

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 350

Rubrik: Kurz belichtet : 3 DVDs, 5 Bücher 1 Box

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.](#)

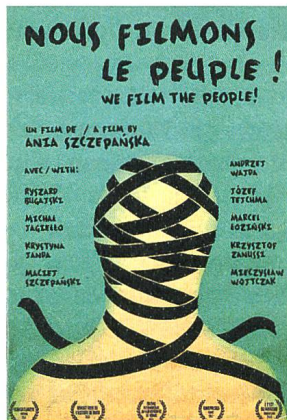
Download PDF: 02.04.2025

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

3 DVDs
5 Bücher
1 Box

DVD ↓

Ein Kino der moralischen Unruhe



Nous filmons le peuple (Ania Szczepańska, F 2013), Format 1:1.78, Sprache: Polnisch, Französisch, Englisch, Untertitel: Deutsch u. a., Vertrieb: Aloest Distribution

Die Dokumentaristin Ania Szczepańska widmet sich in *Nous filmons le peuple* (*Wir filmen das Volk*) einer ebenso kurzen wie bedeutsamen Phase des polnischen Filmschaffens, die unter der Bezeichnung «Kino der moralischen Unruhe» in die Geschichtsbücher einging. Sie begann Mitte der siebziger Jahre und endete nach nur einem halben Jahrzehnt bereits 1981 wieder. In dieser Zeitspanne meldete sich eine neue Generation von Filmschaffenden zu Wort, zu der unter anderem Ryszard Bugajski, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski, Andrzej Wajda und Krzysztof Zanussi gehörten. Was sie miteinander verband, war nicht nur, dass sie unter den prekären Bedingungen

des damaligen Ostblocks aufgewachsen waren, sondern auch, dass viele von ihnen ihr Handwerk an der berühmten Filmhochschule von Łódź gelernt hatten. Die Gemeinsamkeit ihrer Filme lag jedoch eher auf thematischer denn ästhetischer Ebene: Filme wie *Człowiek z marmuru* (*Der Mann aus Marmor*) von Andrzej Wajda (1976), *Barwy ochronne* (*Tarnfarben*) von Krzysztof Zanussi (1977), *Kobieta samotna* (*Eine alleinstehende Frau*) von Agnieszka Holland (1981), *Przypadek* (*Der Zufall* möglicherweise) von Krzysztof Kieślowski (1981), *Dreszcze* (*Schauder*) von Wojciech Marczewski (1981) und *Przesłuchanie* (*Das Verhör*) von Ryszard Bugajski (1982) warfen ethisch-moralische Fragen auf, die über kurz oder lang in eine Kritik am polnischen Staat mündeten. Doch erhoben sie nicht den didaktisch mahnenden Zeigefinger, sondern lösten breitenwirksame Debatten über gesellschaftliche und politische Grundwerte aus. Typisch war ein hohes Mass an Realismus: Im Verzicht auf glamouröses Licht, edles Dekor, Schminke und wohlgeformte Körper lag die Aufforderung ans Publikum, die ungeschönte Realität der Filme mit der unschönen Wirklichkeit des Alltags in Verbindung zu bringen. Auf beiden Seiten herrschte Düsterei vor, denn die Regisseure protokollierten die Gegenwart so schwarz, wie sie sie erlebten. Auf die offizielle Doktrin des sogenannten Sozialistischen Realismus, dem es freilich nie um Realismus, sondern immer um Ideologie gegangen war, antworteten sie mit Filmen, die einen realen Sozialismus zeigten – und kritisierten.

Das Kino der moralischen Unruhe stand in direktem Zusammenhang mit den weitreichenden politischen Umwälzungen in Polen: Diese begannen als illegaler Widerstand gegen das kommunistische System und wuchsen mit der Gründung von *Solidarność*, der ersten freien Gewerkschaft des Ostblocks, zu einem Massenphänomen von enormer Sprengkraft heran. Der damit verbundene gesellschaftliche Schub wurde jedoch abrupt ausgebremst: 1981 verhängte General Jaruzelski das Kriegsrecht im Land, schlug die oppositionellen Kräfte nieder und verbot *Solidarność*. Dadurch wurde zugleich das Kino der moralischen Unruhe abgewürgt: Filme wurden reihenweise verboten, verschwanden im Giftschränk und wurden sogar aus den Werkverzeichnissen ihrer Regisseure getilgt. Die Filmmacher selbst emigrierten: Wajda, Holland und Kieślowski nach Frankreich, Marczewski nach Dänemark, Bugajski nach Kanada. Von diesem Kahlschlag sollte sich das polnische Kino während langer Zeit nicht erholen. Was bleibt, sind fünf Jahre Filmschaffen auf höchstem Niveau. Und so erzählt *Nous filmons le*

