# GRIP

Filmhaus Frankfurt e.V

Filmbüro Hessen e.V




Frühjahr 93

5

***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*.

***grip|e*** [graip] *s* Griff *m*, Gewalt *f*; *~es pl* Leibschneiden *n*; *v* greifen, packen, pressen; *Am sl* meckern, sich ständig beschweren; **~er** *Am* ewiger Meckerer *m*; **~ing** *s* Meckern *n*; Kolik *f*.

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

GET A GRIP ON IT!

**Mit** dieser fünften Ausgabe geht GRIP nun ins zweite Jahr. Mittlerweile gibt es eine immer stärkere positive Resonanz, GRIP hat sich allmählich etabliert. Damit haben wir ein ganz wesentliches Ziel erst einmal erreicht, nämlich dem Filmbüro und dem Filmhaus eine Möglichkeit zu geben, über Veranstaltungen hinaus in der Öffentlichkeit präsent zu sein. Dennoch ist GRIP nach wie vor keine Filmzeitschrift im klassischen Sinne, sondern in erster Linie Forum für Äußerungen und Ereignisse, die vielleicht auch nicht einmal unmittelbar mit den Aktivitäten von Filmbüro und Filmhaus zusammenhängen müssen. Viel wichtiger ist es, die Filmszene, deren Existenz bislang ja immer erst noch argumentativ belegt werden mußte, selbst zu Wort kommen zu lassen, sichtbar zu machen. Hier sei übrigens auch betont, daß natürlich alle Beiträge die Meinung und Ansichten von Personen darstellen, die dies ja auch mit ihrem Namen kennzeichnen. Es muß dabei nicht immer mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

**In** Zukunft wollen wir vor allem den Informationsteil noch weiter ausbauen. Filmemacher und Produktionen sollen ihre laufenden Projekte darstellen können, wie dies schon einmal recht gelungen in GRIP 3 ausprobiert wurde. Ebenso wird es eine feste Rubrik geben, in der die neuen Ausgaben diverser Filmzeitschriften mit Themen und Autoren vorgestellt werden. Und wir wollen unseren Blick doch endlich auch erweitern in Richtung Darmstadt, Wiesbaden, Kassel und wo im Land noch alles Film gemacht und gezeigt wird. Dieses ist nicht zuletzt auch eine Reaktion auf die Tatsache, daß das Filmbüro insbesondere verstärkt Zuwachs aus dieser sogenannten Provinz bekommt.

**1993** wird sicher ein Jahr ziemlich schwieriger und spannender Veränderungen. Den Auftakt macht eine ordentliche Anhörung vor dem hessischen Landtag am 27. April. Hier werden sich die Abgeordneten über Möglichkeiten und Perspektiven der Filmförderung erkundigen. Das Filmbüro nimmt dies zum Anlaß, endlich mal auch in Wiesbaden hessische Filme zu zeigen (siehe Info auf Seite )!

**Und** - das Filmhaus Frankfurt zieht um. Dazu hat Ernst Szebedits mehr auf der folgenden Seite geschrieben. Aber eines ist klar: Der Umzug des Filmhauses aus der Kaiserstraße in die Hamburger Allee ist die Reaktion auf die finanzielle Krise der Stadt Frankfurt, die eine 'große' Lösung absehbar nicht leisten kann, und dem Rückzug von Herrn Lunkewitz. Traurig nehmen wir Abschied von einer Utopie Bosch-Fabrik. Aber zumindestens bleibt die Bosch-Fabrik als kulturell wertvoller Bestandteil Frankfurts in Funktion. Bernd Lunkewitz hat die Zeichen der Zeit erkannt und schafft die Avantgarde von Übermorgen: Die Bosch-Fabrik wir zur Zeit als Autogarage genutzt (sic!).

**Nun** hat die Hamburger Alle als Übergangslösung - und das ist sie natürlich - den Vorteil, kurzfristig verwirklicht zu werden, und, wenn alles gut geht, werden Filmbüro und Filmförderung demnächst nach-ziehen können. Das ist ein wichtiger Schritt hin zu engerer Kooperation, in deren Verlauf gemeinsam die Arbeit professionalisiert werden sollen.

**In** diesem Heft fehlen zwei bekannte Rubriken: Der Sportreporter Oswalt, um dessen Verbleib wir uns allmählich ernste Sorgen machen und das Politikerportrait. Angesichts der Kommunalwahlen, die während der Redaktionsarbeit im Gange waren, haben wir diesmal darauf verzichtet.

**Und** nun zum Schluß noch die letzte Nachricht, die uns per Computerfax erreicht hat:

Die hessischen Staatstheater und Bühnen verzichten im Zuge der verschärften Sparmaßnahmen ab sofort auf eigene Inszenierungen. Die kleinen Bühnen werden geschlossen, die größeren technisch gut ausgestatteten Theater werden ab sofort ausschließlich von amerikanischen Tourneetheatern oder großen Theaterunternehmern mit attraktiven Ausstattungsstücken wie z.B. "Das Phantom der Oper" bespielt. Die Theater können endlich ohne Subventionen auskommen. Dem gesamten künstlerischen Stab wird gekündigt. Freie Autoren, Regisseure, Bühnenbildner, Dirigenten, Sänger, Musiker, Schauspieler müssen sich nach anderen Einkünften umsehen. Nur die für die Aufrechterhaltung des technischen Betriebes unbedingt notwendigen Pförtner Hausmeister, Klomänner- bez. frauen, Beleuchter, Bühnentechniker, Kartenverkäufer, Garderobenfrauen und Verwalter werden übernommen.

Damit kann das beim Einsparen von Subventionen so überaus erfolgreiche Kinotheater - Modell nun endlich auch auf den zweiten Kulturträger, die Theater- und Opern- Bühnen, übertragen werden. Der erfolgreichen Abwicklung des Kulturbetriebes Theater werden voraussichtlich lediglich einige Aufschreie in den Feuilletons entgegenstehen. Der großen Masse der Wähler wird ein solches Verfahren laut Umfragen einiger Institute nach einer Zeit der Umgewöhnung nur recht sein.

Also: Packen wir's an!

Die Redaktion

# Die Filmhaus - Geschäftsstelle zieht um!

Die Bosch - Fabrik steht, wie bekannt, für das geplante Filmhaus/ Medienzentrum nicht mehr zur Disposition. Herr Lunkewitz hat sein Angebot zurückgezogen und die Bosch-Fabrik inzwischen anderweitig vermietet. Verhandlungen mit den Vermietern der "Adler - Werke" als möglicher Alternative gestalten sich schwierig; die Miete ist zu hoch, Kinos sind dort nicht einzubauen und ein Einzug ist nicht vor 1995/96 zu erwarten.

Eine vom Filmhaus am 09.02.93 in der Schirn durchgeführte Podiumsdiskussion mit den kulturpolitischen Vertretern der verschiedenen Parteien (SPD, GRÜNE, CDU, FDP) hat deutlich gemacht, daß ein Medienzentrum/Filmhaus, wie für die Bosch-Fabrik konzipiert, von SPD und Grünen weiterhin unterstützt wird. Deutlich wurde aber auch, daß ein Filmhaus/ Medienzentrum nur in der konzipierten Form zu realisieren sein wird, d.h. in Zusammenarbeit mit privaten Firmen der Film- und Fernsehbranche.
Hier bedarf es also weiter kontinuierlicher Arbeit, um das Filmhaus zu realisieren. Und: die Suche nach einem entsprechenden Gebäude geht weiter.
Die Geschäftsstelle in der Kaiserstr. 39 ist und bleibt eine Notlösung. Weder ist durch die räumliche Situation ein konzentriertes Arbeiten möglich, noch ist diese für Publikumsverkehr geeignet (Information, Kontakte, Zentrum). Daneben besteht keine Möglichkeit, Seminare/Veranstaltungen in eigenen Räumen durchzuführen, d.h. wir müssen jeweils Räume anmieten. Ein öffentlicher Ort kann so nicht entstehen!
Ein kleiner Schritt ist auch ein Schritt - wenn er denn nach vorne geht! Einen kleinen Schritt werden wir nun tun.
Unsere Suche nach geeigneten Räumlichkeiten als Übergangslösung hat dazu geführt, daß wir ein Angebot aus der Hamburger Allee 45 erhalten haben. Mit Unterstützung von TVT/Cine Team war es möglich, dort für das Filmhaus neue und bessere Räume anzumieten. Der Umzug ist für Ende März geplant, nachdem die Umbauarbeiten abgeschlossen sind.
Ein Umzug in die Hamburger Allee bietet zumindest eine Verbesserung der derzeitigen Situation:

-räumlich steht dort mehr, bzw. sinnvoll nutzbarer Platz zur Verfügung (2 Büroräume, 1 Seminarraum, 1 Schneideraum), abgeschlossen mit eigenem Zugang,
-Einbindung in ein "Medienzentrum" Hamburger Allee als öffentlicher Ort, mit Film- und Fernsehproduktionen, Filmverleih, Kino, Restaurant etc.
-Kooperationsmöglichkeiten (Studio und Schneideraum bei TVT, technisches Equipment, Kino); eigener Seminarraum, d.h. wir können diverse Veranstaltungen im "eigenen" Hause durchführen, was zu einer stärkeren Identifikation mit dem Filmhaus als öffentlichem Ort führen sollte (Seminare, Publikumsverkehr, Events, Bewirtung etc.).
-den Mitgliedern steht damit ein Ort/Raum (Vorraum/Seminarraum) zur Verfügung, der öffentlich ist, ausgestattet mit Sichtungsmöglichkeiten von Video und 16mm; Fachliteratur und eine kleine Bibliothek können während der Bürozeiten genutzt werden.

Insgesamt wird der Charakter des Filmhauses als öffentlicher Ort durch einen Umzug in die Hamburger Allee stärker betont werden, die Arbeits- und Produktionsbedingungen sind effizienter und die Wirkung als "Zentrum" einer Filmszene könnte zumindest in Ansätzen erreicht werden.
Dies hat natürlich seinen Preis, d.h. die Mietkosten werden etwas höher sein als bisher.
Auch aus diesem Grunde suchen wir, und hoffen auf die Hilfe der Mitglieder, ganz massiv Fördermitglieder, die die Arbeit des Filmhauses auch finanziell unterstützen. Über die Fördermitgliedschaft wird zugleich eine breitere Kooperation mit Firmen und Institutionen der Film- und Medienbranche angestrebt.
Da es in verschiedenen Gesprächen zu teilweise irrtümlichen Vorstellungen kam, muß es an dieser Stelle nochmals deutlich ausgesprochen werden: die Filmhaus - Geschäftsstelle zieht um in andere Räume! Damit ist weder das angestrebte Ziel, ein Filmhaus/Medienzentrum, erreicht, noch wird die Idee dieser notwendigen Einrichtung damit aufgegeben. Zentrale Aufgabe bleibt es weiterhin, das Konzept Filmhaus in entsprechenden Räumlichkeiten zu realisieren - gemeinsam mit den verschiedenen Einrichtungen der kulturellen Filmarbeit in Frankfurt.

**Zum Schluß noch einige Hinweise:**
im April wird die nächste Mitgliederversammlung stattfinden - in der Hamburger Alle 45. Hierzu werden Sie rechtzeitig die Einladungen erhalten.
Unser Programm erscheint seit Februar monatlich als Anzeige im Strandgut. Das bisherige Verfahren, unser vierteljährliches Programm über einen Verteiler zu verschicken, der inzwischen auf über 700 Adressen angewachsen ist, wird so nicht fortgesetzt, auch aus Kostengründen.
Das Programm erscheint in der Zeitschrift GRIP, welche über den gleichen Verteiler, incl. Filmbüro Hessen, verschickt wird. Dies ist möglich, da inzwischen gewährleistet ist, daß die Zeitschrift rechtzeitig zu den für das Programm des Filmhauses notwendigen Terminen erscheint.
Begrüßen möchten wir an dieser Stelle zwei Institutionen, die wir als Firmenmitglieder gewinnen konnten: die **"Ev. Akademie Arnoldshain"**, einem Fachpublikum bekannt durch die **"Arnoldshainer Filmgespräche"** und das **"Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik"**, vertreten durch Karsten Visarius (Filmkritiker), Leiter des Referats Film- und AV-Medien. Filmhaus und "GEP" bereiten zur Zeit gemeinsam ein für November geplantes "Forum des europäischen Films" vor.
Nachbemerkung: es ist erstaunlich festzustellen, daß zu einer Podiumsdiskussion des Filmhauses Frankfurt mit dem Thema "Kulturpolitik in Frankfurt - Film und Medien" sehr wenig Mitglieder des Filmhauses bzw. der Filmszene erscheinen und damit eine Möglichkeit, Präsenz und Dringlichkeit zu signalisieren, versäumen. Es wäre interessant, die Gründe hierfür zu erfahren!?

Ernst Szebedits

**1.**

Am 1. März 1993 trafen sich die Mitglieder des Fiombüros Hessen e.V. zu einer ordentlichen Mitgliederversammlung im Kommunalen Kino des Deutschen Filmmuseums.
Es standen drei wesentliche Tagesordnungspunkte zur Debatte:

1) Änderung der Satzung
2) Wahl des neuen Vorstands
3) Wahl eines Jurymitgliedes
+ Stellvertretung für die Jury der hessischen Filmförderung

Die Satzungsänderung hatte zum Ziel, die bisherige Anzahl der Vorstandsmitglieder von max. 12 auf max. 5 zu reduzieren. Dieser Änderung wurde von der erforderlichen Mehrheit der Mitglieder zugestimmt. Auf der Grundlage der neuen Satzung wurde der Vorstand gewählt:

**Manfred Seiler**, *Filmemacher, Kassel*
**Ernst Szebedits**, *Geschäftsführer Filmhaus Frankfurt*
**Marita Gruber**, *Organisation Frankfurter Filmschau, Gießen*
**Heike Klippel**, *Filmwissenschaftlerin und Autorin, Frankfurt*
**Henrik Wilken**, *Filmemacher, Frankfurt*

Der Vorstand bleibt ein Jahr lang im Amt.

Anschließend wurde über das neue Jurymitglied abgestimmt, welches vom Filmbüro für die Jury der Filmförderung vorgeschlagen wird.
Hier wurden **Helga Reidemeister** und als Stellvertreterin **Dore O.** gewählt.

**2.**

KURZ & HESSISCH
Neun Filme und ein Buffet
Dieses Programm mit hessischen Kurzfilmen läßt eine ungewöhnliche Vielfalt an Ausdrucksformen erkennen, egal ob es sich um Trick-, Dokumentar- oder Kurzspielfilm handelt. Zu diesem Abend lädt das Filmbüro Hessen e.V. ein. Er ist eine Rahmenveranstaltung anläßlich der Landtagsanhörung zur Lage des Filmschaffens in Hessen. Obwohl Hessen nicht als Filmland par excellence gilt, finden sich in diesem unterhaltsamen Programm Oscargewinner, Cannespreisträger und Bundesfilmbänder in Gold. Es sind Filme, die auch international Furore machen.
KURZ & HESSISCH ist ein Treffen zwischen Filmleuten, Politikern und der Wirtschaft. Zu dieser Veranstaltung findet ein begrenzter Kartenverkauf statt. Um rechtzeitige Vorbestellung wird gebeten.

KURZ & HESSISCH
Neun Filme und ein Buffet
27. April, 20 Uhr
Im Archivkino Caligari
Marktplatz 9 (Hinter der Marktkirche)
6200 Wiesbaden
0611-370162

Gezeigt werden vorraussichtlich:

BALANCE
Christoph + Wolfgang Lauenstein
THE LAST FORGOTTEN
TAKE OF CASABLANCA
Charlie Weller
BÜCHER
Dieter Reifarth + Bert Schmidt
VON ZEIT ZU ZEIT
Michael Guttmann
SOMMERWEH
Mechthild Gassner
VON OBEN
Peter Petersen
GOLDAFTER TEIL 2
Michel Klöfkorn
DAS HAUS VOM NIKOLAUS
Lutz Garmsen
FRANKFURT FÜHLEN
Martin Kirchberger

## ACHTUNG:

Ab dem 31. März hat das Filmbüro Hessen neue 'Sprechzeiten':

Wir sind dann täglich außer Montags von 15 Uhr bis 17 Uhr zu erreichen.

**Impressum**

**Herausgeber:**
Filmbüro Hessen e.V.
Schweizerstr. 6
6000 Frankfurt 70
Tel.: 069-62 57 39
Fax: - 60 32 18 5

Filmhaus Frankfurt e.V.
Kaiserstr. 39
6000 Frankfurt 1
Tel.: 069-25 28 34
Fax: 23 90 58

**Redaktion:**
Thomas Mank
Ernst Szebedits

**redaktionelle Mitarbeit:**
Arne Zimmermann

**die Autoren:**
Klaus Gietinger
Christoph Görk
Jürgen Karg
Roland Krüger
Heike Kühn
Gila Lörcher
Thomas Mank
Monika Romstein
Eckhard Schleifer
Bruno Schneider
Ernst Szebedits

**Titelbild und Bild Innenseite**
Stefan Freund

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

**Redaktionsschluß der nächsten Ausgabe:**
14. Juni 1993

**Anzeigeschluß:**
07. Juni 1993
es gilt unsere Anzeigenpreisliste vom 31. März 1992

**Gestaltung**
Leonore Poth
Thomas Mank

**Layout/Satz:**
Thomas Mank

**Belichtung:**
Caro-Druck, Frankfurt

**Druck:**
Offset-Druck Ginnheim

## Die Normalisierung des Bösen
Stalingrad im Film

Übrig bleibt eine Pietá - die letzten beiden Anti-Held-Helden können im Schneesturm nicht mehr weiter, einer im Schoß des anderen liegend erfrieren sie - die Kamera fährt zurück - Schnee bedeckt die Gruppe. Ende.

