 120428
6200 Wiesbaden 12
0611-602312, Fax: -692409

Bayern-Förderung

Alle Förderungsarten: laufend
Anträge an:
Bayrische Landesanstalt für Aufbaufinanzierung
Königinstr. 15
8000 München 22
089-2124, Fax: -2124440

Film Fonds Hamburg

Produktionsförderung / Projektvorbereitungsförderung:

22. Februar

Anträge in achtfacher Ausfertigung an:
Film Fonds Hamburg
Friedensallee 14-16
2000 Hamburg 50
040-3905883, Fax: -3904424

Filmstiftung NRW

Alle Förderungsarten: 19. März
Anträge an:
Filmstiftung NRW
Palmenstr. 16
4000 Düsseldorf 1
0211-933030, Fax: -933033

Filmbüro NW e.V.

Produktionsförderung: laufend
Vertriebsförderung: 1. Mai
Anträge an:
Filmbüro NW e.V.
Kirsten Ellerbrake
Michael Wiedemann (Vertriebsförderung)
Postfach 100534
Viktoriaplatz 1
4330 Mühlheim/Ruhr
0208-477602, Fax:-478734

Hamburg/Filmbüro

Schwerpunktbereich A (programmfüllende Kinofilme, in Ausnahmefällen Video, über 300.000 DM):

1. April (Filmemacher-Gremium)
Schwerpunktbereich B (Projekte bis 300.000 DM): 15. April

Drehbuchförderung/Stoff- und Projektentwicklung:
Laufend

Anträge an:
Hamburger Filmbüro
Friedensallee 7
2000 Hamburg 50
040-39826-268, Fax: -39826-261

Hessische Filmförderung

Alle Förderungsarten: 15. April
Anträge in sechsfacher Ausführung an
Hessische Filmförderung
beim Filmbüro Hessen e.V.
Schweizerstr. 6
6000 Frankfurt M 70
069-620167, Fax: -6032185

Niedersächsische Filmförderung

Alle Förderungsarten: 12. Februar
Anträge an:
LTS-Wirtschaft
Postfach 3707
3000 Hannover 1
0511-3615776 (Herr Schulz)
0511-3615778 (Frau Gierkes)

Förderungstermine

Kulturelle Filmförderung Saarland

Herstellung, Vertrieb, Abspiel: laufend.

Anträge an:

Ministerium für Wissenschaft
und Kultur
Hohenzollernstr. 60
6600 Saarbrücken

Kulturelle Filmförderung Baden-Württemberg

Produktionsförderung: 31. März

Anträge an:

Ministerium für
Wissenschaft u. Kunst
Königstr. 46
7000 Stuttgart
0711-2793259

Kulturelle Filmförderung

Schleswig-Holstein

Produktions-, Drehbuch- und Vertriebsförderung: 1. Mai

Anträge an:

Kulturelle Filmförderung
Schleswig-Holstein e.V.
Königstr. 21
2400 Lübeck
0451-71649

Filmförderung

Mecklenburg-Vorpommern

Stoff- und Projektentwicklung / Produktionsförderung:
30. Januar

Anträge an:

Mecklenburg-Vorpommern-Film e.V.
Landesfilmzentrum Schwerin
Röntgenstr. 22
O-2751 Schwerin
0385-5076 / 5078, Fax: -869369

Filmförderung Brandenburg

Stoff- und Projektentwicklung, Produktion, Verleih,

Vertrieb: 30. Januar

Anträge an:

Filmbüro Brandenburg
Astrid Igel
Bassinplatz 4
O-1560 Potsdam
0331-21608, Fax: -21609

Kulturelle Filmförderung Bremen

Stoff- und Projektentwicklung, Produktion, Verleih,
Vertrieb, Abspiel: 31. Januar

Anträge an:

Filmbüro Bremen
Postfach 105741
2800 Bremen 1
Tel.+Fax: 04202-70642

EFDO

Vertriebsförderung für europäische Filme: 1. April

Anträge an:

European Film Distribution Office
Friedensallee 14-16
2000 Hamburg 50
040-39025, Fax: - 3906249

European Script Fund

Drehbuchförderung (alle Genre, außer Trickfilm): 28.
Februar

Anträge an:

European Script Fund
Reneé Goddard
39 C Highbury Place
GB London N5 1QP
004471-2269903, Fax: -3542706

EURIMAGES

Produktions- und Vertriebsförderung 2. März

Anträge an:

EURIMAGES
Ryclef Rienstra
BP 431 R6
F-67006
Strasbourg Cedex
0033-88412640 / 88412000, Fax: -88412781

Documentary

Projektentwicklung, Vertriebsförderung: 1. März

Anträge an:

Documentary Copenhagen (Projektentwicklung)
Skindergade 29 A
DK - 1159 Copenhagen
00451-33150099,
Fax: -33157676
Documentary Amsterdam (Promotion Packing)
Jan Luykenstraat 2
NL - 1071 CM Amsterdam
003120-6791351, Fax: - 6622736

PRESSEMITTEILUNG

"Die Jury der Hessischen Filmförderung - Elke Haltaufderheide, Dr. Christina von Braun und Steffen Wolf - hat vom 22. bis 24. November 1992 in Frankfurt am Main getagt.

Für die verschiedenen Förderungsarten in den Bereichen Drehbuch, Produktion, Verleih und Filmreihen lagen uns insgesamt 110 Projekte mit einer Antragssumme von über 5,8 Mio. DM vor."

Folgende Projekte werden von uns zur Förderung vorgeschlagen:

SPIELFILM

Rosa von Praunheim Filmproduktion: NEUROSIA DM 50.000,--

Volker Wende: BERLIN OST DM 50.000,--

KURZFILM

Seyhan Cecilya Derin: DAS FEUER DES BLUTES DM 20.000,--

Georg Hofmann Filmproduktion: BRIGGEL & FINK DM 20.000,--
 Regie: Michael Gutmann

DOKUMENTARFILM

Antje Starost Filmproduktion: DER DIPLOMAT DM 30.000,--

Pavel Schnabel Filmproduktion: VERTRIEBENE UND VERTREIBER DM 25.000,--

Sylvie Banuls/Filmkraft: DIE SACHE MIT DANIELE DM 30.000,--

Lichtfilm Wolfgang Bergmann: DER REICHSEINSATZ DM 30.000,--

Ilona Bruver: METROBAU IN MOSKAU DM 25.000,--

TRICKFILM

Heinrich Sabl: FRANZ MÜLLERS DRAHTFRÜHLING DM 10.000,--

DREHBUCH

Oskar Roehler: UMNACHTUNG DM 5.000,--

Thomas Ibach: FRISST DER TEUFEL FLIEGEN DM 5.000,--

- 2 -

Daniel Zuta Filmproduktion: HELENS HEFT	DM 15.000,--
Medok/Barbara Trottnow: KATHARINA, MARIA UND ANNA	DM 10.000,--
Melanie Spitta: MELEZA UND TSCHIRKLO	DM 15.000,--
Thomas Mank: DER ABSOLUTE FILM	DM 10.000,--

VERLEIH

Ex picturis Filmvertrieb: STILLES LAND Regie: Andreas Dresen	DM 20.000,--
Pandora Film: A BRIEF HISTORY OF THE TIME Regie: Errol Morris	DM 15.000,--
NEF 2 Filmverleih: TAUSEND KRANICHE MUSST DU FALTEN Regie: Thomas Bauermeister	DM 15.000,--
Edition Manfred Salzgeber: WILLKOMMEN IM DOM	DM 10.000,--

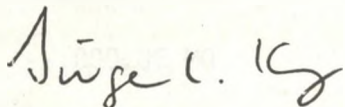
FILMREIHEN

Wirtschaftsverband der Filmtheater Hessen/Rheinland-Pfalz: HESSISCHE INITIATIVE "KINDERFILM IM KINO"	DM 50.000,--
--	--------------

AUS- UND FORTBILDUNG

Filmbüro Hessen: STRUKTURANALYSE DER FILMSITUATION IN HESSEN UND DES HESSISCHEN FILMS IN DER BRD	DM 20.000,--
--	--------------

Im Auftrag der Auswahl-Jury



Jürgen L. Karg
(Geschäftsführer der Hessischen Filmförderung)

Frankfurt am Main, 26.11.1992



201
Marlboro

Marlboro

ADVERTENCIA DEL CIRUJANO GENERAL: El
Humo del cigarrillo Contiene Monóxido de Carbono.