people mit seinen zahlreichen Ausschnitten und Interviews die Geschichte der politischen und künstlerischen Emanzipation einer Generation, die nur wenige Jahre brauchte, um zu einer Bewegung von historischer Bedeutung zu werden.

Philipp Brunner

DVD ↓

Genie & Wahnsinn



Love & Mercy, Bill Pohlad, USA 2015, Format: 1,85:1, Extras: Trailer & Teaser, Interviews Making of, Sprache: Deutsch, Englisch DD 5.1, Untertitel: D, E. Vertrieb: Ascot Elite Entertainment

Mithilfe von Computern verwandeln Maskenbildner heutzutage junge Schauspieler mühelos in alte und verjüngen alte genauso überzeugend. So erstaunt im ersten Moment Bill Pohlads Strategie, die Verkörperung von Brian Wilson, dem kreativen Kopf der legendären Beach Boys, auf zwei Schauspieler aufzuteilen. Dies erweist sich jedoch als überaus gelungen, denn eine schwere psychische Krankheit veränderte den brillanten Musiker. Der sprühende, wenn auch äusserst eigenwillige Künstler mutiert in ein verängstigtes Gemüse von einem Mann. *Paul Dano* hat Erfahrung mit fanatischen Figuren (*Prisoners*, *12 Years a Slave*, *Ruby Sparks* oder *There Will Be Blood*) und spielt die versponnene Art des jungen Wilson entrückt und mit brodelnder Schaffenslust gleichzeitig. Die zwanzig Jahre ältere Version von Wilson gibt *John Cusack*, schwer psychisch verkrüppelt und doch kindlich-romantisch.

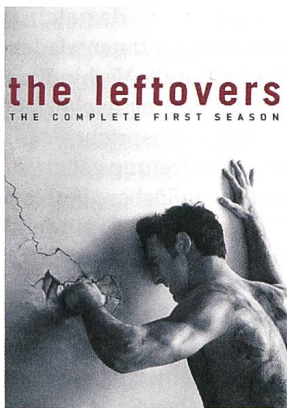
Pohlad lässt die Geschichte zwischen den Sechzigern und den Achtzigern hin und her springen, wodurch zum einen die Entwicklung des Protagonisten eng verzahnt organisch wirkt und zum anderen die Parallelisierung der beiden Antagonisten von Brian möglich wird, denen er emotional ausgeliefert ist: In den frühen Jahren bestimmt der tyrannische Vater Brians Entwicklung, später

bestimmt der Therapeut Eugene Landy bis ins kleinste Details sein Leben. Beide Figuren bleiben leider in ihrer Bösartigkeit eindimensional, *Paul Giamatti* spielt Landy aber teuflisch gut.

Auch stilistisch gibt Pohlad den beiden Epochen in Wilsons Leben eine eigene Form. Nüchtern erzählt er von der Liebesgeschichte zwischen Wilson und seiner späteren zweiten Frau Melinda Ledbetter, die ihn aus den Fängen von Landy befreit. Die Schaffensphase in den Sechzigern ist dagegen in Schnitt, Bildbearbeitung und Sounddesign verspielt, lässt sowohl die drogeninduzierten wie auch die kreativen Rausche aufleben. Die manchmal bis zur Kakophonie fragmentierte Tonspur führt uns in die Hörwelt von Wilson und vermittelt ein Stück weit seine besondere Fähigkeit, im Kopf aus einzelnen Klängen komplexe Arrangements zusammenzufügen, zu den grossen Hits wie «Surfin USA» oder «California Girls». So wird *Love & Mercy* zu einem ungewöhnlichen und sehr sehenswerten Musiker-Biopic.

