

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 191

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pro Filmbulletin

ASP Inteco AG, Winterthur

Beratungsgesellschaft für
Informationstechnologien

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Migros-Genossenschafts- Bund, Zürich

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1994 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, Walt R. Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

Apokalypse und Errettung

Rex Ingram
und das Jahr 1913
auf dem
Stummfilmfestival
in Pordenone



Rex Ingram bei Dreharbeiten in Afrika zu THE ARAB und im Studio zu THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE

KURZ BELICHTET

Von besonderem Interesse filmhistorischer Retrospektiven ist in diesem Jahr der Erste Weltkrieg. In Amsterdam stand er im Mittelpunkt eines internationalen Kongresses, das Cinema Ritrovato in Bologna wird sich Filmen der Jahre 1914 bis 18 unter der Fragestellung «Cinema e Propaganda» widmen und das Deutsche Historische Museum in Berlin plant eine Ausstellung und Filmreihe zu den Bildern des Krieges. Die zwölften Giornate del Cinema Muto in Pordenone, alljährlich eine Woche lang internationaler Markt der Filmhistoriker und -archivar, beleuchteten das Jahr 1913. Von der düsteren Einschätzung Cecil B. DeMilles, der just 1913 seine ersten Filme drehte, rückblickend jedoch von einem «fateful year» sprach, war in dem Querschnitt durch mehr als sechzig Filmen des Produktionsjahres noch wenig spürbar. Breit ausgespielte Liebestragödien sah man aus Italien, die Spionageverwicklungen in MAL L'AMOR MIO NON MUORE und auch in IL PROCESSO CLEMENCEAU (1917) gaben dafür nur einen zeitlosen dramatischen Rahmen. Temporeiche One oder Two Reeler aus den USA spiegelten trotz zum Teil überbordender Komik, Aktion und Gerechtigkeitsvorstellung noch am meisten soziale Realität. Interessant zu beobachten war, wie sich hier bereits Genremuster ausgeformt hatten, auf deren Erzählkonventionen zurückzugreifen war, etwa in David W. Griffiths schönem Melodram THE MOTHERING HEART oder in den 1913 auch in Europa sehr hoch im Kurs stehenden Sensationsdramen um "weisse Sklavinnen". Dahinter verbirgt sich ursprünglich ein dänisches Melodram-Konzept, in welchem alleinstehende junge Frauen in ein orientalisches Bordell entführt werden. THE INSIDE OF THE WHITE SLAVE TRAFFIC zeigt jedoch trotz anfänglicher sozial verbrämter Zeigefingerhaltung einen erstaunlichen Einblick in die Praktiken amerikanischer Zuhälterbanden der Zeit.

Interessant war auch, wie der Kinobesuch selbst in einigen Filmen des Jahres zum Ausgangspunkt für turbulentes Geschehen wurde: für ein Eifersuchtsdrama bei Louis Feuillade (ERRREUR TRAGIQUE), eine komische Variante davon in UNA

TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO oder *Mack Sennetts MABEL'S DRAMATIC CAREER*, in welchem ein einfältiger Verehrer von Mabel Normand glaubt, sie würde auf der Leinwand ernsthaft verfolgt und bedroht. Der zweifellos überragende Film des Jahres 1913, *Victor Sjöströms* schwedische Armenhausstragö-die INGEBORG HOLM, war nicht unbekannt. Hier ist der soziale Realismus, die dezente Eindringlichkeit von Spiel und Inszenierung ebenso aussergewöhnlich wie das fein abgestufte Licht und die kammer-spielhaft dichte Narration. Denn ansonsten dominierte zumindest im europäischen Film von 1913 die monumentale historische (QUO VADIS) oder die beginnende phantastische Verklärung (ATLANTIS). Letztere ist vor allem in deutschen Produktionen unübersehbar: im in seiner Bildpoesie überzeugenden STUDENT VON PRAG ebenso wie in den recht statischen Versuchen, Wedekinds Lulu-Drama zu variieren (DIE AUGEN DER BAJADERE UND LOTUS, DIE TEMPELTÄNZERIN).

Rex Ingram und die Apokalypse

Am meisten wurde von dem Jahr 1913 in zwei Filmen der Retrospektive zum Werk des Regisseurs *Rex Ingram* (1893 – 1950) spürbar. Sein bekanntester Film, *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1920), entzündet sich genau an der dumpfen Vorkriegs-Atmosphäre, an Starre und Taumel, verzweifelter Unterhaltungsdrang und saturierten Ritualen der grossbürgerlichen Gesellschaft. Dagegen rebelliert *Rudolph Valentino*. Sein Manifest ist der Tango. Seine Geliebte, die Frau eines Ministers, sein Vater, seine preussischen Cousins und seine Freunde bejubeln jedoch den Krieg als verändernde Kraft. Valentino ist plötzlich ein einsamer Tänzer. Vermeintlich heimatlos, da nicht in Frankreich, sondern in Argentinien geboren, wird ihm suggeriert, nur die Aufgabe seines Pazifismus könne ihn und seine unglückliche Liebe erretten. Und tatsächlich zieht Valentino in den Krieg, vor dem Ingram in mehr als einem Dutzend Zwischentiteln als Ausgeburt des Wahns, der Vernichtung, als Pest und Plage der Menschheit gewarnt hatte. Ingram zeigt im

Bild recht wenig davon, sondern lässt diese Momente der Anklage stets von einer Sequenz mit den phantastischen apokalyptischen Reitern vollenden. Sie treten einzeln und in Grossaufnahme, schliesslich als Quadriga majestätisch aus Wolken und Nebel heraus. Kesselschlachten und Kriegsgreuel an der Zivilbevölkerung bleiben eher angedeutet, denn Ingram bemüht immer häufiger die apokalyptischen Reiter, um das Unglaubliche (und damit wohl auch 1920 Unzeigbare) des millionenfachen Mordens darstellbar zu machen. Doch die Millionen Gefallenen, die er in einem riesigen, merkwürdig steil ansteigenden, mit Kreuzen übersäten Grabhügel andeutet, verblassen schliesslich vor dem Tod des im Krieg mannhaft zu sich findenden Valentino. Noch als toter Schemen beordert er seine Geliebte, die sich endlich zu ihm bekennen will, zur Pflege ihres durch einen Granatsplitter erblindeten Gatten zurück.

