

film
museum
fünfzigjahre



1964 | 2014

Österreichisches Filmmuseum

Fünfzig Jahre Filmpatenschaft –

Fünfzig Filme

1964 | 2014

Österreichisches Filmmuseum

Fünzig Jahre Filmpatenschaft – Fünzig Filme

Das Modell der »Filmpatenschaft« ermöglicht Filmliebhaber/inne/n, den Ankauf und die Erhaltung von Filmen durch Mitfinanzierung zu unterstützen – und es ermöglicht dem Österreichischen Filmmuseum, seine Sammlung dank dieser Unterstützung zu erweitern und die Filme im Rahmen seiner Programme zu präsentieren.

In den vergangenen Jahren haben bereits verschiedene **Firmen und Privatpersonen** diese Gelegenheit wahrgenommen und die **Patenschaft für eine Filmkopie** übernommen. Sie haben damit bewirkt, dass bedeutende Werke der Filmgeschichte nunmehr in Österreich verfügbar sind.

Zur Feier seines 50-jährigen Bestehens möchte das Filmmuseum **ein besonderes Patenschaftsprojekt** realisieren – mit Hilfe der österreichischen Film-Community und all jener Menschen, denen die Weitergabe des Mediums Film an künftige Generationen ein Anliegen ist. Im Verlauf des Jahres 2014 wollen wir **50 Filmarkäufe bzw. Restaurierungen** durchführen, die die ganze Bandbreite des Mediums repräsentieren – vom Spielfilmklassiker bis zum avantgardistischen Kurzfilm, vom Kino der 1910er Jahre bis zu herausragenden Beispielen des zeitgenössischen Films.

Auf den Seiten 2 und 3 finden Sie eine **Gesamtübersicht der 50 Filme**, deren Finanzierung wir auf diesem Wege anstreben, gefolgt von Detailangaben zu den einzelnen Werken und Werkgruppen sowie der jeweils benötigten Summe im Rahmen der Filmpatenschaft.

Die Filmpatenschaften können anonym erfolgen. In solchen Fällen werden sie lediglich in den internen Unterlagen des Hauses verzeichnet. Oder sie können öffentlich sein, d. h. dass bei jeder Vorführung im Filmmuseum (oder außer Haus) auf den Paten/die Patin namentlich hingewiesen wird (in den Programmheften, online, bei den Vorführungen selbst). Auch in den Jahresberichten des Filmmuseums werden diese Unterstützer/innen mit ihren jeweiligen »Patenkindern« publiziert.

Patenschaften sind als Spenden steuerlich absetzbar.

Für nähere Auskünfte wenden Sie sich bitte an Andrea Glawogger, a.glawogger@filmmuseum.at, Tel. 01/533 70 54 -15.

Impressum: Österreichisches Filmmuseum
Augustinerstraße 1
1010 Wien
T +43/1/533 70 54
www.filmmuseum.at

INTERNATIONALES KINO 1918–2009

Chantal Akerman Saute ma ville (Spreng meine Stadt) (1968)	SEITE 4
Robert Bresson Le Diable probablement (Der Teufel möglicherweise) (1977)	SEITE 5
John Cassavetes: Das Gesamtwerk	SEITEN 6–7
Shadows (1959), Too Late Blues (1961), A Child Is Waiting (1963), Faces (1968), Husbands (1970), Minnie and Moskowitz (1971), A Woman Under the Influence (1974), The Killing of a Chinese Bookie (1976), Opening Night (1977), Gloria (1980), Love Streams (1984), Big Trouble (1986)	
Rainer Werner Fassbinder In einem Jahr mit 13 Monden (1978)	SEITE 8
Luke Fowler Tenement Films (2009)	SEITE 9
Jean-Luc Godard Sauve qui peut (la vie) (Rette sich wer kann [Das Leben]) (1980)	SEITE 12
Alexander Hackenschmied Bezüčelná procházka (Spaziergang ins Blaue) (1930)	SEITE 13
Walter Hill The Driver (1978)	SEITE 14
Alexander Kluge Porträt einer Bewährung (1964/65)	SEITE 15
Richard Leacock & Robert Drew Primary (1960)	SEITE 20
Richard Leacock & Robert Drew Crisis: Behind A Presidential Commitment (1963)	SEITE 20
Ernst Lubitsch Cluny Brown (1946)	SEITE 21
Len Lye Rainbow Dance (1936)	SEITE 22
Djibril Diop Mambéty Touki Bouki (Die Reise der Hyäne) (1973)	SEITE 23
Jonas Mekas Lost Lost Lost (1949–63/1976)	SEITE 28
Nanni Moretti Ecce bombo (1978)	SEITE 29
Otto Preminger Fallen Angel (1945)	SEITEN 30–31
Otto Preminger Daisy Kenyon (1947)	SEITEN 30–31
Hans Scheufl Hernals (1967)	SEITE 34
Martin Scorsese The King of Comedy (1983)	SEITE 35
Michael Snow New York Eye and Ear Control (1964)	SEITEN 36–37
Michael Snow Standard Time (1967)	SEITEN 36–37
John M. Stahl Leave Her To Heaven (1945)	SEITE 38
Josef von Sternberg The Salvation Hunters (1925)	SEITE 44
Alain Tanner & Claude Goretta Nice Time (1957)	SEITE 45
François Truffaut L'Enfant sauvage (Der Wolfsjunge) (1970)	SEITE 46
Grigori Tschuchrai (Grigorij Čuchraj) Ballada o soldate (Die Ballade des Soldaten) (1959)	SEITE 47
Edgar G. Ulmer The Black Cat (1934)	SEITE 48

LOST & FOUND: RESTAURIERUNG DREIER »VERLORENER« FILME SEITEN 10–11

- Rosa Porten **Das Teufelchen** (1918)
 Nunzio Malasomma **Mister Radio** (1924)
 Max Obal **Die Jagd nach der Million** (1930)

FILME VON ROBERT BEAVERS SEITEN 16–19

- From the Notebook of ...** (1971/1998)
The Hedge Theater (1986–90/2002)
The Ground (1993–2001)
The Stoas (1991–97)

FILME VON GUY DEBORD SEITEN 24–27

- La Société du Spectacle** (Die Gesellschaft des Spektakels) (1973)
In girum imus nocte et consumimur igni
 (Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt) (1978)
Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps
 (Über den Durchgang einiger Personen durch eine relativ kurze Zeiteinheit) (1959)
Critique de la separation (Kritik der Trennung) (1961)
Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film »La Société du Spectacle«
 (Widerlegung aller sowohl lobenden als auch feindseligen Urteile, die bislang über den Film »Die Gesellschaft des Spektakels« abgegeben wurden) (1975)