Tereza Fischer

DVD Zurückgelassen: The Leftovers (Staffel 1)



The Leftovers (Damon Lindelof, Tom Perrotta, USA 2014), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Deutsch, Untertitel: Englisch, Deutsch u. a., Vertrieb: Warner Home Entertainment

Es heisst, für Angehörige sei das Verschwinden eines geliebten Menschen schlimmer als dessen Tod. Man werde zurückgelassen in Ungewissheit, zermürbt von Hoffnung und Trauer, erschöpft von der Suche nach einer Erklärung, beschämt durch die Wut auf die Verschwundenen. Diese emotionale Gemengelage nimmt sich die von HBO produzierte Serie *The Leftovers* (2014) zum Ausgangspunkt – und potenziert

sie zugleich. Sie erzählt nicht von einer hinterbliebenen Familie, sondern von einer hinterbliebenen Welt, denn die Handlung setzt drei Jahre nach dem unerklärlichen Verschwinden von zwei Prozent der Weltbevölkerung ein.

Im Mittelpunkt stehen die Bewohner der Kleinstadt Mapleton im Bundesstaat New York. Im dritten Jahr des «Verschwindens» bilden sie eine Gesellschaft, die mehr schlecht als recht über die Runden kommt. Ihre zivilisatorische Schutzschicht ist hauchdünn geworden, und vieles spricht dafür, dass dieser Prozess keineswegs abgeschlossen ist: Wertmassstäbe sind längst brüchig, Moral und Ethik in Auflösung begriffen, Vertrauen existiert kaum mehr. Die Bereitschaft zur Gewalt hat schleichend zugenommen, während die Wut sich in immer ungezügelteren Ausbrüchen Bahn bricht. Freude, erst recht Lebensfreude, ist verloren gegangen; nicht einmal mehr die Erinnerung daran scheint zu existieren.

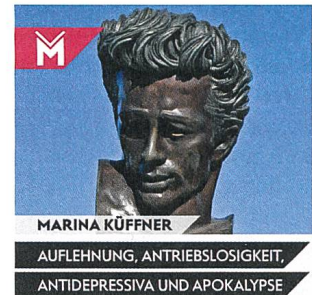
Doch über Mapleton liegt nicht nur ein diffuser Schleier der Depression, sondern natürlich auch die allgegenwärtige Frage nach dem Warum – und damit nach dem Sinn der Existenz. Bewährte Erklärungsmuster greifen freilich nicht mehr, und so suchen manche Bewohner Sicherheit bei Sekten, Kirchen und Gurus, während andere sich auf übersteigerten Pragmatismus verlagern. Kämpfen die einen mit extremen Erlebnissen gegen Gefühlstaubheit und Zynismus an, ergeben sich andere der Teilnahmslosigkeit. Wo manche den Alltag gerade noch so hinkriegen, verlieren andere den Verstand.

The Leftovers stammt von *Tom Perrotta*, auf dessen gleichnamigem Roman die Serie beruht, und *Damon Lindelof*, der als Autor bereits für *Lost* (2004–2010) verantwortlich war. Tatsächlich ist die Ähnlichkeit zu *Lost* nicht von der Hand zu weisen: Wie dort verfügen die Zuschauer auch in *The Leftovers* über keinen Wissensvorsprung, im Gegenteil: Sie wissen weniger als die Figuren, deren Charaktereigenschaften und Geheimnisse erst nach und nach wie Puzzleteile zum Vorschein kommen. Die Teile sind mal überraschend, mal unerklärlich, und wie gross das Puzzle ist, kann ohnehin nur erahnt werden. Und wie bei *Lost* waren die Autoren von *The Leftovers* klug genug, das rührselige Potenzial der Geschichte auf ein Minimum zu reduzieren. So sind weder die Verschwundenen noch die Verlassenen reine Opfer und Gutmenschen. Längst nicht jeder ist sympathisch, und selbst in Bezug auf die Sympathischen schleichen sich mancherlei Zweifel ein. Sicherheit gibt es nicht mehr, weder für die Bewohner von Mapleton noch für die Zuschauer.

Serienjunkies dürfen sich auf ein Wiedersehen mit bekannten Gesichtern – aus *American Crime*, *True Detective*, *Olive Kitteridge*, *Mad Men*, *Private Practice*, *Desperate Housewives* und *Six Feet Under* – einstellen. Und HBO-Aficionados werden erfreut feststellen, dass auch bei *The Leftovers* der Vorspann eine Augenweide ist.