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE traf mit dieser Botschaft, mit seinem dumpfen, aber rhythmisch vorwärtstreibenden Bildrhythmus (den Carl Davis in seiner neukomponierten Musik unterstreicht) den Zeitgeist der Nachkriegszeit. Er wurde einer der erfolgreichsten Stummfilme überhaupt, obwohl die deutsche Reichsregierung noch 1926 gegen die überzeichnete Darstellung von Greuel-taten deutscher Soldaten protestierte. Vor allem aber war er der Durchbruchfilm Rudolph Valentinos, dessen Schmalz und Glätte als Tangotänzer im Schützengraben sich tatsächlich verflüchtigt. Angedeutet werden damit Charakter-Facetten des Schauspielers, die später viel zu selten genutzt sind. Der Viertagebart steht ihm eigentlich viel besser als das glatte Beaugesicht.

Der schwarzhaarige, nur auf den ersten Blick machohaft erscheinende Valentino und die blonde, fragile *Alice Terry* geben auch die Hauptrollen in *THE CONQUERING POWER* (1921), wo sich – wie in allen Ingram-Filmen – die dramatische Fallhöhe schon aus der verqueren personalen Anordnung ergibt. Valentino spielt hier einen bankrotten Pariser Bohemien, der mit Hund, Diener und

Limousine nach dem Tod seines an der Börse sich verspekulierenden Vaters in das spartanische Bauerngehöft seines Onkels kommt. Ein Blick zu seiner aschenputtelhaften Cousine und die Liebe ist ausgebrochen, klar, rein und unverrückbar, das macht Ingram bereits in dem Schuss und in dem Gegenschuss auf beider Gesichter deutlich. Daran kann auch der neidische Blick des seit dem Tod seiner Frau offensichtlich seine Triebe durch das Anhäufen von Gold sublimierenden Vaters beziehungsweise Onkels nur für zehn oder fünfzehn Jahre etwas ändern. Aber was ist ein solcher Zeitraum hintertriebener Liebe, in dem normalerweise eine andere Generation heranwachsen könnte, gegen die Raum und Zeit durchdringende Kraft der Liebe. Als die Tochter den betrügerischen Vater erkennt, schliesst sie ihn in seiner Schatzkammer ein. Und dies ist Strafe genug: «I am Gold», sagt eine lemurenhafte Figur zu dem wahnsinnig gewordenen Goldgierigen, der von seinem Safe in einer Art koitalem Zusammenprall schliesslich erschlagen wird. Ingram liebt es, in den trotz melodramatischer Ausgangslage sehr genau lokalisierten, manchmal regelrecht realistisch grundierten Konflikt phantastische Elemente einzuweben. Märchenhaft steht Valentino dann eines Tages vor der Tür, just als seine Geliebte aus Gram und Verzweiflung heiraten will. Die Begründung, warum er, der von seinem Onkel getäuscht wurde, nach Jahrzehnten zurückkommt, ist jedoch umwerfend, so einfach und lakonisch, wie es meist nur amerikanische Drehbuchautoren erfinden können: um einen Blick in den alten Garten zu werfen, in dem beide eine einzige Nacht glücklich waren. Liebe ist «the most conquering power» und die grösste aller Schicksalsgewalten zugleich.

Grund- und Leitmotive

Alle Filme, die Rex Ingram ab 1920 inszenierte, umkreisen in der für den grossen Stummfilm kennzeichnenden naiven Konflikt- und Bildwucht die Schicksalsgewalt der Liebe, die es gegen alle Widerstände zu erringen gilt. Diese sind beträchtlich, sie erstrecken sich nicht nur über gewaltige

Klassen- oder ethnische Gegensätze, sondern umspannen in einigen Filmen Jahre und Jahrzehnte. Das Leitmotiv dieser trotz aller Bösartigkeiten und Intrigen dieser Welt in ihrem Herzen und Charakter unverformten Liebenden lautet: «Stand fast to your ideals» (Zwischentitel in *THE GARDEN OF ALLAH*, 1927). Der selbe Film deutet auch die Kraftquelle dieser verzweiferten Liebenden an: «Plant your face in my memories», sagt die englische Lady zum Trappistenmönch, den sie liebt, den sie geheiratet hat, der daran aber zugrunde zu gehen droht, weshalb sie ihn ins Kloster zurückgehen lässt. Im Gegensatz zur Version des Stoffes von 1936, die Richard Boleslawski mit Marlene Dietrich und Charles Boyer inszenierte, spendet Ingram im Schlussbild jedoch deutlich sichtbaren Trost für die aus Liebe Verzichtende: ihre Verbindung mit dem Mönch hat ihr einen Sohn beschert, den sie nun umhegt.

Auch in *THE PRISONER OF ZENDA* (1922) muss die Prinzessin lange überlegen und warten, ehe sie ihrem Herzen folgen kann und dem Doppelgänger des Königs, der erst den umstürzlerischen Schurken dient, dann jedoch den inhaftierten Regenten im Alleingang rettet, in den abfahrenden Zug nach-eilt. Kriege und Revolutionen sind beliebte Zeitrahmen, in denen sich die aus äussersten Gegensätzen heraufbeschorene Melodramatik besonders effektiv illustrieren lässt. Auf dem Hintergrund der französischen Revolution entfaltet Ingram in *SCARAMOUCHE* (1923) die Beziehung des auführerischen Titelhelden und einer Baroness, die wiederum mit einem der brutalsten Adligen des Landes liiert ist. Dass dieser sich schliesslich als Vater des unehelichen Scaramouche herausstellt, liess den Film jedoch in ein überharmonisiertes Finale abgleiten. Ingram balancierte es gerade noch aus, in dem er den despotischen Marquis nicht durch die Protektion des Sohnes erretten, sondern durch die Revolution in Form einer heranstürmenden Menschenmasse einfach überrennen lässt. Nicht nur, dass er damit ein überzeugendes Bild gefunden hat, wie das Ancien Regime hinweggespült wird. Ingram



SCARAMOUCHE (1923)

gelingt es damit, die mehr als skeptischen Greuelbilder marodierender Jakobiner zurechtzurücken, die schon Lubitsch in *MADAME DUBARRY* (1919) überstrapazierte und die auch in Griffiths *ORPHANS IN THE STORM* (1922) nicht fehlen. Im Schlussbild stimmt in einem herrlichen plebiszitären Einfall das Volk darüber ab, ob Scaramouche seine Baroness heiraten soll oder nicht. Natürlich ist es angesichts zweier reiner Herzen dafür.