Mythische Auferstehungshoffnung nach Stalingrad? Oder einfach Versöhnung mit dem Schicksal?
»Die Toten sind nicht tot« meinte schon Alexander Kluge. Stalingrad bleibt eine Wunde in der Erinnerung. Man muß sie heilen, wenigstens verbinden, will man Ruhe für die Gegenwart. Das begann schon in der Nazizeit, als der Mythos Stalingrad den Mythos der Unbesiegbarkeit ersetzte.»Aber die Wunde reicht tiefer. Stalingrad war eben nicht nur "eine der schrecklichsten Schlachten aller Zeiten" (so das Filmbuch zu »Stalingrad«. Stalingrad war auch nicht nur das Symbol der Wende im 2.Weltkrieg, das den Anfang vom Ende des Eroberungs- und Vernichtungsfeldzugs gegen die Sowjetunion markierte. Im Rücken von Stalingrad liefen die Vernichtungsmaschinen von Auschwitz, Maydanek und T»eblinka auf Hochtouren. Stalingrad ist nicht nur das Symbol eines militärischen Größenwahnsinns, der in einer Katastrophe endete. Stalingrad und Auschwitz gehören zusammen. Das ist die Wunde.
»StalingradPlatoon« Die »Helden-Stalingradngrad-Klischee: der gute Landser, verraten und verkauft - hätte er nur bessere Führer gehabt!) und am Schluß darfs sogar noch etwas Völkerverständigung sein - eine junge Russin und die letzten Deutschen versuchen gemeinsam zu fliehen. Doch ist der Film bei weitem kein Antikriegsfilm, was er dem Anspruch nach aber sein möchte. Dafür ist weniger die Schnitttechnik verantwortlich, die das Elend von Stalingrad verfehlt, die es pittoresk werden läßt, wie Andreas Kilb in der »Zeit"Nach den vorliegenden Informationen wurde für den Film STALINGRAD die bisher größte Panzerschlacht der deutschen Filmgeschichte inszeniert." (Filmbuch S.15, Fettdruck im Original)
Ein großes Datum braucht den entsprechenden Aufwand. 50 Jahre Stalingrad erforderten "13 Original-T 34 Panzer", "9000 Original-Uniformen", "Original-Waffen", "ca. 3 Tonnen Sprengstoff sowie rund 100 000 Schuß Munition" u.a.m. Was macht den Unterschied, ob dies nun Stalingrad im Winter 42/43 oder Sarajewo im Winter 92/93 sein soll? Die Quantität? Die technische Ausstattung? Für die Binnenperspektive der Soldaten dürften die Unterschiede marginal sein - gestorben wird eh allein, und nicht in statistischen Größen. Und der politische Hintergrund bleibt fast völlig ausgespart. So aber wird aus Stalingrad wider Willen eine Schlacht wie andere auch, in den Bildern der Grausamkeit längst von den täglichen Abendnachrichten eingeholt und in ihrem Sensationswert, dem Nervenkitzel des Bösen, davon längst übertroffen. Warum dann der Aufwand, warum auch der (wenigstens finanzielle) Erfolg?
Wie Oliver Stone's »Platoonsche Selbstwertgefühl der Nation aufzupäppeln. Hier dient der Typus des tragischen Helden, der zwar tapfer und im Durchschnitt auch ehrlich, aber leider für eine schlechte Sache geopfert wurde, einem anderen Ziel - der Relativierung der NS-Vergangenheit, der Relativierung von Auschwitz. Seht, dieser Krieg war doch im Grunde nichts besonderes, zwar ein grausames Sterben, zugegeben, aber doch nicht anders, als es andere auch gemacht haben und heute machen! So wird der Eroberungskrieg nicht verschwiegen - die deutschen Soldaten begutachten beim Transport an die Front schon das "vom Führer" versprochene Land. Selbst der Vernichtungsfeldzug kommt noch im Film vor, wenn auch nur indirekt bei den Erschießungen der Zivilbevölkerung. All dies kann dem deutschen Moralempfinden ohne Schwierigkeiten zugemutet werden - schließlich treibens "die Serben" mit den "ethnischen SäuberungenWelche Botschaft der Film vermittelt wird erst richtig deutlich an dem, was er nicht mehr zeigt. So widersprachen sich die Kommentatoren, ob die junge Russin am Ende des Films nun vergewaltigt oder ob sie "verschont" wird. Beides ist dem Film nach möglich, die eigene Phantasie kann das nichtgezeigte ausfüllen, es wird für die Interpretation verfügbar. Genauso verhält es sich mit jenem anderen Verbrechen, über das der Film sich ausschweigt. Ob heute noch der "kategorischen Imperativ ..., daß Auschwitz nicht sich wiederhole" (Adorno), seine Gültigkeit hat, wird ins Belieben des Betrachters gestellt. Und wie der Vordenker der Normalisierer, der Historiker Hermann Lübbe schon anläßlich eines anderen 50jährigen Jahrestages, des der Wiederkehr der Machtergreifung 1983, behauptet hat - Normaliserung ist die Voraussetzung für positive Identität. Das hat dieser Staat auch nötig. Vor diesem Hintergrund bekommt auch die Pietá am Ende ihren Sinn - erlöse uns von Auschwitz, damit wir endlich als eine normale Nation Wiederauferstehn. Vor dem jüngsten Tag, wenn's geht ...

Christoph Görg
*aus: Links, Nr. 274, März 1993*

---

"Krieg ist wie Kino, vorne flimmerts und hinten sind die besten Plätze." (Armin Dahl)

In Karl Krauss' genialem Theaterstück "Die letzten Tage der Menschheit" (geschrieben 1917) gibt es eine Szene (2. Akt, 28. Szene), in der ein Armeeoberkommandant und einige hohe Militärs in der ersten Reihe eines Kinos sitzen und sich immer wieder die gleichen Bilder ansehen: Explodierende Mörsergranaten an der Front. "Das militärische Publikum sieht mit fachmännischer Aufmerksamkeit zu. Man hört keinen Laut. Nur bei jedem Bild, in dem Augenblick, in dem der Mörser seine Wirkung übt, hört man aus der vordersten Reihe das Wort: Bumsti (1) )".
Noch ehe der Kriegsfilm richtig geboren war, hatte ihn Krauss schon entlarvt.
76 Jahre später. Merkwürdig viele ältere Herren sitzen im Kino und in der vordersten Reihe. Sie tragen keine Uniformen, aber fachmännische Aufmerksamkeit weist sie als ehemalige Uniformträger aus. Und dann wie üblich viele junge Männer und Damen. Auf der Leinwand die verschiedensten Mörserwirkungen.
Man hört sehr viel Krach (Dolby-Stereo). Ab und an Szenenapplaus.
Der Schöpfer der Explosionen heißt Karl Baumgartner. Kaum einer im Publikum kennt diesen jovialen Avantgardekünstler, diesen vierschrötigen Erfüllungsgehilfen

des Futuristischen Manifests. Und doch macht er seit Jahrzehnten - dabei nach Landserart immer einen Gaudi-Spruch auf den Lippen - saubere Arbeit. Für den alten, den neuen und den ganz neuen deutschen Film. Und noch nie hatte er, der Diplom-Pyromane, der "Charlie-Bumm-Bumm", so viel zu tun, wie in diesem Meisterwerk: Stalingrad.

Freilich es ist ein Antikriegsfilm.

"Es gibt nur keine Antikriegsfilme!" (Godard)

Es gibt auch keine Frühwarnsysteme (AWAKS), nur Feuerleitzentralen, es gibt keine Verteidigungsminister und es gibt auch keine friedenschaffenden Maßnahmen, sondern nur eines: Krieg.

Lasset uns daher die verdrehten Begriffe wieder zurecht drehen:

Antikriegsfilm =Bumstifilm
AWAKS = Bumstizentrale
Verteidigungsminister = Bumstiminister
Wörner = Bumstigeneralsekretär
CDU/CSU/FDP = Bumstiigel
SPD = Bumstihase
Saddam Hussein = Böserbumsti
Vilsmaier = Bumstispielführer

Schauspieler sind geführt gutt. Marschieren gutt. Kamera fährt gutt, zeigt viele Militär. Film gutt, sagen Zuschauer, sagen altes Landser, sagen Bavaria, geben Preis, spenden viel Applaus. Weil Iwan ist nix Feind, Landser ist nix Feind. Bese ist nur russische Winter und bese Hitler (noch beser Stalin!).

Paulus schon nicht mehr bese, weil gutt Sodat.

Alle im Film gutt Soldat. Gibt nur eine bese Offizier. Bumsti, bese Offizier tot. Weil faschistische Armee hat's nie gegeben, war beste kommunistische Propaganda. Doch klar, in ganze Film keine bese Faschist, nur Hitler in Radio. In Stalingrad nix Faschist. Nur Kamerad. Machen ab und zu bumsti (auch mit Vilsmaier-Frau), aber muß sein, damit Film nicht wird langweilig.

Freilich Vilsmaier ist unschuldig, er hat beste Absichten. Die WEU auch und die NATO und die KSZE und Kohl, Rühe, Engholm, Gansel, Voigt und die Kirchen. Sie hegen alle den gleichen Wunsch wie der Militärseelsorger Anton Allmer: "Gehts, laßts mich auch a wengerl schießen. - Bumsti! Bravorufe." (Die letzten Tage der Menschheit. (II.Akt, 6. Szene) ).

Das war halt schon immer so. Zur gleichen Zeit, als Krauss sein Theaterstück schreibt, wurde die UFA gegründet, auf Ludddendorfs Anregung, wie wir wissen. Leider klappte es nicht mehr mit der Propaganda im ersten Weltkrieg, in Deutschland. Zwischen den Kriegen dann viel Marschierer auf der Leinwand, in der Wochenschau und im Film. Fridericus Rex et al. Und viel Bumsti. Aber es gibt auch pazifistisches Bumsti.

"Ist denn niemand da, der die Ehre des deutschen Soldaten rettet?", brüllt Goebbels 1930 vom Balkon eines Berliner Kinos als Laemmles "Im Westen nichts Neues" aufgeführt wird und erreicht den Abbruch. Und doch, auch dieser Film eins der besten Exemplare der Gattung, lebt vom Bumsti, so anti er sich auch abmüht. Und dann 1933 "Morgenrot", der endgültige U-Bootfilm, lange vor Petersen müdem Abklatsch.

"Zu leben verstehen wir Deutsche vielleicht nicht, aber sterben können wir verdammt gut", meint der Kommandant. Das wird in den folgenden Jahren bewiesen. Auch im Film.

Und danach? Erst Trümmerfilm, dann Heimatfilm, dann Kriegsfilm.

Erst die Bumstiklamotte (mit Deutschmeistern, Heinz Conrads und Gunther Philipp), dann der ernste Bumstifilm (Kaleu Prien, Hunde wollt ihr ewig leben, Stern von Afrika etc. etc.). Parallel zu Adenauers Wiederbumsti, gedreht von alten Bumstispielleitern.

Bald darauf der Katzenjammer. Leere Kinos. 1962, während Godard den - scheinbar - endgültigen Bumstifilm machte (Les Carabiniers), ein paar versprengte Sensibelchen in Oberhausen ein Papier unterzeichneten, beherrschten die Anglo-Amis den Bumstimarkt. Man betrieb in ihm die Rehabilitierung des deutschen Landsers. Aus Nato-Gründen. Hardy Krüger hieß der blonde Bumsti und er tankte sich durch (Eiskalt in Alexandrien, Taxi nach Tobruk, Hatari, Einer kam durch). Gleichzeitig entdeckten aufmerksame Pädagogen den Antikriegsfilm. Einer wurde zur Jugendbildung abgestellt. Auch er einer der besseren der Gattung. Aber eben auch er ein Bumstifilm: "Die Brücke". Die alten Bumstimacher starben. Es kamen neue. Zum Beispiel aus Amerika. Peckinpah hieß der Mann. Er zeigte den Deutschen wie man Kriegsfilme zu machen hatte, mit Bumsti in Zeitlupe. (Steiner 1f.)

Dann endlich wieder die Deutschen: "Befehl, Herr Kaleu!".

Während draußen Millionen gegen den Krieg demonstrierten, tauchte er im Kino glucksend wieder auf. "Das Boot" hieß der Unterbumstifilm, produziert von dem Mann, der in der "Filmkritik" gut zwanzig Jahre zuvor (Filmkritik 6/60, Juni 1960, S.184) noch das Bumsti im Kino (Sink the Bismarck!) mit Spott übergossen hatte.

Mir san alle Landser, früherodder-späterodder?

Und dann 1989. Kommunismus kaputt. Warschauer Pakt kaputt. NATO nix kaputt. Die braucht man noch. Wie die Bundeswehr: Zwar klein, vielleicht noch kleiner, aber dafür bald auf der ganzen Welt. Das nenn' ich Dialektik. Und dazu der passende Film, der passende Bumstifilm.

Vor ca. 10 Jahren erhitzte die virtuelle Phantasie eines Gastwirts aus Sonthofen im Allgäu die Gemüter in der Stadt unter der SS-Ordensburg. Der Mann hatte den Gourmeteinfall der Saison. Bei ihm gabs nämlich was ganz besonderes à la carte: Stalingradgeschnetzeltes. Der zur Ordnung Gerufene zog seinen Speisezettel bald wieder aus dem Verkehr, freiwillig. Vilsmaiers Film läuft noch.

"Daß sie's nur hören, die Feind, es ist ein heilinger Verteilungskrieg, was wir führn! Wiar ein Phönix stehma da, den s' nicht durchbrechen wern, dementsprechend - mir san mir und Österreich wird auferstehn wie ein Phallanx ausm Weltenbrand sag ich! Die Sache für die wir ausgezogen wurden, ist eine gerechte, da gibts keine Würschteln, und darum sage ich auch, Serbien muß sterbien!" (Karl Krauss, Die letzten Tage der Menschheit, 1. Akt, 1. Szene)

Klaus Gietinger

(1)
Das Wort muß ausgesprochen werden, wie Qualtinger es tat: "Buuumsti!"

## Kunst und Leben

Von Samstag, dem 30.1. bis Mittwoch, den 3.2.93 zeigten neunzehn Studentinnen und Studenten der Filmklasse der Städelschule unter dem Titel STAEDEL FILMMACHER in der Galerie Paul Sties eine Auswahl ihrer Filme.

An den fünf Tagen war ein Programm von jeweils einer knappen Stunde Dauer zu erleben, das zweimal gezeigt wurde - um 19 und um 21 Uhr. Die Filme waren meist sehr kurz, zwischen 0.5 und 20 Minuten, meistens 3 Minuten, was einer Rolle Super-8-Material bei 18 Bildern pro Sekunde entspricht. Alle Filme waren in S8 und meist ohne Ton.
Daraus ergibt sich schon, wie diese Filme gemacht sind: Direkt in der Kamera, ohne nachträgliche Schneidetischbearbeitung. Der Vorteil von S8 ist die extrem einfache Handhabung der Kamera. Sie ist leicht und gegen Temperaturveränderungen und Stöße wenig empfindlich. Sie kann jederzeit und überallhin mitgenommen werde. Dies ermöglicht Aufnahmen, die mit aufwendigeren Geräten nicht möglich sind. Der Schnitt dagegen ist bei dem kleinen Format problematisch, die Mühe lohnt den Zeitaufwand nicht; sauberer A/B-Schnitt wird von Kopierwerken gar nicht erst angeboten und ohnehin gibt es in Deutschland nur noch ein Kopierwerk, das Aufträge für S8 annimmt. Auch die Bearbeitung des Tons ist umständlich. Die Projektionsqualität im Kino muß aber nicht so schlecht sein wie oft behauptet, mit einem hellen Projektor ist sie besser als bei einer Videoprojektion.
Für Filmkünstler kann S8 interessant sein, weil es durch seinen geringen Preis finanzielle Unabhängigkeit ermöglicht. Damit können dann Filme gemacht werden, die nicht den marktwirtschaftlichen Regeln unterworfen sind, die normalerweise ganz entscheidend Form und Ästhetik von Filmen prägen
Obwohl an der Städelschule gute Arbeitsbedingungen für 16mm vorhanden sind, wird zur Zeit in der seit 1978 von Peter Kubelka geleiteten Filmklasse hauptsächlich mit S8 gearbeitet. Die Vorführung in der Galerie Stieß gab einen guten Überblick. Sehr zu loben ist der Galerist, der immerhin für 5 Tage seine Räume in der Innenstadt zur Verfügung stellte. Die sonst hier gezeigte moderne Kunst unterscheidet sich signifikant von den Filmen aus der Städelschule. Es werden zum Beispiel Alltagsgegenstände in den ästhetischen Zusammenhang einer Galerie gebracht, in der Tradition Duchamps und der Pop Art der 60er Jahre. Die Filme dagegen zeigen zwar oft ebenfalls Alltagswelt, bearbeiten diese aber aus einer persönlichen Sicht heraus, ohne Kunstästhetik und Verallgemeinerungsanspruch.
Die äußeren Bedingungen für die Veranstaltungen waren sehr gut: nach Zahlung des eher zu niedrigen Eintrittspreises kam man in einen Vorraum (fürs Reden und Trinken) und schließlich in den kleinen Vorführraum, der Platz für etwa 30 Besucher hatte, was zumindest bei einigen Spätveranstaltungen zu eng war. Der Raum war optimal abgedunkelt, mögliche Störungen durch Zuspätkommende wurden verhindert.
Die Filmmacher führten ihre Filme in der Regel selbst vor. Gespräche über die Filme konnten nach den Vorführungen im Vorraum in kleinem Rahmen, aber nicht allgemein geführt werden. Dies wäre sicher für einige Zuschauer interessant gewesen, da die Filme nicht gerade gängigen Mustern entsprechen.
Die Unterstützung durch Textmaterial war nicht schlecht. Immerhin bekam man am Eingang eine Liste der gezeigten Filme in die Hand, mit einer allgemeinen Einführung und gelegentlich einem Blatt von einem Filmmacher/in, jeweils mit sehr unterschiedlichem Schwerpunkt und Gehalt, was auch der Unterschiedlichkeit der Filme Rechnung trägt.
Die Filme waren weitgehend stilistisch passend sortiert, so daß man an manchen Abenden den Eindruck haben konnte, daß alle Filme ähnlich seien - was einerseits überhaupt nicht stimmt, andererseits weisen sie doch einige übergreifende Gemeinsamkeiten auf.
Anja Czioska schreibt zu ihren Filmen unter dem Titel AUS: MEIN LEBEN MIT DER KAMERA: Der Tag beginnt, indem ich meine Kamera in die Hand nehme und filme: Alltägliches, sich übers Leben hin gleichförmige Dinge, z.B. Duschen, Baden, Frühstücken. Ich dokumentiere mein Leben und das derjenigen, die mich umgeben und mit mir leben... Meine S8-Filme sind in der Kamera geschnitten und geben so meine gesehene Welt chronologisch wieder.
Dies ist eine gute Beschreibung dessen, was hier meist zu sehen war, wenn auch nicht immer derartig explizit. Interessanterweise werden hier die großen Themen der Malerei seit dem 18. Jahrhundert wiedererweckt: Porträt, Akt, Stilleben, Landschaft, erweitert um die Dinge, die das Alltagsleben junger Künstler ausmachen: Haare schneiden, Familienspaziergang, Segeln, reiten, Grillen, Tanzen, Schlafen, Radfahren, Grasmähen, Spaghetti essen. Selten kommen Dinge vor, die in der Kunst dieses Jahrhunderts großen Stellenwert haben, wie Arbeitswelt, Geschäftswelt, Konsumwelt, Tod, Rassismus, Krieg, Sex, Kosmos, Technologie - und nicht zuletzt auch Abstraktion, Komposition, Konkretion, Realität und Simulation. Ich habe mir lange überlegt, wo der etwas brave, harmlose Gesamteindruck dieser Filmvorführungen herrührt. Das hängt wohl mit diesen nicht angeschnittenen Themen zusammen. Leben ist eben doch wesentlich mehr als nur das Abbild dessen, was man gerade tut. Oder man lebt falsch. Gleichzeitig ist die weitgehend unmodische Ästhetik und Weltsicht in diesen Filmen erfrischend. Solche Arbeiten werden noch ihre Gültigkeit haben, wenn schon längst 15 weitere Generationen von Post-Beat, Hip, Pop, Morphing und 3d-Effekten per MTV auf die Menschen herniedergeprasselt sind.
Bemerkenswerterweise erfüllen Anja Czioskas Filme ihr oben beschriebenes Konzept der Lebensabbildung nur zum Teil. Sie wären wohl todlangweilig, wenn da nicht noch eine gute Prise Poesie zu erkennen wäre, wenn sie beispielsweise BERNIE AM STRAND zeigt - auf eine Weise, die weit über das hinausgeht, was Strandfilme sonst zu bieten haben - mit diesem Suchen, Zurückweichen, Herangehen. Andere Filme Czioskas sind zum großen Teil eher belanglos, mit manchen plötzlichen Höhepunkten.
Ihr Freund Bernhard Schreiner zeigt sie auf eine ganz andere Art in dem Film GRILLEN: einfach nebenbei , im Vorübergehen, während irgendein Objekt im Hin-

tergrund sein Interesse fängt. Die Menschen werden genauso wichtig oder unwichtig wie die Dinge. Dieser Film ist für mich einer der interessantesten, trotz des Themas, weil er eine sehr spannende Harmonie der Bewegungen, Schnitte und Interessen aufweist, die ihm in einem anderen Film SEGELBOOT völlig mißlingt. POLIZIST ist ein großer Glückstreffer: Ein Straßenpolizist mit prägnanten, lächerlich wichtigtuerischen Gesten, die sich noch steigern, als er sich beobachtet fühlt. Dies gefilmt mit bei S8 größtmöglicher Zeitlupe, 80 Bilder pro Sekunde.