Philipp Brunner

Buch Rebellion und Anpassung



Existenzielle Rebellion im Film seit James Dean

Marina Küffner: *Auflehnung, Antriebslosigkeit, Antidepressiva und Apokalypse. Existenzielle Rebellion im Film seit James Dean*. Frankenthal, Mühlbeyer Filmbuchverlag 2015, 244 S., Fr. 26.90, € 19,90

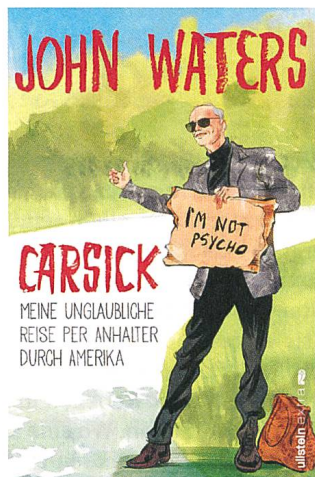
Als «damaged, but beautiful» hat ihn Andy Warhol charakterisiert, den Schauspieler James Dean, der vor 60 Jahren, im September 1955, bei einem Autounfall ums Leben kam (und an den im Kino gerade Anton Corbijs *Life* erinnert). Mit Hauptrollen in nur drei Spielfilmen wurde er zu einer Ikone, allein sein Auftreten in Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* hätte schon genügt, ihn als jugendlichen Star unsterblich zu machen. Auf ... denn sie wissen nicht, was sie tun (so der deutsche Verleittitel) haben spätere Filme über jugendliche Rebellen immer wieder Bezug genommen. Wo eine Linie über die Aussteiger der späten Sechziger (*Easy Rider*), die Unzufriedenen der Siebziger (*Saturday Night Fever*) und die retromässig Orientierten der achtziger (*Coppolas Rumble Fish* und *The Outsiders*) in die Gegenwart führt, da interessiert sich *Marina Küffner* in ihrer Untersuchung, 2013 als Magisterarbeit an der Universität Frankfurt/Main bei Vinzenz Hediger eingereicht, für eine etwas andere Entwicklungslinie: *Easy Rider* fällt bei ihr heraus, weil es dort um ein «Leben ausserhalb der Gesellschaft» geht, *The Graduate*, weil dort «der Schwerpunkt

auf der Affäre mit einer älteren Frau» liegt. Küffner interessiert sich für das Verhältnis von Rebellion und dem «Wunsch nach Anpassung, wie ihn die Figuren Deans auch immer verspürten». Zentral für Deans nachhaltige Wirkung ist für sie dabei die «Uneindeutigkeit seiner Sexualität». Die verknüpft sie hier vor allem mit *The Doom Generation* (1995) und *Kaboom* (2010), zwei Filmen des dem «New Queer Cinema» zugerechneten Gregg Araki, aber auch mit *The Rules of Attraction* (2004), der Verfilmung von Bret Easton Elliss' Roman durch Roger Avary.

Den «Rebell im Zwiespalt zwischen Anpassung und Abgrenzung» untersucht sie zuvor anhand der beiden John Hughes-Filme *The Breakfast Club* (1985) und *Ferris Bueller's Day Off* (1986), anhand der Twentysomethings-Protagonisten von Ben Stillers *Reality Bites* (1999) und des Vater-Sohn-Konflikts in *Remember Me* (2010) sowie dreier Filme, in denen Therapie und Psychopharmaka eine zentrale Rolle zukommt: *Charlie Bartlett* (2007), *Garden State* (2004) und *Donnie Darko* (2001). Herausgekommen ist ein lesenswerter Beitrag zur Veränderung des amerikanischen Männlichkeitsbilds, unterstützt durch zahlreiche Screenshots (die leider oft ein wenig klein und dunkel ausgefallen sind).