Ingrams dramatisches Grundmotiv der Gegensätze, die sich anziehen, ist am stärksten ausgeprägt in seinen späten Filmen *THE ARAB* (1924), *MARE NOSTRUM* (1925) und *THE GARDEN OF ALLAH* (1927). In *THE ARAB* begehrt der verstossene Sohn des Scheichs zunächst nur aus Trotz, später jedoch mit voll entbrannter Leidenschaft die Missionarstochter. Er bricht dafür mit den ehernen Konventionen seines Glaubens und seiner Rasse, errettet – in der für Ingram obligatorischen spannungsreichen Nebenhandlung – die Christenkinder, die aufgrund stammespolitischer Ränke ermordet werden sollen. Er wird dafür belohnt werden, wenn die Missionarin aus dem fernen England zurückkommt.

Am schönsten variiert Ingram sein Grundmotiv in *MARE NOSTRUM*, und dies, obwohl er eigentlich ein bitteres Unhappy End heraufbeschwört, das die Sehnsucht nach einer anderen Lösung regelrecht herausfordert. Ingram gibt ihr natürlich gern nach. Ein neutraler spanischer Kapitän erliegt während des Ersten Weltkriegs dem Charme der deutschen Spionin, in der er das Gesicht der Meerresgöttin Amphitrite zu erkennen glaubt, von der ihm einst sein Grossvater erzählte. Alle katholischen Zweifel, die den meisten Helden Ingrams im Wege stehen, beiseite schiebend bekennt er sich trotz Verrat und dem daraus resultierenden Tod seines Sohnes zu ihr, als sie fusiliert wird. Er weiss nicht, dass der Schatten des Todes in Gestalt des deutschen U-Boots schon auf ihn lauert, als er auf die Weite des Meeres schaut, in der er Vergessen sucht. Eine umfassende Katastrophe, resultierend aus Liebe, der Verrat doppelter Schuld und doppelter Busse im Tod folgt, scheint

perfekt. Doch Ingram scheut sich im Schlussbild nicht, die beiden Liebenden auf dem Grund des Meeres zu vereinen. Wunderschön wie sie in die Tiefe sinken und sich hier endlich wirklich finden.

Eher misslungen erscheint jedoch *THE MAGICIAN* (1926), eine phantastische Geschichte um einen Magier, der mit dem Herzblut einer Jungfrau und im Besitz eines wundersamen Rezeptes, künstliches Leben erzeugen will. Zwar webt Ingram auch hier eine verquere Beziehung ein, denn die Jungfrau heiratet den Magier, obwohl sie einen anderen liebt. Doch im Zentrum dieser zwar von Somerset Maugham geschriebenen, jedoch eher an den schwülstigen Hanns Heinz Ewers erinnernden Geschichte steht der Magier und Altstudent Oliver Haddo. Ingram inszeniert den Film offensichtlich in Anlehnung an die schauerromantisch-phantastischen deutschen Stummfilm-Klassiker. Er besetzt die Hauptrolle mit *Paul Wegener*, der sie in der Tat so spielt wie den tönernen Golem. Eine Grossaufnahme des angestregt die Muskeln ballenden, die Augenbrauen hochziehenden und die Mundwinkel tief nach unten ziehenden Gesichts Wegeners ist eine gewollte Kopie seiner grobschrötigen Mimik in *DER GOLEM* (1920). Der zitierende oder spielerische Umgang, der einmal aufflammt, als beim ersten Zusammentreffen der Kontrahenten der Professor den Magier als «aus einem Melodram entsprungen» bezeichnet, worauf Wegener ebenso beleidigt wie schlagfertig Kopf, Schal und Mantelkragen zurückwirft, um hochdramatisch abzugehen, dieser Umgang mit dem phantastischen Spielmaterial prägt den Film jedoch nicht. Er ist wie das pittoresk helldunkel gleisende Laboratorium auf der Spitze eines fast unzugänglichen Hügels bleischwer inszeniert. Daran ändert auch das fast burleske Finale wenig. Natürlich gelingt es, die Jungfrau vor dem Seziermesser des absonderlichen Magiers zu retten, und natürlich explodiert das Turmlaboratorium. Interessant ist eher die komische Beigabe des Finales: Der grotesk verwachsene Adlatus wird herausgeschleudert, um an einem Felsvorsprung an seinen zer-

fletterten Unterhosen hängen-
zubleiben.

Erzählfluss und Inszenierungsstil

Rex Ingram zählt neben Frank Borzage oder Josef von Sternberg zu den Hollywood-Regisseuren, die besonders pittoreske Bilder zu komponieren suchten. In dieser Absicht und ebenso in der daraus resultierenden Bildruhe (die sich in einem für amerikanische Verhältnisse gemächlichen Schnittrhythmus ausdrückt) ist er den europäischen Regisseuren, insbesondere den deutschen, recht nahe. Seine durchschnittlichen Einstellungslängen tendieren zwischen sieben und acht Sekunden, was auch einige deutsche Regisseure, etwa Lang oder Murnau, erreichen. Ingram inszeniert die hochdramatischen Geschichten stets mit einer erstaunlichen Gelassenheit. Er nimmt sich viel Zeit für die Exposition, stellt Landschaft und Leute ausführlich vor. Es ist ihm wichtig, Atmosphäre zu entfalten und ein Gefühl für die Region und für die historische Zeit den Zuschauern zu vermitteln, die diese meist selbst aus der Literatur nicht kannten. Die meisten seiner Filme spielen in mediterranen Ländern, besonders in Südfrankreich. Die Stimmung des Mittelmeeres, seine ruhige, sonnendurchglühete Verspieltheit, seine gesetzte Leichtigkeit, versucht er in den breit ausgespielten Expositionen einzufangen.