Fortsetzung von Seite 11

ten: geht mit dem Exposé hausieren, versucht jemanden finden, der das Projekt finanziert. Es gibt schon sehr viel zu organisieren ehe der Dreh überhaupt beginnen kann. Das Organisieren braucht eine Menge Zeit, zumal wenn man sich auch noch ernsthaft um Förderungen bemühen müsste. Da muß man durchblicken. und ich möchte die Zeit eigentlich lieber in die Filme investieren, die ich mache, und nicht in die ganze Organisation. Das ist der Grund, warum ich mich bisher kaum um die Filmförderung gekümmert habe. Aber trotzdem habe ich schon auch vor, mich in Zukunft gerade damit intensiver zu beschäftigen.

GRIP: Du bist ursprünglich mal Industriekaufmann gewesen. Wie kamst Du zum Film?

Bernhard Türcke: Also ich habe auf dem zweiten Bildungsweg auf dem Frankfurter Abendgymnasium mein Abitur nachgemacht, nachdem ich vier Jahre als kaufmännischer Angestellter gearbeitet hatte. Ich habe dann in Frankfurt ein Studium angefangen, Ethnologie und europäische Kulturanthropologie, das hieß früher Volkskunde. Dabei habe ich auch angefangen zu fotografieren und habe mich auch zweimal an der DFFB in Berlin beworben. Beim zweiten Mal hat es geklappt und ich bin dann dahin gegangen.

GRIP: Diese Erfahrungen in den verschiedenen Bereichen haben Deine Filmarbeit sicherlich nicht unbeeinflusst gelassen. Kannst Du selbst Deinen eigenen Standpunkt beschreiben?

Bernhard Türcke: Ich betrachte alles aus dem Blickwinkel des irritierten Zeitgenossen... Was mich interessiert ist, verschiedene Leute bei ihrer Arbeit beobachten zu können und zu erfahren, wie die ihr Leben gestalten, um es mal so auszudrücken. Bei GÖTTER AUS BLECH zum Beispiel fand ich es einfach spannend zu sehen, wie spezialisiert die alle sind. Da gibt es den Architekten für die Randbegründung der Autobahn, oder es gibt jemanden, der Unfallstatistiken macht und dabei auch eine gewisse Freude am Umgang mit diesen Zahlen hat, was mir selbst zwar völlig abgeht, aber ich sehe daß mit großem Interesse.

GRIP: Wie reagieren die Personen, wenn Du sie filmst?

Bernhard Türcke: Das ist ganz verschieden, hängt von den Persönlichkeiten ab. Es sind natürlich alles Menschen, die nicht gewohnt sind, vor einer Kamera zu sitzen und in ein Tonbandgerät zu sprechen. Deswegen ist es während des Drehs wichtig, daß da vorher ein Gewöhnungsprozess an die Technik stattfindet. Auf der anderen Seite versuche ich trotzdem eine persönliche Atmosphäre zu schaffen, wo ich ein Gespräch führe. Es ist keine Interview-situation, also kein Frage - Antwort - Spiel. Ich versuche vielmehr jemanden dazu zu bringen, von sich zu erzählen, und zwar was ihn interessiert. Das heißt einfach ein offenes Ohr zu haben, versuchen, zuzuhören und an bestimmten Punkten das Gespräch in bestimmte Richtungen zu vertiefen, sich auf jemanden einzulassen. In der Regel reagieren die Leute darauf sehr positiv, anscheinend fragt sie sonst niemand so intensiv und ich glaube, es ist, glaube ich, ganz gut, mal richtig gefragt zu werden.

GRIP: Ist Dein Interesse für eine Sache oder Situation abhängig von der Sympathie für die Menschen, mit denen Du dabei zusammenkommst? Könntest Du beispielsweise einem Auto an sich soviel Interesse entgegen bringen, wenn Du die Menschen, die Du dabei gezeichnet hast, nicht getroffen hättest?

Bernhard Türcke: Nein. Ein Auto ist ein Auto, ein Blechhaufen. Ein Auto an sich ist für mich als Thema in einem Film uninteressant.

GRIP: Was bleibt übrig, wenn Du einen Film gemacht hast?

Bernhard Türcke: Erst mal der Film natürlich, den kann ich mir dann gelegentlich anschauen...(lacht). Aber um auf die Frage grundsätzlich zu antworten: Schon während des Schneidens ziehe ich mich ziemlich lange mit dem Material zurück, beschäftige mich damit, was ich mit den Protagonisten erfahren und gedreht habe. Im Grunde ist es dann eine Auseinandersetzung mit meinen eigenen Moralvorstellungen. Wenn man bestimmte Szenen, Situationen Leute, also Teile der Gesellschaft, wenn man so will, kennt, hat man vorher natürlich eine gewisse Vorstellung davon gehabt was man wahrscheinlich vorfindet. Ich habe beispielsweise kürzlich einen Film über Techno-Musik abgedreht. Die meisten Leute können sicher

irgendwas vom Hörensagen mit dem Begriff anfangen, was natürlich auch heißt, daß es darüber viele Vorurteile gibt. Für mich ist es dann gut und wichtig, etwas tiefer hinter die Kulisse einer Szene zu sehen, meine vorgefertigten Meinungsschablonen vielleicht zu relativieren. Bestätigen ist zwar auch in Ordnung, aber meistens ändert sich doch was.

GRIP: Aber eine solche Arbeitsweise, ein solcher Anspruch an die Arbeit, braucht doch einen großen Freiraum und viel Zeit; Zu Beginn unseres Gesprächs hast Du andererseits den Zeitdruck und ökonomischen Druck geschildert.

Bernhard Türcke: Also ich weiß gar nicht, was Du mit der Frage am Anfang gemeint hast, indem Du nach dem Unterschied zwischen eigenen Filmen und Auftragsarbeiten gefragt hast. Ich habe meine Filme immer finanziert bekommen, sei es von der Hochschule oder vom kleinen Fernsehspiel. Viel Zeit zu haben, sicher, das wünsche ich mir. Manchmal kann ich optimaler arbeiten, manchmal ist der Druck von Außen groß. Meine Arbeiten unterscheiden sich insofern nur durch die Möglichkeiten, die ich hatte. Unabhängig sind sie sowieso. Das heißt meine Filme sind so, wie sie sein müssen, ich würde sie grundsätzlich nicht anders machen können. Zusammenarbeit mit dem Fernsehen beispielsweise ist lediglich die pragmatische Lösung, denn ich kann leider kein Projekt selbst vorfinanzieren; das überstiege meine Möglichkeiten. Aber trotzdem sind es 'meine Filme'. Gerade zum Beispiel beim Kleinen Fernsehspiel war niemand da, um mich zu kontrollieren, um mir in den Film hineinzureden. Ich hatte wirklich das Gefühl einen Film machen zu können, so wie ich ihn mir vorgestellt habe.