Frank Arnold

Buch ↓ **Unterwegs**



John Waters: *Carsick. Meine unglaubliche Reise per Anhalter durch Amerika*. Berlin, Ullstein 2015, 365 S., Fr. 16,90, € 14,99

Seinen letzten Spielfilm, *A Dirty Shame*, hat er 2004 gedreht (bei *Kiddie Flamingos*, 2015, handelt es sich um eine Lesung des Drehbuchs zu *Pink Flamingos* durch Kinder für ein Multimediaprojekt). *John Waters*, einst als «Pope of trash» etikettiert (unter anderem weil er in einem Frühwerk *Divine* auch schon mal echte

Hundescheisse essen liess) und in diesem Jahr 69 Jahre alt geworden, ist heutzutage im Kino eher als Darsteller (meist mit Kurzauftritten) präsent, zudem ist er inzwischen museumsreif geworden, wie kürzlich im Zürcher Kunsthaus zu überprüfen war. Und er veröffentlicht Bücher. Die handeln nicht zuletzt von ihm selber, seinen eigenen Obsessionen und Ängsten. In «*Carsick*» unternimmt er 2012 eine Reise aus seiner Heimatstadt Baltimore zu seinem Haus in San Francisco – per Anhalter, weil er, wie er schreibt, nach 15 Filmen und 6 Büchern Lust auf Abenteuer hat, obwohl er sich als «den ultimativen Kontrollfreak» beschreibt.

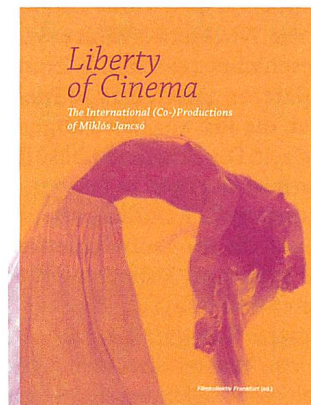
«Ich glaube nicht, dass ich lügen könnte», notiert er am Ende des Prologs und nimmt dabei Bezug auf John Steinbecks Reisebericht «*Die Reise mit Charley*» (1962), der sich Jahre später als weitgehend ausgedacht erwies. Doch zunächst macht Waters die Reise in seinem Kopf, erfindet zuerst «13 gute Fahrten» («Das Beste, was mir passieren kann»), sodann 13 schlechte («Das Schlimmste, was mir passieren kann»), um zum Schluss die Wahrheit zu berichten.

Gleich der erste Autofahrer erweist sich als Waters-Fan und zudem als Marihuana-Dealer, der ihm 5 Millionen Dollar für seinen nächsten Film offeriert – einen Teil davon buddelt er auf seinem Anwesen eigenhändig aus der Erde. Dass Waters-Fans auch unangenehm sein können, erzählt die erste «schlechte Fahrt»: Hier ist der Fahrer ebenfalls ein Aficionado, der Waters fortwährend mit Dialogen aus seinen Filmen traktiert und sich damit als Darsteller für eine zukünftige Produktion bewirbt. «Zu zirka 80 Prozent werde ich in der Öffentlichkeit erkannt», hatte Waters schon im Prolog bemerkt, das ist für ihn gewissermassen eine Lebensversicherung. Immer wieder gerät er an Leute, die sich als Fans, manchmal aber auch als Waters-Hasser erweisen.

Nachdem die ersten beiden Teile des Buches sich mehr und mehr zu surrealen (Alb-)Träumen entwickeln, fragt man sich, ob die Wirklichkeit da noch mithalten kann. Der abschliessende Teil ist, das liegt in der Natur der Sache, nüchterner ausgefallen, aber dank Waters' Selbstironie und der Vielfältigkeit der Menschen, die ihn mitnehmen, ebenso spannend zu lesen.

Frank Arnold

Buch → **Miklós Jancsó – Das Kino als Pfad**



Filmkollektiv Frankfurt (Hg.): *Liberty of Cinema. The International (Co-)Productions of Miklós Jancsó*. Frankfurt, Filmkollektiv Frankfurt 2014, 282 S., € 20

«*Liberty of Cinema*» nennt das Frankfurter Filmkollektiv seine Buchveröffentlichung zu den internationalen Koproduktionen Miklós Jancsós, die im vergangenen Juni begleitend zu einer umfassenden Retrospektive im Frankfurter Filmmuseum erschien. In dieser dankbaren Form widmet sich die Gruppe erstmals ausgiebig den weniger sichtbaren Seiten von Jancsós 60-jährigem Wirken. Programm und Buch folgen den Pfaden eines Kinos des befreiten Sehens und Denkens, das sich trotz seiner Kontinuitäten immer wieder neu erfindet, über kulturelle Verbindlichkeit und Verfasstheit hinweg nachdrücklich universelle Fragen ausspricht.