Thomas Draschan und Eva Schmid haben offenbar tatsächlich immer die Kamera dabei. Draschan beschäftigt sich mit Themen wie GÜNTER BEIM DUSCHEN, EVA IN DER SCHWEIZ, HAARE SCHNEIDEN und SCHWIMMEN, die er mit einem gleichförmigen, hektischen, beliebig scheinenden Schnittstil bearbeitet. Die Titel mit den Vornamen weisen bereits auf das Private hin, das hier in Filmform veröffentlicht wird, ohne allzu persönlich zu werden.

Neben Familienbeobachtungen hat Eva Schmidt in PORTRÄT I+II ein weitergehendes Konzept, dessen Idee interessant ist, aber als Film nicht richtig funktioniert: Sie filmt eine Szene sich, in der nächsten ihr Gegenüber, in der nächsten wieder sich usw. , das alles wieder im Alltagsleben. Das Ergebnis ist ziemlich unzusammenhängend und filmisch trocken, denn man sieht ständig Schnitte wie Gesicht-Zimmer-Gesicht-Leute-Gesicht-Gesicht, wobei weder Mimik noch Handlung zum Hinschauen reizen. Ein Grundgedanke ist sicher die Hoffnung, daß sich das eigentlich Wichtige aus dem Konzept zwangsläufig wie von selbst ergibt, was mir aber verschlossen blieb.

Milena Gierke hat über Monate hinweg ein ähnliches Konzept verfolgt: sie hat sich stündlich in kurzen Sequenzen selbst gefilmt. Damit formt sich im fertigen Film tatsächlich ein Eindruck von Lebensabbildung. Außer, daß der Hintergrund ständig wechselt, da sie viel unterwegs ist, lassen sich in ihrem Gesicht auch Stimmungen ablesen, die aber sehr stark durch die einfache Tatsache überschattet sind, daß sie jeweils nur sehr kurz auf die Kamera drückt und damit den Effekt des sich selbst Beobachtens nie zum Verschwinden bringen kann. Wenn Andy Warhol über hundert Minuten hinweg den Haschisch rauchenden Henry Geldzahler filmen konnte, so war dies nur spannend, weil letzterer - wie jeder Nicht-Schauspieler - nach spätestens einer Viertelstunde seine Maske ablegen mußte, die sich bei Einschalten einer Kamera aufbaut. Insgesamt haben Gierkes Filme eine maschinelle Hektik, die ein wirklich intensives Eingehen auf ihre Welt nicht zulassen.

Einen weiteren Konzeptfilm dieser Art hat Detlev Otten gezeigt. Während eines Zeitraums von drei Monaten hat er morgens nach dem Aufstehen die Kamera aus dem Fenster gerichtet und für ein paar Sekunden abgedrückt. Da dies weder im Titel noch in einem Text erläutert ist, wird es zu einem Ratespiel für Erstseher. Als Wissender kann man den Film sehr genießen, wenn er auch ziemlich nach moderner Kunst aussieht. Ausnahmsweise ist der Film mit Ton, nämlich dem Umgebungs- und Kameragerausch während des Filmens.

Karsten Bott hatte mit seinen hier nicht gezeigten TAG UND NACHT - Filmen bereits vor ein paar Jahren demonstriert, wie derartige Konzepte zu spannenden, ergreifenden Ereignissen werden können. Diesmal zeigte er den 20-minütigen MÄH-FILM, den er auf und neben einem Traktor eines Bauern beim Grasmähen gedreht hatte. Es ist eine wildbewegte Grasorgie, auf deren Höhepunkt ein Rechen sichtbar wird, an dem die Kamera befestigt ist. Man hat dabei nicht das Gefühl, daß mit dem Rechen hier wirklich gearbeitet wird und der Film ist natürlich keine Dokumentation etwa darüber, was ein Bauer bei seiner Arbeit erlebt, sondern eine Performance: Bott und Kamera, Rechen, Traktor mit Mähwerk, Bauer.

Auf ähnliche, weniger expressive Art arbeitet Stefan Meditz, wenn er die Kamera von seinem Auge befreit: in MOZARTSTEG läßt er die Kamera mit zwei Kordeln von einer Brücke baumeln, die Kamera nähert sich immer mehr dem Wasser, sie pendelt langsam knapp am Pfeiler vorbei und kurz vor dem Ende reißt sogar noch eine der Kordeln. KNIE IN DER GETREIDEGASSE ist weniger spannend - er hat die Kamera am Knie befestigt und läuft damit durch die Salzburger Fußgängerzone, KNIE IM WALD ist wesentlich harmonischer und deutet eine Dynamik an (am Ende fällt gar die Kamera ab). Der prägnante Bewegungsablauf der Kniekamera ist schon ziemlich einmalig, nur fehlt hier eine tiefgreifendere Erarbeitung, die über den Effekt hinausgeht.

Wolfgang Heetel zeigte eine andere Art von Gehfilm. Einmal ging er mit freigehaltener, auf den Kopf gedrehter Kamera durch eine RUINE, ein anderes Mal über eine Brücke EISERNER STEG. Diese Filme wurden rückwärts projiziert, so daß der Kopfstand ausgeglichen war, dagegen aber die Zeit umgekehrt lief. Dadurch gelang ihm eine Sichtweise von der Welt, wie sie sonst nie so zu sehen ist. Bei dem Brückengang führt dies zu etwas lustigen Effekten, wenn Leute rückwärts gehen, aber in der Ruine kommt es zu einigen Aufnahmen, die sich von dem üblichen Herumlaufen mit der Kamera subtil unterscheiden - auf den ersten Blick sieht der Film nämlich so aus, als wenn da jemand touristisch ziellos durch eine Kirchenruine schlenderte. Gleichzeitig ist spürbar, daß da irgend etwas nicht stimmen kann, etwas in der Chronologie ist falsch. Das Wissen, daß ja alles nur rückwärts abläuft, hilft hier der Vorstellung übrigens nicht weiter. Ich sehe den Film als eine Studie, die noch sehr viel weiter ausgearbeitet werden könnte. Die Tatsache, daß wir Menschen dem Ursache/Wirkung-Prinzip unterworfen sind, läßt sich im Filmablauf zumindest visuell aufheben.

Dara Friedman, Gasstudentin aus den U.S.A., präsentierte mit DAD und CRY zwei sehr persönliche und ausdrucksvolle Porträts. Hierbei hat die Kamera vor allem eine Abbildungsfunktion in Situationen, die für sich sprechen. Ihre Filme sind sehr glaubhaft und ungekünstelt, gleichzeitig aber auch weniger filmspezifisch - der Reiz der Kamera, des Materials, ist hier überhaupt nicht wichtig.

Ein auf andere Art persönlicher Film ist GRÜN von Johannes Franzen, der sich selbst unter der Dusche filmte, allerdings geheimnisvoll impressionistisch dunkel.

LIEBEN von Tamara Grcic ist ebenfalls verdeckt persönlich: Während des Geschlechtsakts filmte sie den Rücken ihres Liebhabers, so daß eigentlich nur be-

wegte Hautoberfläche zu sehen ist (der Star ist hier eine Sommersprosse) und der Rest der Phantasie überlassen bleibt.
Helga Fanderl war eine der ersten Künstlerinnen an der Städelschule, die S8 als ihr Medium entdeckt hatten und dessen spezifische Eigenschaften ausgelotet haben. Sie hat seit 1986 sehr viele kurze Filme gemacht, meist im Bereich zwischen 2 und 3 Minuten Dauer, die bei Vorführungen kapitelweise gruppiert sind. Bei ihr gilt der Vergleich zur Literaturform Gedicht (im Gegensatz zum Roman) am ehesten. Jeder ihrer Filme hat ein in sich geschlossenes Thema, wobei verschiedene Themen auch eine entsprechen unterschiedliche Form haben. Die Filme sind betont einfach gemacht und haben eine poetische Leichtigkeit, die bei anderen Filmmachern selten zu finden ist. Im Unterschied zu den meisten S8-Filmen der STAEDEL FILMMACHER wird bei ihr nicht das tägliche Leben in Angriff genommen, sondern sie verdichtet gewisse kleine (auch alltägliche) Erscheinungen der Welt. In KÜNETTE GRABEN wird eine Festungsmauerarchitektur der vorgelagerten Welt eines Wassergrabens und der umgebenden Natur gegenübergestellt. SEE zeigt monumental die Spiegelung von Natur und Grillfeuer-Touristen auf einem See. Hier verschmilzt Feuer mit Wasser auf einfachste, unprätentiöse Weise. HEFTIGE QUELLEN zeigt aufgewühltes wildes Wasser, PFAU ruhiges, etwas trostloses Stolzieren.
Auch bei Michaela Papst geht es um das einfache, ruhige Beobachten von Ereignissen. TOURISTENFENSTER thematisiert die Neugier und Interaktion von Touristen auf der Salzburger Festung. ANTES DO CARNEVAL zeigt die Sicht einer Beobachterin in der hinteren Reihe eines Straßenkarnevals in Rio, wobei das Ereignis immer näher rückt, ohne jemals die gewöhnlich erwartete Fernsehperspektive einzunehmen. Hier zeigt sich, wie auf einfache Art völlig ungewöhnliche Bilder im Film möglich sind. In MAGIC DAY beobachtet Papst ein kleines Mädchen beim Füttern von Tauben, bis dieses schließlich einfach eine Taube in die Tüte packt, ihrer Mutter zeigt, und sie dann als weißes Kaninchen wieder freigibt - dies alles ohne Regie und Tricks. REITEN zeigt die Filmmacherin selbst bei freigehaltener Kamera im Galopp durch die Landschaft, wodurch ungewohnte Perspektiven und Bewegungen zustande kommen.
Beobachtungsfilme mit stärkere voyeuristischer Prägung stammen von Günter Zehenter. Beispielsweise verfolgt er mit der Kamera radelnd zwei RADFAHRERINNEN, bis sie an einem Gasthof angekommen sind und er sie noch einmal offiziell porträtiert, wobei der Unterschied zum unbeobachteten, geheimen Film deutlich wird - in dieser Situation weiß Zehenter gar nicht mehr so recht, wo er die Kamera hinhalten soll. Wichtig ist bei ihm die bisweilen gefährliche Penetranz, mit der er Menschen filmt - er hält den Finger am Auslöser, egal, was passiert. In seinen Schlaffilmen ist er (und seine Freundin) übrigens selbst das Opfer: es sind langzeitbelichtete Nachtaufnahmen im Bett.
Nicole Schott macht in PORTRÄTS 1 frontale Beobachtungen von Gesichtern, wobei vor allem der natürliche Reiz der Blicke schön ist. Ihre anderen Filme sind unzusammenhängender, meist Beobachtungen unterwegs. In O.T. macht sie den Versuch einer Einzelbildstrukturierung von abgesägten Baumstämmen, was aber beiläufig und unfertig wirkt.
Intensiver sind die Beobachtungen von Fiona Leus, die sowohl Landschaft als auch Menschen zeigt. A DAY AT THE SEASIDE behandelt im Zeitraffer einen gesamten Tag an einem Urlaubsstrand in Südengland. Der Bildausschnitt und die Wahl der Zeiteinheiten ergeben einen monumentalen Film zum Thema Natur und Menschheit.
Onno Faller zeigt in SPAGHETTI ESSEN den Kampf ihres kleinen Sohnes mit einem widerspenstigen Nahrungsmittel. Diese Serie soll jährlich fortgesetzt werden. In ihren anderen Filmen entwickelt sie einen sehr direkten Filmstil, indem sie die Kamera ohne durchzuschauen in der Hand hält und so selbst ein handelnder Teil der gezeigten Welt bleiben kann - im Gegensatz zum rein beobachtenden und somit ausgeschlossenen Standpunkt einer normalen Kameraführung. Film wird hier zum direkten Miterleben, zum Beispiel bei HÜHNERVERKAUF auf einem Straßenmarkt, einer KUTSCHFAHRT oder bei der Perspektive eines Hundes, IVO. Ganz besonders direkt wird das Erlebnis, wenn Faller ein KÄLBLE in mühevollen Anläufen dazu bringt, das Objektiv der Kamera abzulecken.
Den Schlußpunkt der Veranstaltungen setzte Tom Heurich, der zu seinen Filmen Saxophon spielte. Titel wie BESCHLEUNIGTE BEWEGUNG, FREQUENZMODULATION, HIMMEL UND HÄUSER, STRASSE DREHT SICH, KOPF 4 OBERTÖNE deuten an, daß es ihm sowohl um Gegenständlichkeit als auch um abstrakte Qualitäten geht. Seine expressive freie Spielweise setzt den Filmen, die nur aus langweiligen, klischeehaften Effekten bestehen, eine Kraft entgegen, die jede Vorführung zu einer spannenden Performance machen. Das Bild wird zu einem Kommentar zur Musik, die wiederum - mit leichten Verschiebungen - synchron zum Bild entsteht. In einem Film werden Schwenks über das Oberflächenmuster einer Wellblechtonne mit Oberstimmenmodulationen gepaart, in einem anderen Reißschwenks über eine Straßenlandschaft mit expressiven Klangausstößen. Am witzigsten ist es, wenn Heurich Aufnahmen seines eigenen Gesichts verwendet, mit Augenbewegungen, die imaginäre Bewegungsrichtungen beschreiben.

Roland Krüger

Marrokkaner, 34 Jahre alt, Filmstudium in Frankreich. Gewinner des 1. Preises im Amateur-Kino-Festival für einen Kurzfilm in Marokko. Erfahrungen in der Arbeit mit Kamera 3 CCD, Schnitt U-Matic 3/4 Zoll und in der Schulung von Filmemachern. Beherrsche vier Sprachen (arabisch, französisch, englisch und deutsch). Suche dringend eine Stelle.
**Jamal Mouaddine,**
**Im Strehling 7,**
**6104 Seeheim-Jugenheim,**
**Tel.: 06257/62106**

# 39.

## internationale

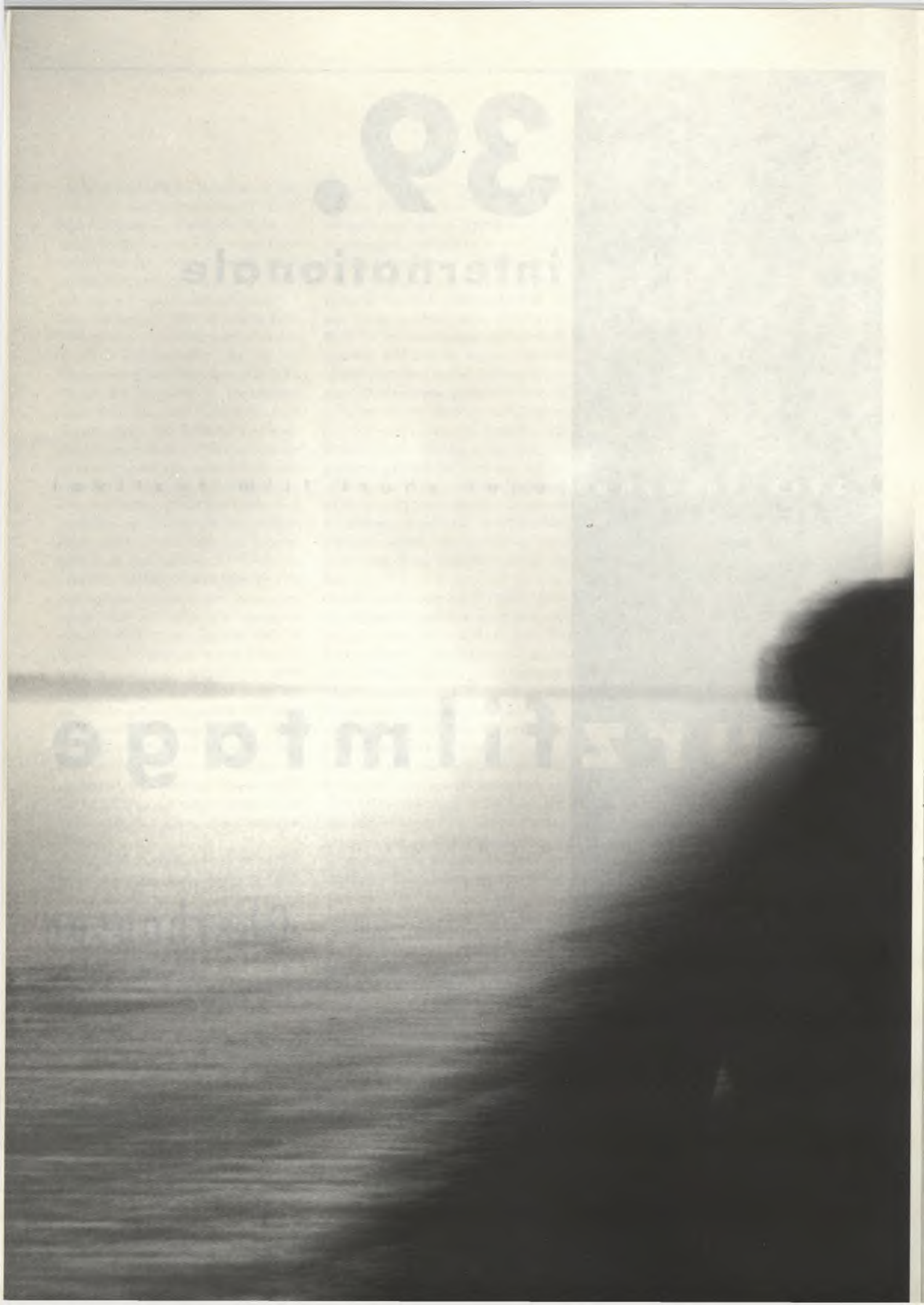
39th international short film festival

# Kurzfilmtage

Weg zum Nachbarn

Oberhausen
Luise-Albertz-Halle

22.4.'93 - 28.4.'93



# Veranstaltungen Filmhaus Frankfurt e.V.

April bis Juli 1993

**Mittwoch 21.04. 15 Uhr**

**ABC & Taunus-Film Kopierwerk Unter d. Eichen 62 Wiesbaden**

**Wir bitten um Voranmeldung**

## KONTAKTE:

**ABC & TaunusFilm Kopierwerk**

Mit dem Besuch in einem Kopierwerk setzen wir unsere Reihe "Kontakte" fort.

