

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 215

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: 01.04.2025

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

Postmoderne Schüttelreime

David Lynch, *KISS ME DEADLY* und der Wärmetod im Kino – eine Motivsuche

«Ständig wurde die architektonische Reinheit ihrer Welt durch solche Anzeichen von Anarchie bedroht: Risse und Auswölbungen und verzogene Linien und ein Verschieben und Sich-Neigen der Ebenen, dem sie sich unaufhörlich neu anpassen musste, sollte nicht ihr ganzes Bauwerk in ein Chaos von unverbundenen und sinnlosen Signalen zerfallen. Callisto hatte den Vorgang einmal als eine Art von "Rückkopplung" beschrieben ...»

Thomas Pynchon, *Entropie*

Es könnte der Anfang eines Videospieles sein, *The Sinister Night Chaser* – die erste Einstellung als schwärzeste aller Nächte, die man je in Farbe sah. Wir sitzen im Videodrome und rasen über eine nächtliche Strasse. Die Markierungen als durchgehende weisse Linie zerteilen das Dunkel und künden vom wahnsinnigen Tempo unserer Fahrt durch die Nacht. Der Asphalt erhält eine neue Qualität, gleichsam eine «Faktur der Geschwindigkeit». Der Sog in die Tiefe der Dunkelheit funktioniert, zweifellos, begleitet vom suggestiven Gesang David Bowies: «*Cruise me, babe, way beyond / Blow me down, no return / I'm deranged ...*» Darüber die Credits. Wir befinden uns auf dem *LOST HIGHWAY*. Bild und Musik bedeuten, hier gibt es kein Zurück. DOA – Dead On Arrival. Und wir möchten es glauben, denn wir sind im Kino. Hier ist man gerne derangiert, hier lässt man's sich gefallen. Wer mit uns in die Finsternis rast, erkennen wir mühsam in der zweiten Einstellung. Hintern Lenkrad erscheint als rot angestrahlt Schemen das Gesicht eines Mannes. Er fixiert jenen hellen Punkt am Ende des Highways, in welchem die Fluchtlinien seiner Wahrnehmung und seines Denkens zusammenlaufen, dahinter – der Abgrund.

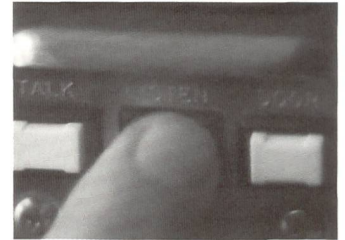
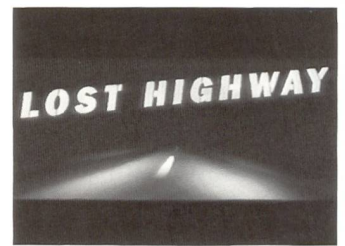
Und, weit entfernt, die schwärzeste aller Nächte, die man je in einem Schwarzweiss-

film sah: eine junge Frau erscheint plötzlich aus dem vollkommenen Dunkel und läuft barfuss einen Highway hinunter – auf uns zu. Sie ist ausser sich, versucht verzweifelt, ein Auto anzuhalten. Unter ihrem Trenchcoat ist sie nackt. Kein Fahrer stoppt für diesen Freak. Ihr heftiges Keuchen ist schwer zu ertragen. Wir beginnen, ihren Angstschweiss zu riechen. Und wieder leuchten auf der Kuppel eines Hangs Scheinwerfer auf. Sie stellt sich mit ausgebreiteten Armen mitten auf die Fahrbahn und schliesst die Augen: Gekreuzigte in höchster Not. Der Fahrer eines Sportkabriolets reisst das Steuer herum und bringt sein schleuderndes Gefährt im Staub des unbefestigten Strassenrandes zum Stehen. Zögernd nähert sie sich, verhaltene Hysterie. Sie keucht noch immer, ihre Nerven liegen blank. Der Fahrer ist sauer – «*You almost wrecked my car ...*» – als Zyniker mit smartem Habitus hätte er unter Umständen amüsiert reagiert, wenn das Risiko für seinen Wagen kalkulierbarer gewesen wäre. Im Autoradio ertönt leise Nat King Cole: «*The night is mighty chilly / And conversation feels so silly ... / The world is very frightening / The rain begins and then comes lightning.*» Schmeichelnder Kommentar zur Szenerie, der die anwachsende Spannung konterkariert. – Ungnädig lässt der Fahrer sie einsteigen, auch er ist determiniert, kann Störungen seiner Route nicht leiden. Sie starten in die Dunkelheit. Vor ihnen, endlos, die auf- und wegtauchenden Streifen auf dem Asphalt. Im selben Bewegungsfluss erscheinen die Credits, die aus der oberen Begrenzung der Kadrage über die Leinwand kriechen. Entgegen unseren Lesegewohnheiten müssen wir sie von unten nach oben aufrollen und entziffern: Mickey Spillane's *KISS ME DEADLY*, Directed by Robert Aldrich. Die Kakophonie aus Schlagermusik, Keuchen und Fahrtgeräuschen hält an. Das Crescendo zum Weltuntergang hat begonnen. Wer erhält den tödlichen Kuss?

Zwei Entwürfe für Endzeitfilme. Zwischen ihnen liegen zweiundvierzig Jahre. Dunkle Visionen der Menschheit werden hier wie dort entwickelt, monströs nur erhellt durch das brennende Gleissen des atomaren *fallouts* in der Schlusssequenz von *KISS ME DEADLY* (1955) und durch die *flashlights*, in die Lynch in *LOST HIGHWAY* die konvulsivischen Zuckungen eines schizoi-

