

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 358

Rubrik: Kurz belichtet : 1 VoD, 2 DVDs, 1 DVD-Box, 3 Bücher

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: 29.03.2025

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

1 VoD
2 DVDs
1 DVD-Box
3 Bücher

DVD → **Bernard Natan.
Eine filmische
Rehabilitation**



Natan (Paul Duane, David Cairns, Irland/Grossbritannien/USA/Frankreich 2013), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Französisch, Untertitel: Englisch oder Französisch, Vertrieb: Lobster

Passend zum 120-jährigen Bestehen des französischen Filmkonzerns Pathé ist der Dokumentarfilm *Natan* von *Paul Duane* und *David Cairns* auf DVD erschienen. Aber die Regisseure treten nicht an, um eine der ältesten Produktionsgesellschaften der Welt zu feiern, sondern um Licht in ein dunkles Kapitel aus deren Firmengeschichte zu bringen. Im Zentrum ihrer Untersuchung steht Bernard Natan, der dem Pathé-Imperium mehrere Jahre vorstand. Doch was als steile Karriere begann, endete mit Verhaftung, Deportation und Ermordung. Wie konnte es dazu kommen?

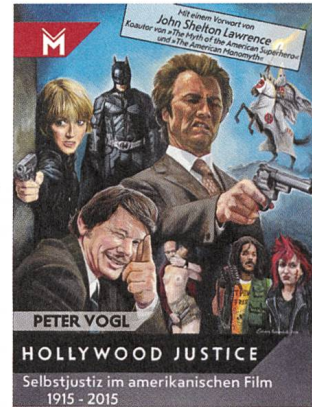
Als Nathan Tannenzaft in Rumänien geboren, emigriert Bernard Natan 1905 nach Frankreich und entdeckt seine Filmbegeisterung. 1910 gründet er Ciné Actualités, 1913 das Filmstudio Rapid Films. Nach dem Ersten Weltkrieg, an dem er freiwillig teilnimmt, erhält er die französische Staatsbürgerschaft. Seine Geschäfte florieren, er ist offen für alles Innovative: Er experimentiert mit Farbe, aber auch mit Breitwandformaten, lange bevor diese kommerziell genutzt werden. Den Tonfilm begreift er, anders als viele Kollegen, nicht als Gefahr, sondern als Chance, ein französisches Kino zu formen, das der englischsprachigen Konkurrenz aus Hollywood standhalten kann. Als sich 1929 der Firmengründer Charles Pathé aus seinem Imperium zurückzieht, verpfändet Natan alle seine Unternehmen, um es aufzukaufen und unter dem Namen Pathé-Natan weiterzuführen.

Doch es geht nicht lange gut. Die Weltwirtschaftskrise macht sich auch in der Filmindustrie bemerkbar, und als 1933 viele Juden aus Deutschland nach Frankreich flüchten, wächst die antisemitische Stimmung. Für die Rechten ist Natan ein *juif étranger*. Gerüchte machen die Runde, er stelle nicht nur Pornos her, sondern wirke sogar als Hauptdarsteller in ihnen mit. Dass die Beweislage mehr als dürftig ist, stört niemanden. Längst ist eine Verleumdungsmaschinerie im Gang, die Natans Ruf irreparablen Schaden zufügt. 1938 wird er zu mehreren Jahren Gefängnis verurteilt. Bei seiner Freilassung 1942 wird ihm die Staatsbürgerschaft aberkannt, es folgt die Deportation nach Auschwitz. Doch mit Natans Tod ist diese Geschichte einer Verleumdung keineswegs zu Ende. In Frankreich wird er zwei weitere Male, 1944 und 1948, «in Abwesenheit» verurteilt. Und auch in der Filmwissenschaft verfestigen sich die Gerüchte über den Pornografen Natan zu scheinbaren Wahrheiten, die wieder und wieder kolportiert werden.