ZEITGENÖSSISCHES KINO AUS ASIEN UND OSTEUROPA SEITEN 32–33

- Ashutosh Gowariker **Lagaan** (2001)
 Kore-eda Hirokazu **Dare mo shiranai/Nobody Knows** (2004)
 Aleksej Fedorčenko **Ovsjanki** (Stille Seelen) (2010)
 Apichatpong Weerasethakul
Loong Boonmee raleuk chat/Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2010)

FILME VON JAMES BENNING SEITEN 39–43

- 11 × 14** (1976)
Four Corners (1997)
El Valley Centro (1999)
Los (2000)
Sogobi (2001)
casting a glance (2007)



CHANTAL AKERMAN

Saute ma ville (1968)

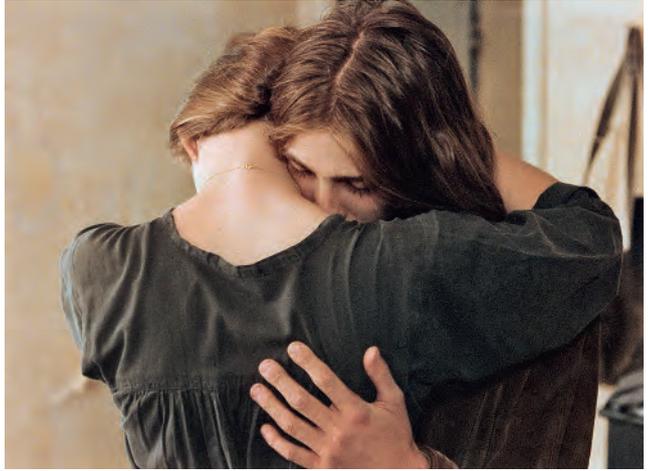
(Spreng meine Stadt)

35mm, s/w, Ton, 13 min
RESTAURIERTE FASSUNG
DER CINÉMATHÈQUE ROYALE,
BRUXELLES

Filmpatenschaft:
1400 Euro

Eine einsame junge Frau in einem Hochhaus am Rande der Stadt. Sie kehrt heim. Der Aufzug funktioniert nicht, sie rennt nach oben, bis sie außer Atem ist. Sie kocht, putzt Schuhe, bringt alles in Unordnung, räumt wieder auf. Schließlich verklebt sie die Türen und Fensterritzen und öffnet den Gashahn. Unsinn oder übersteigerter Sinn? Jugendliche Selbstbestätigung? Revolte gegen die weibliche Befindlichkeit? Eine Metapher für den Mai '68? Man könnte auch sagen, dass die Figur in *Saute ma ville* bereits Akermans berühmten Film *Jeanne Dielman* ankündigt, eine Jeanne Dielman, die ins Gegenteil verkehrt ist. (JACQUELINE AUBENAS)

Saute ma ville announces, literally and with a bang, Akerman's entry into artistic adulthood. It is well known that suicide is a favorite subject of adolescents' first films. Indeed, it would be interesting to check if those who go on to live creatively declare so loudly, as Akerman does in this filmic rite of passage, their future tools, elements, genres. Brushes, spaghetti, water and soap dance animistically with Akerman. Droll humor and tragedy, slapstick and rigorously concerted process alternate. The film presents in swift succession – as if they all pertained to the same order of events – cleaning, cooking and committing suicide. (IVONE MARGULIES)



ROBERT BRESSON

Le Diable probablement (1977) (Der Teufel möglicherweise)

35mm (OmeU), Farbe,
Ton, 95 min DARSTELLER:
Antoine Monnier, Tina
Irissari, Henri de Maublanc

Filmpatenschaft:
5000 Euro

Robert Bressons vorletzter und gewaltiger Film: eine von mitleidloser Verzweiflung geprägte Chronologie eines Todes. In zunächst verwirrender Anhäufung disparater Details setzt Bresson seinen Protagonisten in eine Welt aus fruchtloser Rebellion, ökologischen Desastern und menschlicher Grausamkeit. Alles, was didaktisch anmutet, erfährt aber in der Folge dialektische Widerlegung. Trotz seines Nihilismus kann sich die Hauptfigur letztlich nicht zum Akt des Suizids durchringen und beauftragt einen Freund damit. Auf seinem letzten Gang wird jedes unwichtige Ereignis zum mühsam verleugneten Wunder, beginnen die zahllosen Nebensachen zu Hauptsachen zu werden (oder umgekehrt). Der Tod kommt schließlich unerwartet, mitten im Satz, was die Argumentation des Lebensunwilligen teuflischerweise erst ins Recht setzt – und nur der Beginn einer retrospektiven Verzahnung täuschend einfach vorgetragener, aber unerträglich komplexer Widersprüche ist. (CHRISTOPH HUBER)

One of the great films of all time. Bresson had an overwhelming influence on my early approach to movies. I felt that if cinema could reach the heights Bresson had reached, then it was worth it to follow that path and devote one's life to its practice. As it is with all such influences, you have to somehow outgrow it, if only to become yourself. But through the years my awe of Bresson's work has remained intact. This film, which deals with the Seventies, a period when I was a teenager very similar to the one portrayed by Antoine Monnier, has always held a very special place for me. (OLIVIER ASSAYAS)

JOHN CASSAVETES

Das Gesamtwerk

Filmpatenschaft:
8000 Euro
(sämtliche Filme)

Das Filmmuseum hat die rare Möglichkeit erhalten, deutsch Untertitelte 35mm-Kopien aller zwölf Kinofilme von John Cassavetes vom Stadtkino Wien für die Sammlung zu erwerben. Es handelt sich dabei um gebrauchte Kopien, die sich jedoch durchwegs in gutem Zustand befinden.

In der Reihenfolge ihres Entstehens sind dies: **Shadows** (1959), **Too Late Blues** (1961), **A Child Is Waiting** (1963), **Faces** (1968), **Husbands** (1970), **Minnie and Moskowitz** (1971), **A Woman Under the Influence** (1974), **The Killing of a Chinese Bookie** (1976), **Opening Night** (1977), **Gloria** (1980), **Love Streams** (1984) und **Big Trouble** (1986).