Im *establishing shot* zeigt er zumeist eine Totale der Landschaft, in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* sind es die stimmungsmässig vergleichbaren weiten Pampas Argentiniens, in *MARE NOSTRUM* ist es der Hafen von Barcelona und der Golf von Biscaya, in *THE ARAB* und *THE GARDEN OF ALLAH* ist es die Wüste Nordafrikas, die neben Südfrankreich, wo Ingram zumeist wohnte, eine zweite vertraute Region wurde. Aus der Landschafts-Totalen, in der er besonders gern Hügel, Schlösser und Türme heraushebt, schneidet Ingram dann auf ein charakteristisches Dorf, später auf eine Strasse, dann kommt er zum Haus der Hauptfiguren. Diese treten jedoch erst später auf. Vielmehr führt er zunächst aus einem Figurentableau einen Kranz von

Chargen ein, die um die Hauptfigur, zumeist den männlichen Helden, gruppiert sind. Es sind zwar für den dramatischen Fortgang zumeist nebensächliche, in ihrer körperlichen Präsenz jedoch ungemein interessante Nebenfiguren. Ein dicker Haushälter, dem stets die Hose rutscht und dem der zerzauste Strohhut über die merkwürdig intellektuelle, kreisrunde Brille rutscht, ist eine ebenso komische wie liebenswerte Figur, der sich Kapitän Ulysses Ferragut stets anvertrauen kann. Der Darsteller *Hughie Mack* tritt in mehreren vergleichbaren Rollen als Koch oder Diener auf. Eine ähnliche Passion hatte Ingram für Bettler, Schnorrer und vor allem Zwerge, die in fast allen Filmen vorkommen. Sie typisieren die Hauptfiguren, denn wie diese mit den Verformten und Verwachsenen umgehen, sagt in einem kurzen Tritt oder in einem anerkennenden Blick mehr aus, als eine lang ausgespielte Szene. Auch den kleinsten Araber *Shorty Ben Mairech*, der in *THE ARAB* einen Beduinen spielt, der deshalb regelmässig in die Christenschule geht, weil diese den besten Tabak zur Belohnung abgibt, setzt Ingram in mehreren Filmen ein. Mit ihm soll er auch privat befreundet gewesen sein.

Die durch ihre groteske Physiognomie schnell Aufmerksamkeit bindenden Chargenfiguren nutzt Ingram geschickt, um kleine Nebenhandlungen und Subplots zu entfalten, die zumeist in einer burlesken Aktion enden. Er lockert damit die bereits früh erahnbare Konfliktballung, noch ehe sie richtig entfaltet worden ist. Der ruhige, nur durch die kleinen, witzigen, eher entspannenden Einzelheiten unterbrochene Erzählfluss steht ein wenig in Kontrast zum stets lauernenden Konflikt, der erst relativ spät vollständig entfaltet und seine ganze Wucht erhalten wird. Jetzt bekommen Ingrams Filme zumeist eine Tempo- und Spannungssteigerung. Unterstrichen und motivisch hergeleitet wird sie durch ein eindringliches äusseres Ereignis, was jedoch dem entwickelten Konfliktstand vollkommen entspricht. In *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* sind es die ersten Kriegsszenen, in *SCARAMOUCHE* eska-

liert die Revolution und bedroht die Marquise, in *THE ARAB* ist es der Mordkomplott gegen die Kinder, in *THE PRISONER OF ZENDA* liegt der König im Sterben, in *THE GARDEN OF ALLAH* bricht ein Sandsturm herein, und in *MARE NOSTRUM* torpediert das deutsche U-Boot das Schiff, auf dem der Sohn des Helden diesen sucht. Die mediterrane Stimmung, auf die Ingram so viel Wert in der Inszenierung gelegt hat, verfliegt. Häufig durch Helldunkel-Kompositionen unterstrichen, brechen die Gewalten los, die doch nur Spiegelbild der Gefühle sind, deren Wahrheit sich angesichts der äusseren Bedrohung nun erweisen wird.

Karriere und Rückschläge

Rex Ingram, 1893 in Dublin geboren, kam 1911 in die USA. Er studierte in Yale zwei Semester Bildhauerei, ging dann als Schauspieler zum Film, wurde Drehbuchautor und inszenierte ab 1916, zunächst zehn Filme für Universal und zwei für Paralta. 1920 kam er zu Metro Pictures unter *Marcus Loew*. Seine Filme vor 1920 gelten bis auf ein Fragment als verschollen. Bei Metro konnte Ingram, inzwischen in allen Bereichen der Filmherstellung versiert, alle seine Filme auch selbst produzieren. Nach dem sensationellen Erfolg von *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* wurde er in den Titeln und Zwischentiteln mit eigenem Produktionslogo herausgestellt und erhielt für die folgenden Filme überdurchschnittliche Budgets, die zum Teil bis zu einer Million Dollar betragen. Ingram arbeitete bei Metro mit einem Kreis vertrauter Mitarbeiter. *June Mathis* (die Schauspielerin und Valentino-Liebhaberin), *Mary O'Hara* und *Willis Goldbeck* (der später auch inszenierte) waren seine Drehbuchautoren. Alice Terry, die er 1921 heiratete, ist seine weibliche Hauptdarstellerin in seinen Filmen ab 1920 und auch in einigen anderen Metro-Produktionen. Konsequenter besetzte Ingram die männlichen Hauptdarsteller, die sowohl mit Alice Terry harmonieren mussten, als auch dem Darstellungsprofil des sensiblen, durch Fremd-, Selbst- und christliche Zweifel mehrfach gefährdeten latin lover entsprechen mussten. Mit



THE FOUR HORSEMEN
OF THE APOCALYPSE
(1920)

THE FAMILY JUST GOT A LITTLE STRANGER.

Addams Family Values



A PARAMOUNT COMMUNICATIONS COMPANY
TM & COPYRIGHT © 1993 BY PARAMOUNT PICTURES. ALL RIGHTS RESERVED.

Ab 14. Januar im Kino

**"Der Film ist ebenso lustig wie traurig,
schön wie hässlich, verantwortungsbewusst
wie anarchistisch."** *Mike Leigh*

CANNES 1993
MEILLEURE MISE EN SCENE
MEILLEUR ACTEUR

★★★★ PRIX ★★★★★
STARS DE DEMAIN
GENÈVE



naked

EIN FILM VON MIKE LEIGH
Mit DAVID THEWLIS und KATRIN CARTLIDGE



Rudolph Valentino fand er früh eine Idealbesetzung, ihm stand *Ramon Novarro* keineswegs nach, und auch *Iwan Petrowitsch* (der später auch in Frankreich und Deutschland spielte) ist in Ingrams späten Stummfilmen eine gute Wahl. Erst in seinem letzten Film, *BAROUD* (1932), übernimmt er diese Rolle selbst.