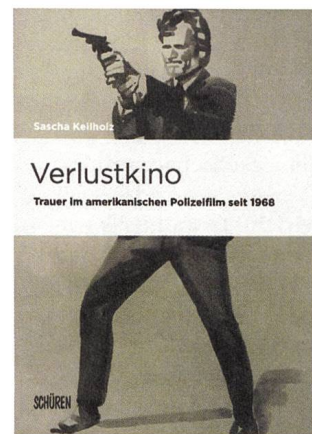
Der Film von Paul Duane und David Cairns kann nicht alle Fragen beantworten, die er aufwirft. Wichtig ist, dass er sie stellt. Und dadurch einen rehabilitiert, dessen Name in Vergessenheit geraten war, dem die französische Filmindustrie viel zu verdanken hat und der eine Verleumdungskampagne mit seinem Leben bezahlt hat. Am Ende resümiert der Produzent und Filmemacher Serge Bromberg: «Wenn jemand gute Sachen macht, aber nicht zum Club gehört, findet der Club einen Weg, ihn loszuwerden. Natan war zu weit oben, zu gut, zu effizient, zu begabt. Das war inakzeptabel. Und er war nicht genügend Franzose. Und ein bisschen zu sehr Jude.»

Philipp Brunner

Bücher → **Amerikanische
Obsessionen**



Peter Vogl: *Hollywood Justice. Selbstjustiz im amerikanischen Film 1915–2015*. Frankenthal, Mühlbeyer Filmbuchverlag, 2016, 217 S., Fr. 25.40, € 18,90



Sascha Keilholz: *Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968*. Marburg, Schüren, 2015, 204 S., Fr. 26.90, € 19,90

Gleich zwei Bücher beschäftigen sich aktuell mit der amerikanischen Obsession der Selbstjustiz und mit den ihr oft vorausgehenden Verlusterfahrungen im US-Kino. *Peter Vogl*, von dem der Klappentext verrät, dass er «Popkultur-Aficionado und wahrscheinlich Österreichs grösster Filmfan» ist, hat mit «*Hollywood Justice. Selbstjustiz im amerikanischen Film 1915–2015*» tatsächlich das erste Buch aus filmwissenschaftlicher Perspektive zum Thema vorgelegt.

Vom vielfach behandelten Rache-motiv, basierend auf persönlichen Beweggründen, setzt Vogl die Figur des Vigilanten ab: «Nicht jeder Vigilant ist ein Rächer, weil viele von ihnen uneigennützig handeln.» Im Gegensatz zu D. W. Griffiths *The Birth of a Nation* (1915), der die Vigilanten als organisierte Gruppe, nämlich den Ku-Klux-Klan, zeigt, sind sonstige Vigilanten «fast immer Solo-Akteure». Vogl verweist auch auf literarische Vorbilder, bevor er Vigilanten im US-Kino vor 1970 behandelt. Neben einigen auch in Deutschland

im Fernsehen gezeigten Filmen wie *G-Men* (1935) und *I Am the Law* (1938), in denen sich die Ex-Gangsterdarsteller James Cagney und Edward G. Robinson als schlagkräftige Vertreter des Staats präsentierten, werden auch jene – seltenen – Filme gewürdigt, die sich dezidiert gegen Vigilantismus aussprachen, darunter Fritz Langs *Fury* und William A. Wellmans *The Ox-Bow-Incident*.

Die nachfolgenden Kapitel beschäftigen sich dann mit dem Vigilantenfilm seit den siebziger Jahren, neben bekannten Werken (*Dirty Harry*, *Death Wish*, *Taxi Driver*) werden knapper auch viele andere behandelt, jedem Film ist ein separates Kapitel gewidmet, wobei Vogl seine Untersuchungsmethode als «besprechen und analysieren» beschreibt, er will die Filme «nicht in ein theoretisches Konzept zwingen». Vogl zitiert teilweise Dialoge, lässt sich aber nur selten auf einzelne Szenen ein, sondern arbeitet sich eher an den Plot-Mechanismen ab. Am Ende steht das Resümee, dass der Vigilantismus «meist vom Status quo/Establishment/Ober- und Mittelschicht der Gesellschaft ausgeht und sich gegen Verbrechen und Gewalt der Unterklasse richtet» und dass von den achtzig im Buch näher behandelten Filmen nur elf als Anti-Vigilantismus-Filme eingestuft werden können.

Wo Vogl eher einen Überblick liefert, da geht *Sascha Keilholz* (vor einigen Jahren Mitherausgeber eines schmalen, verdienstvollen Bandes über den Regisseur James Gray) in seiner Untersuchung «Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968» mehr in die Tiefe. Er greift, wie auch Vogl, immer wieder auf den Western und dessen Mythologien zurück und zeigt deren Nachwirkung und Transformation in neueren Filmen auf.