John Cassavetes, 1929 in New York als Sohn griechischer Einwanderer geboren, 1989 in Los Angeles verstorben, war Zeit seines Lebens ein »Maverick«, ein Außenseiter – im amerikanischen Filmbusiness mehr geduldet als geachtet; als Schauspieler angenehmer denn als Regisseur; von der avancierten Filmkritik zwar gewürdigt (vor allem in Europa), bei den Kinobesuchern aber eher als »schwierig« verschrien. Bald nach seinem Tod setzte sich beim nachwachsenden Publikum und in der heute prägenden Generation von Kritikern und Historikern eine andere Sichtweise durch: dass John Cassavetes, der sich selbst »Hobbyfilmer« nannte, vielleicht der bedeutendste Regisseur war, den die USA nach dem Ende des klassischen Studiosystems hervorgebracht haben. Mehr noch: dass sein Kino der Körper und Gesichter, der emotionalen Intensitäten und schauspielerischen Verausgabung, der »dokumentarischen Aufzeichnung von Fiktion im Moment ihrer Entstehung« (Ulrich Gregor) eine entscheidende Bruchlinie im modernen Kino markiert.

»There's no such thing as a ›good actor‹«, sagt Cassavetes, »acting is just an extension of life« – mit all dessen Lücken und »Fehlern«, Stolpern, Flüstern und Schreien. Seine Filme zeigen sanfte Streuner oder überdrehte Ehemänner, verzweifelte Mittelstandsmenschen, Halbgangster und Schauspielerinnen, »immer zwischen Tragödie und Grotteske, der Grausamkeit und dem Mitleid, zwischen Gewalt und Zärtlichkeit«. (Georg Seeßlen). Was diese Erfahrungen so intensiv macht, schreibt Anja Streiter, ist »das Ausmaß an Handarbeit, Kopfarbeit und emotionaler Arbeit. Nicht Hardware, nicht Software, sondern Wetware. Blood, Sweat and Tears, guts and nerves, love, hope, ideals. Es ist fast eine Kunst des 19. Jahrhunderts. Durch und durch humanistisch, romantisch, individualistisch. Es ist genau das, was sie für zeitgenössische Amerikaner so verstörend machte«.



Gloria



The Killing of a Chinese Bookie



RAINER WERNER FASSBINDER

In einem Jahr mit 13 Monden (1978)

35mm, Farbe, Ton, 124 min
DARSTELLER: Volker Spengler, Ingrid Caven, Gottfried John, Elisabeth Trissenaar, Eva Mattes

Filmpatenschaft:
5000 Euro

Rainer Werner Fassbinders hysterischster, verzweifeltster, größter Film. Die letzten Tage im Leben der unglücklichen Transsexuellen Elvira, gebeutelt weniger von den sozialen, ökonomischen, ideologischen Ressentiments, die Fassbinders Figuren sonst zu schaffen machen, als von existentiellm Leid – der Tragödie des/der ungeliebt Liebenden. Fassbinder inszeniert die Entfremdung mittels paradoxer Gegensätze: Anfangs wird Elvira vor einem atemberaubenden Sonnenuntergang niedergeschlagen, ihre Liebessuche führt in die Einsamkeit der Frankfurter Betonarchitektur, die Mächtigen verfallen in völlige Infantilität (und spielen Szenen aus Jerry-Lewis-Filmen nach), während die Schutzlosen in der Endlosschleife ihre Niederlagen wiederholen müssen. Ein apokalyptischer Filmkristall: destilliertes Unglück, das zur tragischen Grandezza des »Song for Europe« von Roxy Music nur die Bilder verlassener Straßen findet und Trost nur in der Trostlosigkeit – das entscheidende Lied hier ist die epische, nervenzerrüttende Selbstmordballade von Suicide: »Frankie Teardrop«. (CHRISTOPH HUBER)



© COURTESY OF LUKE FOWLER AND LUX, LONDON

Anna, Helen, Lester, David
(von links oben
im Uhrzeigersinn)

VIER FILME VON LUKE FOWLER

Der Begriff des Porträtkünstlers gibt nur ansatzweise eine Ahnung vom facettenreichen *modus operandi* des schottischen, 1978 geborenen Filmemachers Luke Fowler, der in den letzten zehn Jahren auch im Bereich der bildenden Kunst stark wahrgenommen wurde. 2008 wurde er mit dem Derek Jarman Award ausgezeichnet und 2012 für den Turner Prize nominiert. ... Der Mensch, das ist bei Fowler: die Bilder, die von ihm existieren, die Orte, die er besuchte, die Architektur, die ihn umgab, die Texte, die er schrieb, die Meinungen, die man von ihm hatte, und – davon zeugt Fowlers Interesse an den Eigenschaften des 16mm-Materials – das Medium, das ihn aufzeichnete. In den kürzeren, skizzenhaften Porträts von Orten finden sich die historischen, politischen und ästhetischen Bezüge aus Fowlers längeren Werken in konzentrierter Form wieder: das Interesse für Orte, Bauten, materielles Gemachtsein. Seine vier *Tenement Films* etwa, je 3 Minuten lang, »porträtieren« vier Menschen anhand ihrer Zimmer. (ALEJANDRO BACHMANN)

Tenement Films (Anna, Helen, David, Lester) (2009)

16mm, Farbe, Ton, 12 min

Filmpatenschaft:
1800 Euro

As the winning artist of the 2008 Film London Jarman Award, Luke Fowler was commissioned to produce four short films for *3 Minute Wonder*, Channel 4's shorts strand. The four films premiered on Channel 4 over four consecutive nights in April 2009. Entitled, *Anna, Helen, David and Lester*, they are a series of portraits of four diverse individuals brought together through a shared residence – a flat in a Victorian tenement in the West End of Glasgow. (LUX – ARTISTS' MOVING IMAGE)



NARODNI FILMOVY ARCHIV

**Die Jagd nach
der Million**

Lost & Found: Restaurierung dreier »verlorener« Filme

In der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums befinden sich zahlreiche Nitrofilmkopien aus der »goldenen Epoche« des deutschen Kinos (1918 bis 1933). Neben einzigartigen Filmmaterialien zu Werken der Meisterregisseure Fritz Lang, G.W. Pabst und F.W. Murnau wurden auch unbekannte Filme wiederentdeckt, die bislang als verschollen galten. Zum 50-Jahr-Jubiläum plant das Filmmuseum die Restaurierung dreier solcher deutscher Stummfilme.