Besonders wichtig für den pittoresken Bildstil Ingrams war sein Kameramann *John Seitz*, der bis auf *THE GARDEN OF ALLAH* (1927) alle Metro-Filme Ingrams fotografierte. In letzterem fand er dann mit dem jungen *Lee Garmes* einen vollwertigen Ersatz. Seitz war ein Kameramann, der gern mit Gazevorsätzen oder durch Linsendiffusion gesoftete Bilder schoss. Mit seinem flutenden Helldunkel und seiner Spezialität, dem sogenannten «core lightning», wo jeweils zwei an den Seiten angebrachte Scheinwerfer die Figur leicht von hinten so anstrahlen, dass sie einen Ring aus Schatten um das Bildzentrum legen, ermöglichte er die Grundlage für Ingrams pittoresken Bildstil.

Nach dem Tod von Marcus Loew und der Fusion von Metro mit Goldwyn sowie dem Hinzuziehen des neuen Vicepräsidenten *Louis B. Mayer* hatte Ingram zunehmend grössere Konflikte mit MGM, insbesondere mit Mayer. Ingram weigerte sich, im Vorspann seiner Filme den neuen Firmennamen, der den von Mayer enthielt, aufzunehmen. Es gelang ihm überraschenderweise, dies zumindestens für einige Jahre aufgrund seiner herausgehobenen Stellung und wohl auch wegen des Starwertes seiner Frau durchzusetzen. Teile von *SCARAMOUCHE* und *THE ARAB* hatte Ingram 1923/24 in Südfrankreich und in Nordafrika gedreht. Er siedelte schliesslich vollständig nach Nizza über und erwarb hier die *Victorine Studios*, wo er ab 1925 ausschliesslich produzierte. MGM war nicht nur mit Ingrams Beharren auf vollständiger Kontrolle des Herstellungs-, sondern auch des Postproduktionsprozesses unzufrieden. Die Gesellschaft duldete es nur begrenzt, dass er ausschliesslich in Europa drehen wollte. Trotz des Erfolgs von *THE GARDEN OF ALLAH* trennte man sich aufgrund dieser unüberbrückbaren

Differenzen schliesslich 1927. Für einen machtbewussten Produzenten wie Louis B. Mayer war das Unabhängigkeitsstreben Ingrams nicht weiter hinzunehmen. Wie bereits bei David W. Griffith, wie bei Erich von Stroheim oder Mauritz Stiller, so war ein grosses Studio auch hier bereit, auf einen ihrer kreativsten Regisseure zu verzichten, um deutlich zu machen, dass die finale Kontrolle über das Produkt nicht beim Regisseur oder Autor liegt, selbst wenn dieser den Film produziert hat.

Mit eigenem Geld drehte Ingram 1929 *THE THREE PASSIONS*, fast eine Art Stoffvariante von *THE GARDEN OF ALLAH*, nur dass diesmal der Mönch sowohl Vater als auch Geliebte rechtzeitig weltlich zufrieden stellt. Der Film, an dem er ein Jahr arbeitet und der 540 000 Dollar kostet, wird ein Misserfolg. Ingram kann die Victorine Studios nicht länger halten. Er realisiert 1932 in London bei Gaumont-British mit neununddreissig Jahren seinen letzten Film. Weitere Angebote aus Hollywood soll Rex Ingram abgelehnt haben.

Jürgen Kasten

Zur Retrospektive ist die einzige Monographie über Ingram von dem irischen Filmhistoriker Liam O'Leary: Rex Ingram. Master of the Silent Cinema (1980), Pordenone/London 1993, wiederaufgelegt worden.

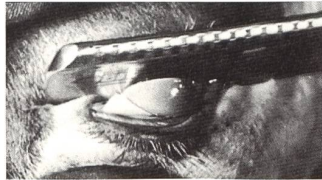
Der Filmproduktion des Jahres 1913 wird sich die Anfang 1994 herauskommende No. 50 von Griffithiana, dem italienisch-englisch-sprachigen «Journal of Film History» widmen.

Hilfsaktion für Kommunales Kino in Frankfurt am Main

Wahre Proteststürme ausgelöst hat die Ankündigung, das Kommunale Kino in Frankfurt am Main zu schliessen. Filmmuseen, Kinematheken, Kinogänger sowie viele Filmschaffende aus dem In- und Ausland protestierten mit Briefen und kritischen Zeitungsartikeln gegen die Schliessung.

Das drohende Ende des Kommunalen Kinos ist jetzt abgewendet, unklar ist jedoch, unter welchen Bedingungen es künftig weitergeführt wird. Das Deutsche Filmmuseum und das Kommunale Kino rufen deshalb zur finanziellen Unterstützung auf. Nur mit den dringend benötigten Spendengeldern ist ein regelmässiger Kinobetrieb auch in Zukunft gewährleistet.

Ende Oktober mussten das Kommunale Kino und das Deutsche Filmmuseum mit Bestürzung zur Kenntnis nehmen, dass der Frankfurter Magistrat das Kommunale Kino in Frankfurt nach dreiundzwanzig-jährigem Bestehen zu schliessen gedachte. Eine der Begründungen des Frankfurter Magistrats war, dass die Aufgaben des Kommunalen Kinos durch die Kinosituation obsolet geworden sei. Dieses Argument wiesen das Deutsche Filmmuseum und das Kommunale Kino in einer Erklärung empört zurück und betonten, dass filmkulturelle Arbeit auf die Dauer nicht von kommerziellen Kinos geleistet werden könne.



UN CHIEN ANDALOU
Luis Buñuel

SNOW-WHITE AND THE SEVEN DWARFS
Walt Disney

Film als Ware?

Schweizer Filmschaffende forderten den Bundesrat auf, sich in den laufenden Gatt-Verhandlungen für einen Ausnahmestempel für die Kultur einzusetzen. Einen entsprechenden Brief überreichte Fredi M. Murer anlässlich eines Treffens Bundesrätin Ruth Dreifuss. Film werde im Rahmen der Gattverhandlungen unter dem Oberbegriff "Audiovision" als Ware gehandelt. In Europa und insbesondere der Schweiz sei der Film aber in erster Linie ein Kulturgut und meistens kein Geschäft. Wenn der Film in Zukunft als reine Ware gehandelt würde, wäre das europäische Filmschaffen in seiner Existenz ernsthaft bedroht, warnte der Verband der Filmgestalterinnen und Filmgestalter.