den Gemütes taucht. *KISS ME DEADLY* ist der Abgesang auf die trügerische Ruhe des Eisenhower-Amerika. Der Film formuliert die Ängste der Gesellschaft vor ihren eigenen sexuellen Bedürfnissen, vor einer ungewissen Bedrohung von aussen, die nach der Kommunistenthatsache durch McCarthy ihren ultimativen Ausdruck in der nuklearen Vernichtung finden könnte – und vor den Frauen. Diese Frauen, die während und nach dem zweiten Krieg das Land stabilisierten, melden Wünsche an, scheuen sich nicht, Frustrationen auszuleben, wollen die Hälfte von allem, und wenn es die Hälfte einer Atombombe ist. Aber sie verlieren darüber ihren Instinkt, sind nicht mehr einschätzbar für ihren männlichen Gegenspieler. Mike Hammer, *Private Eye* und Endzeitapologet, steht mit regressiver Grundhaltung einer jungen Abzockergeneration vor, der Sportwagen, gutsitzende Anzüge und ein cool ausgestattetes Apartment mit neuesten technischen Feinheiten wie einem Tonband als Anrufbeantworter Ersatz für menschliche Defizite und konsumistische Weltanschauung in einem sind. Sein Unvermögen, den Gefühlen (seiner loyalen Sekretärin, der attraktiven Brünetten Velda Wakeman) und den Verführungsversuchen der Frauen zu antworten (dies gelingt ihm nur in Reaktion auf blonde Abziehbilder), die ihrerseits Hammers Verhalten als hohlen, ignoranten Narzissmus entlarven, kompensiert er in Gewalttätigkeiten von nie gesehener Heftigkeit. Obschon Aldrich seinen Anti-Helden einige quasi-humane Gesten ausführen lässt und mit der Rachgier des Spillaneschen Ur-Hammers bricht. Aber geläufige ikonographische Standards des klassischen Detektivfilms können kaum kaschieren, dass der Detektiv auf der Suche nach dem *great whatsit* der vornehmlichen Aufgabe seiner Zunft verlustig geht: verstreute Teile eines Puzzles sinnfällig zu einem klaren Bild zusammenzufügen. Nach der nuklearen Katastrophe wird das Zeichensystem des Films, werden alle Systeme bedeutungslos. Doch schon lange, bevor die Welt in die Luft gejagt wird, hat Mike Hammer die Fähigkeit verloren, soziale und kulturelle Parameter zu deuten. – Das Wärmerauschen der Entropie kündigt sich an.

Aldrichs unversöhnliches Werk markiert das Ende einer Ära naiver politischer Gläubigkeit und holt aus Pandoras Büch-





se, was die Fünfziger an Polaritäten und Widersprüchen zu bieten haben: Wissenschaft, Vernunft, Technologisierung, Bürokratie, Konsumismus, Mobilisierung (das Auto in grotesker Dingpräsenz in fast jeder Einstellung *on location*) und die Zivilisation zwischen ihren Instinkten und Gefühlen. Als brillante Studie des Film noir bedient sich *KISS ME DEADLY* dessen Vokabulars – dramatische Ausleuchtung, verkantete Blickwinkel, schärfste Fokussierung unter Verzicht des Chiaroscuro, Kompositionen ohne überflüssiges Beiwerk – um es zu überwinden und das Genre buchstäblich zu sprengen: der Film als distanziert-intellektuelle Ausführung eines modernen Gemäldes in Schwarz und Weiss. Angefüllt mit comic-haft überzeichneten, gleichsam abstrahierten Figuren und grellen Versatzstücken, ist *KISS ME DEADLY* Vorbote des Pop und sendet die ersten weissen Hitzestrahlen unseres kulturellen Wärmetodes durch das *global village*.

«Dessenungeachtet fand er in der Entropie oder dem Mass der Unordnung innerhalb eines geschlossenen Systems eine geeignete Metapher, um sie auf gewisse Phänomene seiner eigenen Welt anzuwenden ... Er sah einen Wärmetod seiner Kultur voraus, bei dem die Weitergabe von Ideen, analog zur Wärmeenergie, zum Stillstand kommen musste, da endlich jeder Punkt die gleiche Energiemenge aufweisen würde: und jede geistige Bewegung würde dementsprechend enden.» Thomas Pynchon

Lynch nennt *LOST HIGHWAY* einen «noir Horrorfilm des einundzwanzigsten Jahrhunderts, einen Anschauungsfall über parallele Identitätskrisen, die eine Welt beschreiben, in der die Zeit gefährlich ausser Kontrolle geraten ist» und legt selbst die Spur für uns aus. Nach der von Burroughs propagierten Zerschneide-Methode (*cut-up*) greift er Mike Hammers Puzzle auf, verschiebt Motive und Figuren, jongliert mit den Bildern, um seinem Jahrtausendwende-Drama um einen schizoiden, krankhaft eifersüchtigen Musiker Fred Madison (Pete) und seine Frau Renée den tödlichen Kuss aufzudrücken. In der Musikbranche wird dieser Prozess *sampling* genannt, und wir freuen uns immer, wenn auf wundersame Weise Neues entsteht. Der nächtliche Highway, der uns in beide Filme "saugt", wurde eingangs

beschrieben. Schon die folgenden Einstellungen bei Lynch lassen Vermutungen darüber zu, von welcher Beschaffenheit der Abgrund sein mag, auf den der Protagonist Fred Madison zurast: Das Bunkerhafte seines Heims, dessen labyrinthisch verschlungenes Innenleben verweisen auf das Unbehaute von Madisons Seele. Als Exponent der Zitadellenkultur ist ihm das Haus Fortifikation für seine Psyche und ihre haltlosen Wahrnehmungen und Äusserungen geworden. Es gibt seinen schizophrenen Schüben ein Fundament aus Beton, ist Medien-Feste gegen Anfechtungen durch eine feindliche Umwelt. Für eine phänomenologische Studie der «Intimitätswerte des inneren Raumes» (und als solche kann man Lynchs Film lesen) ist das Haus ganz augenscheinlich ein bevorzugtes Wesen. Auch das proper moderne, mit technischen Gimmicks versehene Apartment von Mike Hammer gibt Aufschluss über dessen Ambitionen. Doch in die Privatsphären beider Anti-Helden tritt mit Macht das Unbekannte, verschafft sich Einfluss über Sprechanlagen, die als Filter das Eindringen fremder Stimmen und Personen verhindern sollen. Nur, der eigenen Phantasie ist der Mensch schutzlos ausgeliefert. Hammer, der schon durch die kryptischen Hinweise der Anhalterin Blut geleckelt hatte, verfolgt nun erst recht seine *private investigations*; Madison steigt immer tiefer hinab in die Ausweglosigkeit seiner Wahnvorstellungen.