In *Das Teufelchen* (1918) – ein Lustspiel von Rosa Porten, einer der ersten Regisseurinnen der Filmgeschichte – spielt die populäre Komödiantin Wanda Treumann eine bescheidene Sekretärin, die am Ende der Geschichte zum Filmstar wird. Hauptdarsteller des Sensationsfilms *Mister Radio* (1924) ist dagegen der italienische »Kraftmeier« Luciano Albertini, der das direkte Vorbild der modernen »Big Screen Action Heroes« war: Seine rasanten Kinofilme fesselten das deutsche Publikum in den 1920er Jahren. In *Mister Radio* verliebt sich der Erfinder Gaston de Montfort in die Tochter des Mörders seines Vaters und kämpft um ihr gemeinsames Glück vor dem Hintergrund des Elbsandsteingebirges. Albertinis letzter Stummfilm – und gleichzeitig



Das Teufelchen

erster Tonfilm – *Die Jagd nach der Million* (1930) wurde teilweise an der Adriaküste gedreht; wie in *Mister Radio* verbinden sich die spannungsgeladenen »Sensationen« mit atemberaubenden Landschaftsaufnahmen. Durch die Kombination von Materialien aus mehreren Filmarchiven wäre nun zum ersten Mal eine Rekonstruktion der vollständigen Fassung möglich, die auch den Ton (der damals von Schallplatten synchron zugespielt wurde) einbezieht.

Da alle diese Filme in prekärem Zustand – und auf dem leicht brennbaren Nitrozellulose-Material – überliefert sind, müssen sie zur Sicherung aufwändig umkopiert werden. Damit können sie dem heutigen (und zukünftigen) Kinopublikum wieder zugänglich gemacht werden und zu einem reicheren Verständnis für das deutsche Kino der Stummfilmzeit beitragen.

ROSA PORTEN

Das Teufelchen (1918)

35mm, viragiert, stumm, 58 min [18 Bilder/Sek]

Restaurierungspatenschaft: 10.000 Euro

NUNZIO MALASOMMA

Mister Radio (1924)

35mm, viragiert und getont, stumm, 75 min [20 Bilder/Sek]

Restaurierungspatenschaft: 10.000 Euro

MAX OBAL

Die Jagd nach der Million (1930)

35mm, s/w, stumm, 91 min [20 Bilder/Sek]

Restaurierungspatenschaft: 14.000 Euro



JEAN-LUC GODARD

Sauve qui peut (la vie) (1980)
(**Rette sich wer kann [das Leben]**)

35mm (OmeU), Farbe,
Ton, 89 min DARSTELLER:
Isabelle Huppert, Jacques
Dutronc, Nathalie Baye

Filmpatenschaft:
4000 Euro

Einfach scheinen nur die ersten Einstellungen von *Sauve qui peut (la vie)* – Wolken im Blau des Himmels, Bilder der Ruhe, Sehnsucht, Utopie. Danach sind die Personen aus, denen die Geschichten des Films gelten. Sie suchen nach dem Weg, dem Selbst, dem ihnen eigenen »Musikstück«, in dem sie nicht mehr bloße »Begleitmusik für andere« sind. Keiner weiß genau, was diese Musik ist und jeder sucht sie auf andere Weise: Denise Rimbaud, die die Stadt, ihren Job, ihren Freund verlassen und am Land leben möchte, um einen Roman zu schreiben; Paul Godard (sic!), TV-Redakteur, Angst vor dem Hegend, was er will, Angst, sein Leben, seinen Beruf, seinen Aufenthaltsort zu ändern; und Isabelle, das Mädchen vom Land, die Hure, die, statt dorthin zurückzukehren, von wo sie kam, ihren Körper in der Stadt immer ausschließlicher zum Fließband ausgebeuteter Lust degradiert. Schließlich Godard selbst, der in diesem »zweiten ersten Film«, wie er ihn nennt, zu seiner Heimat, dem Kino, zurückzukehren sucht, »das erst wieder erfunden werden muss«.

Ein Film über Bewegungen. »Denise bewegt sich zu schnell, Paul bewegt sich im Kreis, und Isabelle bewegt sich überhaupt nicht mehr.« Die Bewegungsart von *Sauve qui peut (la vie)* ist ein pessimistisch ins Offene drängender Prozess, als Ganzes und im Detail mehrdeutig wie der Titel. Was geschieht, geschieht im Bereich des »Zwischen«. Zwischen Kadern, zwischen Sätzen, zwischen Bildern und Tönen. Gelegentlich geraten die Bewegungen im Bild ins Stocken, in Verlangsamung oder Starre. Es ist, als wolle Godard mit den Mitteln der Technik, mit Zeitlupe und Standbild, das Einfrieren der Gefühle, die Versteinerung des Lebens, hervorheben – oder aber, durch ein Zögern und Innehalten, dem Gegenteil, der geringen Hoffnung des Bewegtseins Huldigung erweisen. (HARRY TOMICEK)



ALEXANDER HACKENSCHMIED

Bezúčelná procházka (1930)
(Spaziergang ins Blaue)

35mm, s/w, stumm, 10 min
[20 Bilder/Sek]

Filmpatenschaft:
800 Euro

Alexander Hackenschmied, geboren 1907 in Linz und als Alexander Hammid 2004 in New York gestorben, gilt als einer der führenden tschechoslowakischen Filmemacher, Fotografen und Architekten der Zwischenkriegszeit. Aufgewachsen in Prag, beschäftigte er sich bereits im Alter von zwölf Jahren mit der Fotografie, als er von seinem Onkel, einem der zahlreichen Kinobetreiber in Prag, eine Kamera geschenkt bekam. Seine Heimatstadt bot dem jungen Autodidakten Hackenschmied in den 1920er Jahren den besten Anschauungsunterricht für das Studium des »neuen Zeitalters«, genannt Moderne. (...) In diesem geistigen Klima einer optimistischen, unbekümmerten und grundlegenden Erneuerung aller Lebensbereiche des Menschen blieb das Kino der Tschechoslowakei noch bis Ende der zwanziger Jahre ganz in der Tradition verhaftet. Der Geschmack des Bürgertums diktierte den Stil; seichte Komödien und Historienfilme dominierten die Filmlandschaft. Obwohl einige Werke (etwa Gustav Machatýs Melodram *Erotikon* von 1929 mit Hackenschmied als Kulissenbauer) bereits die Optik der »Neuen Sachlichkeit« übernahmen, fehlte es an international renommierten Regisseuren und Werken, die, wie Fritz Lang in Deutschland, Luis Buñuel in Spanien oder Sergej Eisenstein in der Sowjetunion, bereit waren, ausgetretene Pfade zu verlassen und den Film als ein Medium der künstlerischen Betätigung zu begreifen. Mit seinem viel beachteten Erstlingswerk *Bezúčelná procházka* (*Spaziergang ins Blaue*) schloss Hackenschmied diese Lücke. (TONI JOST)