Keilholz geht in hohem Mass von einer Analyse der Bilder aus, was sich schon darin zeigt, dass er mit einem berühmten Foto des Fotografen Robert Lebeck beginnt («Jackie Kennedy und Lee Radziwill am Sarg von Robert Kennedy») und darauf verweist, wie «geschichtliche Ereignisse als Medienereignisse inszeniert und wahrgenommen» werden. Er schafft es in seinem «Grundlagen»-Kapitel, auch die Gedanken von Michel Foucault verständlich wiederzugeben. Man kann die nachfolgenden Filmanalysen, die drei Viertel des Buches einnehmen, allerdings auch ohne diesen Abschnitt lesen. Warum er gerade diese sechs Filme ausgewählt hat, sagt er allerdings nicht.

In John Boormans *Point Blank* (1967 – damit vor dem im Titel genannten Datum liegend und zudem ein Gangster- und kein Polizeifilm) konstatiert er eine «Obsession mit

Vergangenem», gerade in der Hauptfigur des betrogenen Profingangsters, sieht einen «in die Grossstadt versetzten Western» und beschäftigt sich detailliert mit dessen verrästelten Erzählstruktur. Auch in Sam Peckinpahs Western *The Wild Bunch* (1969) sind die Protagonisten «Überreste der vergangenen Epoche», analysiert wird die «Grenzerfahrung» und natürlich auch die Rolle der Zeitlupe. Geht es in Don Siegels *Coogan's Bluff* (1968) um den Westerner als Cop, um die Opposition von Peripherie (Arizona) und urbanem Raum (New York), um Sexualität und Geschlechterverhältnisse, die den mythologisch geprägten Mann überfordern, so in *Dirty Harry* (1971) um die Architektur der Stadt und um den Jäger als Aussenseiter. James William Guercios *Electra Glide in Blue* (1973) stellt mit Auftaktbildern aus dem Monument Valley eine unmittelbare Verbindung zum Western her und erweist sich als «ein Film über das Scheitern», während die Kinoversion der TV-Serie *Miami Vice* (2006) sich in deren Serialität einordnet – «er deutet sich als Teil einer Reihe, die allerdings faktisch nicht existiert». Unterm Strich ist der Band eine akademische Arbeit, die ebenso anregend wie gut lesbar ist.

Frank Arnold

VoD ↓

Über die Bildgrenzen hinaus



By Our Selves, Andrew Kötting, GB 2015.
VoD: Doc Alliance Films (<http://dafilms.com/film/9846-by-our-selves/>)

Deutschland hat Jakob Lenz, die Schweiz Robert Walser, und in England gehört John Clare zum exklusiven Klub von Dichtern, die gerne durch Wälder streifen. Andrew Köttings *By Our Selves* stellt Clares Flucht dar aus einer psychiatrischen Klinik in Essex nach Hause nach Northampton und verwendet für das Drehbuch lediglich Clares Reisetagebuch als Vorlage. Es ist ein poetisches, halluzinatorisches Skript, in dem sich das Herz des Dichters auf der Strasse

ergiesst, ins Gras, in die Bäume. Die äussere Handlung ermöglicht nicht nur die innere Befreiung des Dichters, sondern auch die Befreiung eines Mannes aus der «Unmündigkeit», der durch den Film die höchste Würde erlangt.

Die Bilder materialisieren Clares innere Welt, in der der Unterschied zwischen Wahrnehmung und Projektion verschwimmt. Köttings Bildebene ruht zum grossen Teil auf der wunderbaren Tonebene. Manchmal illustrieren Bilder Texte, sie können aber auch dem Ton folgen – in einer typischen Umkehrung der gewohnten Diktatur der Bilder (oder gar des «Faschismus», wie Kötting selbst sagt). Kötting findet eine perfekte Balance zwischen Beschreibung und visueller Vorwegnahme von Clares poetischen Zeilen. Die verschiedenen Nebenschauplätze und der Schnitt übernehmen hier eine wichtige Funktion, indem sie ständig die Aufmerksamkeit von der Figur Clare, die von Toby Jones gespielt wird, ablenken. Dass Toby Jones im Film nie spricht, ist Köttings Kunstgriff, um seine Stimme zu multiplizieren. In erster Linie erfüllt diese Aufgabe die beeindruckende Performance von Tobys Vater, Freddy Jones, der Clares Gedichte bereits 1970 für eine BBC-Omnibus-Sendung las. Zusammen mit der vermittelnden Stimme von Iain Sinclair, den Interventionen von Simon Kovesi und Alan Moore schafft Kötting eine Partitur aus On- und Off-Stimmen, die immer Teil von Clares poetischer Reise sind, einer Reise, die seine multiplen Identitäten aufzeigt.