GRIP: Apropos, 'verdirbt' das Kleine Fernsehspiel den Charakter, wenn man da so üppige Möglichkeiten hat, die man vielleicht später, sozusagen im 'wirklichen Leben' nicht mehr vorfinden wird?

Bernhard Türcke: Mein Charakter ist schon verdorben...(lacht). Aber im Ernst: Film hat immer sehr viel mit Geld zu tun. Das ist eine fundamentale Tatsache. Einen Film zu machen ist in jedem Falle wahn-sinnig teuer und man steckt immer in ökonomischen Sachzwängen drin.

Thomas Mank

Unser Mann in Armenien

Es ist der 7. Dezember 1988, kurz vor Mittag. In einem kleinen armenischen Bergdorf arbeitet eine Filmcrew an einer weiteren Einstellung von DAS VERLORENE PARADIES. Ein alter Mann (Gevork Dvosian) macht sich für seinen Take bereit.

Der Regisseur David Safarian gibt das Kommando und die Kamera rollt. Der alte Mann steigt langsam einen steilen, steinigen Bergpfad hinauf, als sich plötzlich die Erde bewegt. Das massive Kamerastativ schwankt wie von Geisterhand berührt hin und her. Nach einigen Sekunden ist der Spuk vorbei. David blickt in die Ferne und sein Ausdruck entspannt sich zunächst. Seine Aufmerksamkeit gilt dem Atomkraftwerk, das in das Kaukasustal eingebettet daliegt und es steht noch. Doch die Gesichtszüge des alten Gevork haben sich verdüstert. Er sitzt zusammengesunken auf einer Steinplatte und ist allen entrückt.

Regisseur David versucht, die Konzentration seiner Mitarbeiter erneut zu sammeln, als ein Auto hupend und in schneller Fahrt die Dorfstraße hinauffährt und unmittelbar vor dem Filmset anhält. Der Fahrer des Wagens ist außer sich vor Wut und Verzweiflung: "Was für eine irre Sache haltet ihr hier ab?... Ihr macht Filme? Hört ihr, es gab ein Erdbeben."

Die Filmemacher machen sich sofort auf den Weg ins Krisengebiet und schon eine halbe Autostunde vom Bergdorf entfernt, sind die ersten Einschnitte und Einbrüche, die das Beben in den Boden gerissen hat, zu erkennen. Es wird immer schwieriger mit den Fahrzeugen vorwärts zu kommen. Als Davids Gruppe endlich die Stadtgrenze von SPITAK erreicht, wird ihnen die unbeschreibliche Wucht des Erdbebens offenbar: die Stadt existiert nicht mehr. Feuerschein und Rauch ziehen über die Trümmerlandschaft. David bittet seinen Kameramann Aufnahmen zu machen. In dem unbeschreiblichen Chaos bahnen sich die beiden ihren Weg durch die Stadt. Sie graben mit bloßen Händen nach Verschütteten, folgen hier dem Schrei eines Verletzten. Alles ist unreal. Der Kameramann weint. Er erträgt den Blick durch den Sucher seiner Filmkamera nicht mehr. Die Bilder verschwimmen immer mehr.

Noch weiß niemand, wieviel Menschen innerhalb weniger Sekunden ihr Leben verloren haben.

Eine Woche bleibt David im Erdbebengebiet, um an den Rettungsmaßnahmen teilzunehmen, bis ihn seine Kräfte verlassen und er in die Hauptstadt Eriwan zurückkehrt. Es müssen viele zehntausende Menschen gewesen sein, die der Naturkatastrophe zum Opfer fielen.

Ein Jahr später.

Der Sucher einer Videokamera ist auf eine Landkarte gerichtet. Ein Finger kommt ins Bild und fährt suchend auf der Karte umher. Die Kamera zieht in eine Totale auf und ich komme ins Bild. Ich deute auf kyrillische Buchstaben und buchstabiere sie mit zitternder Stimme: "SPITAK, da waren wir gestern, bei dreißig Grad unter null!" Obwohl wir uns im Inneren eines Raumes befinden, beschlägt mein Atem beim Sprechen. Ich ziehe meine russische Schirmmütze tiefer in die Stirn. Ein Kameraschwenk zeigt mehr von dem Raum: bis auf einen Tisch, einen Stuhl und einen Spiegel ist er leer. Ein Mann in dicker Daunenjacke und Pudelmütze sitzt an dem Tisch und brüht mit einem Reisetäschchen Tee auf. Eine Schärfeverlagerung läßt uns die Spiegelschrift auf der Glastüre entziffern: R-E-D-A-K-T-E-U-R, das ist offensichtlich die Tätigkeit, die der Mann normalerweise ausübt. Der Kameraschwenk endet auf dem Spiegel und wir erkennen den Kameramann, dessen gefrorene Finger das Videogerät so ruhig wie möglich halten: es ist Peter Petersen.

Wir haben gerade einen Rundgang durch das armenische Filmstudio ARMENFILM gemacht und nehmen die Einladung des Redakteurs auf eine Tasse Tee gerne an, denn im gesamten Filmstudio ist die Heizung ausgefallen und die Raumtemperatur liegt um den Gefrierpunkt. Im gesamten Filmstudio?! Nein, nicht überall - in der Chefetage sind behelfsmäßig Gasbrenner aufgestellt - ein (letztes) Privileg der Chefetage. Es ist der zweite Tag unserer Armenienreise und die Eindrücke sind mächtiger als die Phantasie. Im fernen Deutschland haben wir in den zurückliegenden heißen Sommermonaten sozusagen im "Trockendock" ein Drehbuch

zu einem Spielfilm über das Erdbeben geschrieben und suchen nun vor Ort einen armenischen Regisseur für die Realisation. Der Redakteur reicht uns den Tee.

So haben wir uns Armenien nicht vorgestellt: das Studio macht auf uns den Eindruck, als habe das Erdbeben hier stattgefunden. Die Stadt Eriwan ist noch in der Nacht unserer Anreise von der Roten Armee eingekreist worden. Das Land steht am Rande eines offenen Kriegskonfliktes mit Aserbaidschan um die Enklave Berg-Karabach. Filmarbeiter haben die Kamera mit dem Gewehr getauscht und sind in die Kaukasusberge aufgebrochen. Wir wollen nach Hause wie E.T. "Nach Hause telefonieren ist jetzt auch unmöglich", sagt der Redakteur, aber kämpft doch mit uns! Film ist Abenteuer!"

Plötzlich öffnet sich die Tür und ein großer Mann, mit buschigem Oberlippenbart und großen, neugierigen Augen betritt das Zimmer. Er lächelt zufrieden, als er uns erblickt. Peter schaltet die Kamera wieder ein und "verbürgt" die Szene auf unserem Videotagebuch. Der Mann stellt sich uns folgendermaßen vor: "Hallo, my name is David Safarian and I won the Großer Preis in Oberhausen Film Festival, you feel comfortable?". Wir schütteln den Kopf. Abgesehen von den beängstigenden Kriegsgerüchten, versuchen die Studio-bosse uns einen Regisseur ihrer Wahl vor die Nase zu setzen. Auch David ist diese Sache zu Ohren gekommen und er beschließt, noch ehe die Apparatschiks mit der Wahl ihres Mannes durch sind, sich einfach selbst vorzustellen: "To make films in Armenia you must be crazy."