USA und Europa im Ungleichgewicht

Die Filmschaffenden weisen in ihrem Brief auch auf die Omnipräsenz des US-Films im europäischen Kulturraum hin: der Marktanteil amerikanischer Filme beträgt europaweit über achtzig Prozent, in der Schweiz über siebzig Prozent. Die amerikanische Filmindustrie spielte 1991 in Europa 3,7 Milliarden Franken ein, während der gesamte europäische Film in den USA gerade zweihundertfünfzig Millionen Dollar erzielte.

Amerikanische Filmschaffende warnen hingegen vor einer übermächtigen Präsenz europäischer Produzenten in Hollywood. Hollywood möge wohl die Welt regieren, aber innerhalb von Hollywood seien die Europäer am Drücker.

Max-Ophüls-Preis 1994

Vom 25. bis 30. Januar 1994 findet in Saarbrücken wiederum das Filmfestival des Max-Ophüls-Preises statt. Ziel des Wettbewerbes ist die Auszeichnung und Förderung von Nachwuchsregisseuren aus dem deutschsprachigen Raum. Der Preis ist mit 30 000 DM dotiert, ein Betrag von 20 000 DM steht zur Verleihförderung zur Verfügung.

Informationen bei: Filmbüro, Max Ophüls Preis, Mainzer Strasse 8, D-66111 Saarbrücken, Tel. 0049-681 3 94 51, Fax 0049-681 9 05 - 19 43

Auge des Jahrhunderts

Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn würdigt vom 4. Februar bis 24. April 1994 das Werk des spanischen Cineasten Luis Buñuel. Unter dem Titel «¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts» wird dem Künstler eine Ausstellung, eine Filmretrospektive, zwei Kolloquien und ein Buch gewidmet. Sämtliche Filme werden in Originallänge und Originalformat gezeigt.

Die Ausstellung greift die Hauptthemen Buñuels, die Vision, die Begierde und den Tod, in Form von Bildern aus Filmszenen auf. Dazu werden Schlüsselwerke von Weggefährten Buñuels wie Salvador Dalí, Man Ray und Joan Miró zu diesen Bildern in Beziehung gesetzt.

Zur Ausstellung erscheint ein zirka vierhundertseitiges, reich illustriertes Buch, das Aufsätze, unveröffentlichte Texte und Korrespondenz, eine Biblio- und Filmographie und eine Autobiographie enthält. Informationen bei: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Abteilung Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Friedrich-Ebert-Allee 4, D-53113 Bonn, Tel. 0049-228 9171-201/4, Fax 0049-228 9171-211

Filmförderung aus Basel

Der Fachausschuss der Kantone Basel-Stadt und Basellandschaft hat unter anderen folgende Gesuchsteller für finanzielle Unterstützung ausgewählt: Christoph Schaub erhält einen Produktionsbeitrag für seinen Film RENDEZ-VOUS IM ZOO; ein Promotionsbeitrag für KLATSCHMOHN – AUS DEM LEBEN MIT HEROIN geht an Marco Hausammann-Gilardi; berücksichtigt wird auch Matthias von Gunten, dem ein Drehbuch-Recherchebeitrag für DIALOG zugesprochen wird.

An die Stiftung trigon-film wird ein Beitrag von Fr. 50 000 vergeben.

Digitaler Glanz für Schneewittchen

Vom sechsendenfünfzig Jahre alten Zeichentrick-Klassiker SNOW-WHITE AND THE SEVEN DWARFS (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE) ist eine restaurierte Fassung fertiggestellt worden. Für die aufwendige Restaurierung mussten 119 500 Einzelbilder im 35mm-Format bearbeitet werden. Mit Hilfe einer neuen Sensortechnologie wurde jedes Einzelbild abgetastet und digital aufgezeichnet. Die Walt Disney Studios begannen bereits 1987 mit ihrem gross angelegten Restaurierungs- und Konservierungsprojekt für ihre gesamte Filmklassiker-Bibliothek.

Musikvideo und Filmkunst

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main veranstaltet eine Ausstellung und eine Retrospektive, die das Musikvideo würdigen und in Beziehung zur klassischen Filmavantgarde setzen. Videoclips verändern Sehgewohnheiten, schaffen Moden, beeinflussen die Darstellenden Künste und

wirken zurück auf den Film. Die Ausstellung und der Katalog *Sound & Vision* untersuchen deshalb die Geschichte der Visuellen Musik, sie zeigen Beziehungen zwischen Kunst und Kommerz auf, zwischen Experimental- und Werbefilm, klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Populärkultur. Parallel dazu werden Experimentalfilme der dreissiger bis sechziger Jahre, Werke des klassischen Avantgardefilms sowie Musikvideos der letzten zwanzig Jahre vorgeführt. Die Ausstellung dauert vom 16. Dezember 1993 bis Anfang April 1994.

Informationen bei: Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, Tel. 0049-69 21 23 88 36, Fax 0049-69 2123 78 81



SCHINDLER'S LIST
Steven Spielberg

Arthur Cohn

Doron-Preis für Arthur Cohn

Der Basler Filmproduzent Arthur Cohn konnte in Zug den Doron-Preis entgegennehmen. Der Produzent teilte den mit insgesamt 300 000 Franken dotierten Preis mit dem Astronauten Claude Nicollier und dem Wissenschaftler Dr. M. Bijleveld van Lexmond. Arthur Cohn gewann bereits fünf Oscars und erhielt den «Star of Frame», die höchste Auszeichnung der Stadt Los Angeles. Dennoch ist er in seinem Heimatland weniger bekannt als in den Vereinigten Staaten. Die Schweizerische Doron-Preis-Stiftung wurde vor acht Jahren durch die Marc Rich & Co. AG in Zug gegründet. Im Jahre 1989 ging der Doron-Preis an die Dokumentarfilmer Reni Mertens und Walter Marti.