Strenge und Befreiung gehen in Jancsós Werk eine unauflösbare Verbindung ein. Seine Choreografien für Individuen und Gruppen lassen Tyrannei, Willkür, Gewalt, Demütigung und Unterdrückung auf Ideenräume von Harmonie, Revolution, Gegenkultur und Utopie treffen. Doch Freiheit erscheint bei Jancsó immer auch als ideologisches Spiel. Selbst der Revoluzzer salutiert. Die kroatischen Attentäter in *Winter Winds / Sirokkó* (1969) ändern mit Gewalt die Bedingungen einer bestehenden Diktatur, Jancsó inszeniert sie in Momenten moralisch, besetzt sie charismatisch. Doch widerlegen sie in ihrer faschistisch-ideologischen Härte, in ihrer radikalen Hierarchisierung und Tötung jede aufklärerische Hoffnung. Eine totalitäre Herrschaft weicht einer anderen. Freiheit und Unabhängigkeit werden zur historischen Farce. Der Film entstand mit Frankreich und läutete Jancsós Arbeit mit internationalen Schauspielerinnen und Schauspielern ein. Kurz zuvor: *The Red and the White / Csillagosok, Kantonák* (1967), Jancsós

erbarmungsloseste Auseinandersetzung mit dem militärischen Wesen. Mit der Sowjetunion produziert, wo Jancsó Jahre zuvor als ungarischer Frontsoldat in Gefangenschaft war. Der Film entlarvt seine Figuren als Getriebene einer absurden Weltordnung. Jancsós Choreografien deuten nicht, sie umkreisen und unterwandern. Wer Macht ausübt, gleich welcher Art, wird korrumpiert. Immer wieder in Jancsós Werk wird diese Logik über die gesamte Bildtiefe hinweg als Ornament und Dynamik sichtbar. Freiheit ist hier die Form des Sehens, das Potenzial des Blicks.

Das Buch des Filmkollektivs schafft in zweisprachigen Essays, einer Vielzahl wiederentdeckter und übersetzter Kritiken sowie einer erschöpfenden und kommentierten Filmografie zu Jancsós Koproduktionen einen seltenen, essenziellen Zugang zu seinem unzureichend dokumentierten Werk. Ausgiebige Interviews mit Giovanna Gagliardo, Janós Kende, Zsuzsa Csákány, Lajos Balázsovits und Nykiya Jancsó komplettieren den sorgfältigen Band und machen die Inszenierungsweise und Sensibilität des Künstlers nachvollziehbar: «Man kann sagen, dass er während der Vorbereitung einer Szene die allergrösste Aufmerksamkeit dafür aufbrachte, seinen Schauspielern einen Pfad aufzuzeigen, auch einen Bewusstseinszustand. Letzteren allerdings, so schien mir, erwartete er gleichermassen bereits von ihnen.» Filme, die Pfade abstecken und dadurch andere eröffnen. Und währenddessen: Jancsó selbst als Wanderer, der sich nach seiner internationalen Anerkennung als Filmautor bald in konstanter Bewegung fand, seine ungarische Heimat nach Osten und Westen hin umkreiste und aus der Ferne immer wieder neu betrachtete.

Seine weltweit sichtbarste Arbeit war dabei in Ungarn lange seine unsichtbarste: *Private Vices, Public Virtues / Vizi Privati, Pubbliche Virtù* (1976) war dort bis 1990 unzugänglich, während sich darin vielleicht am deutlichsten eine eingelöste künstlerische Freiheit abzeichnet. Die Ablehnung der österreichisch-ungarischen Monarchie formuliert sich als sinnliches Manifest und eröffnet in Jancsós Filmsprache eine einschneidende Evolution über den Formalismus seiner klassischen Phase hinaus. Eine Evolution, die sich bis in sein ironisches Spätwerk weiter fortführen sollte und die Erinnerung an den 2014 verstorbenen Meisterregisseur von jeder Eindimensionalität befreit.