WALTER HILL

The Driver (1978)

35mm, Farbe, Ton, 90 min
DARSTELLER: Ryan O'Neal,
Bruce Dern, Isabelle
Adjani, Ronee Blakley

Filmpatenschaft:
5000 Euro

Ein meisterhaft reduzierter Action-Thriller von Autor-Regisseur Walter Hill: Realismus und Psychologie werden verweigert, die Handlung ist ein minimalistischer Vorwand für brillantes Filmmachen, mit namenlosen Figuren, die Genre-Archetypen verkörpern. Ryan O'Neal, das Kleinstkofferradio mit Country-Musik stets am Ohr, ist schlicht The Driver, ein wortkarger Spezialist für Fluchtfahrten; Bruce Dern ist The Detective, ein Polizist, der ihn obsessiv jagt; Isabelle Adjani ist The Player, die Frau zwischen ihnen. Das Gerüst ist gemäß hochökonomischer Hollywood-Klassik im Stile Howard Hawks' konzipiert, die geradezu asketische Verdichtung zeigt Verwandtschaft mit Robert Bresson und vor allem den idiosynkratischen Krimi-Revisionen von Jean-Pierre Melville: Hill schafft eine ähnlich bezwingende Noir-Nocturne-Atmosphäre, durchsetzt mit packenden, elegant aufgelösten Szenenfolgen von Rasereien bis zum Crash. (CHRISTOPH HUBER)



ALEXANDER KLUGE

Porträt einer Bewährung (1964/65)

35mm, s/w, Ton, 13 min

Filmpatenschaft:
1200 Euro

Wie wirken sich historische Umbrüche auf individuelle Biografien aus? *Porträt einer Bewährung* erzählt die Lebensgeschichte des im Jahre 1900 geborenen, ehemaligen Polizeihauptwachtmeisters Karl Müller-Segeberg, der seine Laufbahn im Kaiserreich begann und in der Bundesrepublik beendete. Nach eigener Aussage hat er sich unter sechs Regierungen bewährt und mit seinem Einsatzwillen nie gespart – bis sich bei einer Amtshandlung ein Schuss löste. Dass er daraufhin pensioniert wurde, kann Müller-Segeberg nicht verstehen.

Alexander Kluges dokumentarisches Porträt, in dem der Polizist selbst die Rolle des Erzählers einnimmt, ist die nüchterne und beklemmende Darstellung einer zutiefst autoritätshörigen Persönlichkeit. Solche Lebensläufe gab es in den 60er Jahren noch; und es ist eins von Kluges zahlreichen Verdiensten, dass er sie gesammelt, aufgezeichnet und bewahrt hat. In der Mitte des Films bringt der Protagonist den ethischen Kern des Adenauerlands präzise auf den Punkt: »Ich würde jeden in die Fresse hauen, der sich nicht demokratisch benimmt.« Der Film wurde mit dem Hauptpreis der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen 1965 ausgezeichnet.



© ROBERT BEAVERS

From the Notebook of ...

Filme von Robert Beavers

Die zwanzig Filme des Amerikaners Robert Beavers stellen eine besondere Art der *Einladung* dar. Sie entführen in ein Reich der Wunder, das so – in dieser geheimnisvollen, elektrisierenden, immens verdichteten Form – nur im Medium Tonfilm zu haben ist. Ihre Schauplätze und Referenzen läuten allerdings eine ältere Kulturgeschichte herbei: Florenz, Venedig und Griechenland, Zürich und Berlin, das steirische Stift Rein und der Salzburger Mirabellgarten, die Skulpturen und Gemälde der Renaissance, die Schriften von Leonardo, Ruskin oder Rilke.

Die Orte erzählen davon, dass Beavers (geboren 1949 in Massachusetts) primär in Europa lebt – in steter Bewegung, seit 1967. Und der Gesamttitel, den er dem Zyklus seiner Werke gegeben hat, deutet an, welche Art von Sinnlichkeit die Filme bestimmt: »*My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure*«. Darin steckt eine Idee von filmischer Präsenz und Plastizität, die keiner Special Effects bedarf. Der Sinnesrausch, der Beavers-Filme auszeichnet, ist unentfremdet, unmittelbarer als jeder 3D-Film und ganz aus dem ureigenen Material des Gefilmten und des Filmens hervor getrieben. Im Titel verbirgt sich durchaus Praktisches: *Die ausgestreckte Hand. Der geflügelte Abstand* (oder auch: *Ferne, Wegstrecke*,

Zwischenraum, Zeitraum). Sowie *das blinde Maß* – ein Begriff, der unter anderem besagt, dass Beavers bei der Montage kaum je das Bildfenster des Schneidetisches im Auge hat, sondern den Filmstreifen selbst, und dass er dabei stark auf die Erinnerung an den Moment des Filmens vertraut. Daraus entsteht, so Harry Tomicek, »ein filmisches Atmen. Ein Austrag von Sprechen und Schweigen, zwischen Verborgenheit und dem Hervortreten ins Offene. Robert Beavers ist der vermutlich einzige Filmmacher der Welt, der sein Werk vom Geheimnis dieses Geschehens künden lässt«.