Lynch wollte sich offenbar seinen eigenen (Schüttel-)Reim auf *KISS ME DEADLY* machen. Immer neue Puzzleteilchen aus dem Bilderreservoir des Geniestreichs von Aldrich kommen gut durchmischt an die farbige Oberfläche seiner Endzeitstudie. Als Motive: Schizophrenie / die Spaltung der Frau in die Brünette und die Blonde (der Verrat geschieht zwangsläufig durch die Blondine) / die sexuelle Frustration / der Geheimnisträger (der alberne Mystery Man bei Lynch, Dr. Soberin bei Aldrich als mephistophelische Gestalt) / das FBI als latent aggressiver Ordnungsstifter für soziales oder privates Chaos (dessen Vertreter hier wie dort in identischen Vierergruppierungen gezeigt werden) / Autofetischismus / Technik etcetera. Als Handlungsorte: die Strasse / der private Bunker (die Paare auf dem Sofa und im Bett) / die Garage als zentrale Reparaturstätte von Emotionen und Defor-

mationen / der Jazz-Club / der Trainingsraum (Striptease / Ballettgymnastik) / Parties am Swimming Pool / Wüste – Meer / explodierende Häuser auf Pylonen etcetera. Stilistische Mittel: halluzinierte Verzerrungen / extremer Einsatz von Licht wie bei Flakfeuer ... gleiche und angelehnte Namensgebungen.

Der Zustand der Entropie ist im Kino schon erreicht. In *LOST HIGHWAY* weist jede Einstellung (nach Pynchons Definition) die gleiche Energiemenge auf, die Weitergabe von Ideen, analog zur Wärmeenergie, ist zum Stillstand gekommen, der lang befürchtete und oft zitierte Wärmetod unserer Kultur scheint da. Was beim *sampling* oft enttäuscht – die Ingredienzen sind bekannt, die neue Struktur birgt wenig Überraschendes und ermüdet, einmal durchschaut, zutiefst – gilt beim wiederholten Sehen auch für Lynch. Ja, die lemniskatischen Kreise, über die er Fred/Pete hetzt, sind interessant, doch irgendwann löst sich selbst der rasanteste Strudel von Phantasmen auf und eine psychologische Schraubfigur läuft gegen Null. Was bleibt übrig? Langweilige Sequenzen, die jedem Softporno zur Ehre gereichen, und Klischees, deren Vorlagen bis heute in ihrem kalten, schwarz-weißen Glanz durch sie hindurchstrahlen.

«Dann plötzlich, als sähe sie die einzige und unausweichliche Schlussfolgerung aus alledem, ging sie rasch zum Fenster, ehe Callisto ein Wort sagen konnte; riss die Vorhänge weg und durchstieß das Glas mit zwei zierlichen Händen, die sich funkelnd von Splintern, blutig färbten; und wandte sich um, um dem Mann auf dem Bett ins Gesicht zu sehen und mit ihm zu warten, bis der Moment des Ausgleichs erreicht war, da siebenunddreissig Grad Fahrenheit draussen wie drinnen herrschen würden für immer und die verhaltene, sonderbare Dominante ihrer isolierten Leben sich auflöste in einen Grundton von Finsternis und endgültiger Abwesenheit jeder Bewegung.» Thomas Pynchon

Jeannine Fiedler

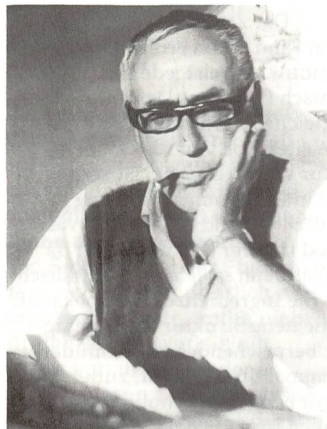
1

LOST HIGHWAY
Regie: David Lynch (1997)

2

KISS ME DEADLY
Regie: Robert Aldrich (1955)

Franz Schulz Das Leben eines Drehbuchautors



Es gibt nur wenige filmhistorische Monographien zum Werk von Drehbuchautoren. Biographische Darstellungen fehlen bisher völlig. *Franz Schulz* wurde vor hundert Jahren in Prag geboren. Er hat (oft zusammen mit Co-Autoren) die Drehbücher (Vorstufen davon) zu dreissig deutschen, vier englischen, zwei französischen und fünfzehn amerikanischen Filmen geschrieben.

Schulz hat eine gewisse Berühmtheit erlangt, ist er doch – vielleicht wider Willen – einer der „Lehrmeister“ von *Billy Wilder* gewesen. Wilder hat ihm jedoch kein besonders gutes Zeugnis ausgestellt. Schulz sei geizig gewesen, gönnte Wilder nur ein schmales Honorar und noch nicht einmal die Leberwurst in seinem Kühlschrank. Wieviel von den Eleven-Erfahrungen Wilders sich wirklich so zugetragen haben, ist fraglich. Die Schulz-Biographin G. G. von Bülow widmet einen nicht unbedeutlichen Teil ihres Buches dem Widerspruch und dem Zurechtrücken der von Wilder oder zum Teil auch von *Curt Siodmak* geäusserten Kollegen-Einschätzung.

Die Autorin hat Schulz Ende der fünfziger Jahre auf Ibiza kennengelernt. Dass sie ihn verehrt, daraus macht sie keinen Hehl. Dies mag ihren manchmal etwas apodiktisch anmutenden Darstellungsgestus erklären.

Franz Schulz kommt nach dem Ersten Weltkrieg nach Berlin. In der aufblühenden deutschen Filmindustrie kann er schnell Fuss fassen. Von Anfang an hat er erkannt, dass Film ein Unterhaltungsmedium ist. Er schreibt Genrefilme und bleibt auch im thematisch anspruchsvollen Bereich, wie etwa den jüdischen Milieufilmen, durchaus in den Mustern des Melodrams oder des phantastischen Abenteuers (*DIE ROTE REDOUTE*, 1920, *JUDITH TRACHTENBERG*, 1920).