Dann verstummt er und schiebt uns ins Studiokino, um uns seinen Film NEUES ÜBER KHAKHLOVA zu projizieren. Der Film. Eine lustige Pianomusik hebt an und ein "nostalgischer" Filmausschnitt der großen alten Dame des sowjetischen Kinos jagt den nächsten. Die sowjetische DIETRICH lacht uns mit ihrem unglaublich großen Mund an und der Kintopp der zwanziger Jahre hat uns wieder. Dann ein Schnitt und der Film katapultiert uns ins Heute, nämlich in die Moskauer Wohnung der Leinwanddiva. Sie, weit über siebzig, hat nicht ein Fünkchen ihrer Kinopräsenz verloren. Khakhlova redet über ihre Stummfilmära, ihre Ehe mit dem

Regisseur Lev Kulechov und fordert vor laufender Kamera den jungen Regisseur David ständig auf, ihr schauspielerisches Talent zu benutzen: "...wenn ich telefoniere, dann sieht das bestimmt besser aus, als nur im Sessel zu sitzen,...ich kann auch auf den Tisch steigen, was meinst du, mein kleiner David?!" Als Khakhlova erfährt, daß David in Schwarz/weiß dreht, besteht sie darauf, daß das Filmmaterial gewechselt wird: "Sonst kann das Publikum niemals mein schönes rotes Haar bewundern". Deshalb ist der letzte Akt von NEUES ÜBER KHAKHLOVA in Farbe. Wir sind von Davids Dokumentation begeistert und wollen alles über ihn erfahren.

Wir ziehen in einen Schneiderraum um und David gewährt uns Einblick in sein Allerheiligstes, seinen ersten Spielfilm DAS VERLORENE PARADIES. Wir sichten die Muster in der Reihenfolge, in die sie der Drehplan gebracht hat. Es ist wie das Aufdecken einzelner bunter Karten eines Memory-Spieles: wir sind hoch in den Bergen des Kaukasus / Auf dem freien Feld steht ein alter Bergbauer mit einem Jungen / Die beiden schauen einem einschwebenden Helikopter entgegen / Dicke Männer steigen aus dem Flieger / Die Fremden grüßen und laden den Alten auf einen Schluck Wodka ein / Auf der blanken Erde wird eine Tischdecke ausgebreitet / Der naive Alte erwidert die Gastfreundschaft. David legt eine neue Rolle an. Die Fremden sind nun trunkener und redseliger. Sie treiben ihren Spaß mit dem Alten. David ergänzt im Off die fehlenden Dialoge: "...alles wird hier verschwinden, wenn der Staudamm kommt." / Da wird dem Alten klar, daß es die Landvermesser sind, mit denen er trinkt / Der Achtzigjährige zieht beherzt sein geschultertes Gewehr ab und bringt es in Position / Erst erntet er Gelächter (das wir nicht hören) / Es kommt zum Kampf und der Alte stürzt / Schließlich ergreift der Knabe die Waffe. "Ein Schuß löst sich, und dann noch ein zweiter", sagt David. Die Landvermesser fliehen zurück zum Helikopter / Die startende Maschine läßt den Jungen und den Alten im aufwirbelnden Luftstrom zurück. Niemals werden die Bergbauern des kleinen Dorfes PARTIZAK einer Umsiedlung in die Stadt im Tal zustimmen können.

Sagt doch ein armenisches Sprichwort, daß der Weg nicht ins Tal führt, sondern hoch zu den Berggipfeln weist. Gemeint ist der Berg ARARAT, wo einst die biblische Arche strandete und der den in alle Welt vertriebenen Armeniern einen imaginären Fixpunkt gibt, an dem sie für sich "Heimat" und "Identität" festmachen können. David ist klar, daß er seinen Film nicht fertigstellen kann, da die Organisation des täglichen Lebens schon so schwierig ist, daß für Film kaum Zeit und Kraft bleibt. Dennoch stimmt er zu, mit uns zusammen das Drehbuch für unseren Film zu schreiben und die Regie zu übernehmen.

Jetzt beginnen wir fieberhaft aktiv zu werden: von den Studiochefs erwirken wir die Herausgabe unseres Drehbuches und geben es an David weiter. Wir stellen uns auf eine vernichtende Kritik ein. "Sicher kann kein Armenier euer Buch in der jetzigen Form akzeptieren!" ... Das wissen wir schon selber. Die Eindrücke der ersten zwei Tage haben uns gezeigt, wie anders das Armenien unserer Phantasie gewesen ist.

David ist der einzige, der etwas in unserer Geschichte sieht und unsere Bemühungen um Wahrhaftigkeit anerkennt. Er zeigt uns das Dokumentarmaterial, das er nach dem Erdbeben gedreht hat. Danach entwickelt sich eine intensive Zusammenarbeit, an deren Ende ein neues Drehbuch steht, daß mit der ersten Fassung kaum mehr etwas zu tun hat.

Nach zwei Monaten Arbeit kehren wir nach Deutschland zurück. Unsere sowjetischen Partner sind zufrieden und stehen "Gewehr bei Fuß", um den Film zu produzieren. David kommt nach Deutschland, um mit dem deutschen Produzenten die Finanzierung zu sichern. Aber trotz einer massiven Beteiligung der Sowjetunion kommt das Projekt nicht zustande, da es dem deutschen Produzenten nicht gelingt, seinen Anteil zusammenzubekommen. David fliegt enttäuscht nach Armenien zurück.

Eines Tages klingelt das Telefon. David ist am Apparat und die Verbindung ist zu gut, als daß er aus dem "Osten" anrufen würde. Tatsächlich stellt sich heraus, daß David in Berlin ist. Er hat seinen Film DAS VERLORENE PARADIES fertiggestellt und versucht nun, ihn im Westen zu verkaufen. Von Berlin aus reist er in die USA und

nach Frankreich, wo sein Film mit großem Erfolg uraufgeführt wird.

David steckt voller neuer Ideen. Obwohl es fast unmöglich geworden ist, in Armenien Filme zu drehen, ist sein Tatendrang ungebrochen. David will das Originalmaterial des Erdbebens bearbeiten. Da er dazu noch Interviews in Deutschland drehen will, beschließen wir den Film gemeinsam zu produzieren. Doch ER-SCHÜTTERUNG, so der Arbeitstitel, ist nicht Davids einziges Projekt. In Las Vegas hatte er eine wunderbare Idee für eine Filmkomödie. In diesem Jahr werden wir das Drehbuch für diesen Film entwickeln. Kassel - Armenien, Armenien - Kassel; ein filmisches Abenteuer geht weiter.

Manfred Seiler

Acht gute Argumente für Ihre professionelle Film- und TV-Produktion bei uns in Frankfurt:

1. Eine digitale Edit Suite, D1-Format
2. Zwei BetaCam Komponenten Edit Suites
3. Ein Layout- und Offline-Schnittplatz
4. Computer-Animation
5. Ein vollsynchrones Tonstudio
6. 250qm Aufnahmestudio
7. Aufnahme-Teams
8. Flexibel und kreativ in der Abwicklung



TeleVisionTeam GmbH
Hamburger Allee 45 · 6000 Frankfurt 90
Tel 069-79509770 · Fax 069-79509792

Kleine Nazis

STAU - JETZT GEHT'S LOS von Thomas Heise

Ein Jungengesicht, frontal vor einer Wand. Wir sehen in ein weiches, rosiges Antlitz, der Kopf ist kahlgeschoren. Der Junge lächelt verlegen, ist schüchtern. Ja, nach Paris würde er gerne einmal gefahren. Oder doch besser nicht, weil deutsche Skins dort nicht gern gesehen sind. Sein Spiel mit der Kamera, mit unserem Blick, funktioniert wie ein Flirt: angeschaut zu werden, gehemmt zu sein und schließlich die Scheu zu überwinden. Als Thomas Heise fragt, warum der Junge neulich das Auto eines Ausländers demoliert habe, versteinert sein Gesicht: Frust, sagt er monoton, viermal hintereinander. Die Szene vereist abrupt.