Bis zum Jahr 2000 arbeitete Beavers in relativer Isolation und führte seine Filme nur selten auf, darunter auch einige Male im Österreichischen Filmmuseum. Seither ist sein Werk – vor allem was die Rezeption betrifft – deutlich präsenter geworden, wenngleich die Gelegenheiten, es zu sehen, unverändert rar und vor allem in der Kunstwelt zu finden sind (die letzten drei Gesamtpräsentationen fanden 2005 im New Yorker Whitney Museum, 2007 in der Tate Modern in London und 2010 im Österreichischen Filmmuseum statt). Das Ereignis, das solche Gesamtschauen darstellen, wird von allen, die daran teilgenommen haben, nicht als »Event« im Sinn der aktuellen Spektakelkultur beschrieben, sondern – siehe oben – als eine intensive Begegnung mit der Schönheit und Intelligenz von Handarbeit. Jener physischen Arbeit, deren Resultate oder Ablauf Robert Beavers an verschiedenen Orten filmt, sowie seiner eigenen Handarbeit, die erst in der Projektion zur Wirkung kommt: »Das Ziel muss sein, dem projizierten Filmbild dieselbe Kraft zu geben, die jedes andere große Bildwerk besitzt: die Kraft zur Erweckung des Sehens.« (ALEXANDER HORWATH)

ROBERT BEAVERS

From the Notebook of ... (1971/1998)

16/35mm, Farbe, Ton,
48 min. DREHORT: Florenz

Filmpatenschaft:
6500 Euro

From the Notebook of ... was shot in Florence, in 1971, and takes as its point of departure Leonardo da Vinci's notebooks and Paul Valéry's essay on da Vinci's process. These two elements suggest an implicit comparison between the treatment of space in Renaissance art and the moving image. The film marks a critical development in the artist's work in that he repeatedly employs a series of rapid pans and upward tilts along the city's buildings or facades, often integrating glimpses of his own face. As Beavers notes in his writing on the film, the camera movements are tied to the filmmaker's presence and suggest his investigating gaze. (HENRIETTE HULDISCH, WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART)

Im Fall dieses Films sind restauratorische Maßnahmen nötig, um eine neue 35mm-Kopie herstellen zu können.



The Hedge Theater

ROBERT BEAVERS

The Hedge Theater (1986–90/2002)

16/35mm, Farbe, Ton,
19 min. DREHORTE:
Rom, Brescia, Salzburg.
Der auf 16mm gedrehte
Film wurde vom Filme-
macher in der Endfertigung
auf 35mm übertragen.

Filmpatenschaft:
4000 Euro

»I found the source for a new film in the architecture of Borromini and in a grove of trees with empty birdcages. The buoyant spaces of these cupolas, the sewing of a buttonhole, and the invisible bird hunt are all elements in the sustained dialogue of *The Hedge Theater*.« The editing alternates between Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza and the Salzburg hedge theatre covered with snow. At that point Beavers intercuts a shot of himself with a man's arm over his shoulder and brief glimpses of Gregory Markopoulos's face, turning the winter vision into a muted elegy for his lover. The rainfall at the conclusion of the film suggests a hyperbolic metaphor for the tears of mourning and a symbol of cyclic renewal. Although the film's title simply translates Heckentheater, it harbours a revealing pun; for Beavers' works hedge their theatricality with elegant aesthetic decorum. In his lapidary montage, the space of the theater suffices as a trap for the play of light and allusion. (P. ADAMS SITNEY, ARTFORUM)

ROBERT BEAVERS**The Ground** (1993–2001)

16/35mm, Farbe, Ton,
20 min. DREHORT:
Hydra (Griechenland).
Der auf 16mm gedrehte
Film wurde vom Filme-
macher in der Endfertigung
auf 35mm übertragen.

Filmpatenschaft:
4000 Euro

What lives in the space between the stones, in the space cupped between my hand and my chest? Filmmaker/stonemason. A tower or ruin of remembrance. With each swing of the hammer I cut into the image and the sound rises from the chisel. A rhythm, marked by repetition and animated by variation; strokes of hammer and fist, resounding in dialogue. In this space which the film creates, emptiness gains a contour strong enough for the spectator to see more than the image – a space permitting vision in addition to sight. (ROBERT BEAVERS)

Andy Warhol once joked about how fabulous it would be to have a movie of a medieval shoulder. *The Ground* is, in some ways, that movie. More sensuous than austere, it evokes the timeless, sunbaked Mediterranean world of *L'avventura* or *Le Mépris*. At the same time, Beavers's film seems far more advanced in its self-contained artistry and eschewal of myth. *The Ground* feels like the expression of another century – but is it the 15th or the 25th? (J. HOBERMAN, THE VILLAGE VOICE)

ROBERT BEAVERS**The Stoas** (1991–97)

16/35mm, Farbe, Ton,
22 min. DREHORT: Athen,
Gortynia (Griechenland).
Der auf 16mm gedrehte
Film wurde vom Filme-
macher in der Endfertigung
auf 35mm übertragen.

Filmpatenschaft:
4000 Euro

The title refers to the colonnades that led to the shady groves of the ancient Lyceum, here remembered in shots of industrial arcades, bathed in golden morning light, as quietly empty of human figures as Atget's survey photos. The rest of the film presents luscious shots of a wooded stream and hazy glen, portrayed with the careful composition of 19th century landscape painting. An ineffable, unnameable immanence flows through the images of *The Stoas*, a kind of presence of the human soul expressed through the sympathetic absence of the human figure.

Discussing the works of Carl Dreyer, Beavers hits on a description that might serve as well for his *Stoas*. Dreyer, he says, »has an intuition, which combined with the restraint of the composition give the spectator something which is the exact opposite of the clutter of the »well-made film.« *The Stoas* also gives the viewer the fruits of Beavers' lifetime project of sussing and summoning rare bits of captured life through hand-made cinema. (ED HALTER, NEW YORK PRESS)



Robert F. Kennedy in *Crisis*



John F. Kennedy in *Primary*

ZWEI FILME VON RICHARD LEACOCK & ROBERT DREW

Urzelle des *Direct Cinema*: Die beiden legendären Kennedy-Filme der »Drew Associates« sind Meilensteine in der Geschichte des Dokumentarfilms. Mit *Primary* erprobt die Gruppe erstmals die neue 16mm-Technik und wählt als Sujet die Vorwahlen der Demokraten in Wisconsin, 1960: Hubert Humphrey versus John F. Kennedy. Die alternierende Struktur schärft die Kontraste in Stil und Rhetorik der beiden Senatoren; die agile »living camera« kommt zur Geltung durch die stillen Beobachtungen Richard Leacocks und die Handkamera von Albert Maysles. Drei Jahre später zeigt Robert Drew mit beeindruckendem Produktionsaufwand den Konflikt zwischen der Kennedy-Regierung und dem wahnwitzigen Südstaaten-Demokraten George C. Wallace, Gouverneur von Alabama. *Crisis* ist wahrscheinlich das schönste Beispiel für das Drewsche Erzählkonzept der »Krisenstruktur«: brillantes Polit-Kino, höchst ambivalente »documentary fiction«. (CONSTANTIN WULFF)

Primary (1960)

16mm, s/w, Ton, 52 min. Mit John F. Kennedy.
RESTAURIERTE FASSUNG DES ACADEMY FILM ARCHIVE

Filmpatenschaft: 2500 Euro

Crisis:

Behind A Presidential Commitment (1963)

16mm, s/w, Ton, 52 min. Mit John F. Kennedy und Robert F. Kennedy.
RESTAURIERTE FASSUNG DES ACADEMY FILM ARCHIVE

Filmpatenschaft: 2500 Euro



ERNST LUBITSCH

Cluny Brown (1946)

35mm, s/w, Ton, 100 min
 DARSTELLER: Charles Boyer,
 Jennifer Jones, Peter
 Lawford, Helen Walker,
 C. Aubrey Smith.