Die Reise nach Northampton, im Film als das «black-hole of England» betitelt, verläuft als buchstäblicher Zerfall von Clares Identität, ist aber gleichzeitig seine vollkommene Vereinigung mit der Umgebung. Diese metaphysische Kraft und das Geheimnis der Geografie sind vereinbar mit Clares Auffassung von Poesie: Poesie ist Prostitution, denn das poetische Wort verstreut sich beim Wandern in der Landschaft oder beugt sich vor der Forderung des Lesers. Dank der Vervielfachung von Identitäten und von Wörtern werden die Grenzen von Szenen transzendiert.

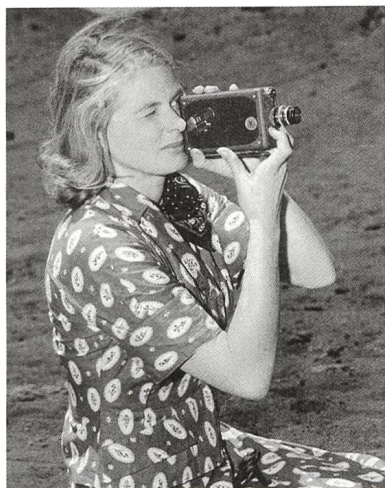
Auch im Titel spielt *By Our Selves* auf Vervielfachung an, da Clares Reisetagebuch in seinen autobiografischen Schriften unter dem Titel «John Clare by Himself» erschienen ist. Der Film inszeniert Poesie durch kollektive Arbeit und lässt durch ihre visionäre Kraft die Bühne explodieren: Die *Mise en Scène* von Clares Reise wird zur *mise hors scène*, gerät ins Off und unter die Triebkraft von «a minor nature poet who went mad ...». So lässt sich auch interpretieren, was Clare über Obszönität sagte: Im Englischen

meint «ob-scene» wörtlich ausserhalb der Szene. Indem er die Obszönität von Poesie herausstellt, enthüllt Kötting das Geheimnis des vormodernen Theaters, wo das Inszenieren von Dramen nicht in der Verstellung, sondern im Ausstellen von fiktionalisierenden Strategien liegt. Hier wird die Fiktionalität nicht versteckt, sondern durch die offensichtliche Künstlichkeit der Masken unterstrichen. So ist auch *By Our Selves* von den Masken heimgesucht, zuallererst von Toby Jones' stummem Gesicht.

Giuseppe Di Salvatore, filmexplorer.ch
(aus dem Englischen von Tereza Fischer)

DVD ↓

Mit stillem Mut. Ingrid Bergman privat



Jag är Ingrid (engl. Titel: Ingrid Bergman. In Her Own Words) (Stig Björkman, S 2015)
Format 1:1.78, Sprache: Schwedisch, Englisch, Italienisch, Französisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Criterion Collection (Code 1)

Egal, ob in ihren schwedischen, amerikanischen oder italienischen Filmen, Ingrid Bergman habe die Leinwand stets auf einzigartig gefühlvolle Art durchdrungen, heisst es auf dem Cover von *Jag är Ingrid* («Ich bin Ingrid»). Das dokumentarische Porträt von *Stig Björkman* entstand 2015 anlässlich des hundertsten Geburtstags der SchauspielerIn, deren Leben so viel dramatisches Potenzial hatte wie einige ihrer Rollen. Ihre Mutter verliert sie im Alter von drei Jahren, der Vater stirbt, als sie vierzehn ist. In Stockholm besucht sie die Schauspielschule, erhält ab 1935 erste Rollen beim Film und wird in Schweden so bekannt, dass sie nach Hollywood eingeladen wird. Nach einigen kleineren Rollen tritt sie 1942 in Michael Curtiz' *Casablanca* auf und wird zum Star. Es folgen Filme mit George Cukor, Victor Fleming und Alfred Hitchcock,

und nach wenigen Jahren gehört sie zu den bestbezahlten Schauspielerinnen der Traumfabrik. Doch der berufliche Erfolg spiegelt sich nicht im Privaten. In ihrer Ehe kriselt es, sie hat eine Affäre mit dem Kriegsphotografen Robert Capa.