Dennis Vetter

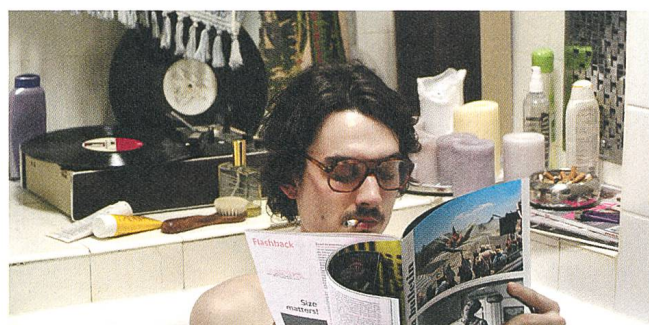
Schenken Sie sich
und anderen

acht mal im Jahr

cineastisches
Lesevergnügen.

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch



Filmbulletin-
Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für 75 Fr.
oder 50 €

Reduziertes
Filmbulletin-Abo

für 50 Fr. oder 33 €

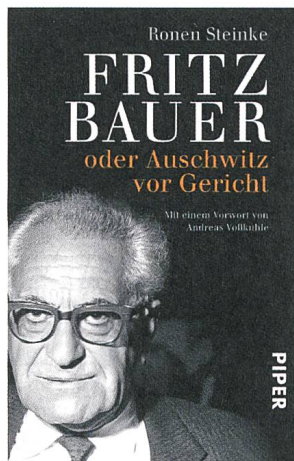
für Studierende und Lehrlinge,
mit Kulturlegi und AHV

Bestellen Sie via info@filmbulletin.ch
oder auf www.filmbulletin.ch

Filmbulletin-Abo Deutschland:
Bestellen Sie beim Schüren Verlag GmbH

+49 (0)6421 63084
oder ahnemann@schueren-verlag.de

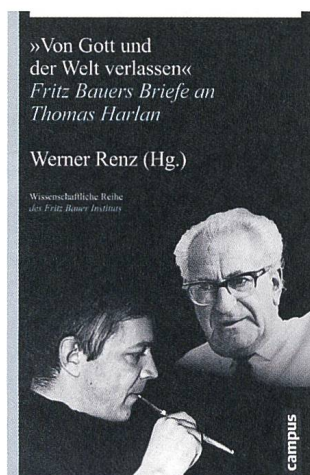
Ein deutscher Held



Ronen Steinke: *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht*. München, Piper, 2015 (Serie Piper 30709), 349 S., Fr. 16,90, € 10,99

Werner Renz (Hg.): *»Von Gott und der Welt verlassen«. Fritz Bauers Briefe an Thomas Harlan*. Frankfurt/M., Campus Verlag, 2015, 299 S., Fr. 36,80, € 29,90

Manche Filme zu zeithistorischen Themen wecken das Interesse, sich eingehend mit der Materie zu beschäftigen, so auch Lars Kraumes *Der Staat gegen Fritz Bauer*. Einen guten Einstieg bietet die Biografie von *Ronen Steinke*, Redaktor bei der *«Süddeutschen Zeitung»* aus dem Jahre 2013, gerade (mit kleinen Veränderungen) als Taschenbuch erschienen. In der Chronologie setzt Steinke immer wieder Akzente, so zu Bauers wahrscheinlicher Homosexualität, seiner jüdischen Herkunft und seinem Privatleben. Das Buch verbindet gute Lesbarkeit mit umfangreichem Quellenstudium und Zeitzeugenbefragungen, die Quellen werden in den Anmerkungen präzise nachgewiesen, nur gelegentliche atmosphärische Beschreibungen im Feuilletonstil (*«In Kopenhagen taut und regnet es ...»*) scheinen mir entbehrlich.