RESTAURIERTE FASSUNG
 VON 20TH CENTURY FOX

Filmpatenschaft:
5000 Euro

1939, Europa vor dem Sturm: eine Situation, die Jean Renoir mit *La Règle du jeu* ins Gedächtnis des Kinos geschrieben hat. Es gibt jedoch ein zweites, zutiefst bewegendes Meisterwerk zu diesem Thema: *Cluny Brown*. Die letzte (und vielleicht klügste, zugleich aber auch unbekannteste) von Ernst Lubitschs großen Komödien zeigt die erstarrte britische Klassengesellschaft kurz vor Kriegsbeginn, im Sommer '39: Alles und jeder gehört an seinen »angestammten« Platz! Darin sind sich die Adeligen mit ihren Dienstboten einig. Und die Politik hat hier überhaupt keinen Platz! Dementsprechend halten Lord und Lady Carmel Adolf Hitler für einen Mann, der ein Buch über das Leben in der Natur geschrieben hat – *My Camp*. Der tschechische Flüchtling Adam Belinski (Charles Boyer) und die phantasiebegabte Klempnerin Cluny Brown (Jennifer Jones) treten an, die Verstopfung dieses Milieus aufzubrechen: mit Frechheit und Freiheit und einer großen Liebe. (CHRISTOPH HUBER)



LEN LYE

Rainbow Dance (1936)

35mm, Farbe, Ton, 4 min
 RESTAURIERTE FASSUNG
 DES BRITISH FILM INSTITUTE

Filmpatenschaft:
1000 Euro

Following the critical success of *A Colour Box* (1935), Len Lye made another abstract advertisement for the General Post Office with this surreal, innovative film. Whereas *A Colour Box* was etched directly onto celluloid, *Rainbow Dance* employs shot footage and overlays it with a number of abstract colour effects. Lye experimented with the colour stock Gasparcolor, using it to create »fantastic«, rather than »realistic« images. Gasparcolor stock contained three levels of dye on the celluloid, which Lye manipulated through different levels of exposure. *Rainbow Dance* nevertheless contains more recognisable »concrete« images than his former films. The main image is that of a dancer, a recurring motif throughout the film. The role featured a real dancer, Rupert Doone, who appears in silhouette or streaked with different colours making him both a real and abstract figure, constantly transforming from one to the other in what ends up as a kind of film ballet. The colour effects in *Rainbow Dance* are partly influenced by »absolute film«, and can be connected to a musical use of colour, traceable back to eighteenth-century experiments with »colour-music«. This relates to Lye's wish to escape a »literate« form of filmmaking in order to produce a »cinema of sensation«. His move towards filming photographically-based material was carefully planned and painstakingly executed to create a new kind of cinematic reality. The advanced effects, visual motifs and music that Lye used on this short film can be seen as a precursor to today's music videos. (JAMIE SEXTON)



DJIBRIL DIOP MAMBÉTY

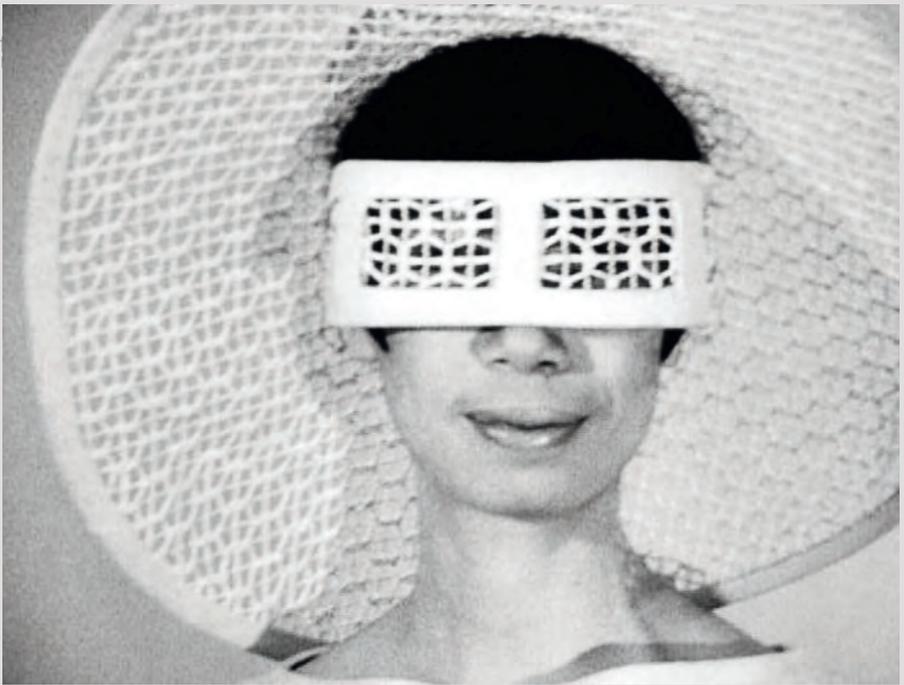
Touki Bouki (1973)

(Die Reise der Hyäne)

35mm (OmdU), Farbe,
Ton, 86 min

Filmpatenschaft:
1200 Euro

Djibril Diop Mambéty's erster Langfilm, eines der größten Werke des afrikanischen Kinos und wahrscheinlich das experimentierfreudigste: Mory, ein junger Hirte, hat die Rinder in den Schlachthof gebracht und fährt auf seinem hörnergeschmückten Motorrad durch Dakar. Als er die Studentin Anna kennen lernt, beschließen die beiden, nach Paris, zum »kleinen Engel des Paradieses« aufzubrechen: Um sich die Überfahrt leisten zu können, versuchen sie sich als Kleinkriminelle. Ein mitreißender, vielschichtiger, aus allen Nähten platzender Entwurf zur Faszination des schwarzen Kontinents für die Versprechungen der westlichen Welt. Das schlägt sich auch im wirbelnden Stil des Autodidakten Mambéty nieder: *Touki Bouki*, Wolof für »Die Reise der Hyäne«, kombiniert Noir und Nouvelle Vague, Komödie und Sozialkritik und ist ein Gegenpol zum Ausverkauf im zeitgleichen Blaxploitation-Kino: Die Bilanz mag bitter sein, die Inszenierung aber sagt: *anything goes*. (CHRISTOPH HUBER)