Programm:
Arbeitsschwerpunkte des A&T-Kopierwerkes,
Besichtigung einzelner Fabrikationsbereiche,
Ansprechpartner - Who is who bei A&T,
Filmbearbeitung und Umwelt
Film und Video, heute und morgen - 4:3/16:9/HDTV
Film von Video - Vorführung einer Demo-Rolle mit FAZ-Beispielen (BetaCam SP, D1, HDTV)
Film auf Video - Vorführung einer Super 16-Abtastung vom Negativ in 4:3 Letterbox
Gespräche bei einer Tasse Kaffee

**Mittwoch 28.04. 19.45 Uhr**

**Mal Seh'n e.V. Adlerflychtstr.6**

**Organisation: Heiko Arendt Carsten Jost**

**Weitere Termine: 19.05. / 16.06.**

## 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 April bis Juni wie folgt fortgesetzt:

**April:**
**RECHA JUNGMANN** zeigt ihren Film ZWISCHEN MOND UND SONNE

**Mai:**
**ROLAND KRÜGER** zeigt seine Filme DÜSSELDORF 84/85, CHICAGO 86/87 und BODENKUNDE

**Juni:**
**EICK HOEMANN** und **ROLAND BERTRAM**: Kurzfilmprogramm ihrer 8- und 16mm Filme.

**Freitag-Sonntag 30.04. - 02.05.**

**Werkstattkino Mal Seh'n e.V. Adlerflychtstr.6**

**Programm:**

**30.04. 18.30 Uhr Empfang**

**30.04. 19.45 Uhr Filmprogramm**

**01.05. 13-18 Uhr Workshop**

**02.05. 11-16 Uhr Workshop**

**Schriftliche Anmeldung bis 20.04.93**

**Teilnahmegebühr: Nichtmtglieder DM 60.- Mitglieder DM 40.-**

## FILMWORKSHOP:

**mit dem armenischen Regisseur David Safarian**

Zwei Filme des armenischen Regisseurs stehen im Mittel punkt dieser Kooperationsveranstaltung mit dem Werkstatt kino Mal Seh'n e.V.:
**Wie merkwürdig auch immer, aber ... Cochlova** ein Dokumentarfilm über die sowjetische Schauspielerin Alexandra Cochlova (1968) und **Das verlorene Paradies** ein Spielfilm über eine Familie, die in einem Dorf in den Bergen lebt, gegenüber dem biblischen Berg Ararat (1991).
Die Veranstaltung beginnt am Freitag, 18.30 Uhr, mit einem Empfang. Im Anschluß (19.45 Uhr) werden die beiden o.g. Filme in Anwesenheit des Regisseurs gezeigt.
Samstag (13 bis 18 Uhr) und Sonntag (11 bis 16 Uhr) findet der Workshop statt - Filmanalyse mit Video.
Safarian wird der Frage nach dem Umgang mit dokumentarischem Material, vor allem durch die Montage, nachgehen und dies in einzelnen Analyseschritten (Video) erläutern.
Als zweiten, wesentlichen Aspekt, wird der Regisseur das Verhältnis von professionellen Schauspielern und Laiendarstellern in "Das verlorene Paradies" thematisieren.
Das Seminar wird filmhistorische Aspekte und die spezifische Situation des armenischen Kinos heute beleuchten.

**Die Veranstaltung findet in englischer Sprache statt!**

**Freitag 07.05. 10 Uhr**

**DokFilm Hannes Karnick Wolfg. Richter**

**Heidelbergerstr.89**

## INFORMATIONSVERANSTALTUNG:

**Lightworks - Editor**
**Einführung in digitales non-lineares Editing**

Nach der Einführung in den AVID Media Composer besteht nun die Möglichkeit den VIDI Lightworks Editor kennen zu lernen. Aufbauend auf den Erfahrungen von Filmcuttern wurde

**6100Darmstadt-Eberstadt**

dieses einfach zu bedienende System entwickelt. Computerkenntnisse sind für die Bedienung nicht notwendig. Ein Schnittplatz steht bei DokFilm in Darmstadt zur Verfügung. In der eintägigen Einführung werden Arbeitsweise und Möglichkeiten dieses Schnittsystems vorgestellt.

**Wir bitten um Vor anmeldung**

**jeweils Freitags 14.05./18.06./ 16.07./17.09. und 12.11.93**

**16 - 20 Uhr**

**Hess. Filmbüro Schweizer Str.6**

**Referent: Eckhard Schleifer**

**Wir bitten um Voranmeldung**

## SEMINAR: FILMANALYSE

**Hommage an Vittorio de Sica**

Mit einer Hommage an Vittorio de Sica beginnt eine neue Folge der Filmanalysen von Eckhard Schleifer (siehe ausführliche Beschreibung auf Seite XX)

Folgende Filme werden behandelt (Video):
Ladri Di Biciclette, V. de Sica (1948)
Il Generale Della Rovere, R.Rossellini (1959)
C'Eravamo Tanto Amati, E.Scola (1974)
Ladri Di Saponette, M.Nichetti (1988)
Il Ladro Di Bambini, G.Amelio (1992)

**S a m s t a g / Sonntag 15.05./16.05. und 23.05.**

**jeweils ab 10 Uhr**

**Referentin: Dr. Y.Spielmann (Medienwiss.)**

**Schriftliche Anmeldung bis 26.04.93**

## SEMINAR: FILMTHEORIE

**Film und Malerei**

Das Seminar befaßt sich mit der Darstellung von Malerei in Filmen, bei denen kinematische Qualitäten und Probleme der Malerei angesprochen werden. Der Seminarverlauf verbindet eine mediengeschichtliche Einführung in das Verhältnis von Malerei und Film mit der Analyse und Diskussion einzelner Filme.
Mit der Filmkamera erkundet der Maler P.Greenaway malerische Perspektive, Bildsymmetrie und Lichtwirkung im Rahmen der Kadrierung (The Draughtsman's Contract, A Zed and Two Noughts).
Derek Jarmans "Caravaggio" spürt den persönlichen Motiven, dem Entstehungszusammenhang einzelner Bilder nach.
Zwischen bildnerischem und filmischem Aufbau sucht H.G. Clouzots Film eine Entsprechung, während er Picasso bei der Arbeit zuschaut (Le Mystère Picasso).
Stimmigkeit strebt P. Leducs Portrait der "Frida Kahlo" zwischen seiner Inszenierung der Künstlerin und dem filmischen Blick auf die von ihr gemalten Bilder an.
Eine andere Richtung schlägt J.L.Godard mit "Passion" ein, wenn er mit der Filmkamera in szenisch nachgestellte Gemälde eindringt und das zweidimensionale Bild zur räumlichen Szene erweitert.

**Teilnahmegebühr: Nichtmitglieder DM 70.- Mitglieder DM 50.-**

**S a m s t a g / Sonntag 22.05./23.05. jeweils 10-18 Uhr**

**Tonstudio Biber Aschaffenb.Str.68 Offenbach**

**Schriftliche Anmeldung bis 10.05.93**

**Nichtmtglieder DM 180 Mitglieder DM 150**

## TONAUFNAHMEPRAXIS

**unter besonderer Berücksichtigung des Filmtons, mit Kurt Eggmann**

Seminar zur Geschichte und Entwicklung der Tonaufzeichnung. Was ist Schall? Mikrofonarten, Richtwirkungen. Aufzeichnungs- und Wiedergabetechnik. Tonbearbeitung. Synchrontechnik. Aufnahmepraxis Filmton mit dem NAGRA - Aufnahmegerät. Bildbezogene Tonarbeit. Stereophonie. Besonderheiten der digitalen Aufnahmetechnik.
Anregungen und Wünsche der Teilnehmer/innen aus der eigenen Praxis werden berücksichtigt.

**S a m s t a g / Sonntag 05.06./06.06./ 12.06./13.06. und 20.06.**

**jeweils ab 9 Uhr**

**Begrenzte Teilnehmerzahl - 12 Pers. in 3 Gruppen**

**Schriftliche Anmel dung bis 10.05.93**

## EINFÜHRUNGSSEMINAR:

**Kamera - 16 mm mit Sebastian Moissl und Jörg Geißler (freie Kameramänner)**

Ziel des Seminars ist es, Berufsanfängern und Interessierten ein Grundwissen und praxisorientierte Kenntnisse im Bereich des 16mm Formats zu vermitteln.
Von der Einführung in die Kamera-, Licht- und Tontechnik, über die Bildgestaltung und Konzeption der Filme sowie den Dreharbeiten, bis hin zum fertigen Schnitt, soll das Seminar eine Grundlage schaffen, auf die der Amateur ebenso wie der Berufs-

**Teilnahmegebühr:**
**Nichtmtglieder**
**DM 600**
**Mitglieder**
**DM 500**

anfänger aufbauen kann.
Im Rahmen des Seminars werden mit professionellem Equipment (Arriflex 16 SR-Kamera/4-Teller Schneidetisch/ Nagra-Tonbandgerät) drei 3-min. Kurzfilme gedreht.
Voraussetzungen für die Teilnahme: Erfahrungen in der Photographie, Super 8 oder Video.

**Sonntag 30.05.**

**FILMGESPRÄCH/PREVIEW**:
**Der olympische Sommer - Gordian Maugg, Andreas Giesecke und Karsten Visarius**

**Filmbeginn:**
**11 Uhr**

**Filmgespräch:**
**13 Uhr**

Ein Höhepunkt des diesjährigen Filmfestivals in Saarbrücken war Gordian Mauggs Film "Der olympische Sommer", der im Herbst in die Kinos kommen wird.
Vor dem Hintergrund der olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin wird die Geschichte eines 16jährigen Fleischergesellen aus Pommern erzählt, der mit dem Fahrrad in die Reichshauptstadt fährt, um die "Spiele" zu besuchen. Die Reise aus der Provinz wird zum traumatischen Erlebnis und endet im Gefängnis.
Der Film wurde mit einer Askania-Kamera aus den dreißiger jahren auf Orwo-Schwarzweiß-Material gedreht und mit Dokumentarmaterial aus der Zeit zusammengeschnitten.
Das Gespräch zwischen dem Regisseur Gordian Maugg, seinem Kameramann Andreas Giesecke und dem Filmkritiker Karsten Visarius wird sich mit filmkritischen (Ästhetik, Dramaturgie, Inhalt) und technischen (Kamera, Einstellungen etc.) Aspekten dieses Spielfilms beschäftigen.

**Bitte beachten:**
**Veranstaltungsort ist das**
**Kino Harmonie**
**Dreieichstr.54**

**Freitag/ Samstag 02.07./03.07.**

**FILM UND LITERATUR: EROTIK VERFÜHRUNG**
**und der verhängnisvolle BLICK**

**18-22 Uhr bzw. 14-19 Uhr**

Auf verschiedenen Ebenen (Theorie, Film, Literatur und Malerei) nähert sich diese Kooperationsveranstaltung mit dem Literaturhaus einem ganz alltäglichen Thema. Theorien zu "Erotik und Verführung" bei Jean Baudrillard, Georges Bataille und Niklas Luhmann und eine inszenierte Lesung diverser erotischer Kurzgeschichten werden am ersten Tag für eine anregende und unterhaltsame Spannung sorgen.

**Literaturhaus**
**Bockenheimer Ldstr.103**

**Referentinnen:**
**G. Lörcher (Kunsttheoretikerin)**
**M. Romstein (Kunsthistorikerin)**
**A. Brauerhoch (Filmtheoretikerin)**
**Christine Biehler Buffet-Inszenierung**

Ein Dia - Vortrag wird am Samstag den Medusa - Mythos und Körperdarstellungen und -inszenierungen in der abendländischen Malerei des 18. Jahrhunderts vorstellen.
Mit "Variety", einem Film von Bette Gordon, der sich explizit mit Schaulust und Sexualität im Kino auseinandersetzt, und einer künstlerischen Buffet - Inszenierung, wird die Veranstaltung ausklingen.

**Tageskarte:**
**DM 10.-**

Einen ausführlichen Text zu der Veranstaltung finden Sie auf den letzten Seiten dieses Heftes!

## Förderungstermine

**BMI**
Produktionsförderung A (Prohrammfüllende Filmvorhaben und Drehbuchentwürfe):
1. Juli, 1. November
Produktionsförderung B (Kurzfilmvorhaben): 1. Juni
Produktionsförderung C (Kinder- und Jugendfilmvorhaben): 1. August
Anträge an:
Bundesarchiv
Potsdamer Str. 1
5400 Koblenz
Tel.: 0261-505421 (Herr Singer)
Tel.: 0261-505465 (Herr Förster)

**Kuratorium junger deutscher Film**
Produktionsförderung:
30. Juni und 30. November
Verleihförderung/Untertitelung: laufend
Anträge an:
Kuratorium junger deutscher Film
Postfach 120428
6200 Wiesbaden 12
Tel.: 0611-602312, Fax: -692409

# Förderungstermine

**Bayern-Förderung**
Alle Förderungsarten: laufend
Sitzungstermine: 21. April, 23. Juni, 22. September, 3. November, 15. Dezember
Die Annträge müssen spätestens vier Wochen vor Sitzungsbeginn eingegangen sein an:
Bayrische Landesanstalt für Aufbaufinanzierung
Königinstr. 15
8000 München 22
Tel.. 089-2124, Fax: -2124440

**Film Fonds Hamburg**
Produktionsförderung / Projektvorbereitungsförderung:
Einreichtermine: 26. April, 10. August, 25. September
Anträge in achtfacher Ausfertigung an:
Film Fonds Hamburg
Friedensallee 14-16
2000 Hamburg 50
Tel.: 040-3905883, Fax: -3904424

**Filmstiftung NRW**
Alle Förderungsarten:
14. Mai, 18. Juni, 6. August, 24. September
Anträge an:
Filmstiftung NRW
Palmenstr. 16
4000 Düsseldorf 1
Tel.: 0211-933030, Fax: -933033

**Filmbüro NW e.V.**
Produktionsförderung: laufend
Vertriebsförderung: 1. Mai
Anträge an:
Filmbüro NW e.V.
Postfach 100534
Viktoriaplatz 1
4330 Mühlheim/Ruhr
Tel.: 0208-477602, Fax:-478734

**Hamburg/Filmbüro**
alle Förderungsarten:
1. Mai und 1. September
Anträge an:
Hamburger Filmbüro
Friedensallee 7
2000 Hamburg 50
Tel.: 040-39826-268, Fax: -39826-261

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

**Niedersächsische Filmförderung**
Nächster Termin: 9. April
LTS-Wirtschaft
Postfach 3707
3000 Hannover 1
Tel.: 0511-3615776 ( Herr Schulz)
Tel.: 0511-3615778 (Frau Gierkes)

**Kulturelle Filmförderung Saarland**
Formlose Anträge(alle Förderungsarten) können laufend gestellt werden an:
Ministerium für Wissenschaft
und Kultur
Hohenzollernstr. 60
6600 Saarbrücken

**Kulturelle Filmförderung**
**Schleswig-Holstein**
Produktions-, Drehbuch- und Vertriebsförderung:
1. Mai und 1. November
Anträge an:
Kulturelle Filmförderung
Schleswig-Holstein e.V.
Königstr. 21
2400 Lübeck
Tel.: 0451-71649, Fax-75374

**Filmförderung**
**Mecklenburg-VorpommernFörderungstermine**
Stoff- und Projektentwicklung / Produktionsförderung:
30. Mai und 30. September
Drehbuch/Abspiel: 30. April und 30. August
Anträge an:
Mecklenburg-Vorpommern-Film e.V.
Landesfilmzentrum Schwerin
Röntgenstr. 22
O-2751 Schwerin
Tel.: 0385-5076 /5078, Fax: -869369

**Filmförderung Brandenburg**
Stoff- und Projektentwicklung, Produktion, Verleih, Vertrieb: 15. April, 13. August (Schlußfinanzierung), 20. November ( für 1994)
Anträge an:
Filmbüro Brandenburg
Astrid Igel
Bassinplatz 4
O-1560 Potsdam
Tel.: 0331-21608, Fax: -21609

## Förderungstermine

**EFDO**
Vertriebsförderung für europäische Filme:
1. April, 1. August, 1. November
Anträge an:
European Film Distribution Office
Friedensallee 14-16
2000 Hamburg 50
Tel.: 040-39025, Fax: - 3906249