STAU montiert lose Porträts von sechs rechtsradikalen Jugendlichen aus Halle-Neustadt. Man sieht banale Alltagsszenen aus einem trostlosen Neubaugebiet. Einer versucht, malträtiert von seiner Mutter, die ihn nichts alleine tun kann, einen Kuchen zu backen.

STAU ist ein karger, unaufwendiger Film. In seinen besten Szenen gelingen ihm Verdichtungen, die wie theatralische Miniaturen wirken, wie knappe, dramaturgisch aufgebaute Geschichten. So erzählt ein Skin in einem längeren Monolog, wie er Nazi wurde, und das kann er nur in einer niedlichen, fast kindlichen Art tun. Im Hintergrund flimmert ein TV, und in dem Augenblick, als der Skin vernuschelt vom Tod seiner Mutter erzählt, daß es nun niemanden mehr gebe, der ihm ordentlich die Meinung sagt, erscheint in dem TV-Comix das Schild *Help wanted*. Ein wenig traurig habe ihn der Tod seiner Mutter gemacht, aber eigentlich habe sich auch gar nichts geändert, sagt er am Schluß. Wer gültige, handhabbare Erkenntnisse über Rechtsradikalismus erwartet, mag von solchen Sequenzen enttäuscht sein. Wer hinschaut, wird entdecken, wie jemand redet, der keine brauchbare Sprache für sein Leben findet.

STAU ist nicht nur ein Film über Männer, sondern auch ein Männerfilm, den, wie ein roter Faden, Heises Frage nach den Freundinnen durchzieht. Man mag dem Regisseur dies vorhalten: daß ihm die Frage nach den Frauen dient, um seine Helden in einnehmender Verlegenheit zu zeigen, anstatt gewissenhaft das Thema Geschlechterverhältnisse in rechten Skinheadbanden zu erforschen. Heise aber interessiert nicht die soziologische Untersuchung, sondern der ungeschützte Augenblick oder das sinnfällige Detail. Wer diesen Blick teilt, entdeckt, daß in der Disco stets nur die Männer wild Pogo tanzen, während die Mädchen teilnahmslos am Rand stehen. Eine Berührung sieht man nur einmal: Da dreht sich ein Pärchen - zu dem ohrenbetäubenden Gedröhne eines faschistischen Rocksongs - schüchtern im Walzertakt. In diesem Bild kann man etwas über Männerbünde erfahren, über die körperliche Unmittelbarkeit untereinander, die kleinbürgerliche Verklemmtheit mit Frauen.

Weckt STAU Faszination am Rechtsradikalismus? Indem Heise den Alltag der kleinen Nazis zeigt, ihre Unbeholfenheiten, auch ihre schäbige Gewöhnlichkeit, zerstört er die Aura des Verbotenen. Klammheimlich mit Faszination dagegen manche entlarvenden Antifa-Filme, etwa WAHRHEIT MACHT FREI, der seine visuelle Kraft aus den gewalttätigen Selbstinszenierungen der Faschisten speist. Hinter der heftigen Kritik an STAU scheint sich eher der Wunsch zu verbergen, den Boten für die Botschaft zu strafen: daß die Grenze zwischen Normalität und dem Bösen schmaler ist, als uns lieb ist.

Stefan Reinecke

*Bei 25 Belichtungen
pro Sekunde
sollte man nichts
dem Zufall überlassen.*



ENGAGEMENT macht die besten Bilder.

Für die unterschiedlichsten Anforderungen haben wir stets die richtige Antwort:

16/35mm Filmkameras, modernste

Videotechnik, Dollys, Kamerakräne, Licht- und Tontechnik ... Sie bekommen alles

aus einer Hand und in bestem Zustand.

Das erleichtert Ihnen Organisation und

Kalkulation. Wenn die Kamera läuft, haben

wir mal wieder bestens funktioniert.

MBF
FILMTECHNIK

MBF Filmtechnik Autogenstr. 12 6000 Frankfurt 80

069 - 380 80 81/82 Fax 380 87 86

CAMERA OBSCURA oder :
Was in Bertoluccis 'Vor der Revolution' gekürzt wurde

In der deutschen Fassung von Bernardo Bertoluccis PRIMA DELLA RIVOLUZIONE fehlt die Sequenz, in der Fabrizio, der mit seiner bürgerlichen Her- und Zukunft gebrochen hat, seine Tante und Geliebte Gina in den Palast von Fontanellato nahe Parma bringt. Er führt sie hoch im Turm in einen dunklen Raum, eben die Camera Obscura, und läßt sie auf der Bank vor einer Art Holztisch mit Glaseinsatz zurück.

Doch sehen wir uns zunächst die Beschreibung der Sequenz an: Naheinstellung der Unterarme von Gina und Fabrizio; er führt sie an der Hand durch die Dunkelheit (Bild I).

Fabrizio (off): *Man nennt es Camera Obscura, es ist ein Art Spiegeltrick; magisch, aber wahr; und doch ist es magisch.*

Halbnah die Tür: Fabrizio verläßt das Zimmer und schließt hinter sich die Tür.

Nah: Gina (von vorne): sie senkt langsam den Kopf und blickt nach unten.



Bild I + II

Farbige Einstellung mit Kasch in der Form eines Glaseinsatzes: Der von der Sonne beschienene Dorfplatz, auf dem Fabrizio ausgelassen herumspringt und -tanzt (Bild II).

Musik (Cembalo).

(Das ursprünglich 300 Seiten starke Drehbuch führt dazu aus: Es ist eine Art optisches 'Wunder', ein einfacher Spiegeltrick aus der Renaissance, aber das Bild, das auf dem Glaseinsatz des Tisches erscheint, hat etwas Wunderbares in seiner Authentizität: Der Dorfplatz erscheint IN FARBE, in den wirklichen Farben des Lebens.)

Gina (off): *Jetzt bist du glücklich, aber das wird nicht dauern, Fabrizio, ich weiß, daß es nicht dauern wird.*

Halbnah (wieder s/w): Gina von vorne am Tisch sitzend (Bild III).

Gina: *Es ist nutzlos, was willst Du? Du wirst dich erinnern, wie*

wenn ich tot wäre. Dann wird noch mehr Zeit vergehen und Du wirst mich vergessen haben. Schließlich wirst Du mich hassen. Ist es meine Schuld? Ich hatte Dir nichts versprochen, und Du kannst und darfst mir nicht böse sein. Ich liebe Dich, selbst wenn ich es Dir nie sagen werde. Du bist tausendmal, zehntausendmal besser als ich.

Erneut farbige Einstellung des Dorfplatzes mit Kasch: Fabrizio balanciert auf der Mauer (Bild IV).

Gina (off): *Und ich, nichts. Ich bin nichts wert.*



Bild II + IV

Halbnah (wieder s/w): Gina am Tisch.