Der Aufstieg zum Star schmälert nicht ihre Lust, Neues zu entdecken. In Italien dreht sie mit dem Neorealisten Roberto Rossellini, wird schwanger von ihm, verlässt Mann und Kind. Damit entfacht sie einen Sturm der Entrüstung: Eine Frau, die nicht nur Hollywood, sondern auch ihrem Mann und noch dazu ihrer Tochter den Rücken kehrt, gilt als untragbar. (Kein Mann, der sich ähnlich verhalten hätte, wäre auf die gleiche Weise angefeindet worden.)

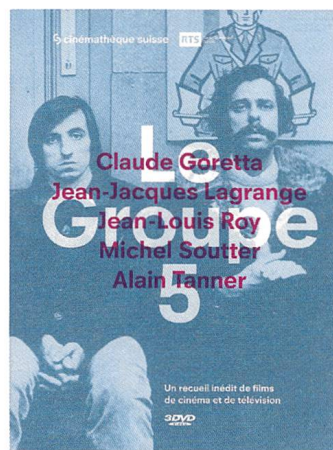
Die Filme mit Rossellini haben jedoch wenig Erfolg, und Bergman muss erkennen, dass ihr Schauspielstil und seine Art, Regie zu führen, nicht in Einklang zu bringen sind. Als Hollywood erneut bei ihr anklopft und Rossellini sie betrügt, ist das Ende absehbar: Unter Anatole Litvak dreht sie 1956 *Anastasia* und verlässt Rossellini und die drei gemeinsamen Kinder. Ab jetzt wird sie öfter auf der Bühne stehen (in Paris, London und New York), dafür seltener vor der Kamera. Eine ihrer letzten Arbeiten führt sie nach Schweden zurück, wo sie mit Ingmar Bergman (mit dem sie nicht verwandt ist) dreht und den sie mit ihrer direkten Art, Fragen zu stellen, zu Wutausbrüchen provoziert.

Trotz dieser biografischen Berg- und Talfahrt ist *Jag är Ingrid* erfrischend undramatisch gehalten. Stig Björkman distanziert sich vom herkömmlichen Starporträt, indem er auf die sonst üblichen Lobhudeleien verzichtet. Stattdessen verlässt er sich auf einen reichen Fundus privater Zeugnisse: Seien es Bergmans Tagebücher und Briefe (die von Alicia Vikander mit betörender Stimme gelesen werden); seien es ihre Home Movies, die sie während Jahren dreht; seien es die Erzählungen der Kinder Pia, Roberto, Ingrid und Isabella. Daraus entsteht das unsentimentale, aber berührende Porträt einer Frau, die «eigentlich schüchtern» war und «mit stillem Mut» Entscheidungen getroffen hat, für die sie von der Öffentlichkeit in besonderer Weise abgestraft wurde. Sie selber bringt es eher nüchtern auf den Punkt: «Ich wurde von der Heiligen zur Hure und dann wieder zur Heiligen, alles in einem einzigen Leben.»

Philipp Brunner

DVD-Box ↓

Le Groupe 5



Coffret Le Groupe 5. Un recueil inédit de films de cinéma et de télévision. 3 DVDs, 1 Booklet, Gesamtdauer: 574 Min., Sprache: Französisch, Fr. 42.–, Vertrieb: Cinémathèque suisse

Als «Autour du Groupe 5» wurde diese DVD-Box vor einiger Zeit angekündigt (siehe Martin Walders Essay «Das Welschlandwunder – Rückblick auf die Groupe 5» in Filmbulletin 1.2016), nun ist sie mit dem Titel «Le Groupe 5» erschienen. Was falsche Erwartungen wecken könnte, denn von den hier veröffentlichten Werken gehört streng genommen nur die ab dem Originalnegativ restaurierte Fassung von *Les arpenteurs* von Michel Soutter zu den sieben Spielfilmen, die die Télévision Suisse romande mit der Groupe 5 zwischen 1969 und 1973 produziert hat. Die Box vermittelt jedoch mit dem Drumherum, den drei Fernsehdokumentarfilmen (*Docteur B., médecin de campagne* von Alain Tanner, *Les motards* von Claude Goretta und *L'assassinat de Bob Kennedy* von Jean-Jacques Lagrange), den rund halbstündigen Porträts der fünf Autoren und dem informativen Booklet einen höchst anregenden Einblick in die Aufbruchzeit des neuen Schweizer Films der Westschweiz.