**European Script Fund**
30. Juni und 31. Oktober
Anträge an:
European Script Fund
Reneé Goddard
39 C Highbury Place
GB London N5 IQP
Tel.: 004471-2269903, Fax: -3542706

**EURIMAGES**
Produktions- und Vertriebsförderung
27. April, 6. Juli, 23. September
Anträge an:
EURIMAGES
Ryclef Rienstra
BP 431 R6
F-67006
Strasbourg Cedex
Tel.: 0033-88412640 / 88412000, Fax: -88412781

**Creative Documentary**
Projektentwicklung, Vertriebsförderung:
1. Juni und 1. November
Anträge an:
Documentary Copenhagen (Projektentwicklung)
Skindergade 29 A
DK - 1159 Copenhagen
Tel.: 00451-33150099, Fax: -33157676
Documentary Amsterdam (Promotion Packing)
Jan Luykenstraat 2
NL - 1071 CM Amsterdam
Tel.: 003120-6791351, Fax: - 6622736

## Festivals

**Internationale Grenzland-Filmtage Selb**
**15. bis 18. April 93.**
Kontakt:
Grenzlandfilmtage
Postfach 307
8592 Wunsiedel
Tel. 09232-4770, Fax -80555
(siehe auch Info auf Seite)

**Internationales Dokumentarfilm-Festival**
**29. April bis 9. Mai**
Kontakt:
Internationales Dokumentarfilm Festival
Trogerstr. 46,
8000 München 80
Tel. 089-4703237, Fax -4706611

**Asynchron Filmfestival**
**6. bis 9. Mai**
Kontakt:
Asynchron Filmoffensive
Schlesische Str. 19,
W-1000 Berlin 36
Tel. 030-6117722, Fax -6933648

**No Budqet-Kurzfilmfestival**
**27. bis 31 . Mai**
**Anmeldung bis 31 . März.**
Kontakt:
No Budqet Büro
Glashüttenstr. 27
Hamburq 36
Tel. 040-434499, Fax -4302703

**Filmfest Emden**
**13. bis 19. Mai**
Kontakt:
Filmfest Emden
Rolf Eckard/Thorsten Hecht
Postfach 2343
2970 Emden.
Tel. 04921-23023, Fax -21517

**Werkstatt für junge Filmer**
**28. bis 31 . Mai 93**
Kontakt:
Bundesverband Jugend und Film
Schweizer Str. 6
6000 Frankfurt a.M. 70
Tel. 069-610439, Fax -6032185

# Festivals

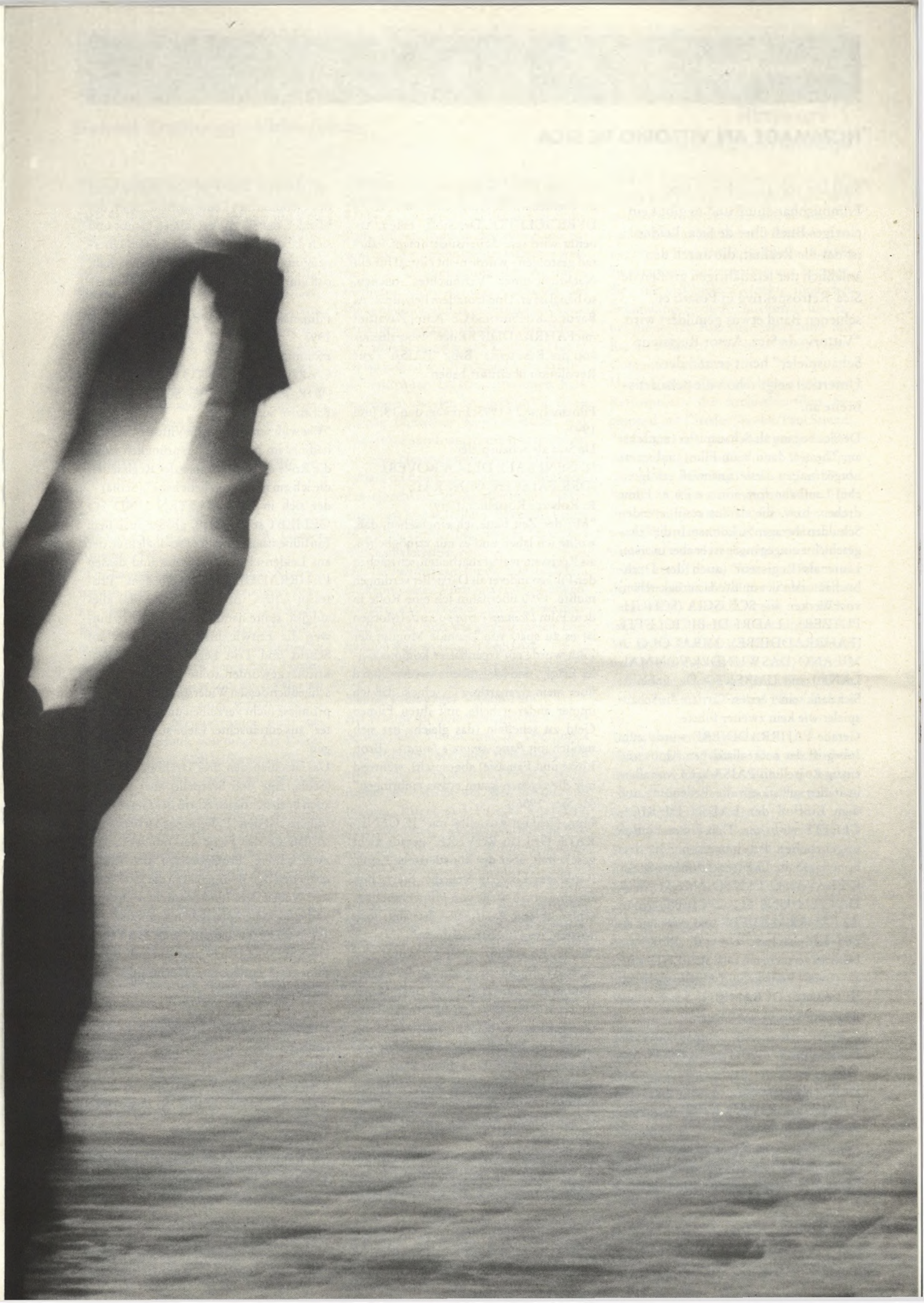
**Natur-Filmfestival *Blühende Phantasie***
**4 . bis 8. Juni**
**Anmeldung bis 9.April**
Kontakt:
Kommunales Kino
Projektbüro *Blühende Phantasie*
Alte Weinsteige 7
7000 Stuttgart 1
Tel. + Fax: 0711-6406163

**Filmfest Dresden**
**21. - 25 April**
Kontakt:
Filmfest Dresden
Görlitzer Str. 44
O-8060 Dresden
Tel./Fax: 0351-570537

**Europäisches Medienkunst Festival**
**15. - 19. September**
**Anmeldung bis 30. April**
Kontakt:
European Media Art Festival
Osnabrück
Postfach 1861
4500 Osnabrück
Tel.: 0541-21658, Fax: -28327

**Alpinale Bludenz**
**August**
**Die Anmeldung muß bis Mitte Mai erfolgt sein.**
Anmeldebedingungen und die genauen Daten sind direkt zu erfragen bei:
Alpinale Voralberg
Arbeitsgemeinschaft für Film
Postfach 158
A-6700 Bludenz

**1. Internationales Filmfestival Shanghai**
**7. - 14. Oktober**
**Anmeldung bis 30. Juni**
Kontakt:
Shanghai International Film Festival
52 Yong Fu Road
Shanghai 200031 P.R.C
Tel.: 0086-21-3864717, Fax-4370598
Telex 33583 SHAFS



## HOMMAGE AN VITTORIO DE SICA

Stell Dir vor: Du gehst in eine Filmbuchhandlung und es gibt kein einziges Buch über de Sica. Leider ist das die Realität, die durch den anläßlich der letztjährigen großen de Sica-Retrospektive in Pesaro erschienen Band etwas gemildert wird. "Vittorio de Sica. Autor Regisseur Schauspieler" heißt er und der Untertitel zeigt schon die Schaffensbreite an.

De Sica begann als Schauspieler (zunächst am Theater, dann beim Film) und setzte notgedrungen diese (finanziell erfolgreiche) Laufbahn fort, um s e i n e Filme drehen, bzw. die daraus resultierenden Schulden abtragen zu können. In die Filmgeschichte eingegangen ist er aber in erster Linie als Regisseur (auch der Drehbuchautor de Sica mußte da zurückstehen) von Werken wie SCIUSCIA (SCHUHPUTZER), LADRI DI BICICLETTE (FAHRRADDIEBE), MIRACOLO A MILANO (DAS WUNDER VON MAILAND) und UMBERTO D., wobei de Sica dank seiner ersten Karriere die Schauspieler wie kein zweiter führte.
Gerade FAHRRADDIEBE wurde zum Inbegriff des neorealistischen Kinos und einzig Rossellinis PAISA kann (vor allem in Italien selbst) mit der Bedeutung und dem Einfluß der LADRI DI BICICLETTE mithalten. Daß dieser Einfluß ungebrochen ist, beweisen u.a. drei hommagehafte Liebeserklärungen: Scolas C'ERAVAMO TANTO AMATI ( WIR HATTEN UNS SO GELIEBT) zitiert die FAHRRADDIEBE und zeigt uns einen leidenschaftlichen de Sica-Fan, Nichetti versucht mit DIE SEIFENDIEBE ein (freies) Remake und Amelio zieht mit IL LADRO DI BAMBINI den Hut vor dem neorealistischen "Vater".

Filmanalyse 1 / 1993: Freitag, den 14. Mai 1993
De Sica als Regisseur
LADRI DI BICICLETTE (FAHRRADDIEBE, 1948)
"Eines Tages sagte Zavattini zu mir: Es ist ein Buch von Luigi Bartolini erschienen, lies es, in ihm stecken die Idee und der Titel für einen Film." So beginnt, nach de Sica, die abenteuerliche Geschichte von LADRI DI BICICLETTE. Der Stoff - einem Arbeiter wird sein Arbeitsinstrument Fahrrad gestohlen - würde nicht einmal für ein Nachricht unter "Vermischtes" reichen, so banal ist er. Und trotzdem behauptet A. Bazin, daß de Sica und Co-Autor Zavattini mit FAHRRADDIEBE den Neorealismus von der Resistenza (Bsp.: "PAISA") zur Revolution überführt haben.

Filmanalyse 2 / 1993: Freitag, den 18. Juni 1993
De Sica als Schauspieler
IL GENERALE DELLA ROVERE
(DER FALSCHE GENERAL;
R: Roberto Rossellini, 1959)
"Mit der Zeit hatte ich eingesehen, daß, wollte ich leben und es mir ermöglichen, als Regisseur weiterzuarbeiten, ich mich in den Filmen anderer als Darsteller verdingen mußte. 1950 übernahm ich eine Rolle in dem Film *Domani è troppo tardi* (Morgen ist es zu spät) von Léonide Moguy; der Film wurde ein sagenhafter kommerzieller Erfolg, und ich grübelte wieder einmal über mein eigenartiges Geschick, daß ich immer anderen helfe, mit ihren Filmen Geld zu scheffeln (das gleiche hat sich neulich mit *Pane, amore e fantasia* (Brot, Liebe und Fantasie) abgespielt), während mir die eigenen kaum etwas einbringen" (de Sica, 1956).
Nun, Geld hat Rossellini mit "IL GENERALE DELLA ROVERE" gerade nicht gescheffelt, aber der künstlerische Erfolg (Goldener Löwe in Venedig; Startschuß für eine ganze Welle von Filmen über Faschismus und Resistenza) hat ihn doch wieder "ins Geschäft gebracht".
"So wie Rossellini von STROMBOLI bis ANGST Ingrid Bergman gefilmt hatte, filmt er nun zum ersten Mal einen Mann. Es ist ein Mann, über den man nur Schlechtes sagen kann. Er heißt Emanuele Bardone, nennt sich im Film mal Ingenieur, mal Oberst Grimaldi. Und dieser Mann wird gespielt von Vittorio de Sica. Wieso hat Rossellini einen Kollegen, einen sehr viel erfolgreicheren Regisseur, für diese Rolle genommen? (...)
Luc Moullet (...) schreibt in den Cahiers du Cinéma: De Sica ist wirklich der Bardone des italienischen Kinos. Ein Gauner, der sein Glück auf der Ausbeutung des Elends armer Leute aufbaut; einer, der blendet, der sie zu verteidigen glaubt und sich dabei mit einer derart schönen Überzeugung für eine großartige Person hält, daß ihm alle Welt glaubt." (Rudolf Thome).

Filmanalyse 3 / 1993: Freitag den 16. Juli 1993
Hommage I
C'ERAVAMO TANTO AMATI
(WIR HATTEN UNS SO GELIEBT;
R:Ettore Scola, 1974)
"Wir widmen diesen Film Vittorio de Sica", heißt es im Abspann. Ursprünglich sollte die Rolle de Sicas - "einer der Regisseure, die ich am meisten geliebt habe" (Scola) - , der sich in WIR HATTEN UND SO GELIEBT selbst spielt, größer ausfallen: Ein filmenthusiastischer Provinzlehrer, der aus Leidenschaft für de Sica und dessen FAHRRADDIEBE (ähnlich dem "Professor Unrat" für seine Lola Lola) alles aufgibt, sollte nämlich über 30 Jahre hinweg die Entwicklung seines Idols auf Schritt und Tritt begleiten; zum Filmkritiker geworden, sollte er seinem "Gott" schließlich dessen Widersprüche und Kompromisse nicht verzeihen und den "Verräter" aus enttäuschter Liebe sogar umbringen.
Das erschien den drei Drehbuchautoren (Scola, Age und Scarpelli) aber für den auch beabsichtigten Abriß der Geschichte Italiens seit dem 2. Weltkrieg zu begrenzt, so daß sie der Figur des Intellektuellen zwei weitere Protagonisten (den Proletarier und den Bourgeois) an die Seite stellten. Neben dem innerfilmischen Diskurs und einer "exemplarischen Komödie" (A. Tassone) steckt somit in "WIR HATTEN UNS SO GELIEBT" auch ein politischer Film über enttäuschte Hoffnungen und verlorene Illusionen.

Filmanalyse 4 / 1993: Freitag, den 17. September 1993
Hommage II
LADRI DI SAPONETTE
(DIE SEIFENDIEBE; R: Maurizio Nichetti, 1988)
LADRI DI SAPONETTE beginnt wie ein Remake von de Sicas LADRI DI BICICLETTE, so peinlich genau stellt Nichetti den Anfang des Klassikers nach.

## Siebtes Freiburger Videoforum

Aber zu diesem Zeitpunkt läuft vor dem Zuschauer längst ein "Film im Film" ab. DIE SEIFENDIEBE werden nämlich im Fernsehen ausgestrahlt: Kritiker und Regisseur haben im Fernsehstudio in den Film eingeführt und eine Durchschnittsfamilie sieht ihn auf der Mattscheibe. Diesen beiden Ebenen, der realistischen von TV-Studio und Wohnzimmer, sowie der neorealistischen des Films im Film, fügt Nichetti die hyper-realistische der bunten Werbewelt hinzu, um schließlich alle drei kräftig durcheinanderzuwirbeln und seinen Spott mit den Spots zu treiben.

Filmanalyse 5 / 1993: Freitag, den 12. November 1993
Hommage III
IL LADRO DI BAMBINI
(GESTOHLENE KINDER; R: Gianni Amelio, 1992)
"Die Fahrraddiebe stehlen heute Kinder" hat ein italienischer Kritiker seinen Artikel über Amelios IL LADRO DI BAMBINI (wörtlich: Der Kinderdieb) überschrieben und so einen direkten Bezug zu de Sicas Meisterwerk hergestellt. Natürlich steckt allein schon im Titel eine Hommage an de Sica und sprach man bei Amelios Felix-preisgekrönten Film viel von Neorealismus, von einer Art Rückkehr nach Hause, auch im Sinn einer Rückkehr zu den besten Traditionen des italienischen Films.
Trotzdem gibt es nicht wenige, die beim Vergleich von IL LADRO DI BAMBINI mit dem neorealistischen Kino vor allem grundlegende Unterschiede festmachen. Goffredo Fofi z.B. sieht in Amelios Kino eine seltsame, sehr persönliche Mischung aus Spontanität und Handwerk, aus Italien und Hollywood. Machen wir uns also unser eigenes Bild.
Die Durchführung dieser Filmanalyse hängt davon ab, ob bis zum angegebenen Termin der Film auf Video verfügbar ist oder nicht.
Referent: Eckhard Schleifer
Ort: Schweizer Str. 6, 1. Stock
Zeit: jeweils Freitags von 16.00 - 20.00/21.00 Uhr
Material: Videoaufzeichnungen der Filme (DF bzw. OmU; zusätzlich: OF)
Anmeldung: Filmhaus Frankfurt, Tel. 069/ 234142 o. 252834

VERFAHREN: Gezeigt werden nach dem bewährten Verfahren Videomitschnitte der Filme; zu sehen ist immer der gesamte Film, jedoch nicht in der vom Kino gewohnten Rezeptionsweise; vielmehr werden die Möglichkeiten des Analysemediums Video genutzt: Anhalten des Films, Zurückspulen, mehrmaliges Sehen derselben Passage, Einfrieren des Bildes, Einzelbildschaltung und Zeitlupe. Nur in Ausschnitten werden dagegen weitere Filme und/oder Dokumentationen herangezogen, die den "Hauptfilm" in einen kleinen filmischen Kontext stellen und Hintergrundinformationen beisteuern. Apropos Hintergrund: die ganze Analyse-Reihe und damit die Filmgeschichte werden eingebettet in die allgemeine Nachkriegsgeschichte Italiens. Ebenfalls liegen zu jedem Treffen begleitende Info- und Arbeitsmaterialien vor.
Die Teilnehmerzahl für die Filmanalysen, die keine reinen Vortragsveranstaltungen, sondern auch Treffen des gegenseitigen Austausches und der gemeinsamen Diskussion sein wollen, ist begrenzt.