Gina: *Wie schön er ist, ich würde ihn stehlen, diesen Apparat, der mich mit Dir sprechen läßt, wenn Du nicht da bist.*

Nah: Gina, die nach oben sieht, um das Funktionsprinzip des Tisches zu verstehen (Bild V). Dann blickt sie wieder auf den Tisch und fragt beunruhigt:

Gina: *Wo bist Du?*





Bild V + VI

Farbige Einstellung mit Kasch: Der leere Dorfplatz
 Nah (wieder s/w): Fabrizio öffnet die Tür, schließt sie wieder
 hinter sich und lehnt sich ganz außer Atem, mit dem Rücken an
 sie. Er lächelt Gina an (Bild VI) und geht zu ihr.
 Amerikanische Einstellung: Fabrizio und Gina küssen sich. Im
 Hintergrund der Spiegel (Bild VII). Die Kamera schwenkt nach
 unten und zeigt die beiden vor dem Tisch sitzend (Bild VIII) beim
 folgenden Dialog:



Bild VII + VIII

Fabrizio: *Hast Du gesehen? Hat Dir der Film gefallen? Ganz gut,
 nicht? Das war nicht schlecht als cinema verite. Und in Farbel*
 Gina: *Sie setzten sich hierhin, am Sonntag, um den Film der
 Mädchen, die zur Messe gehen, anzuschauen. Dann gab es den
 Jahrmart, die Gaukler, die dressierten Bären...*
 Fabrizio: *Diesen Moment würde ich gegen keinen anderen
 tauschen. Und selbst, wenn er vorbei geht, macht mir das nichts,*

ich verzeihe es ihm.

Gina: *Ich dagegen, ich bin nicht wie Du. Ich habe keinen Mut.
 Ich bin feige. Du kannst Dir nicht einmal vorstellen, was ich
 möchte. Ich möchte, daß sich nichts mehr bewegt, daß alles
 stillsteht, wie in einem Gemälde, und wir darin, auch starr.
 Schau. Kein Mai mehr, kein Juni, Juli, August, September...*

Bei Ginäs letzten Worten schwenkt die Kamera nach oben und
 zeigt den Spiegel in der Wand (Bild IX).



Bild IX + X

Farbige Einstellung (ohne Kasch) des Dorfplatzes im Herbst; die
 Blätter des großen Baumes sind ganz gelb (Bild X). Musik/
 Chorgesang.

Gina (off): *September. Wer weiß, wo wir im Herbst sein werden?*

Beim Sehen der deutschen Fassung, so die Erfahrung, stutzt man
 als Zuschauer kurz: Die 'neue Montage' schneidet nämlich Gina
 und Fabrizio, die sich - hoch oben vom Turm aufgenommen -
 durch das dicht bebaute Dorf dem Palast nähern, abrupt auf Gina
 und Fabrizio, die - in Normalperspektive gefilmt - auf dem Land
 auf ein einsames Haus zugehen, um den dort lebenden 'Lehrer'
 Fabrizio, Cesare, (eine der vielen Vaterfiguren in Bertoluccis
 Kino) zu besuchen. Aber im nächsten Moment ist die Verwunde-
 rung wieder vergessen.

Wirklich skeptisch wurde ich erst bei der Lektüre des Hanser-
 Bandes zu Bertolucci, wo es in der beschriebenen Interpretation
 zu PRIMA DELLA RIVOLUZIONE heißt: Mit Fabrizio zusammen
 sitzt sie (Gina E.S.) in einem optischen Zimmer im Dunkeln, in
 einer Art Camera Obscura: an die Zimmerdecke reflektiert sich
 der große Platz von Parma und sein Verkehr.

Nun handelt es sich zwar weder, wie wir gesehen haben, um die

Piazza Garibaldi in Parma (auch der 'Verkehr' beschränkt sich auf zwei Fußgänger), noch fungieren die Zimmerwände als quasi-Leinwand (hier kommt einem eher der Bezug auf Platons Höhlengleichnis in *IL CONFORMISTA* (Der große Irrtum) in den Sinn). Aber am Fehlen der Camera Obscura-Szene war nicht zu rütteln und die letzten Zweifel an ihrer Existenz in der Originalfassung bzw. an ihrer Kürzung durch die deutsche 'Bearbeitung' beseitigte das in *L'Avant-Scene du Cinema* (Nr. 82, Juni 1968) veröffentlichte Einstellungsprotokoll des Films.

Doch wie nun an die fehlende Sequenz herankommen? Glücklicherweise verfügt Schauinsland Video über gute Kontakte nach England, so daß ich von dort eine englisch untertitelte Originalfassung von *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* erhalten konnte (daraus stammen auch die hier abgedruckten Bilder).

An dieser Stelle könnte sich nun eine ganze Abhandlung über das Pro und Contra von Film bzw. Video anschließen, denn ist nicht im vorliegenden Fall das Video der 'bessere Film'? Ich will dieses Beispiel aber nur benutzen, um Enno Patalas' Forderung zu untermauern, daß zu jedem Kommunalen Kino eine Videothek und ein Videokino gehören.

Doch zurück zur Camera Obscura Sequenz. Warum soviel Aufhebens wegen gerade einmal 3 1/2 Minuten?

Zunächst einmal sticht diese Sequenz dadurch hervor, daß sich in ihr die einzigen farbigen Einstellungen (insgesamt vier) des ansonsten in schwarz/weiß fotografierten Films finden. Außerdem sind die Aufnahmen in der Camera Obscura mit Farbfilm gedreht, so daß das Schwarz eine bläuliche Note bekommt.

Im Kontext der Gesamtstruktur des Films, der in einer aufsteigenden und einer abfallenden Linie konstruiert ist, markiert unsere Sequenz genau den Endpunkt der Aufwärtsbewegung des ersten Teils. An einem 'erhöhten' Ort, nämlich oben im Turm, erreicht auch die Beziehung Fabrizio-Gina ihren Höhepunkt; mit *jetzt bist Du glücklich* kommentiert Gina Fabrizios kindlich-naiven Freuden- und Glückstaukel; und Fabrizio selbst unterstreicht das Besondere, Einmalige dieses Moments dadurch, daß er ihn *gegen keinen anderen tauschen (würde)*. Doch ist bei der älteren und reiferen Gina das Hochgefühl bereits durch die Vorausahnung der Zukunft gebrochen: *Das Glück wird nicht dauern. Du wirst mich vergessen, mich schließlich hassen*, weshalb sie auch am liebsten die Zeit anhalten würde - *Ich möchte, (...) daß alles stillsteht* -, um diesen außergewöhnlichen Augenblick zu bewahren. Sie will sozusagen das 'farbige' Glück vor der 'Schwarzweißen' Desillusionierung retten.

Daneben stellt unsere Sequenz einen besonderen Bezug zum *größten je geschriebenen Roman* (Bertolucci), Stendhals 'Die Kartause von Parma' her; einen Bezug, der eindeutig hinausreicht über die hommagehafte Gleichbenennung der Protagonisten einerseits, die dem Regisseur nach eigenen Worten Sicherheit gab (Fabrizio del Dongo = Fabrizio / Gina Sanseverina = Gina / Clelia Conti = Clelia) und andererseits die inhaltliche Übernahme der Liebe von Fabrice zu seiner Tante Gina.