Förderung der Wettbewerbskraft

Die Bayerische Staatskanzlei will die Stellung Münchens als Medien- und Filmstadt weiter ausbauen. Es sei notwendig, argumentiert der Leiter der Bayerischen Staatskanzlei, die Wettbewerbskraft und -fähigkeit der bayerischen Medienunternehmen zu stärken und den Standort Bayern und München noch attraktiver zu gestalten. Bayern steht mit sieben- und zwanzig Millionen Mark staatlicher Förderung (1992) an der Spitze der deutschen Bundesländer. Die Bayerische Staatskanzlei schätzt, dass von

der Film- und Fernsehbranche im Grossraum München rund 50 000 Arbeitsplätze abhängen.

Afrikanische und asiatische Filme

Am *Festival de Films de Fribourg* vom 30. Januar bis 6. Februar 1994 wird *Gabriel Garcia Marquez* als Präsident der internationalen Jury wirken. Bedeutende afrikanische und asiatische Regisseure sind eingeladen; es werden unter anderem neuere koreanische, vietnamesische, chinesische und afrikanische Filme vorgeführt. Das Thema «Frau als Kraft der Zukunft und Hoffnung einer neuen Weltordnung» soll einen Schwerpunkt des Festivals bilden.

Informationen bei: *Festival de Films de Fribourg*, 8, rue de Locarno, 1700 Fribourg, Tel. 037-22 22 32, Fax 037-22 79 50

Schindler im Kino

Ein neuer Film von Steven Spielberg läuft im Dezember mit dem Titel *SCHINDLER'S LIST* in den amerikanischen Kinos an. Der Film spielt während des Zweiten Weltkriegs in Deutschland und erzählt die Geschichte des deutschen Industriellen Schindler, der mehr als tausend Juden rettete, indem er sie in seiner Fabrik anstellte. Ursprünglich wollte Spielberg auf dem Gelände von Auschwitz drehen, nach dem Einspruch von Überlebenden des Holocaust realisierte Spielberg den Film vor den Toren des früheren Konzentrations- und Vernichtungslager.

SCHINDLER'S LIST soll dem europäischen Publikum am Filmfestival in Berlin vorgestellt werden.

Filmemacher greifen zur Selbsthilfe

In der *Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion* haben sich hundertachtzig französische Filmemacherinnen und Filmemacher zusammengeschlossen, um für ihre Filme einen besseren Vertrieb zu garantieren. Denn auch ein Drittel der französischen Filme findet nur schwer den Weg in die Kinosäle, und Filmemacher und Produzenten von Filmen mit kleinem Budget haben oft Mühe, einen Verleiher zu finden. Die Agentur für den Vertrieb des

unabhängigen Films organisiert in zwölf französischen Städten Vorführungen, um den Kontakt zwischen Filmemachern, den Verleiher- und Produktionsfirmen und den Verantwortlichen für die Programmation der Kinos zu fördern.

Informationen bei: *ACID, rue Cardinal Mercier 14, F-75009 Paris*, Tel. 0033-1-40 82 96 66, Fax 0033-1-48 74 51 89

Die Welt dreht:

Seinen letzten Film drehte *Stanley Kubrick* vor sechs Jahren (*FULL METAL JACKET*, 1987). Jetzt hat er ein neues Projekt ins Auge gefasst: *A.I.*, was für "artificial intelligence" steht. Die Story soll in einer nach-apokalyptischen Zeit an der Küste von New Jersey spielen. Der Science-Fiction-Film soll nächstes Jahr gedreht und von Warner Bros. produziert werden. Kubrick arbeitet schon seit Jahren an diesem Projekt, aber erst jetzt sind die computergesteuerten Special-Effects so verfeinert, dass sie seinen Vorstellungen entsprechen.

Robert Altman wird nach Fertigstellung seines aktuellen Projektes *PRÊT-À-PORTER* einen Film unter dem Titel *BLONDIE* oder *KANSAS CITY* drehen. Dabei soll es sich um ein Politdrama in den dreissiger Jahren handeln. Finanziert wird dieses Projekt von *Ciby 2000*, einer französischen Produktionsfirma, die sich durch das Ausmass von Freiheit auszeichnet, das sie eigenwilligen Filmemachern wie etwa bereits David Lynch, Pedro Almodovar, Wim Wenders oder jüngst Jane Campion einräumt.

Die brutale Ermordung von *Pier Paolo Pasolini* im Jahre 1975 steht im Mittelpunkt des Filmes *PASOLINI, AN ITALIAN CRIME*. Der Film wird von *Claudio Bonivento* produziert und vom italienischen Regisseur *Marco Tullio Giordana* gedreht; es soll ein doku-fiktiver Thriller im JFK-Stil werden.

Der Schauspieler *Robert Duvall* plant die Produktion des Films *NORFLEET*, welcher auf einer wahren Geschichte um einen texanischen Rancher im Jahre 1920 beruht. Sein Lieblingsprojekt aber ist ein Thriller, der in Argentinien spielt und den er selber geschrieben hat.

Der Mythos des sagenhaften Atlantis, dem ein Forscher

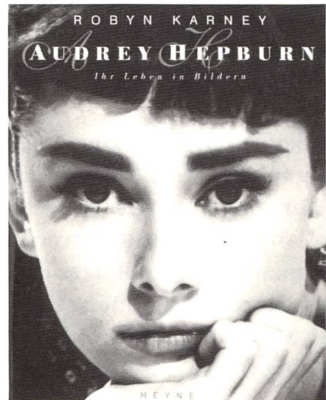
auf die Spur kommen möchte, steht im Mittelpunkt des neuen Spielfilms *TRANSATLANTIS* von *Christian Wagner*, Autor von *WALLERS LETZTER GANG*. Gedreht wird im Allgäu, in Österreich, Genf, Südtirol, Nepal und Tibet. Mit seinem Film will Wagner die Diskrepanz zwischen hochtechnisierter Forschungswelt und archaischen Strukturen vermitteln.

Philip Ridley wird im Frühjahr 1994 *THE PASSION OF DARKLY NOON* drehen. Der Film handelt von der verzweifelten Leidenschaft eines Siebzehnjährigen, der sich, zerrissen von unerwiderter Liebe und religiösem Fanatismus, in einen mörderischen Wahn steigert. Das Projekt wird von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen mit 850 000 DM gefördert.