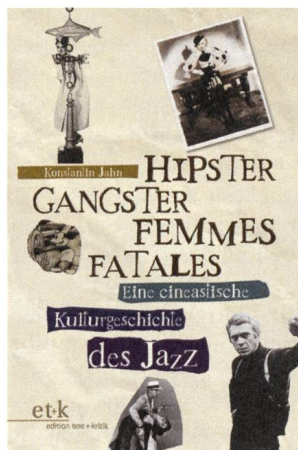
Sie ermöglicht vor allem die (Wieder-)Entdeckung zweier sehenswerter Spielfilme aus der Zeit der Neuerfindung des Schweizer Films. *Les arpenteurs* «spielt ironisch verkehrt auf die Unzuverlässigkeit der Rationalität an» (Martin Walder) und stammt vom «Träumer und Poeten» der Gruppe. Träumerische Qualitäten ganz anderer Art weist *L'inconnu de Shandigor* von Jean-Louis Roy auf, sein Langspielerstling von 1967. Vordergründig ist das eine Agentenfilmparodie mit einer abstrusen Geschichte über einen wahnsinnigen Wissenschaftler, der mit einem Albino-Assistenten und seiner blonden, attraktiven Tochter, die von einem Unbekannten aus Shandigor träumt, sich in seiner abgeschiedenen Villa vor drei

Spionageorganisationen (den Russen, den Amerikanern und den Glatzköpfigen) versteckt hält und schliesslich von einem von ihm im Schwimmbaden gehaltenen Monster verschlungen wird. Das ironische Spiel mit den Versatzstücken aus James Bond und anderen Spionagethrillern erhält hier dank dem visuellen Erfindungsreichtum von Roy, der Kameraarbeit von Roger Bimpage und der phänomenalen Besetzung mit etwa Daniel Emilfork, Marie-France Boyer, Jacques Dufilho und Serge Gainsbourg einen traumhaften, beinahe surrealistischen Charakter.

Schade eigentlich nur, dass an Interessierte «ennet des Röschtigrabens» und des Französischen nicht ganz so Mächtige nicht gedacht wurde: Die DVD-Box ist nur ohne Untertitel zu haben.

Josef Stutzer

Buch → Jazz und Film



Konstantin Jahn: Hipster, Gangster, Femmes fatales. Eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz. München, Edition text + kritik, 2016, 304 S., Fr. 51, € 39

«Diese Arbeit soll aufzeigen, wann, wie und warum Jazz und jazzbeeinflusste Musik zur filmmusikalischen Stilistik wurden und wie sich im Lauf der Jahrzehnte deren Semantik veränderte», postuliert der Autor *Konstantin Jahn*, Saxofonist und Komponist, in seiner etwas abenteuerlich benannten Dissertationsschrift «Hipster, Gangster, Femmes fatales». Der Titel mag auch dazu verleiten, weniger die dem Akademischen geschuldete Methodik ins Blickfeld zu rücken, denn des Autors Anliegen, aufzudecken, was die Beweggründe sind, wenn Jazz in der «ideologisch aufgeladenen, utopischen Sphäre der Filmmusik» verwendet wird. Dabei soll ausgespart bleiben, wenn diese Musik ein Hauptaspekt der Handlung ist. Das heisst, dass Jahn die Filmmusik von narrativen Spielfilmen, Musicals und Cartoons in seine Untersuchung einbezieht.

Die mit einer beeindruckenden Literaturliste und ebensolcher Filmografie versehene Arbeit möchte die Hypothese verifizieren, dass musikalische Charakteristika der untersuchten Musik «ausdrucks- und assoziationsfähig» sind. Analysiert und dargestellt wird der Jazz in der Untersuchung im frühen Stummfilm, im frühen amerikanischen Tonfilm, im Hollywood-Musical, im «Swing Craze», im deutschen Schlagerfilm als Exkurs, im Film noir und im sozialen Problemfilm der fünfziger Jahre, im Genre-Kino (Action, Horror, Porno, Science-Fiction), in Cartoons, Experimentalfilmen und Dokus, im Film seit den achtziger Jahren. Zudem ist ein Kapitel der Etablierung des Jazz in der Filmmusikkomposition gewidmet. Dieses Spektrum kann verdeutlichen, welchem Umfang an zu analysierendem Material sich der Autor ausgesetzt hat.