---

**Siebtes Freiburger Videoforum**
Als Forum für dokumentarische und experimentelle Videos und als Treffpunkt von VideomacherInnen präsentiert sich vom 2. bis 5. September 1993 das siebte freiburger Videoforum. Wirklichkeit und Fiktion, Kunst und Politik. Kontraste. Polarisationen. Zusammenführung von medialer und direkter Kommunikation. Nichts parallel, alles pur.
Bis zum 15. Juni können sich VideoaktivistInnen, ExperimentalistInnen, Spurensucher wie Visionäre mit deutschsprachigen Videoproduktionen aus den Jahren 92/93 bewerben. Mehr Informationen bei:
Medienwerkstatt Freiburg, Konradstr. 20, 7800 Freiburg, Tel: 0761/709757.

---

**film+arc 1**
**Internationales Festival für Film und Architektur**
**2. - 5. Dezember 1993, Graz**
Das Festival film+arc sucht dem künstlerischen Architekturfilm ein Forum im deutschsprachigen Raum zu schaffen. Wir

## film+arc 1
## Grenzland-Filmtage

suchen Architekturfilme/-videos, die durch ihre Filmsprache und ihren Informationswert überzeugen und als künstlerisches Dokument Geltung besitzen. Der Begriff Architekturfilm ist dabei weitgefaßt zu verstehen, wir erwarten uns Beiträge, die die vielfältigen Aspekte filmischer Erkundungen von Architekturen und experimenteller Auseinandersetzung mit Raumstrukturen aufzeigen (Film, Video, Computersimulation).
Darüber hinaus läuft auf dem Festival eine Retrospektive des Architekturfilms, beginnend mit Charles Sheeler/Paul Strand: "Mannahatta", den avantgardistischen Annäherungen der 20ger und 30ger Jahre (René Clair, Man Ray, Moholy Nagy, Paul Ruttmann, Pierre Chenal, Jean Vigo ...) bis in die 80ger Jahre, die in dem Programmpunkt "Bordeaux Rolle" präsentiert werden. Das Festival zeigt weiters einen Querschnitt zum Thema: "Visionäre Räume in der Filmgeschichte". Hier werden Filme ausgewählt, deren Ästhetik das architektonische Experiment mit einbeziehen. Mit einem interdisziplinären Symposium und einer Ausstellung zur Medienarchitektur werden weitere Schnittstellen zwischen Architektur und Film beleuchtet.
Teilnahmeberechtigt sind:
Filme/Videos (Fiktion, Dokumentation, Animation, Experimentalfilm), die Architektur, Urbanistik, Landschaftsgestaltung oder Design thematisieren.
Zugelassen sind alle Formate und Längen.
Produktionszeitraum: ab 30.6.1991
Einsendeschluß: 31.8.1993
Nähere Informationen:
artimage, Katzianergasse 3, A-8010 Graz
Tel. 0043/316/829513 oder 842487. Fax: 0043/316/829511

---

**16. Internationale Grenzland-Filmtage Selb/Oberfranken, 15. - 18. April 1993**
Die 16. Internationalen Grenzland-Filmtage finden vom 15. - 18. April 1993 in Selb/Oberfranken statt. Auf dem Programm stehen rund 50 aktuelle Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme aus vielen Ländern Europas, dazu Retrospektiven, Animationsfilme und Filme für Kinder.
Das Selber Filmfest hat sich einen Namen

## Filmseminar in Kuba

gemacht als filmkulturelles Forum zwischen Ost- und Westeuropa. Bei den Grenzland-Filmtagen stehen Filme im Mittelpunkt des Programms, die von den gesellschaftspolitischen Verhältnissen in den einzelnen Ländern erzählen und berichten, und somit Zündstoff bieten für Gespräche und Diskussionen. Einen Schwerpunkt bilden dabei traditionsgemäß Produktionen aus den osteuropäischen Ländern, die hierzulande immer noch viel zu selten zu sehen sind. Filminteressierte Besucherinnen und Besucher kommen aus der ganzen Bundesrepublik Deutschland und vielen anderen Ländern nach Selb. Zahlreiche Filmschaffende nehmen an den Grenzland-Filmtagen teil, um ihre Arbeiten vorzustellen und mit dem Publikum zu diskutieren.

---

**Filmseminar in Kuba**

Die Kontakte des Filmhauses Frankfurt zur international renommierten Filmschule in San Antonio de los Banos (ca. 50km östlich von Havanna gelegen) haben zu folgendem ersten Ergebnis geführt:
Im September/Oktober (der genaue Termin kann von uns vorgegeben werden) findet dort ein zweiwöchiges Seminar statt zum Thema
"Bildersprache und -ästhetik des lateinamerikanischen Films".
Die Zahl der Teilnehmer ist auf 15 begrenzt, Unterrichtssprache ist Englisch.
Die Unterbringung erfolgt im Gästehaus der Schule in 2-Zimmer-Apartments mit Küche und Dusche für 2-4 Personen, die Vollverpflegung in der Mensa.
Der Gesamtpreis, der Seminarkosten, Hin- und Rückflug, Unterkunft und volle Verpflegung einschließt, wird bei ca. DM 3.800,— liegen.
In Zusammenarbeit mit dem Verein für Arbeitsorientierte Erwachsenbildung kann diese Veranstaltung auch als Bildungsurlaub gebucht werden. Eine ein- oder zweiwöchige Verlängerung als Ferienaufenthalt in Kuba ist ebenfalls möglich.
Die Filmhochschule hat hochqualifizierte Dozenten aus aller Welt, überwiegend professionelle Filmemacher im Dokumentar- und Spielfilmbereich aus Lateinamerika.
Um dieses und evtl. folgende Seminare optimal disponieren zu können, bitten wir möglichst bald um eine zunächst noch unverbindliche Interessenbekundung (die bei späterer definitiver Anmeldung vorrangig berücksichtigt wird) und um eine kurze Beantwortung (durch Ankreuzen) der Fragen auf dem hintenangehängten kleinen "Fragebogen" (der übrigens abgeschnitten werden kann).
Nach Eingang der Antworten werden wir allen Interessenten so bald wie möglich persönlich weitere und genauere Informationen zuschicken.
Ein paar Worte zur Filmschule in San Antonio de los Banos:
Die Schule, die 1985 eröffnet wurde, ist keine originär kubanische Einrichtung, sondern eine Stiftung, die von dem Schriftsteller Gabriel Garcia Marquez ins Leben gerufen wurde und die von mehreren lateinamerikanischen Staaten und Kuba zusammen finanziert wird.
Sie liegt etwas außerhalb des Städtchens San Antonio idyllisch umgeben von Palmengrün und Blüten, Rasenflächen, zwischen den modernen, hellen Gebäuden, an die sich ein überdimensionierter (seinerzeit von Fidel selbst abgesteckter) Swimmingpool anschließt.
Der Unterricht findet -soweit der Unterrichtsgegenstand dies erlaubt- im Freien statt.
Es gibt eine große Anzahl von Unterrichtsräumen in allen Größen, ein Kino, eine Arztpraxis mit homöopathischer Orientierung, die "dormitorios" (Schlafsäle) für die eingeschriebenen Studenten, die z.Zt. zu 1/4 aus Kuba, 1/4 aus Spanien und zur restlichen Hälfte aus Lateinamerika, Afrika und einigen anderen Staaten kommen.
Das Studium dauert zwei Jahre, davon ein Jahr allgemeine Grundausbildung, im 2. Jahr Speziaisierung.
Pro Jahrgang sind zu Zeit 50 Studenten an der Schule (früher waren es 100), die alle ein Stipendium haben.
Die beruflichen Perspektiven der kubanischen Studenten sind aufgrund der aktuellen politischen Situation und der damit verbundenen Einschränkungen sehr begrenzt.
Alle Studenten unterliegen einem zweistufigen Auswahlverfahren, das unter Leitung der Filmschule in ihren jeweiligen Heimatländern durchgeführt wird.
$Bei der ersten Prüfung wird eine allgemeine, auf das Heimatland bezogene kulturelle Bildung geprüft, die zweite Prüfung testet Kenntnisse und Voraussetzungen im Film/Video-Bereich mittels Aufgaben, die von der Schule in San Antonio gestellt und ausgewertet werden.
Die technische Ausstattung für Film und Video befindet sich auf dem Stand von 1985, d.h. U-matic, bzw. Equipment für 16 und 35mm.
Neue Geräte können nicht angeschafft werden, die alten werden -wenn sie kaputt sind- fachkundig repariert.
Improvisationen in diesem Zusammenhang sind erfahrungsgemäß spannend und lehrreich.
Während des Semesters sind geplante Begegnungen/Aktivitäten und gemeinsame Veranstaltungen mit den anderen Studenten der Schule immer zu arrangieren. Ebenso Filmvorführungen, Ausflüge, Besichtigung der kubanischen Filmstudios etc. .
Von Mitte Juni bis Ende August sind Sommerferien.
Da die Schule sich zur Zeit zu einem guten Teil von solchen Kursen für ausländische Gäste finanziert, betrachten wir unser Engagement und die Teilnahme daran auch als einen
politischen Beitrag zur Erhaltung der bislang respektablen Filmkultur in Kuba.
Bruno Schneider

Ich bin
a) cineastisch interessiert
b) Filmamateur, d.h. es gibt fertig geschnittene, vorführbare Filme von mir
c) professioneller Filmemacher
d) beruflich im Ausbildungsbereich mit audiovisuellen Medien beschäftigt

Ich interessiere mich
a) nur für das Seminar
b) zusätzlich um eine Ferienverlängerung um eine Woche
c) " " " " um zwei Wochen
d) für dieses Angebot als Bildungsurlaub

# Verleih- und Vertriebsförderung im Rahmen der Hessischen Filmförderung

Die hessische Filmförderung beim Filmbüro Hessen e.V. arbeitet seit Anfang 1986 als kulturelle Filmförderung. Vom derzeitigen Jahresetat von 2.1 Mio. Mark werden derzeit jährlich etwa 700.000 Mark im Bereich Abspiel ausgegeben.

Neben Filmreihen in Kinos und zwei Kinderkino-Verbundsystemen in Hessen und in Frankfurt am Main vor allem für den hessischen Kinopreis, für Zusatz-, Repertoire- und Filmkunstkopien. Außerdem werden regelmäßig mehrere Festivals in Hessen gefördert. Ein Teil dieser Maßnahmen kommt auch Verleihfirmen zugute.

Projekte im Bereich Filmverleih können bis zu einer Fördersumme von je 60.000 Mark unterstützt werden. Die Mittel werden dabei als nicht rückzahlbarer Zuschuß vergeben. Diese dürfen jeweils höchstens 80 v.H. der Gesamtaufwendungen erreichen. Ausnahmen sind möglich und besonders zu begründen.

Von 1985 bis 1992 wurden hier insgesamt 172 Anträge mit einer Summe von 4.180.176 Mark vorgelegt. Gefördert wurden in diesem Zeitraum insgesamt 64 Projekte mit einer Fördersumme von 765.457 Mark. Allein im Jahr 1992 wurden 12 Projekte in diesem Bereich mit einer Fördersumme von 105.957 Mark unterstützt.

Im Durchschnitt wurde also jeder dritte Antrag auf Verleihförderung positiv beschieden. Im günstigsten Fall wurden im Herbst 1986 sechs von sieben beantragten Projekten gefördert, in den ungünstigsten Fällen eines von acht (Herbst 1990) oder zwei von dreizehn (Herbst 1989 und Frühjahr 1991).

Bei der entsprechenden Relation der Antragssummen zu den Fördersummen sieht es - wie in allen anderen Bereichen der Projektförderung auch - aufgrund der relativ geringen Mittel der hessischen Filmförderung etwas ungünstiger aus. Einer Antragssumme von 4.180.176 Mark stehen Fördermittel von 765.457 Mark gegenüber. Bei einzelnen Einreichterminen schwankt hier die Relation zwischen zwei zu eins (Frühjahr 1987) bis zwölf zu eins (Herbst 1990).

Schwerpunkte der Förderung von Projekten im Bereich Verleih in Hessen in den letzten sechs Jahren lagen in folgenden Bereichen:

- Unterstützung und Auswertung von anspruchsvollen Filmen, die oft auch mit Mitteln der kulturellen Filmförderungen entstanden sind und mit Festivalpreisen, Prädikaten der FBW und anderen Filmpreisen ausgezeichnet wurden.
- Auswertung von gelungenen Dokumentarfilmen im gewerblichen und nichtgewerblichen Bereich.
- Unterstützung der Veröffentlichung von experimentellen und Avantgardefilmen, auch an ungewöhnlichen Aufführungsorten.

Eine ganze Reihe von Maßnahmen der Verleih- und Abspielförderung in Hessen greifen ineinander:

Der hessische Kinopreis regt zur Gestaltung eines anspruchsvollen Programms an; Repertoire- und Filmkunstkopienförderung macht anspruchsvolle Filme besser in Hessen verfügbar; die Kinderkinoverbundsysteme arbeiten erfolgreich und führen das jüngste Publikum ans Kino heran, die Unterstützung verschiedener regionaler Festivals in Hessen wecken das Interesse für anspruchsvolle Filme und stärken somit auch die Position der Verleiher.

Neben den oben genannten Maßnahmen werden ergänzend noch eine ganze Anzahl von Projekten unterstützt, die Öffentlichkeit für Filmkultur stärken. So wurden mehrfach Projekte der Arbeitsgemeinschaft für Kommunale Filmarbeit unterstützt, um eine rechtliche und programmatische Beratung für kleine Kinos und Abspielstellen durchführen zu können.

Zwei Kinderkinoschiffe, die auf dem Rhein und dem Main in ganz Deutschland für den Kinderfilm und das Kinderkino warben, wurden auch von der hessischen Filmförderung mitfinanziert.

Ein Projekt 'Gemeindekinos in der Provinz' soll Kinoinitiativen ermutigen und stärken. Hier ist auch anzumerken, daß die Abspielförderung in Hessen dazu beigetragen hat, daß viele Programmkinos, insbesondere auf dem Land, ihre Arbeit weiterführen können.

Studien konnten angefertigt werden wie ein umfassender Überblick über das 'Kino-Abspiel in Hessen' und die 'Wirtschaftlichkeit des Dokumentarfilms'.

Die Projektförderung der hessischen Filmförderung ist wie in allen Bereichen auch im Verleihbereich mit anderen Fördermitteln kombinierbar. Dies wird jetzt noch erleichtert durch ein Abkommen zwischen den fünf kulturellen Filmförderungen in Brandenburg, Hamburg, Hessen, Mecklenburg-Vorpommern und Nordrhein-Westfalen, das die Förderung durch eine dieser Institutionen als Landesbezug im eigenen Bereich anerkennt.

In den letzten Jahren fanden einige Fachtagungen und Symposien zum Thema Verleih und Vertrieb von Filmen im gewerblichen und nicht-gewerblichen Bereich statt, die von der hessischen Filmförderung, von der Vertriebsförderung Nordrhein-Westfalen und vor allem auch vom Vertriebskontor Hamburg initiiert wurden.

Im Februar 1987 veranstaltete die hessische Filmförderung in Frankfurt am Main ein zweitägiges Seminar unter dem Titel 'Bundesweites Symposium Vertrieb und Abspiel'. Im Dezember 1989 fand in Hamburg beim Vertriebskontor das Fachsymposium 'Der Deutsche Film-vertrieben zwischen Kino und Kabelfernsehen' Statt, bei dem eine umfassende Bestandsaufnahme der Absatzsituation des deutschen Spielfilms versucht wurde. Im Dezember 1990 schloß sich dort das Fachsymposium 'Der deutsche Film-vertrieben zwischen kultureller und nichtgewerblicher Filmarbeit' anbei dem der Blick in das weitverzweigte Distributions- und Abspielnetz und die Vielfalt der Teilmärkte, in denen Film verliehen und verkauft werden, gerichtet wurde.

Zu den beiden letzten Veranstaltungen sind ausführliche Dokumentationen erschienen, die über die Edition Black Box in Hamburg zu 12 Mark, incl. Versandkosten, bezogen werden können.

Jürgen Karg

## Repression ist Zivilisation

Zur Synchronisationsverfälschung von Elio Petris

### Ermittlungen gegen einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger

Nach der Vorpremiere von INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO glaubte Cesare Zavattini, der große Drehbuchautor und Theoretiker des Neorealismus, Elio Petri warnen zu müssen: "Sie werden Dich verhaften"; auf so unerhörte und unglaubliche Weise war dem Regisseur sein Vorhaben geglückt, dem Zuschauer "Filmrollen an den Kopf (zu werfen), wie man Pflastersteine wirft" (Le Nouvel Observateur v. 19.10.1970). Der Grund für Zavattinis Befürchtung lag in der Thematisierung von Macht(mißbrauch) und Neurose, zum ersten Mal in Italien bezogen auf die Polizei, und das im Umkreis von '68. Ein Schauspieler z.B. hatte die angebotene Rolle mit der Begründung abgelehnt, der Film kritisiere die Polizei.

Daß Elio Petri weder ins Gefängnis gesteckt wurde, noch sein Film von der staatlichen Zensur verboten bzw. durch Schnittauflagen (1) gezähmt wurde, verdankt der Regisseur letztendlich der damaligen poltischen Krisensituation: Das 2. Kabinett Rumor war gerade zurückgetreten und der von den Christdemokraten gewünschte Eintritt der Sozialisten in die neue Regierung wäre durch eine Zensur des Films gefährdet worden. Dieser politische Hintergrund ist auch verantwortlich für die Abweisung der Klage, die die Polizei wegen "Beleidigung einer staatlichen Institution" bei der Mailänder Staatsanwaltschaft angestrengt hatte. ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER kam also durch Absprachen hinter den Kulissen ungehindert in die Kinos, wo er einen so enormen Erfolg hatte, daß nach Aussage von Drehbuchmitautor Ugo Pirro der Straßenverkehr unterbrochen werden mußte - so lang waren die Schlangen.

Worin besteht nun der "Sprengsatz" dieser "Bombe", wie der Film oft bezeichnet wird? Ich gebe dazu ganz bewußt die Filmhandlung gemäß der (von mir leicht gekürzten) Darstellung im Presseheft der (deutschen) Columbia wieder:

"An einem ruhigen Sonntagnachmittag wird in ihrer Luxuswohnung in Rom eine junge Frau umgebracht. Der Mörder, der seinem Opfer (im Bett) die Kehle mit einer Rasierklinge durchgeschnitten hat, denkt nicht daran, seine Spuren zu verwischen. Vielmehr arrangiert er sorgfältig die Indizien, die auf seine Täterschaft hinweisen müssen. (...) Dann ruft er die Polizei an und meldet dort den Mord, um schließlich in aller Ruhe das Haus zu verlassen.