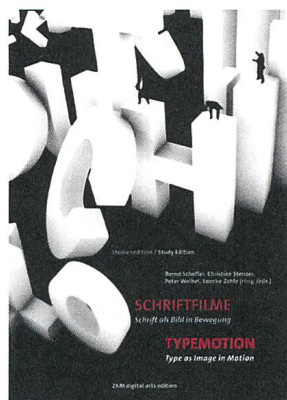


Die Freundschaft Bauers mit Thomas Harlan, Sohn des berühmten Filmregisseurs Veit Harlan (*Jud Süß*) und Ende der fünfziger Jahre auf eigene Faust in polnischen Archiven gegen NS-Täter ermittelnd, wird bei Steinke durch Zitate aus Harlans Werken, aber auch aus Briefen von Bauer dokumentiert. Diese Briefe liegen jetzt als Buch vor (Harlans Briefe sind leider nicht überliefert), eingeleitet durch Texte zu Bauer und Harlan. Die 131 Briefe, geschrieben zwischen dem 1. April 1962 und Mai 1968 und hier umfangreich von *Werner Renz* annotiert, zeugen von der nicht immer einfachen Freundschaft, die Bauer gleichermassen intellektuelle Auseinandersetzung, aber auch kurze Ruhepausen, Momente des Innehaltens und der Reflexion in seiner aufzehrenden Tätigkeit verschaffte. Bei der sah er sich mannigfaltigen Anfeindungen, auch im eigenen Hause, ausgesetzt, auf die er hier immer wieder zu sprechen kommt. Seit 1965 ist man per Du, aber es gibt auch immer wieder Missverständnisse und Kränkungen. Was vor allem aus der Lektüre deutlich wird, ist, wie sehr sich Bauer in seiner Arbeit aufrieb.

Frank Arnold

DVD-Box ↓

Schriftfilme – Studienedition



Bernd Scheffer, Christine Stenzer, Peter Weibel, Soenke Zehle (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung / Typemotion. Type as Image in Motion*. Karlsruhe, ZKM digital arts edition, 2015, deutsch/englisch, Gesamtlaufzeit: 19:50 h

«Der Film verändert und erweitert nicht nur die Potenziale der Schrift, vielmehr gilt auch umgekehrt: Durch die immer wieder erneuerte Konzentration auf die Typografie, auf das Schreiben gewinnt auch der Film selbst neue inhaltliche und formale Dimensionen», schrieb Bernd Scheffer in seinem Essay *«Wenn die Schrift im Film zum Hauptdarsteller*

wird» in *Filmbulletin* 4.15 und wies gleichzeitig auf eine geplante DVD-Box zum Thema hin. Nun ist diese Box als Studienedition beim Zentrum für Kunst- und Medientechnologie ZKM in Karlsruhe erschienen: eine prächtige Fundgrube, ein wahrhaft reichhaltiges Füllhorn an Beispielen. Die Box *«Schriftfilme»* umfasst 14 DVDs und ein dickes Booklet, in dem alle Beispiele mit den technischen Angaben, zwei bis drei Fotos und einem Kurztext (zweisprachig in Deutsch und Englisch und spezifisch auf die schrifttypischen Qualitäten der jeweiligen Beispiele eingehend) vorgestellt werden.

Besonders ergiebig und immer wieder haben sich Künstler und Experimentalfilmer vom Alphabet und der Schrift inspirieren lassen: Zehn der 14 DVDs versammeln Beispiele des künstlerischen Schriftfilms von 1924 bis heute. Das beginnt mit Marcel Duchamps *Anémic Cinéma* und Fernand Légers *Ballet mécanique* aus den zwanziger Jahren, geht über Maurice Lemaîtres *Le film est déjà commencé* von 1951 und lässt einen besonders ergiebige Arbeiten aus Fluxus-Zeiten und experimentellem Schaffen Ende der sechziger, anfangs der siebziger Jahre entdecken (von Ferdinand Kriwet, Peter Weibel, Klaus Peter Dencker, Ernst Schmidt jr., um nur einige der deutschen Namen zu nennen). Auch nach der Jahrtausendwende bricht die künstlerische Auseinandersetzung mit Schrift nicht ab, davon zeugen vier der grob chronologisch geordneten DVDs.

Eine der DVDs versammelt Auszüge aus Spielfilmen und Titelsequenzen mit exemplarischem Gebrauch von Schrift (vorwiegend aus der Stummfilmzeit), die DVD 12 Beispiele von Werbefilmen und TV-Motion-Design, Nummer 13 einschlägige Musikvideos und Nummer 14 Beispiele aus der Computer-Demoszene.

Aus urheberrechtlichen Gründen ist die äusserst ergiebige Box als Studienedition konzipiert und deshalb nicht ganz frei verkäuflich, sondern für Bibliotheken, Archive, Fach- und andere Hochschulen, Forschende und Lehrende gedacht und gegen entsprechende Bescheinigung direkt beim ZKM erwerbbar.

Josef Stutzer