Allein die Titel seiner nächsten Filme, *ZIRKUS DES LEBENS* (1921), *DIE SCHWARZE SCHACHDAME* (1921, ein tragikomischer Detektivfilm) oder *WETTlauf UMS GLÜCK* (1923) deuten auf zuschauergerichte Konfektion. Spätestens mit der Adaption der Sternheim-Komödie «Die Hose» (1927) war Schulz auch dem grossen Publikum aufgefallen. Wie kaum ein anderer Drehbuchautor des deutschen Stummfilms und des frühen Tonfilms hat sich Schulz auf die mit scharfem Bild- und Dialogwitz zugespitzte Komödie spezialisiert und damit das Genre der umbrechenden Zeit der spä-

ten zwanziger und frühen dreissiger Jahre getroffen und geprägt.

Perlende Dialoge, fetzige Songs, Musik- und Tanzeinlagen, das ganze verknüpft zu einer überdrehten Handlung, in kurzen, schnell gegeneinander geschnittenen Szenen präsentiert, das ist das Rezept von *ZWEI HERZEN IM DREIERTEL TAKT* oder *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (beide 1930). Es sind dies Komödien, deren Spritzigkeit bei allem eskapistischem Humor doch eng verknüpft bleiben mit dem Lebensgefühl und den gesellschaftlichen Umständen dieser Zeit. Und: diese Filme offenbaren nicht nur zotige Sprüche, sondern auch Bild- und Choreographiewitz, der von artistischen Komikern und Schauspielern auch körperlich wiedergegeben, ja fast ausgelebt wird.

Leider erfahren wir aus der Schulz-Biographie recht wenig über seine Drehbücher, über seine Ästhetik, etwa über Dramaturgie-Handwerk oder Dialog-Technik. Es sind zwar nur einige wenige seiner Drehbücher überliefert, doch nimmt man die zur Kenntnis, ist zusammen mit seinen etwas besser überlieferten Filmen ein Werkzusammenhang interpretierbar. G. G. von Bülow verzichtet ausdrücklich auf eine filmanalytische und -historische Einordnung. Sie konzentriert sich auf die Lebensabschnitte von Schulz. Und die scheinen dramatisch genug für ein Buch.

1934 übersiedelt Franz Schulz nach Hollywood, wo er unter dem Namen Frank Spencer arbeitet. Die Arbeitsweise ist jedoch eine andere als in Deutschland. Er bekommt einen Scheck über immerhin 250 Dollar die Woche. Aber dafür sitzt er von 9 bis 17 Uhr im «Writers Building» von MGM, später von Paramount, um einzelne Szenen, kurze Stories oder aber Dialoge zu schreiben. Ganze, zusammenhängende Filmentwürfe und Drehbücher schreibt er hingegen nur wenige, oder aber sie sind als solche nicht abgenommen und realisiert worden.

Schulz war bereits in Deutschland die Arbeit mit Co-Autoren geläufig, auch, dass Drehbücher verändert oder von spezialisierten Autoren poliert werden. Trotz dieser für die Arbeit im amerikanischen Studiosystem günstigen Voraussetzung und trotz einer Reihe von Filmen, in denen Schulz wenigstens einen Teil-Credit erhält (das heisst, dass seine Arbeitsleistung wenigstens 33 Prozent am verwendeten Drehbuch betragen hat beziehungsweise vierzig Pro-

zent bei einem Autorenduo), ist nach 1938/39 ein Bruch in seiner Karriere erahnbar. Oft schreibt er die Story – etwa mit *Curt Siodmak* zu *PACIFIC BLACKOUT* – oder Teile des Drehbuchs, das dann von anderen Autoren fertiggestellt oder adaptiert wird. Zum Teil erhält er auch keinen Credit.

Besonders schmerzlich für ihn dürfte gewesen sein, dass er nicht das Drehbuch für den Paramount-Hit *MIDNIGHT* (1938) schreiben darf, dessen Story er zusammen mit *Edwin Justus Mayer* entworfen hat. Den Film konzipiert Schulz ursprünglich für eine Besetzung mit *Marlene Dietrich* und für die Regie von *Fritz Lang*. Realisiert wird er mit *Claudette Colbert* in der Hauptrolle und in der Regie von *Mitchell Leisen*. Das Drehbuch haben schliesslich, und hier scheint das Schicksal nicht ohne Ironie zu walten, *Billy Wilder* und *Charles Brackett* geschrieben. Das Script zu *MIDNIGHT* gilt gemeinhin als der Durchbruch für dieses berühmte Writer-Team, aus dem sich bald auch ein Regisseur und ein Produzent entwickeln werden. Gewissermassen ist Franz Schulz bei diesem so wichtigen Drehbuch Zulieferer für *Wilder*, so wie dieser ihm möglicherweise um 1928 in Berlin zu gearbeitet hatte.

Nur ein kleiner Schritt dürfte es für Schulz zum amerikanischen Filmmusical gewesen sein. Er schafft ihn in dem Backstage-Musicalfilm *BORN TO SING* (1942). Doch dies ist vorläufig das letzte Mal, dass sein Name auf der Leinwand zu sehen ist. Noch einmal kann er zumindest eine Story verkaufen, aus dem *Robert Smith* das Drehbuch zu dem sehr interessanten B-Picture *INVASION USA* (1952) formt. Es geht um die im wahrsten (Raum-) Sinne idiosynkratische Stimmungslage in Amerika in den ersten Jahren des Kalten Krieges. Ein zwielichtiger Mann betritt eine Bar und suggeriert den Durchschnittsamerikanern, die hier ihren Drink nehmen, eine Wasserstoffbombe sei niedergegangen. Ein Pandämonium von Ängsten und verkrusteten Gefühlen wird sichtbar.

1956 entwirft Schulz mit *Fuhrmann Henschel* noch einmal einen deutschen Film. Er lebt nun abwechselnd auf Ibiza und in Ascona. Hier schreibt er 1966 seinen nicht gerade optimistischen autobiographischen Roman «*Candide 19..* oder das diese Jahrhundert». Schulz stirbt 1971 in Lugano.

Jürgen Kasten

G. G. von Bülow: *Franz Schulz. Ein Autor zwischen Prag und Hollywood. Prag, Vitalis-Verlag 1997. 304 Seiten*

Franz Schulz: Candide 19.. oder das diese Jahrhundert. Neuauflage Berlin, Aufbau-Taschenbuch-Verlag, 1994

All About Alfred

Die Hitchcock-Bibliographie *All About Alfred* von Hans J. Wulff vom Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Berlin (in Zusammenarbeit mit Paul Heisterkamp und Stephan Otto), liegt nun aktualisiert, ergänzt und verbessert als Disketten-Edition vor. Die wohl umfassendste Hitchcock-Bibliographie, die es gibt, verzeichnet inzwischen mehr als viertausend Bücher, Artikel und Rezensionen zu Hitchcock.