Wollen wir uns beispielhaft das Unterkapitel, das auch so prägend für den Buchtitel ist, vornehmen, das über die Hipster. Darin können wir aber nur die Filmtitel und die sie begleitenden Filmmusiken erfahren. Und die übergeordneten Ausführungen zum ««Hollywood Jazz» der 1950er Jahre» belehren uns: «Während in den Traumreichen des Filmmusicals glückliche Erfolgsmenschen vor grandiosen Kulissen tanzen, scheitern in Film noir und sozialem Problemfilm die Verlierer der Gesellschaft an Drogen, Gewalt und Korruption. Diese Filme setzten die dramaturgischen Rahmen für Jazzfilmmusiken der folgenden Jahrzehnte. Jazz wird zum Signifikanten des «urban decay: alcoholism, drugs, crime, prostitution, sleaze and corruption.»»

Was lässt uns zu einer Publikation greifen, die eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz ankündigt? Gar nicht so einfach, diesen Anspruch genau zu definieren, wenn dann im Vorwort von filmmusikalischer Stilistik gesprochen wird: Ist der Jazz mehr als Unterhaltung, hat er Einfluss auf Dramaturgie und Ästhetik der Bilder, die Entwicklung der Erzählweise? Ist mit des Autors Vorhaben zum Beispiel eine solche Aussage wie «Der Klang des Saxofons ist der eindeutige Signifikant von sexueller Erregung und Obszönität» zu *Ultimo Tango a Parigi* gemeint? Die den Ausführungen beigefügten Notenbeispiele mögen für den ausübenden Musiker von Wert sein, können aber nicht einen theoretischen Wert erhärten.

In der Conclusio der Jahn'schen Ausführungen ist zu lesen: «Eben weil der Jazz eine eigene Narration und ein eigener Diskurs an sich ist, haben sich die filmischen Perspektiven auf diese Musik mehrmals radikal verändert», was nicht überraschend ist. Daher ist

das Buch vielleicht nur denen zu empfehlen, die eine Sammlung von Filmen suchen, in denen der Jazz als Musik Verwendung findet.

Erwin Schaar

The Big Sleep

Curtis Hanson

24. 3. 1945–20. 9. 2016

«Wenn von den grossen Regisseuren der letzten fünfzig Jahre die Rede ist, fällt sein Name nie. Wenn es aber heisst, welches waren die bedeutendsten, die bestimmenden, die bleibenden Filme dieser letzten fünfzig Jahre, ist *L. A. Confidential* immer dabei. Die Verfilmung eines Romans von James Ellroy durch Curtis Hanson schaffte es 1997, unser Bild von Los Angeles, das im Wesentlichen von der Literatur und vom Kino erschaffen und geprägt ist, um eine Variante zu erweitern, die in den Filmen, denen *L. A. Confidential* ähnlich sieht, noch nicht enthalten war – ein Los Angeles nämlich, das eine gewisse Nostalgie für sich selbst spürte und damit unsere fütterte, eine Nostalgie für Filme der vierziger und fünfziger Jahre, den Film Noir und dessen Helden, die Filme von Nicholas Ray oder Robert Aldrich, die Hanson verehrte und deren Spuren in seinen eigenen Filmen deutlich sind.»

Verena Lueken in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 22. September 2016

Andrzej Wajda

6. 3. 1926–9. 10. 2016

«Das Autobiographische und die Zeitgeschichte treffen in Wajdas Kino zusammen, als hätte er sich vorgenommen, Chronist und Traumdeuter seines Landes zugleich zu sein.»

Andreas Kilb in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11. Oktober 2016

Pierre Etaix

23. 11. 1928–14. 10. 2016

«Der gelernte Zirkusclown Etaix, der meist sein eigener Hauptdarsteller war, vertraute auf die Evidenz der Pantomime und die Zeichenhaftigkeit des modernen Alltags. (...) Seine Filme sind charmante Etüden des visuellen Erzählens. Wenige andere Regisseure haben den filmischen Raum so listig genutzt wie er: als trompe l'œil, als Gefängnis, als Terrain der Verwunderung.»

Gerhard Midding in Filmbulletin 1.2011