Im Roman wird Fabrice in den Farnese-Turm gesperrt, ein berüchtigtes Gefängnis, das seine Höhe von 180 Fuß zur *Beherrscherin von Schreckens Gnaden dieser ganzen Ebene*

zwischen Mailand und Bologna macht (dieses wie alle folgenden Zitate aus *Die Kartause von Parma*). *Aber ist denn das ein Gefängnis? Habe ich mich vor alledem hier sosehr gefürchtet?* muß sich Stendhals Held bald fragen; denn er ist von dessen 'Reizen' ganz hingerissen: da ist die Rede von einer *zauberhafte(n) Welt, von einsame(n) Höhen, wo man hundert Meilen von Parma und von allen Kleinlichkeiten und Bosheiten entfernt ist*; da bietet sich der *erhabene Anblick* der Alpengipfel, vor allem geht es Fabrice aber um den Anblick der Clelia Conti, der Tochter des Gouverneurs, die im Palazzo zu Füßen des Turms wohnt.

Doch *die beiden ungeheuren Blenden*, die man seinem Fenster anbringt, machen Fabrice's Freude schnell ein Ende - vorübergehend zumindest, denn: *Am Abend dieses Tages, an dem er seine hübsche Nachbarin nicht gesehen hatte, kam ihm ein prächtiger Einfall: Mit dem Eisenkreuz des Rosenkranzes, den man allen Gefangenen bei ihrer Einlieferung ins Gefängnis aushändigt, begann er, und zwar mit Erfolg, die Lichtblende zu durchbohren*. Fabrice sitzt also - wie Gina im Turm von Fontanellato (und wie der Kinozuschauer) - in einem dunklen Raum und sieht durch ein *eigenartiges Guckloch* seine geliebte Clelia - wie Gina auf dem Glaseinsatz den geliebten Fabrizio (und wie der Zuschauer auf der Leinwand den Film).

Unbedeutend ist in diesem Zusammenhang, daß im Roman Fabrice's Liebe für Clelia die für Gina übersteigt, während im Film von einem zärtlichen Gefühl Fabrizios für Clelia, dieses Abbild der versteinerten bürgerlichen Welt, keine Rede sein kann.

Entscheidend ist vielmehr die Situation eine *Ur-Kino* (Urs Jenny): Fabrice sieht sich als Voyeur den Film der geliebten Clelia ebenso als *cinema verite* in Farbe an wie Gina den Film des geliebten Fabrizio. Dazu Urs Jenny: *Außen ist real; Innen ist fiktiv. Innen hat a priori mit Film zu tun, weil sowohl die Kamera wie das Kino einen abgeschlossenen Raum darstellen, eine Camera Obscura. Bertolucci hat dieses für ihn archetypische Motiv seit der Fontanellato-Szene mit dem nach Innen gespiegelten Außen beharrlich weiterverfolgt* (Filmkritik 3/71).

Mit der Frage *Was ist Kino?*, die Bertolucci nicht nur in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* lustvoll stellt, eng verbunden ist das Paradox der *abwesenden Anwesenheit*; im Roman ist Fabrice von Clelia nicht nur räumlich, sondern auch politisch (sie gehören verfeindeten Lagern an) getrennt, was sie für ihn doppelt unerreichbar macht; trotzdem kann er sie sehen und mit ihr *mit Hilfe der Alphabete* (ein Blatt Papier für jeden Buchstaben) kommunizieren. Gerade diese abwesende Anwesenheit Clelias veranlaßt Fabrice zu folgender Überlegung: *In meinem ganzen Leben war ich nie so glücklich! Ist es nicht Spaßig, daß das Glück im Gefängnis meiner harrete?"*

Der Film verbalisiert dieses Paradox nur ein einziges Mal, eben in der Camera Obscura, als Gina schwärmt: *Wie schön er ist, ich würde ihn stehlen, diesen Apparat, der mich mit Dir sprechen läßt, wenn Du nicht da bist."*

Im filmischen Stil von *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* ist dieses für Kino überhaupt grundlegende Konzept vom Anfang (wir hören Fabrizios Stimme aus dem Off, sehen aber Schwarzfilm) bis zum Ende (Fabrizios Gesicht ist nicht mehr zu sehen) wie ein roter

Faden präsent, so daß T. Jefferson Kline in seinem Aufsatz *The absent presence: Stendhal in Bertolucci's PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* mit Recht behaupten kann, Bertolucci übersetze Stendhals literarischen Inhalt in die Sprache des Kinos (Cinema Journal 23, No. 2, 1983).

Freilich unterscheidet sich die Camera Obscura vom simplen Voyeur-Kino Fabrice's durch das zusätzliche Element des Magischen, das mit dem Wahren zu einem weiteren Paradox verschmilzt; gemeint ist das Spiel mit den Spiegeln, der Spiegeltrick, die *Trompe-l'oeil-Einrichtung* (Urs Jenny). Bertolucci bringt den Spiegel in unserer Sequenz zweimal ganz bewußt in seiner Vermittlungs- bzw. Bindegliedfunktion zwischen Außen und Innen ins Bild, einmal sogar in Nahaufnahme (Bild IX).

Auch in diesem Falle stellt, wie schon bei der 'abwesenden Anwesenheit', die Thematisierung des Spiegels/der Spiegelung in der Camera Obscura-Sequenz nur die Spitze des Eisbergs dar. Die Hauptfigur Gina wird von Bertolucci fast obsessiv bei den meisten ihrer Auftritte mit Spiegeln/Spiegelungen in Verbindung gebracht.



Gina: Als Spiegelbild ihrer Schwester eingeführt

Schon ihre Einführung in den Film geschieht als Spiegelung ihrer Schwester, der Mutter Fabrizio's, was den Schluß nahelegt, daß der Inzest zwischen Fabrizio (Neffe) und Gina (Tante) im Grunde den zwischen Mutter und Sohn meint; nachdem sich Fabrizio und Gina zum ersten Mal geliebt haben, vergleicht sich Gina außerdem explizit mit ihrer Schwester. Bertolucci selbst ist sich dieser 'Verschiebung' erst nach LA LUNA bewußt geworden, wo es ganz direkt um ein Mutter-Sohn Verhältnis geht.

Übrigens ist auch in 'Die Kartause von Parma' der wirkliche Inzest nicht der manifeste zwischen Fabrice und Gina, sondern der symbolische zwischen Fabrice und Clelia; nicht zufällig verbringt Fabrice genau 9 Monate im 'Schoß' des Turms, wo er von der 'Mutter' Clelia mit Essen versorgt und vor Angriffen beschützt wird; durch seine 'Neugeburt' wird Fabrice *ein anderer Mensch: Wie verschieden bin ich doch, sagt er sich, von jenem leichtfertigen und liederlichen Fabrice, der vor 9 Monaten hier einzog!* (Die Kartause von Parma).

Doch weiter mit dem Spiegelmotiv, für das ich noch ein Beispiel anführen möchte: Eines Nachts telefoniert Gina lange mit ihrem Psychiater (eine kleine Hommage an den Rossellini des Teils *UNA VOCE UMANA* aus *L'AMORE*) und als Zuschauer merkt man erst, als Gina nahe an den Spiegel herangeht, daß man die ganze Zeit nur ihr Spiegelbild sah. Es ist, als wollte Bertolucci sagen: Vergesst nicht, daß das, was ihr die ganze Zeit für real haltet, 'nur' ein Bild ist. Wobei wir wieder bei der Lieblingsbeschäftigung des Regisseurs wären, dem Publikum beizubringen, was Film/Kino ist.