Die Diskette kann durch Einsendung eines Schecks im Wert von 15 DM bei folgender Adresse bestellt werden:

Hans J. Wulff, Lotterstr.17,
D-49492 Westerkappeln

Angekündigt

Annette Kilzer/Stefan Rogall:
Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen. Marburg, Schüren Verlag, 208 Seiten. Erscheint Februar 1998

Pedro Almodóvar – Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Ein Gespräch mit Frédéric Strauss. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt, Verlag der Autoren; ca 350 Seiten. Erscheint Mitte März 1998

Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Siodmak Bros. – Robert und Curt Siodmak.* Berlin – Paris – London – Hollywood. Mit Beiträgen unter anderen von Norbert Grob, Karl Prümm, Rolf Giesen und Jörg Becker. Berlin, Argon Verlag; ca. 500 Seiten. Erscheint Ende Februar 98

Wir gratulieren

Markus Imhoof

Der Schweizer Filmemacher Markus Imhoof erhält die mit 10000 Fr. dotierte *Anerkennungsgabe 1997 der Stadt Winterthur*. Der Stadtrat würdigt damit das Schaffen des 1941 in Winterthur geborenen und aufgewachsenen Regisseurs.

Eine der Konstanten in Imhoofs Schaffen ist die vielfältige Auseinandersetzung mit seiner Heimat. Das zeigt schon sein Erstlingswerk. Fritz Güttinger (jahrzehntelang Lehrer an der Kantonsschule Winterthur und passionierter (Stumm)filmliebhaber) schrieb in einer Nebenbemerkung zu Emil Harders *ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT*: «Nebenbei: unstürmisch ist der See auch in dem Wilhelm-Tell-Film von Markus Imhoof. Ein «Tell» von Markus Imhoof? Nun, vielleicht eher eine Parodie. Der Film – Drehbuch, Regie und Hauptrolle (Tell): Markus

Imhoof – hiess WEHE WENN WIR LOSGELASSEN und war eine Produktion der Klasse 7a (1961) der Kantonsschule Winterthur, mit dem Eintrittsgeld wurde die Maturreisekasse gespeist. Der Tellensprung spielte sich dabei auf einem lächelnden Zürichsee ab, was sein Gutes hatte: das Boot war nämlich voll. Die Eingangsequenz des Films hingegen kann als stilistisches Meisterstück gelten. Kleines Einschubsel zur Geschichte der Tell-Verfilmungen!» (nachzulesen in dem Band «Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe», Verlag NZZ, 1992).

Dass diese Auseinandersetzung nicht «nur» parodistisch stattfindet, zeigen später Imhoofs Dokumentarfilme wie *ORMENIS 199+69* oder *VOLKSMUND (ODER MAN ISST, WAS MAN ISST)* und seine Spielfilme wie *FLUCHTGEFAHR*, *DAS BOOT IST VOLL*, *DIE REISE* oder jüngst *FLAMMEN IM PARADIES*.

Die Preisübergabe findet am 6. Februar statt.

Simon Piniel

Und nochmals eine erfreuliche Nachricht aus dem Stadthaus Winterthur: Der diesjährige *Förderpreis der Stadt* geht an den Winterthurer *Simon Piniel*, hoffnungsvoller Animationsfilmschaffender. Die mit 15000 Franken dotierte Vergabe soll dem jungen Talent, das bereits in Solothurn, Zürich, Spiez oder Luzern Auszeichnungen für seine experimentellen Kurzfilme empfangen durfte, eine Weiterbildung im Ausland ermöglichen.

The Big Sleep

Stanley Cortez

4.11.1908 – 23.12. 1997

Sohn österreichischer Immigranten in New York, Bruder von Schauspieler-Regisseur Ricardo Cortez, Lehrjahre in Edward Steichens Porträt-Studio, Kameramann, Präsident und Vizepräsident der «American Society of Cinematographers», Selbstcharakterisierung: «always chosen to shoot weird things»

LADY IN THE MORGUE

Regie: Otis Garrett

THE BLACK CAT

Regie: Albert S. Rogell

THE MAGNIFICENT

AMBERSONS

Regie: Orson Welles

FLESH AND FANTASY

Regie: Julien Duvivier

SECRET BEYOND THE DOOR

Regie: Fritz Lang

THE THREE FACES OF EVE

Regie: Nunnally Johnson

THE MAN ON

THE EIFFEL TOWER

Regie: Burgess Meredith

RIDERS TO THE STARS

Regie: Richard Carlson

THUNDER IN THE SUN

Regie: Russel Rouse

THE NIGHT OF THE HUNTER

Regie: Charles Laughton

SHOCK CORRIDOR

Regie: Sam Fuller

THE NAKED KISS

Regie: Sam Fuller

UN AUTRE HOMME,

UNE AUTRE CHANCE

Regie: Claude Lelouch

Das andere Kino

Filmpodium Zürich

Ende Januar (26., 30., 31. 1.)

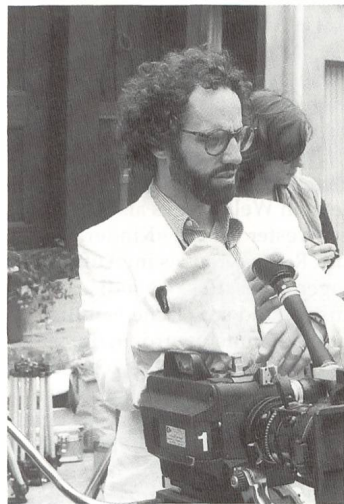
ist im Rahmen der Reihe «Charles Ferdinand Ramuz auf der Leinwand» noch Claude Goretta's Verfilmung *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* zu sehen.

Aus Anlass des hundertsten Geburtstags von *Sergej M. Eisenstein* am 23. Januar widmet das Filmpodium im Februar dem grossen russischen Regisseur und Filmtheoretiker eine breite Retrospektive mit möglichst repräsentativen und vollständigen Kopien.