Hintergründe des Horrors
«Prophet des Fleisches und seiner Verwandlung» wurde der kanadische Regisseur *David Cronenberg* einmal genannt. Das Buch «Organischer Horror» geht der Frage nach dem Menschen hinter dem verfilmten Horror nach. Auf leicht lesbare Weise werden der biographische Hintergrund und der «Cronenbergsche Mikrokosmos» beleuchtet. Ausführlich werden die einzelnen Filme besprochen, analysiert und Querbezüge hergestellt. Die Autoren gehen auch auf die Darsteller, auf die Hintergründe und die Entwicklungen der Dreharbeiten ein. Damit zeichnen sie ein vielschichtiges Bild von *David Cronenberg*, das dem nicht so einfach zu verstehenden Regisseur gerecht zu werden versucht.

Almut Oetjen, Holger Wacker: Organischer Horror. Die Filme des David Cronenberg. Meitingen, Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1993, 198 Seiten



Bilder einer aussergewöhnlichen Frau

Im neu erschienenen Bildband «Audrey Hepburn. Ihr Leben in Bildern» wird der Weg von einem ballettbesessenen Mädchen zur ausdrucksstarken Schauspielerin verfolgt. Die grosszügigen, teils bekannten, teils ungewöhnlichen Bilder dokumentieren anschaulich die Stationen im Leben dieser starken Frau. Gewürdigt wird auch der vorbildliche Einsatz,

mit dem die über sechzigjährige *Audrey Hepburn* als Unicef-Botschafterin rund um die Welt reiste, bevor sie Anfang dieses Jahres an Krebs gestorben ist. *Robyn Karney: Audrey Hepburn. Ihr Leben in Bildern. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1993, 192 Seiten*

Stunk um SCHTONK

Peter Märthesheimer, Autor einer ersten Fassung des Kinofilms *SCHTONK* macht den Anspruch auf seine Nennung als Erstautor geltend. Ein entsprechender Prozess beginnt am 22. Dezember 1993 vor dem Landgericht München. Ein erstes Drehbuch hatte Märthesheimer im Jahre 1988 für die Bavaria geschrieben, welches seinerzeit vom Regisseur und späteren Drehbuchautor *Helmut Dietl* nicht akzeptiert wurde. Märthesheimers Anwalt wendet nun ein, dass jene Erstfassung das später realisierte Drehbuch entscheidend vorgeprägt habe. *Helmut Dietl* und sein Co-Autor *Ulrich Limmer* hätten dafür zentrale Charakteristiken des ersten Drehbuches «in unbewusster Entlehnung» übernommen. Die anstehende gerichtliche Klärung ist insofern von grundsätzlicher Bedeutung, als das gängige Rechtsverständnis immer noch von der Vorstellung eines Schöpfers von Kunstwerken geleitet wird. In der Praxis der Film- und Fernsehproduktion arbeiten jedoch oft mehrere Autoren nacheinander an einem Projekt.

Märthesheimer hatte sich als Autor der Nachkriegstrilogie von *Rainer Werner Fassbinder* einen Namen gemacht.

Tanzkino

Im Rahmen *Danse et Cinema – Tanz und Film* zeigt das Kellerkino in Bern vom 28. Dezember bis 9. Januar 1994 eine Reihe von Tanzfilmen: der Anfang macht die Verwechslungsfarce *TOP HAT* von *Mark Sandrich* mit *Ginger Rogers* und *Fred Astaire*. Dem Tänzer *Rudolf Nurejev* gewidmet ist der Film *NUREJEV - I AM A DANCER* (31. Dezember bis 2. Januar), der ihm in vier seiner berühmtesten Aufführungen zeigt. Im Januar wird in Filmen wie *SATURDAY NIGHT FEVER* von *John Badham*, *FLAMENCO VIVO* von *Reni Mertens* und *Walter Marti*, *TANGOBAR* von *John Reinhardt*,

WEST SIDE STORY von *Robert Wise*, *KOMM TANZ MIT MIR* von *Claudia Wilke* und *LE BAL* von *Ettore Scola* weitergezant.

Videofestival in Berlin

Vom 10. bis 20. Februar 1994 findet das siebte *VideoFest* der *MedienOperative* in Berlin statt. Das Festival präsentiert Tendenzen aus allen Bereichen der kreativen Videokultur: Videokunst, Fiktion, Dokumentation, Computeranimation und Videoinstallationen. Die Initianten legen einen Schwerpunkt auf Lateinamerika, Spanien und Ost-Europa. Zudem können bei einem Wettbewerb Geld- und Sachpreise im Gesamtwert von 25 000 DM gewonnen werden. Weitere Informationen bei: *MedienOperative – VideoFest, Potsdamerstrasse 96, D-10785 Berlin, Tel. 0049-30 262 87 14*

Felix

Im Rahmen einer nüchternen Feier in den Studios der Defa in Babelsberg wurden zum sechsten Mal die Europäischen Filmpreise «Felix» vergeben. Die Filmkritiker vergaben zum erstenmal in diesem Rahmen einen Felix, der an *Michael Haneke* für *BENNY'S VIDEO* ging. Ebenfalls zum ersten Mal wurde ein Preis in der Kategorie Einzelleistung vergeben und zwar an den Produzenten von *THE CRYING GAME* von *Neil Jordan*. Die Filmwissenschaftler und Leiter des Internationalen Forums des jungen Films Berlin, *Ulrich* und *Erika Gregor*, und der Leiter des Moskauer Filmmuseums, *Naum Kleinmann*, wurden für ihre besonderen Verdienste um das europäische Kino ausgezeichnet. Der Schauspieler-Felix ging an die Rumänin *Maia Morgenstern* für ihre Leistung in *BALANTA* von *Lucian Pintilie* und an *Daniel Auteuil* für sein Auftreten in *UN CŒUR EN HIVER* von *Claude Sautet*. Den Felix für den besten jungen europäischen Film erhielt *Sally Potter* für ihre *Virginia-Woolfe-Verfilmung ORLANDO*. *Michelangelo Antonioni* wurde für sein Gesamtwerk mit einem Felix ausgezeichnet. Infolge geänderter Auswahlbestimmungen gelangte *Nikita Michalkow* für seinen 1991 produzierten Film *URGA*, bester europäischer Film des Jahres, in den Besitz eines Felix.