Lassen wir also den Meister selbst mit den Worten schließen, die er in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* seinem Freund und alter ego Gianni Amico (der nicht nur die Produktion des Films betreute, sondern auch am Drehbuch mitarbeitete und Bertolucci bei der Regie assistierte), in dessen Rolle als Freund Fabrizio's in den Mund legt (natürlich trägt Amico als unverzichtbares 'Markenzeichen' einen Schal um den Hals):

Kannst Du ohne Hitchcock und Rossellini leben? (...) Ihr sagt, daß Resnais und Godard Evasions-Filme machen. Im Grunde ist aber EINE FRAU IST EINE FRAU viel engagierter als alle Filme von Lizzani und de Santis, und in einem gewissen Sinn sogar von Franco Rossi. (...) Film ist eine Sache des Stils und Stil ist eine Sache der Moral. (...) Vergiß nicht, Fabrizio! Man kann nicht leben ohne Rossellini!

Eckhard Schleifer

P.S.: Die deutsche Synchronisation erspart allerdings die Kritik Bertoluccis, weil sie ihn in Franco Rossi verwandelt.

Fritz Hertle - In Sachen Film

Wenn es nach dem Grünen-Politiker Fritz Hertle geht, stehen die Zukunftszahlen für den Film in Hessen gar nicht so schlecht.

Der Grund? Als Folge von Gewaltausbreitung und Ausländerfeindlichkeit erwartet Hertle eine neue Kulturdebatte in Politik und Gesellschaft. Nicht nur der hessische Landtag werde sich darüber Gedanken machen müssen, wie es zum gesellschaftlichen Normenverfall gekommen sei und wie man dem entgegensteuern könnte. Und weil der gelernte Lehrer weiß, daß Kinder und Jugendliche heute lieber mit dem Gameboy spielen statt Puzzles zu legen, daß sie die Drei-Minuten-Clips auf MTV besser kennen als die Löcher auf der Blockflöte und daß ihre Gänsehaut von Action-Videos und nicht von der Lektüre des 'Hundes von Baskerville' stammt, sieht Hertle Chancen für das Zielgruppen-Medium Film.

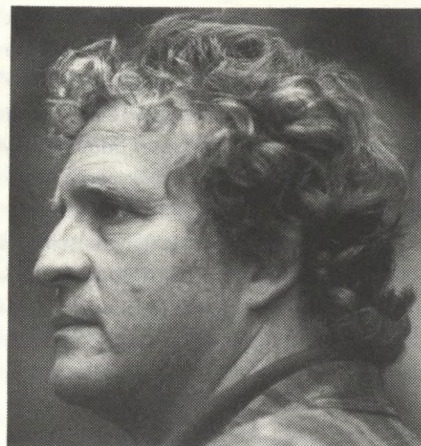
Allerdings kennt der 48jährige als Vorsitzender des Landtagsausschusses für Wissenschaft und Kunst und als kulturpolitischer Sprecher seiner Partei die Realitäten gut genug, um zu wissen, daß es sich hierbei um ein zähes Überzeugungsgeschäft handelt. Mit knapp zwei Millionen Mark pro Jahr für kulturelle Filmförderung ist Hessen *in Sachen Film immer noch ein Entwicklungsland*, sagt Hertle. Daran läßt sich auch nicht rütteln, wenn die 130.000 Mark hinzugerechnet werden, die Kulturpolitiker nach einem Antrag von SPD und Grünen 1993 trotz des engen hessischen Geldsäckels für Abspielförderung durchgedrückt haben. Die hessischen Grünen haben sich langfristig die ökologische Umgestaltung der Gesellschaft zum Ziel gesetzt. Im landespolitischen Tagesgeschäft heißt das in der Regel: Biblis und Müllprobleme. In Hertles Augen wird dabei aber übersehen, daß gesellschaftlicher Wandel nicht nur durch Altpapiersammlungen und Störverordnungen herbeigeführt wird, sondern dadurch, daß auch für Grundfragen, für Philosophie und Schöngeistiges genug Platz ist. Eine ökologische, demokratische und weltoffene Gesellschaft sei nur im kulturellen Kontext zu erreichen, sagt er. Das müsse man *in die Köpfe der Umweltpolitiker immer wieder einpflanzen*.

Eine solche Chance für die Filmleute sieht Hertle in der Landtagsanhörung zur Lage des hessischen Films, die im kommenden April stattfinden wird. Diese Veranstaltung war ursprünglich als Zwischenbilanz der hessischen Situation in Zeiten der neuen Fördermodelle, des europäischen Binnenmarktes und der wachsenden Länderfilmförderungen in den neuen Ländern gedacht. Durch die Randalen und Morde im vergangenen Herbst dürfte aber auch hier schon einiges an Ursachenforschung anklingen und auf die einfache Formel gebracht werden, daß einseitige Beschäftigung mit Wirtschaftswachstum noch keinen guten Menschen macht.

Gerade in der Anhörung sieht Hertle die Möglichkeit, daß die geladenen Filmexperten auch auf die Parlamentarier mit ganz anderen Interessensgebieten den nötigen argumentativen Druck machen und deren Informationsniveau über das hessische Stiefkind Film heben. Filmleute, so wünscht sich Hertle, sollen nicht mehr aus Hessen weggehen müssen, um erfolgreich arbeiten zu können, wie gerade jüngst wieder bei der Kasseler Hälfte der Oscarpreisgekrönten Lauenstein-Brüder geschehen. Heißt das also, daß die Filmemacher den Politikern die Kohlen aus dem Feuer holen sollen, die diese dort haben anschmoren lassen? Weit gefehlt. Auch wenn Hertle Film als wichtige Opposition gegen 'Deutschland den Deutschen' sieht, dürften Film und Kultur nicht einer bestimmten politischen Dimension dienstbar gemacht werden, sagt er. Beispielsweise Doris Dörries' HAPPY BIRTHDAY; TÜRKE - in Frankfurt gedreht und von der hessischen Filmförderung mitgefördert - sei jedoch ein exzellentes Beispiel, daß Ausländerfeindlichkeit auch selbstironisch zum Gegenstand eines Unterhaltungsfilms gemacht werden könne.

HAPPY BIRTHDAY; TÜRKE hat Hertle gleich mehrmals gesehen. *Ich gehe, wenn immer ich Zeit habe, in gute Filme*. Der erste Film, an den er sich erinnern kann? *Bambi, als ich fünf Jahre alt war*. Als Schuljunge hat der heutige Kulturpolitiker nach eigenem Bekunden viel Zeit in Kino und Theater verbracht. Monumentalschinken wie DIE BRÜCKE AM KWAI, Komödien wie die FEUERZANGEN-BOWLE, aber auch der Anti-Kriegsfilm

DIE BRÜCKE sind ihm in Erinnerung. In Studentenzeiten folgte eine intensive Eddie-Constantine-Phase mit *kultisch gefeierten Spätvorstellungen*, in denen die Zuschauer die Dialoge zulieferten. Seit es



im Fernsehen jedoch den ARTE-Kanal gibt, haben Hertles Kinobesuche nachgelassen. Heute erfährt er von seinen beiden fast erwachsenen Kindern, daß GRÜNE TOMATEN gerade ein Renner ist. Von ihnen weiß er, daß Selbstironie 'In' und Moralinsaures 'out' ist.

So weit so gut. Ob er aber auch weiß, daß ein einziger Film wie GRÜNE TOMATEN von hessischen Geldern nur zu machen wäre, wenn Drehbuch-, Verleih- und Abspielförderung gestrichen und die gesamte Fördersumme von 2,1 Millionen Mark für mehrere Jahre in den Sparstrumpf wandert?

Gabriele Juvan