Der zweite Schwerpunkt des Februarprogramms gilt neuerem Filmschaffen. Unter dem Titel «New Hollywood: der amerikanische Film zwischen 1965 und 1975» werden Filme von Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Monte Hellman, Brian De Palma oder Steven Spielberg gezeigt. Die Reihe dauert bis Ende März und stellt Autoren vor, die damals festgefügte Strukturen mit neuem Elan aufbrachen und wesentlich zur Erneuerung des amerikanischen Kinos beitrugen.

Anlässlich des hundertsten Geburtstages von *Therese Giehse* am 3. März widmet das Filmpodium der grossen Schauspielerin eine kleine Hommage. Ebenfalls im März, am Wochenende vom 20. bis 23., stellt Enno Patalas eine Reihe *expressionistischer Filme*, darunter etwa *DER GOLEM* von und mit Paul Wegener oder *VON MORGENS BIS MITTERNACHT* von Karl Heinz Martin, in neuen, restaurierten Kopien vor.

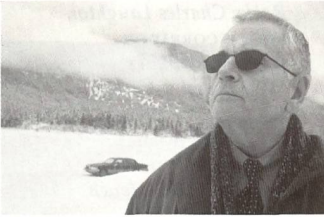
Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66



Markus Imhoof bei Dreharbeiten

IWAN DER SCHRECKLICHE (IWAN GROSNY)
Regie: Sergej M. Eisenstein

Jetzt im Kino:



**Ab Mitte Januar '98
in den Kinos:
THE SWEET HEREAFTER
von Atom Egoyan**

«In Egoyans Universum sind die Menschen Gefangene ihrer Obsessionen, aber es gelingt ihnen, diesen gemeinsam auf die Spur zu kommen und sie gemeinsam zu verarbeiten.»

Michael Sennhauser
in Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe
Heft 3.97
Seite 12-15

David Cronenberg

Im März zeigt das Sofa-Kino Xenix in Zürich eine (beinahe) vollständige Retrospektive der Filme David Cronenbergs. Es fehlen aus "konservatorischen" Gründen – die einzigen Kopien sind derzeit wegen Beschädigung nicht erhältlich – lediglich seine drei frühesten Filme.

Peter Kremeski schreibt anlässlich der Besprechung von M. BUTTERFLY (Filmbulletin 6.93) von Cronenberg als dem «Insektenforscher, dem die Entomologie die Kernmetapher für seine Filme liefert», von der «komplexen Ambiguität, von surrealer Mehrdeutigkeit, Unentschiedenheit, Offenheit» der Cronenbergschen «Verwandlungs- und Mutations-Geschichten».

Kremeski beschreibt die Wandlungen in Cronenbergs Schaffen wie folgt: «David Cronenberg, der mit seinen Filmen in den siebziger und achtziger Jahren dem Science-Fiction-Horror neue Dimensionen gab, hat das Genre, das ihn berühmt-berüchtigt gemacht hat (etwa mit SHIVERS, RABID, THE BROOD oder SCANNERS), längst hinter sich gelassen. THE FLY war 1986 Höhepunkt und Abschluss. Hier zog er noch einmal alle Register physischer Effekte, die das Monströse äusserlich machten. Aber schon zwei Jahre zuvor hatte er mit THE DEAD ZONE einen für ihn damals atypischen, in den Effekten vergleichsweise zurückhaltenden Psycho-Thriller gedreht. In seinen Filmen nach THE FLY entzog sich Cronenberg dann jeglichen konventionellen Genre-Etikettierungen, wurde subtiler und disziplinierte sich zu stilistischer Strenge, ohne dabei an Intensität zu verlieren oder auf barocke visuelle Ausuferungen (so zum Beispiel in NAKED LUNCH) zu verzichten. An die Stelle des grellen und auch ekelerregenden Schocks trat mehr eine beständige Irritation.»

Metamorphosen, Transsexualität, Zusammenhang von Körper und Geist, Ambiguität und Spiegelungen sind nur einige Themen dieses intelligenten, aber auch verstörenden kanadischen Filmemachers, in dessen Werken «archaisch-anarchische Sehnsüchte und Theoreme in das Fleisch und die Stofflichkeit ihrer Erscheinung» treten (Peter W. Jansen zu CRASH in Filmbulletin 6.96).

Filmclub Xenix, Kanzleistrasse 56, Postfach, 8026 Zürich, Tel. 01-241 00 58 Fax 01-242 19 39

Festivals

Solothurn

Ab Dienstag, 20. Januar, trifft sich das sogenannte Filmvolk wieder in Solothurn zur jährlichen "Leistungsschau" des (nicht "nur") einheimischen Filmschaffens, so ergänzt etwa ein Spezialprogramm mit internationalen Kurzfilmen das reiche Programm schweizerischer Kurz- und Kürzestfilme.

Unter den angekündigten Dokumentarfilmen wecken etwa Titel wie NACHRICHTEN AUS DEM UNTERGRUND von Andreas Hoessli, ABSCHIED VON DER GASSE von Remo Legnazzi, COLORS OF SCHWEIZ von Heinz Büttler, KAMERAS STATT KANONEN von Reinhard Manz und Franz Schnyder oder NANO-BABIES von Thomas Imbach und Jürg Hassler und SEITENWECHSEL von Matthias von Gunten Erwartungen.

In Kenntnis der "Sache" empfehlen wir, die Aufführung von Karl Saurers neustem Dokumentarfilm STEINAUER NEBRASKA (21.1., 17 Uhr, 24.1. 17 Uhr) nicht zu verpassen.

Spielfilme wie L'AMOUR FOU (REQUIEM GLOVE) von Michel Rodde, L'ANNÉE DU CAPRICORNE von Jean-Luc Wey, DIE KNICKERBOCKERBANDE: DAS SPRECHENDE GRAB von Marijan D. Vajda, PAX MONTANA von Bruno Kiser oder LE BALKANISATEUR von Sotiris Goritsas und VIRUS X von Lutz Kornemann fallen beim "Schneugegen" im Programmheft ins Auge.