Die Tote ist Augusta Terzi, eine schon seit Jahren von ihrem homosexuellen Ehemann, einem Innenarchitekten, getrennt lebende junge Frau mit exzentrischen Allüren und Neigungen. In ihrer Wohnung (...) empfing sie (...) ihre hochgestellten Liebhaber. Zu ihnen zählte auch der Mann, der sie umgebracht hat.

Denn der Mörder ist niemand anderes als der Leiter des Morddezernats im Römischen Polizeipräsidium. Jener ebenso ehrgeizige wie erfolgreiche Kriminalbeamte, den sie alle nur den 'Dottore' nennen. Und der nun - von seinem Mord ins Amt zurückkehrend - in aller Gelassenheit mit seinen Kollegen und Untergebenen seine soeben vollzogene Beförderung (...) zum Leiter des 'Politischen Büros' (feiert). Einem Posten, dem im Zeichen der immer mehr überhand nehmenden Tätigkeit anarchistischer Gruppen besondere Bedeutung zukommt.

In dieser neuen Stellung beobachtet der Mörder aus nächster Nähe die Ermittlungen seiner Kollegen und Untergebenen von gestern im Mordfall Terzi mit geradezu sadistisch-wollüstigem Interesse. Denn ( es geht ihm um den Beweis, daß er,) als Repräsentant der Staatsmacht und der Ordnung, über jeden Verdacht erhaben (ist). Und seien die Beweise noch so eindeutig. Warum aber hat der Dottore überhaupt Augusta (...) auf so brutale Weise umgebracht? (...) In seiner Erinnerung erlebt der Mörder parallel zu den vergeblichen Bemühungen der Mordkommission, den Fall zu lösen, die entscheidenden Stadien ihres abnormen Liebesverhältnisses. Wie Augusta ihn immer wieder bat, mit ihr die Sexualverbrechen nachzuspielen, die er aufzuklä-

Beim Nachspielen der Sexualverbrechen

ren hatte. Wie sie mit masochistischer Wollust sein Opfer spielte. Und wie er in angeborenem Sadismus die Rolle des unerbittlichen Kriminalisten zu verkörpern hatte, der sie in den schauerlichen Posen dann auch immer fotografierte. Das war seine höchste Befriedigung.

Und hatte Augusta ihm nicht immer wieder voller Bewunderung gesagt, er habe die Möglichkeit, jedes beliebige Verbrechen zu begehen, weil er unantastbar, über jeden Verdacht erhaben sei? Er war dahintergekommen, daß sie ihn mit dem im gleichen Haus wohnenden, ultralinken Studenten Antonio Pace betrog. Es gab eine heftige Auseinandersetzung, in deren Verlauf ihm Augusta ihre Verachtung über sein Versagen als Liebhaber ins Gesicht schrie und ihn so tief demütigte, wie es nie zuvor ein Mensch gewagt hatte. (...)

Nun aber hat er selbst Mühe, die Mordkommission auf die einzig richtige Fährte zu lenken. Er muß seinen einstigen Untergebenen klar machen, daß der Ehemann der Toten als Täter ausscheidet. Er läßt Antonio Pace verhaften, der ihn als einziger beim Verlassen des Tatortes kurz nach dem Mord sah. Und er dringt in den Jungen, ihn doch als Mörder zu denunzieren. Doch der weigert sich, weil er glaubt, den Dottore für die Durchsetzung seiner radikalen politischen Ziele erpressen zu können. (...)

So bleibt dem Dottore am Ende nichts anderes mehr übrig, als sich selbst der Mordkommission gegenüber der Tat zu bezichtigen. Er stellt sich den Behörden zur Verfügung und erwartet in seiner

Wohnung die weiteren Maßnahmen gegen sich. Er schläft ein und erlebt einen seltsamen Traum, wie der Polizeipräsident mit der gesamten Mordkommission zum Verhör bei ihm erscheint. Doch so sehr sich der Dottore in diesem Traumverhör auch bemüht, die Kollegen von seiner Schuld zu überzeugen, will niemand ihm Glauben schenken. Weil nicht sein kann, was nicht sein darf...

Als der Mörder wieder erwacht, sieht er draußen tatsächlich den Polizeipräsidenten mit großem Gefolge ankommen. Das richtige Verhör beginnt. Aber niemand wird erfahren, wie es wirklich ausgeht. Denn ehe sich der Dottore den Fragen der Kommission stellt, hat er die Fenster für alle neugierigen Blicke von draußen verdunkelt....

Auf der Leinwand aber erscheinen zum Schluß diese Worte von Franz Kafka aus dem 'Prozeß': 'Wie er uns auch erscheinen mag, er ist doch ein Diener des Gesetzes, also zum Gesetz gehörig, also dem menschlichen Urteil entrückt'."

Beim Vergleich dieses Handlungsabrisses mit dem Film fällt auf, daß die Aufgabentätigkeit des "Mörders" als Leiter des "Politischen Büros" mit seiner Beförderungsfeier erledigt zu sein scheint. Unerwähnt bleiben die lange Antrittsrede des Mörders als Chef der Politischen Polizei, die Präsentation des Archivs mit den gesammelten/gespeicherten geheimen Daten und Informationen, die riesige Abhörzentrale und das Bombenattentat auf das Polizeigebäude, das zur Verhaftung der (schon in CASABLANCA so genannten) üblichen Verdächtigen führt - ausnahmslos Studenten. Unter ihnen befindet sich auch Antonio Pace, der somit nicht aufgrund des persönlichen Motivs des Mörders (Denunziation) - wie im Columbia-Presseheft - hinter Gittern landet, sondern wegen seiner der Polizei bekannten politischen Aktivitäten (in der Deutschen Fassung (DF) ist Pace übrigens "seit Mai '66 unter Kontrolle", in der Originalfassung (OF) seit dem Signaldatum "Mai '68"). Der Verleih blendet also in seiner Inhaltswiedergabe das Wirken der Politischen Polizei sowie seines Chefs aus und reduziert die politische Dimension des Films auf die "Gegenseite": die "immer mehr überhand nehmende () Tätigkeit anarchistischer Gruppen", den "ultralinken Studenten Antonio Pace" und dessen "radikale () politische () Ziele."

Diese Tendenz findet in der Synchronisation insofern ihre Entsprechung, als die direkt politischen Aussagen durchgängig abgeschwächt werden. Die als programmatische Grundsatzerklärung angelegte große Antrittsrede des Mörders vor versammelter "Mannschaft" (darunter in Hitchcock-Manier auch Elio Petri) gipfelt in den Worten: "Unsere Aufgabe ist es zu unterdrücken. Die Repression ist unser Impfstoff. Repression ist Zivilisation!" In der DF paßt allerdings die beibehaltene Form ("Mit schneidender Stimme und in Duce-Positur", Wolf Donner in DIE ZEIT v. 27.11.1970) nicht mehr zum sehr viel zahmeren und politisch unverfänglichen Inhalt: "Unsere Pflicht ist es, Einhalt zu gebieten. Unsere Pflicht ist es, jede Art von Verbrechen zu bekämpfen. Verbrechensbekämpfung ist Zivilisation!"

Die Studenten - hier trifft sich die Synchronisatiosverfälschung mit der (oben zitierten) Negativzeichnung der 68er-Generation im Presseheft - werden so durch die Strategie der Kriminalisierung zu simplen Verbrechern abqualifiziert. Dagegen spricht allein

Mussolini läßt grüßen

schon die Bedeutung von Antonios Familiennamen (Pace = Frieden) und die Tatsache, daß der Film explizit eine Brücke schlägt zwischen den 68ern und der Resistenza, der antifaschistischen Widerstandsbewegung: "Sie (die Studenten E. S.) haben dieselben Namen wie vor 30 Jahren" (der Film kam 1970 in die Kinos). Dazu Petri in einem Interview: "In einem gewissen Sinn handelt es sich um eine Familientradition, oft über 5 Generationen hin. In Rom sind viele Studentenführer die Söhne meiner kommunistischen, sozialistischen und republikanischen Freunde" (in: J.A. Gili (Hg.), Elio Petri, Nizza 1974, S.70).

In der DF reißt nach dem Bombenattentat der Polizei (als Vater ) sozusagen der Geduldsfaden mit den ungezogenen Studenten (als Kindern) - "diesmal haben sie das Faß zum Überlaufen gebracht" -, so daß die Zeit der Nachsicht jetzt vorbei ist: "Schluß mit der Toleranz!" In der OF dagegen dient die harmlose, keinen nennenswerten Schaden anrichtende Explosion als willkommener Anlaß, endlich hart und rücksichtslos durchgreifen zu können: "Diesmal haben sie sich ruiniert. (...) Freie Hand! Für alle! Das Konzept ist klar."

Seit seinem Amtsantritt hat der Chef der Politischen Abteilung nämlich nichts anderes im Sinn , als "diese zersetzende, antiautoritäre Welle aus(zu)löschen", während die DF dieses Konzept zum Auslöschen "destruktiver Parolen" verniedlicht - quasi als Anweisung an Streicherkolonnen, die Wandparolen zu übertünchen.

Überhaupt ist die Synchronisation sorgsam darauf bedacht, die beiden Schlüsselbegriffe des 68er-Diskurses "Repression" und

"Autorität" zu vermeiden. Hier noch zwei weitere Beispiele: Pace zum Mörder beim Verhör: "Ein Krimineller, der die Repression leidet, das ist perfekt." Die DF kappt diesmal den politischen Aspekt völlig und läßt nur den kriminellen sinnentstellt übrig: "Ein Krimineller in deiner Stellung ist ein perfektes (Pace brüllt etwas Unverständliches)." Seine Selbstanzeige rechtfertigt der Mörder in der OF damit, daß er "das Konzept der Autorität in seiner ganzen Reinheit bekräftigen" wolle, während er in der DF seinem Nachfolger in der Mordabteilung kriminalistische Unfähigkeit bescheinigt: "Ich (erbringe) Dir und Euch den Beweis, daß Ihr alle Stümper seid, weil Ihr den Wald vor lauter Bäumen nicht seht."

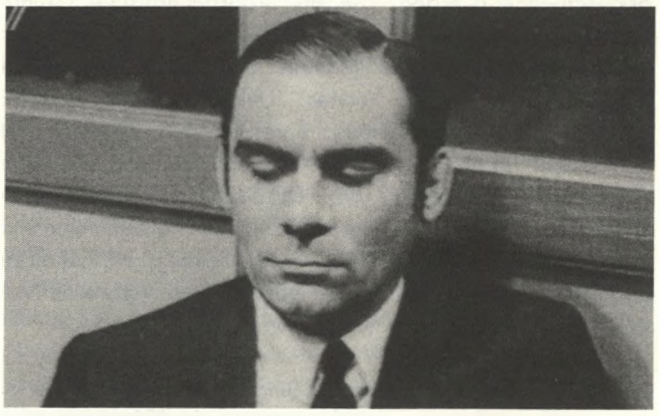
Antonio Pace

Von den drei Ebenen des Films, der "kriminellen" (Ermordung Augusta Terzis; Fortgang der Ermittlungen), der "sexuellen" (Sado-Maso- Liebesverhältnis zwischen Augusta und Mörder / Liebe zwischen Augusta und Antonio) sowie der "politischen" (Politische Polizei vs. Studenten), die wie Zahnräder ineinandergreifen (Augusta und Mörder spielen Sexualverbrechen und Verhör nach / der politische Gegner Antonio Pace ist gleichzeitig Rivale in der Liebe und einziger Zeuge des Verbrechens), ist also der "Sprengsatz" der dritten Ebene durch die Synchronisation entschärft; ausgespart bleibt der faschistoide Charakter der Polizei, abgehoben wird in der DF allein auf den Machtmißbrauch zur Vertuschung des Verbrechens: "Petris 'Ermittlungen ...' sorgt nun auch in den deutschen Kinos für höchst explosiven Thriller-Zündstoff. Wagt doch der Regisseur dieses am ..... in den .....-Lichtspielen anlaufenden 'Tabu-Brechers' (...) einen hohen Polizeibeamten als eiskalten Mörder anzuklagen" (so die den Kinos an die Hand gegebenen 'Vornotizen' der Columbia.

Aus den bisher schon aufgezeigten Synchronisationsverfälschungen resultiert natürlich auch eine wesentlich positivere Zeichnung der Hauptfigur (Gian Maria Volonté in einer Paraderolle) in der DF. Diese Tendenz wird durch eine Reihe weiterer "Retuschierungen" noch verstärkt. Am Telefon gibt Augusta dem Mörder klipp und klar zu verstehen: "Physisch interessieren Sie mich nicht. Sie sind zu sehr Durchschnittsitaliener, zu behaart. Natürlich schwitzen Sie viel. Ich bin sicher, daß Sie nach Schuhwichse riechen, nicht wahr?" Soviel Mut traut die DF aber Augusta nicht zu, weshalb sie sich indirekt über den Mörder mokieren muß: "Hör zu, mach Dir keine Illusionen, er interessiert mich physisch überhaupt nicht, ist zu sehr Durchschnitts-Italiener, zu behaart. Ich könnte mir vorstellen, daß er viel schwitzt. Ich bin sicher, daß er irgendwie nach Schuhwichse und billiger Seife riecht." (Die äußerst interessante Auflösung des Rätsels, mit wem

"Physisch interessieren Sie mich nicht."

denn Augusta da telefoniert, liefert die DF jedoch leider nicht.) Auch siezt man als Journalist natürlich einen "Repräsentant(en) der Staatsmacht und Ordnung" (Presseheft) und duzt ihn nicht wie in der OF. Selbstverständlich ist eine solche Respektsperson auch überaus religiös; so will die DF den Mörder gleich zweimal die Hand eines hohen Geistlichen küssen lassen. "Nein, nein, nochmals lieber nicht, mein Lieber", wehrt dieser aber ab. In der OF existiert jedoch diese angesprochene erste Ergebenheitsbezeugung gar nicht, weil der Geistliche den Handkuß - ohne ein Wort zu sprechen - rein gestisch abweist. Die Dialogergänzung der DF steht auch im Widerspruch zum - verglichen mit Hitchcock - noch ironischeren Umgang Petris mit der religiösen Ikonographie: Einmal setzt er dem Mörder mittels einer kreisrunden Lampe gleichsam einen Heiligenschein auf und als der Chef des Politischen Büros beim Abhören eines Telefonats Antonios erfährt, daß dieser ihm von Augusta vorgezogen wird, nagelt ihn Petri sozusagen als Ausdruck seines Leidens ans Kreuz. Solche bildlichen Verweise entgehen der deutschen 'Bearbeitung', bei den verbalen ist sie aber auf der Hut: so wird aus "die Enthauptete von Castel Gandolfo" (dem Sommersitz des Papstes) "die Unbe-



"Ans Kreuz genagelt"

kannte aus der Seine".
Später beim Verhör gelingt es Antonio, das Machtverhältnis umzukehren: "Ich hab Dich in der Hand!" schreit er dem Mörder entgegen. Dieser wiederholt aber in der DF nicht wie in der OF Antonios Worte, als er gleich darauf seine Selbstanzeige schreibt, sondern wimmert zweimal: "Ich hab ihn in der Hand" vor sich hin - für wie blöde hält man eigentlich den Zuschauer, kann ich da nur fragen oder aber mich Enno Patalas' Ironie anschließen: "Immer noch herrschen weithin irrige Auffassungen von der Arbeit eines Synchronautors und - regisseurs. Immer noch dominiert die Ansicht, die Aufgabe eines solchen bestehe in nichts anderem als darin, die Dialoge des Originals so getreu wie möglich - das heißt unter Berücksichtigung der Lippenstellung des Sprechenden - in die eigene Sprache zu übertragen. Weit gefehlt! Die Arbeit eines Synchronisierers ist durchaus schöpferisch! Den Originaldialog schlankweg zu übertragen - wie phantasielos! Vielmehr gilt es, ihn zu interpretieren; Sinngehalte, die dem Autor selbst unbewußt geblieben sein mögen, hervorzuholen; nicht erkannte Möglichkeiten auszunützen; Schwächen zu korrigieren; ja, wo nötig, neu zu dichten. Aus einer Synchronisation, die ihre Möglichkeiten recht erkannt und genutzt hat, geht ein Film gewandelt, veredelt, erneuert hervor" (Filmkritik 11/63).
Aus soziologischer Sicht läßt sich mit Hesse-Quack (Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen, Köln 1967) von "Selektionsprozesse(n)" sprechen, "mit denen die Synchronisation Gegenstände aus den Filmen herausfiltert, die zentrale oder auch weniger zentrale Werte der rezipierenden Kultur gefährden können" (S. 59). Die Synchronisation fungiert so "als Institution sozialer Kontrolle, indem sie eliminiert oder verändert, was in den ausländischen Filmen den herrschenden Konsens bedrohen könnte" (S.56). Kurzum: Synchronisation als ideologisches Mittel zur Zementierung des Status quo.
PS: Die aufgezeigten Verfälschungen gelten für die deutsch synchronisierte Fassung von "ERMITTLUNGEN ...", die die Columbia im November 1970 in der Bundesrepublik in die Kinos gebracht hat (Bearbeitung: Aura-Film, Conrad von Molo). Sehr interessant wäre nun ein Vergleich mit der vom DEFA Studio für Synchronisation gefertigten Fassung, die Progreß im September 1973 in der damaligen DDR "auch für Veranstaltungen in Filmclubs" und in "Studiotheater(n)" angeboten hat. Wahrscheinlich ist diese Fassung in politischer Hinsicht nicht zensiert, denn laut Veleihhinweis (Nr. 106/73) gibt Petri "einen Einblick in die inhumanen Methoden des kapitalistischen Polizeiapparates, der willfähriges Instrument der kapitalistischen Ordnung ist." Ganz glücklich war man mit dem Film allerdings auch nicht - "Die mit optischer Attraktivität gestaltete spannende Kriminalhandlung ist dazu angetan, die kritischen Aspekte abzuschwächen" (ebd.) - , so daß zumindest die Versuchung einer Korrektur bestand. Fazit: Was des einen Freud, ist des andern Leid.

Eckhard Schleifer

(1) Petris erster Spielfilm "L'ASSASSINO" (wörtlich: DER MÖRDER,; Deutscher Titel: "TRAUEN SIE ALFREDO EINEN MORD ZU?") war 1960 von der Zensur erst nach 90 (in Worten: neunzig) Schnitten freigegeben worden.

In der letzten GRIP-Ausgabe hat sich am Ende von Eckhard Schleifers Analyse ein Satzfehler eingeschlichen:
Das Post Sciptum muß korrekt lauten:
'Die deutsche Synchronisation erspart allerdings Rosi die Kritik Bertoluccis, weil sie ihn in Franco Rossi verwandelt.' Im dem vorangestellten Zitat muß es entsprechend 'Rosi' lauten. (d Red.)