In der Hommage an Claude Goretta werden seine für die grosse Leinwand entstandenen Filme wie LE FOU und L'INVITATION (22.1.), LA DENTELLIÈRE, LA MORT DE MARIO RICCI (23.1.) und SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS (24.1.) gezeigt. Dieser Ramuz-Verfilmung geht seine aussergewöhnliche Monteverdi-Huldigung LES VÊPRES DE LA VIERGE voraus. Dazu kommen die beiden zwar fürs Fernsehen produzierten, aber ausserordentlich "filmischen" Werke LE JOUR DES NOCES und JEAN-LUC PERSÉCUTÉ. Ein "Rendez-vous" mit dem Regisseur findet am Samstag, 24.1., um 12.30 Uhr im Café Landhaus statt.

Am Mittwoch, dem 21. Januar, wird zum ersten Mal der Schweizer Filmpreis vergeben. Er wird einmal jährlich in den Kategorien «Bester Spielfilm», «Bester Dokumentarfilm» und «Bester Kurzfilm» gesprochen. Die Preissumme beträgt für die ersten beiden Kategorien je 50 000.– Franken, für die dritte 20 000.– Franken. Die Trophäe ist

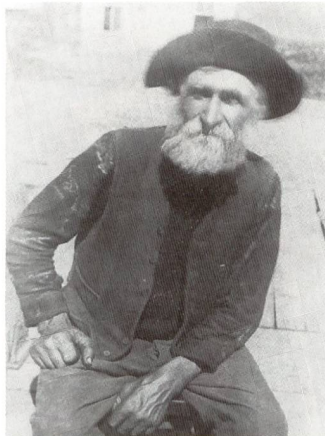
nicht für die Wohnwand gedacht – der Viewfinder Super-Mini-Vu soll sich als professioneller Bildsucher im Taschenformat durchaus in der Praxis bewähren. Die Filme sind nominiert – die Jury unter Leitung von Reni Mertens wird ihres Amtes walten.

Die Ausstellung «Bilder gegen das Vergessen» im Kunstmuseum Solothurn zeigt bis zum 15. März Materialien zum Film LE JOURNAL DE RIVESALTES 1941–1942 von Jacqueline Veuve (Projektion: 21.1., 14.30 Uhr; 24.1., 12 Uhr). Friedel Bohny-Reiter arbeitete während des letzten Weltkrieges als Krankenschwester für die «Kinderhilfe» des Roten Kreuzes im Auffangslager Rivesaltes, wo jüdische, jenseitige und spanische Familien aufgenommen wurden, die in der französischen Freizone lebten oder dorthin geflüchtet waren. Auf den Spuren ihres Tagebuches verfolgt der Film das Wirken von Bohny-Reiter, die zahlreiche Kinder vor dem sicheren Tod in Auschwitz bewahren konnte. Die Ausstellung wird ergänzt durch Zeichnungen der Protagonistin und Fotos des Foto-Dokumentaristen Paul Senn aus der Zeit.

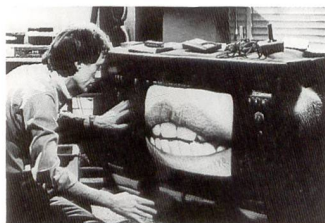
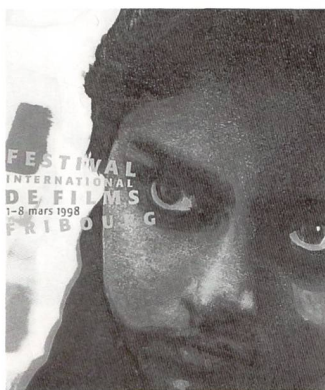
Solothurner Filmtage, Postfach 140, 4504 Solothurn, Tel. 032-625 80 80 Fax 032-623 64 10

Berlinale

Für den Wettbewerb der 48. Internationalen Filmfestspiele Berlin, die vom 11. bis 22. Februar stattfinden, sind die ersten Filme bestätigt. Der französische Altmeister Alain Resnais wird ON CONNAÎT LA CHANSON, eine musikalische Komödie über Wirklichkeit und Fiktion vorstellen. In einer irischen Kleinstadt der sechziger Jahre spielt THE BUTCHER BOY von Neil Jordan und zeichnet den Lebensweg des zwölfjährigen Francie, der in einem von Alkoholismus, Armut und Gefühlskälte gezeichneten Elternhaus aufwächst. Michael Winterbottoms I WANT YOU erzählt die tragische Geschichte einer obsessiven Liebe. Lateinamerika wird mit CENTRAL DO BRASIL, einem emotionalen Porträt des heutigen Brasiliens, durch den jungen Brasilianer Walter Salles im Wettbewerb vertreten sein. Clint Eastwoods MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL ist ein Gesellschaftsdrama aus den Südstaaten der USA. Gus van Sant stellt in GOOD WILL HUNTING die komplexe Beziehung des hochbegabten, aber psychisch instabilen Will und seinem Therapeuten in den



STEINAUER NEBRASKA
Regie: Karl Saurer



James Wood in
VIDEODROME
Regie: David Cronenberg

Mittelpunkt. Politische Intrigen und Medienmanipulation sind der Hintergrund von Barry Levinsons jüngstem Film *WAG THE DOG*.

Die Retrospektive ist dem ungleich bekannten Brüderpaar Curt und Robert Siodmak gewidmet. Organisiert von der Stiftung Deutsche Kinemathek und konzipiert von Wolfgang Jacobsen wird sie das Gesamtwerk von Robert Siodmak sowie eine umfangreiche und repräsentative Auswahl der Filme Curt Siodmaks zeigen, der als Ehren-gast der Filmfestspiele nach Berlin kommen wird.

*Internationale Filmfestspiele Berlin, Budapester Strasse 50, D-10787 Berlin
Tel. 0049-30-254 89 0
Fax 0049-30-25489 249*

Fribourg

Unter dem Motto «Prendre le temps du regard» steht vom 1. bis 8. März die zwölfte Ausgabe des *Internationalen Filmfestivals Fribourg*, das sich verdienstvoll um den Film aus Asien, Afrika und Lateinamerika kümmert. Im Wettbewerb sind siebzig Filme aus drei Kontinenten und dreissig Ländern angekündigt. Darunter finden sich etwa YUGANT, der neuste Film der taiwanesischen Regisseurin *Aparna Sen*; *HOMESICK EYES*, ein Dokumentarfilm ebenfalls aus Taiwan, *L'ARCHE DU DÉSIR* von *Mohamed Chouikh* aus Algerien oder *DER UHRTURM* des türkischen Filmemachers *Ömer Kavur*.

Einer der Schwerpunkt ist dem *Kino aus Hongkong* gewidmet. Die Retrospektive zeigt unter dem Titel «*El Tango en el Ciné (1933-1944)*» vierzehn, in der Mehrzahl noch nie in Europa gezeigte Filme zur argentinischen Tanz-Passion.

Nach dem Festival bestand jeweils die Gelegenheit, mit dem Zyklus «*Film des Südens*» ausgewählte Filme aus dem Programm auch andernorts zu sehen. Das erfreuliche Echo auf diese Weiter-“verwertung” hat das Festival dazu veranlasst, in Zukunft die Kopien der ausgewählten acht Filme zu kaufen und sie französisch und deutsch untertiteln zu lassen. Damit stehen diese Filme während des ganzen Jahres für weitere Aufführungen in andern Schweizer Spielstellen (oder etwa auch Schulen) zur Verfügung.

*Festival international de Films Fribourg, FIFF, Rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel. 026-322 22 32
Fax 026-322 79 50*

Frauen-Filmtage-Schweiz

Zum zehnjährigen Jubiläum stellen die Frauen-Filmtage-Schweiz mit dem Thema «*Espace Méditerranée*» einen geographischen Kulturbereich vor, der ihrer Meinung nach ein Schattendasein im öffentlichen (Kino-) Kulturleben fristet. Im März werden die ausgewählten Filme in sechzehn Schweizer Städten gezeigt werden. Darunter finden sich etwa der 1996 in Locarno preisgekrönte *NENETTE ET BONI* von *Claire Denis*, die französisch-albanische Produktion *LOINS DES BARBARES* von *Liria Bégéja*, *CAL-LING THE GHOSTS. A STORY ABOUT RACE, WAR AND WOMEN* der Bosnierin *Carmen Jelincic* und der Amerikanerin *Mandy Jacobson*. Neben weiteren Schweizer Premieren wie *COSTA BRAVA* der Spanierin *Marta Ballebo-Coll* oder *GENTILI SIGNORI* der Italienerin *Adriana Monti* findet sich Bekannteres wie *IL GRANDE CO-COMERO* von *Francesca Archibugi*, *DONUSA* von *Angelika Antoniou* oder *SERIAT* von *Marlies Graf Dätwyler* und *Urs Graf*. Der Maghreb soll neben anderen mit Filmen wie *LEILA AND THE WOLVES* von *Heiny Srour* oder *LES SILENCES DU PALAIS* von *Mufida Tlatli* vorgestellt werden.
*Frauen-Filmtage-Schweiz
Bollwerk 21, 3011 Bern
Tel./Fax 031-311 41 48*

Visions du Réel

Die vierte Ausgabe des Dokumentarfilmfestivals in Nyon (nouvelle formule), das vom 20. bis 26. April stattfinden wird, kann bereits mit ersten Programmhinweisen aufwarten. So wird unter dem Titel *BAUERNKRIEG* die Fortsetzung der Auseinandersetzung von *Erich Lang-jahr* mit dem Bauernstand und seiner “Produktionslogik” zu sehen sein. *AN AMERICAN LOVE STORY* ist eine Art epischer Roman, eine neunstündige Produktion der New Yorker Filmerin *Jennifer Fox*. Von *Jean-François Brunet* und *Peter Friedmann* wird *THE LIFE AND TIME OF LIFE AND TIME*, zu sehen sein, eine Reflexion über das Altern des menschlichen Körpers und seine genetischen Ursachen. Und *Richard Dindo* kündigt eine Interpretation der skandalträchtigen *BBC-Reportage* an.
*Visions du Réel, festival international du cinéma documentaire, case postale 593, 1260 Nyon
Tel. 022-361 60 60
Fax 022-361 70 71*

Kinokultur

Kino der Zukunft

Das vor knapp drei Jahren gegründete *Europäische Institut für Kinokultur Karlsruhe* (EIKK) kann trotz der schwierigen Finanzlage des letzten Jahres jetzt mit neuen Voraussetzungen in eine konsolidierte Phase eintreten. Wie das Institut mitteilt gibt es dank einer Zusage des Landes Baden-Württemberg Planungssicherheit bei minimalem Budget bis ins Jahr 2001. Erste Publikationsprojekte können an die Hand genommen werden, so wird im Februar eine wissenschaftliche Studie unter dem Titel «*Cinema Futures – Cain, Abel or Cable*» in Zusammenarbeit mit der Universität Amsterdam herausgegeben werden.

Der Gründer des EIKK, *Edgar Reitz*, hat die administrative Leitung des Instituts an *Lothar Spree* übertragen, um sich voll auf die Vorbereitung des dritten Teils von *HEIMAT* konzentrieren zu können. Wir freuen uns.

*European Institute of Cinema
Karlsruhe EIKK, Gartenstrasse 72,
D-76135 Karlsruhe
Tel. 0049-721-985 0520
Fax 0049-721-985 0525*

Ergänzenswertes

Filmbulletin 5.97

Aus den berühmten-berühmten “unerfindlichen” Gründen wurden im letzten Heft im Artikel zu Jacques Demy «*Die Gestade der Phantasie*» zwei Sätze unvollständig und damit unverständlich abgedruckt. Die Stelle sollte – beginnend mit dem Satz auf Seite 19 ganz unten rechts – vollständig folgendermassen lauten:

«Sie wirkt enger als im Film – welcher Realschauplatz tut das nicht? – und das Kopfsteinpflaster, welches seinerzeit das Licht bei Regen so farbig reflektierte, ist durch Asphalt ersetzt. Sogar der Laden selbst steht noch, er scheint leerzustehen, die heruntergelassenen grauen Rollläden lassen ihn wie eine ausgediente Kulisse wirken, eine triste Metapher für die Verschlafenheit des gesamten Ortes.»

Das Missgeschick ärgert uns; dass *Filmbulletin* aufmerksam bis akribisch gelesen wird, freut uns.