---

## Peter Voigt: Wieland Förster
## - Protokolle einer Gefangenschaft

Drei eigenständige, chronologisch jedoch aufeinander abgestimmte Gesprächsprotokolle von jeweils fünfundvierzig Minuten Länge erlauben es dem Dokumentarfilmer Peter Voigt in den "Protokollen einer Gefangenschaft" an das Schicksal des Bildhauers, Malers und Schriftstellers Wieland Förster zu rühren. 1946, als Sechzehnjähriger wegen unerlaubten Waffenbesitzes denunziert und an die Russen ausgeliefert, wurde Wieland Förster zu zehn Jahren Arbeitslager verdammt. Inhaftiert war er letztlich mehr als drei Jahre: In Bautzen, an einem Ort, dessen Name zum Synonym einer über den Krieg hinaus regierenden Grausamkeit werden sollte. Allein diese Codewort auszusprechen, geschweige denn von seinen Erfahrungen mit dem Tod in Bautzen zu berichten, hätte Förster noch vor kurzem erneut der Willkür ausliefern können.
Peter Voigt, der Förster auf dessen eigenen Wunsch hin porträtiert und begleitet, hat sich die Zeit genommen, die Eskalation dieser Willkür zu verfolgen. Von Erinnerung zu Erinnerung, von Schwelle zu Schwelle, durch Räume, die heute Archive der Universität Dresden bergen und kein Zeugnis geben von den nächtlichen Verhören, die Wieland Förster seitdem um den Schlaf bringen. "Schlaf", sagt der einzige Zeuge einer weggeräumten, einer neu möblierten Geschichte, "ging in Ohnmacht über". Der Gefangene Wieland Förster liest die unsichtbaren Zeichen der Tyrannei gleich einem Kassiber, der die Umrisse einer ganzen Stadt umfaßt. Der Erzähler Wieland Förster versammelt die Zeichen, von diesem Fenstersims, das bröckelt, von jenem Rohr, das an einem Weg nach ganz unten entlang rauschte, und projiziert sie als Menetekel auf die (Lein)Wand. Wo nichts zu sehen ist außer verstellten Räumen und einem verbitterten Mann im Staubmantel, ruft die Imaginationskraft dieser Sprache, die Langsamkeit dieser Bildsprache vernichtende Bilder hervor. Zäsuren, die den hypnotischen Erzählfluss dämmen, Redundanzen, rhythmische Stockungen nehmen den "Protokollen einer Gefangenschaft" die Nähe zum Martyrium, zum Selbstmitleid. Mit Geduld hat das Faszinosum dieses Films wenig zu tun.

Heike Kühn

## Filmbeschreibung = Portrait: ¿What's your name!

# Ein Ton-Film von Wilhelm Orlopp

Im Rahmen der monatlichen Reihe "Der Blick ins Freie" wurde am Mittwoch, 17. Februar im Mal Seh'n der Film "¿What's your name!" von Wilhelm Orlopp gezeigt. Orlopp hat neben mehreren kurzen Filmen vor allem den Film "VERdich? !" (1982-85, 54 Min., 16mm) gemacht, der wie auch der hier gezeigte in jahrelanger Arbeit am Schneidetisch entstanden ist.

Die Vorführung ließ ein zum Teil etwas ratloses Publikum zurück, wie sich im anschließenden Gespräch herausstellte. Ich möchte daher über eine Besprechung des Films hinaus hier noch einige grundsätzliche Fragen zur Kunstform Film erörtern. Der Film wurde nach dem Gespräch und einer Pause ein zweites Mal gezeigt.
" ¿What's your name!" (1985 90, 28 : 35 Min., 16mm) ist einer der wenigen mit Mitteln der Hessischen Filmförderung finanzierten Avantgardefilme und wurde im Rahmen der 5. Hessischen Filmschau 1990 im Kommunalen Kino erstmals aufgeführt.
Der Ton des Films besteht aus den Arbeitsgeräuschen von vier Wasserrädern in Ägypten, die zu Anfang des Films im Bild gezeigt werden. Schon hier in der ersten Szene gibt es eine deutliche Differenz zwischen der eher ruhigen Abbildung des Gegenstands und der vielfältig lärmenden, kreischenden, wimmernden, plätschernden Musik der Bewässerungsmaschinen. Diese ist zunächst als Vierklang, später in Einzelstimmen und im letzten Drittel wiederum als Mehrklang geschnitten und ergibt damit eine Komposition, die im Aufbau an klassische Orchestermusik erinnert.
John Cage hatte einmal, als er in New York an einer vielbefahrenen Straße lebte geäußert, er brauche keine Musik zu hören, da er ja den ganzen Tag Musik in Form von Straßengeräusch erlebe. Der Unterschied zu Musik im traditionellen (abendländischen) Sinn, ist selbstverständlich die Forderung nach einer Form von Harmonie, die, in Jahrhunderten entwickelt, den angelernten Vorstellungen des heutigen (westlichen) Hörers entspricht. Nun kommt es aber Cage (und auch Orlopp) als modernem Künstler gerade darauf an, solche Konventionen zu durchbrechen und damit möglicherweise neue Sichtweisen auf die Welt zu eröffnen.
Die äußerlichen Veränderungen in diesem Jahrhundert sind technologischer Art und bewirken massiv ein Umdenken in Kunst und Ethik. Es gibt eben nur zwei Möglichkeiten, auf ein neues Ereignis, wie zum Beispiel Autolärm zu reagieren: entweder man konstruiert die Maschinen so, daß sie im Zusammenklang auf der Straße harmonische Geräusche erzeugen, gemäß unserer Musiktradition - oder man ändert grundlegend die Musikvorstellungen. Letzteres, das heißt die Anpassung an Gegebenheiten im Gegensatz zu Veränderung der Welt aufgrund von Ideen und Wünschen, fällt dem Menschen naturgemäß am leichtesten. Eine dritte (modische) Methode, nämlich die unaufgelöste Situation per Walkman-Kopfhörer oder Autostereo zu überdecken, fällt nur auf die zweite zurück, denn Musik im traditionellen Sinn wird so genauso zerstört, bzw. geändert. Das wird sofort eindringlich sichtbar an dem Mediensalat, der heute in der Stadt überall präsent ist.
Der Ton in "¿What's your name!" wird nicht ohne Grund von vielen Zuhörern als grausig, das heißt unharmonisch und unangenehm empfunden. Er entspricht eben nicht unseren musikalischen Harmonievorstellungen, ist aber andrerseits harmonischer und auf jeden Fall beziehungsreicher als Verkehrslärm. Dies wird in den Bildern deutlich, die zunächst wie Synchronisations-Entwürfe zu den Geräuschen gelesen werden können. Es sind immer wieder Esel zu sehen, Mahlräder, Holzkarren, Wasser. Manche der Ereignisse passen sogar besser zum Ton als die tatsächlichen Geräuscherzeuger. Im Verlauf des Films (und erst recht bei mehrmaligem Sehen) wird aber deutlich, daß das Gesehene mit dem Gehörten eine eigentümliche Welt bildet, deren Ordnung mit gängigen Vorstellungen von Film kaum in Einklang gebracht werden kann.
Als ich den Film das erste Mal sah, hatte ich nur einen vagen Eindruck von vielen schönen, aber ziemlich ungeordneten Bildern, gegen einen nervigen, kreischenden Ton. Den meisten Zuschauern - wie auch an diesem Abend - geht es wohl ähnlich, und sie werden daher kaum den Film mehrmals sehen wollen. Aber hier ist es genauso wie bei neuer Musik - erst durch wiederholtes Hören, durch Auswendiglernen, überblickt man die Gesamtstruktur und entwickelt schließlich nach und nach ein Gefühl für die Feinheiten.
Im Unterschied zu Musik wird Film vornehmlich auf das erstmalige Erleben hin konstruiert. Daher ist es zum Beispiel ganz normal, Musik-CDs sehr oft zu hören, während Videobänder wohl kaum öfter als dreimal gespielt werden. Erzählhandlungen sind auf den Reiz der Spannung aus, die sofort verloren geht, wenn das Ergebnis schon bekannt ist. Dieser Gefahr der Kurzlebigkeit gehen Filmkünstler aus dem Weg, indem sie die Betonung weniger auf Handlung legen, sondern auf Werte, die aus der Musik oder der Bildenden Kunst bekannt sind: Zeitaufbau, Bewegungsablauf, Bildlauf, Farbe.
Grundlage des Films von Orlopp ist ein Erlebnis, das er 1980 hatte: in einer ägyptischen Oase hörte er das Geräusch der Wasserräder. Erst fünf Jahre später wurde aus der Idee ein konkretes Filmprojekt - im Verlauf mehrerer Ägypten-Reisen nahm er den Ton auf Band auf und sammelte etwa 3 Stunden Bildmaterial. Dann begann die Hauptarbeit am Schneidetisch, die noch einmal fünf Jahre in Anspruch nahm. Sein Schnitt geht nicht von festgelegten Ideen aus, sondern wird um einzelne ihm wichtige Bilder herum geformt, die wie Kristallisationskeime die spätere Gestalt des Films bilden. Dabei achtet er auf den Zusammen"klang" dieser Bilder und Szenen, sowohl untereinander, als auch mit dem ebenfalls geschnittenen "komponierten" Ton.
Der Schnitt ist harmonisch - Gegenstandsbewegung, Fahrten und Kamerabewegung werden in Einklang gebracht, sogar so präzise, daß manche Zuschauer die Aufnahmen als "statisch" empfunden haben, was sie aber ganz offensichtlich nicht sind - denn die Kamera ist immer in Bewegung, die Aufnahmen sind nie mit Stativ gemacht und manchmal wurde auch einfach aus der Hand ohne Durchschauen gefilmt, beispielsweise auf der Straße mitten im Gewühl.
Es gibt viele Fahrtaufnahmen aus dem Auto heraus - was normalerweise langweilig ist, denn es ist dabei schwierig, über eine län-

gere Strecke die visuelle Spannung zu halten. Meistens fließt dann die Landschaft einfach sinnlos vorbei - es entsteht ein Landschaftsbild, das uns seit Einführung der Motorisierung wohlvertraut ist. Orlopp zeigt aber, wie selbst hier Konzentration und Dichte möglich sind. Durch Bewegen der Kamera mit und gegen die Fahrtrichtung werden Raumwirkungen dynamisiert, wenn die Kamera beispielsweise während der Vorbeifahrt auf einen Mann mit einem Esel gerichtet bleibt. Sanddünen zeichnen oszillierende Linien in den Himmel. Ein Höhepunkt ist ein Vogel, der stillstehend gegen die Landschaft fliegt, da er gleiche Richtung und Geschwindigkeit wie das Auto hat.

Die Bilder werden immer wieder unterbrochen durch Schwarzfilm, so daß sich niemals eine offensichtliche Struktur ergibt, die aufgebaute Erwartungen befriedigen könnte. In den Schwarzpausen kehrt der Ton mit voller Kraft zurück ins Bewußtsein, besonders wenn man sich zuvor in den schönen Bildern verloren hat. Dies läßt auch eigenen Assoziationen Raum und gibt Gelegenheit, das Erlebte zu überdenken.

Die Gesamtstruktur des Films ist leichter durch Ausschlußkriterien greifbar, als durch Beschreibung der Inhalte. Orlopp selbst nennt Punkte wie "keine Unterwerfung des Materials unter meine Vorstellungen", "nicht Ver-tonung von Bildern", "keine Artistik" und "keine Geschlossenheit vortäuschen". Das heißt, er hat sich von vornherein klare Grenzen gesetzt, um dann in der Arbeit um so freier mit dem Material umgehen zu können. Hier kommt ein wichtiger Aspekt der modernen Kunst zum Zug, nämlich das Definieren von Kriterien durch den Künstler selbst - im Gegensatz zur Unterwerfung des Künstlers unter äußere Umstände. Heute beinhaltet jedes gute Kunstwerk auch die Definition seiner Lesbarkeit.

Die Verbindung aus großer Freiheit, innerhalb sehr eng gesetzter Grenzen, kennzeichnet auch Wilhelm Orlopps Ausstellung von Zeichnungen in der Galerie der Künstler, Barckhausstr. 1-3 (bis 16. März 93, Di - Fr 12-18 Uhr). Hier hängen Serien von Zeichnungen mit roter dichter Aquarellfarbe auf DIN A4-Papier, immer in einem festen Bereich um die Horizontlinie herum aufgetragen, lesbar von links nach rechts. Von weitem wirken sie leer und unscheinbar, je mehr man sich ihnen nähert, desto stärker springt einem eine riesige, scheinbar endlose Vielfalt an Formen, Umformungen, Reihungen, Verdichtungen, Ausfransungen ins Auge. Sie bewegen sich zwischen Poesie und Musik und erinnern damit stark an Orlopps Umgang mit Bildabläufen und Klangzusammenhängen.

Roland Krüger

# und der verhängnisvolle BLICK

Der weibliche wie der männliche Körper hat gesellschaftlich kommunikative Funktion. Er ist Träger nonverbaler Aussagen, die im jeweiligen kultur-soziologischen Kontext zu verstehen sind. Die Sprache der Erotik ist Ausdruck des Geschlechterverhältnisses und gleichzeitig Mittel, den Status männlich-weiblicher Beziehungen zu erhalten.

Die Zeichen der Inszenierungen und Selbstinszenierungen der Körper sind untrennbar verbunden mit der Geschichte einer männerorientierten Gesellschaftsform. Selbst wenn man heute davon ausgehen kann, daß sich das patriarchale System im Stadium der Entropie befindet, erschließen sich die Codes von "Erotik" nur in der geschichtlichen Reflexion. Das, was als erotisch spezifisch den Geschlechtern zugeschrieben wird, läßt sich schon seit Jahrhunderten mit der Äquivalenzfunktion des weiblich / männlichen Gegensatzes von "natürliche Schönheit / hart erarbeitete Muskeln" beschreiben.



Auch das Blickphänomen scheint eher im Sinne der Tradition zu funktionieren. Ist es der Mann, der das Objekt seiner Begierde in Augenschein nimmt, so ist es die Frau, die im Bewußtsein des "anderen" Blicks, die eigenen Augen, wenn auch vielleicht nicht mehr schamhaft, aber immerhin senkt. Dieses Phänomen und vor allem seine Anwendung erleben wir täglich, ob im Reality-Alltag, in Illustrierten oder auf der Kinoleinwand. Obwohl die Situation eine aufgeklärte ist, befinden wir uns beim Thema der Erotik und dem Blick, als wesentlicher Bestandteil der Erotik, noch immer auf einer eher mythologischen Ebene des Geschlechterverhältnisses. Damit dieses Rollenverhältnis auch in der Erotik nicht ein archaisches bleibt, wäre ein Überdenken und Entwickeln "neuer" Perspektiven notwendig und ein Diskurs über eine mögliche Neubesetzung von Erotik-Codes anzuregen.

Die Veranstaltung wird auf verschiedenen Ebenen das Phänomen der Erotik, der Verführung und die Rolle des Blicks umreißen. In einem theoretischen Part werden Positionen von Jean Baudrillard (der sich in den "Fatalen Strategien" und in seinem neuesten Buch "Zur Verführung" sehr ausführlich zum Wesen der Verführung sehr ausführlich zum Wesen der Verführung und dem Verhältnis der Geschlechter äußert), Georges Bataille und Niklas Luhmann (der im Zuge seines systemtheoretischen Ansatzes auch vor Liebe und ihrer gesellschaftlichen Funktion nicht halt macht) vorgestellt. Neben diesem theoretischen Aspekt, wird es reichlich anschauliches Material zum Thema Erotik geben. Ein Diavortrag wird sich, ausgehend von der Rezeption des Medusa-Mythos in der Abendländischen Malerei mit der Bedeutung dieses besonderes "Frauenschicksals" auseinandersetzen. Die schöne Medusa avancierte zur Femme fatale und zum Schrecken aller Männer. Da niemand ungestraft ihrer Schönheit ansichtig werden darf, hat der Blick der schlangenköpfigen Medusa für den Voyeur tödliche Folgen. Diesen Doublebind von Schönheit und Grauen weiß sich auch die Göttin Athene zu Nutze zu machen. Die Aigis, das Symbol des Grauens, trägt die jungfräuliche Göttin an ihrem Gewand. Dadurch wird sie zur unnahbaren, jede (männliche) sexuelle Lust abwehrenden Frau. Die Verstrickung von Blick, Voyeurismus und Verführung soll auch für das Zeitalter der Vernunft aufgezeigt werden. Entlang dieses Parameters werden weibliche Körperdarstellungen und Inszenierungen in der Abendländischen Malerei des 18. Jahrhunderts vorgestellt und in einer szenischen Lesung werden erotische Kurzgeschichten geboten, deren besonderes Sujet der Blick und der Fetisch ist. Der Film "Variety" von Bette Gordon (USA 1983), der sich mit der Relation von Schaulust und Sexualität im Kino auseinandersetzt, "verkehrt" die gängigen Codes von männlich/weiblichem Blickverhalten im traditionellen Spielfilm. Wenn die Hauptdarstellerin Christine offen und dazu öffentlich ihre sexuellen Phantasien ausspricht, in Pornoläden geht und einen Mann verfolgt, bricht sie damit nicht nur gesellschaftliche und kinematografische Tabus, sie instabilisiert die Bedeutung patriarchalischer Symbolsysteme.

Künstler/Innen, die sich mit dem Thema Erotik und Fetisch auseinandersetzen, werden mit ihren Arbeiten und einer Installation einen besonderen Beitrag zu dieser Veranstaltung liefern.

Gilla Lörcher / Monika Romstein

**Veranstaltung:**
Erotik, Verführung und der verhängnisvolle Blick

Referentinnen:
**Annette Brauerhoch**
(Filmwissenschaftlerin, Frankfurt);
**Gilla Lörcher**
(Philosophin, Kunsttheoretikerin, Frankfurt);
**Monika Romstein**
(Kunsthistorikerin, Frankfurt)

Eine Veranstaltung des Frankfurter Filmhauses, in Kooperation mit dem Literaturhaus ..u.a.
Ort: Literaturhaus,
Kino: Stand zum Redaktionschluß noch nicht fest, bitte im Filmhaus erfragen.

Zeit: Freitag, den 2.7., 18-22 Uhr;
Samstag, den 3.7., 14-19 Uhr (18 Uhr Buffet von Christine Biehler)

Foto rechts: Horst Ziegenfusz