*In girum imus nocte et
consumimur igni*

Filme von Guy Debord

Die Filme des Philosophen, Avantgardenkünstlers und Schriftstellers Guy Debord (1931–1994) waren lange Zeit unsichtbar. Erst seit ungefähr einer Dekade sind sie größtenteils wieder verfügbar – restauriert dank der Intervention von Olivier Assayas, im Originalformat 35mm. Debords heutiger Ruhm als Begründer des Situationismus und als einer der zentralen Autoren revolutionärer Kulturkritik und radikaler Kunstpraxis im 20. Jahrhundert hat freilich nicht dazu geführt, dass seine Filme heute zum Kanon gezählt würden. Außerhalb Frankreichs sind sie in keiner Museumsammlung vertreten. Das Österreichische Filmmuseum arbeitet nun am Ankauf seiner zwei Langfilme und dreier Kurzfilme, die zusammen den Kern seines kinematografischen Œuvres repräsentieren. Fünf poetische, essayistische, wütende, sprachgewaltige, zwischen Fotografie, Bewegtbild und Stimme changierende Kinomonumente – eine frontale Attacke auf den politischen und kulturellen Konsens der kapitalistischen Mediengesellschaft.

Olivier Assayas: »People today have been swilling the notion of radicality for so long they've forgotten what it meant in earlier eras and what it means today. Radicality means taking the risk of being invisible, of not being seen at all, of being despised. Debord's whole oeuvre is constructed on this truth, and in a way, the force with which it comes at us today is partly due to its invisibility, or to the prior misunderstanding. [...] I think that Debord

answered a question that is central in the 20th century's questioning of art. How is it that, at some point, art converges with our practice of the world, or, how is it that art remains possible in today's world? This is the question left hanging by Tzara, by Breton, that was finally formulated in its real terms and resolved by Debord. He answered for himself, he offered up his answer, his oeuvre, which is there, looking at, and judging us.«

GUY DEBORD

La Société du Spectacle (1973) (Die Gesellschaft des Spektakels)

35mm, Farbe, Ton, 90 min

Filmpatenschaft:
6000 Euro

Guy Debords Buch (1967) und der spätere Film *Die Gesellschaft des Spektakels* sind der paradoxe Fall einer klarsichtigen Verschwörungstheorie. »Das Spektakel ist die ununterbrochene Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich selbst hält, ihr lobender Monolog. Es ist das Selbstporträt der Macht in der Epoche ihrer totalitären Verwaltung der Existenzberechtigungen. Das Spektakel ist das Kapital, das einen solchen Akkumulationsgrad erreicht, dass es zum Bild wird.« In dieser Theorie ist das Kino ein Hauptakteur, in doppeltem Sinn: Es hat größten Anteil an der Verschwörung und ist hier zugleich das mögliche Medium ihrer Aufdeckung. Debords Paradox: dass er selbst spektakuläres Kino schuf. (ALEXANDER HORWATH)

GUY DEBORD

In girum imus nocte et consumimur igni (1978)

(Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt)

35mm, s/w, Ton, 105 min

Filmpatenschaft:
6000 Euro

In girum imus nocte et consumimur igni nannte Guy Debord seinen letzten Film von 1978. Ein lateinisches Palindrom, ein Satz, den man von vorne und hinten lesen kann. Wäre das Leben ein Palindrom, man könnte es immer wieder von vorn beginnen, und so umkreist Debord in seinen späten Werken eng und enger jene mythischen Jahre um 1950, als die genial schöne Jugend in der Bar Chez Moineau für den Fotografen Ed van der Elsen posierte, als sich alle eng umschlungen küssten und selbdrift Liebe machten; ihre Negation war ein dionysischer Rausch, ihr Nein vom Ja durchpulst. (HEINZ STAHLHUT)

Am Rand der Seine begannen der Abend, die Liebkosungen – und die Wichtigkeit einer Welt ohne Wichtigkeit. Niemand zählte auf die Zukunft. Nie gab es größere Freiheit. Ein Film über diese Generation kann nur ein Film über das Fehlen ihrer Werke sein. (GUY DEBORD)



Sur le passage ...

GUY DEBORD

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (1959) (Über den Durchgang einiger Personen durch eine relativ kurze Zeiteinheit)

35mm, s/w, Ton, 18 min

Filmpatenschaft:
1800 Euro

Guy Debord verfertigt filmische Notizen über die Geburt des Situationismus, in unverhohlenem Zorn und fast widerwillig hervorbrechender Bildschönheit. Der erste Untertitel lautet »Paris 1952«, doch die Attacke richtet sich gegen die Nouvelle Vague von 1959: »Es gibt jetzt Leute, die sich schmeicheln, Filmautoren zu sein«, und die »die Konventionen, aus denen sie selbst bestehen, mit einer größeren persönlichen Tiefe inszenieren«.

GUY DEBORD

Critique de la separation (1961) (Kritik der Trennung)

35mm, s/w, Ton, 19 min

Filmpatenschaft:
1800 Euro

Nach all den toten Punkten und den verlorenen Augenblicken [*Totalansicht auf den Place de la Concorde von einem Hubschrauber aus (Wochenschau)*] bleiben diese Postkartenlandschaften, die man unendlich durchquert, [*Die Seine im Zentrum von Paris*] diese zwischen jedem und allen organisierte Distanz. Die Kindheit? Hier ist sie doch, wir haben sie nie verlassen. [*Nähere Aufnahme eines Raketenabschusses (Wochenschau)*] Unsere Epoche häuft Mächte an und träumt davon, sie sei rational. [*Abschuss einer Rakete, Gesamtaufnahme (Wochenschau)*] Aber niemand erkennt solche Mächte als die seinen. Nirgends gibt es einen Zugang zum Erwachsenenalter: Es gibt nur eines Tages die mögliche Verwandlung dieser langen Unruhe in einen gemessenen Schlaf. [*Foto eines Fliegers in Weltraumausstattung*] (GUY DEBORD, DREHBUCH ZU *CRITIQUE DE LA SEPARATION*)



Réfutation de tous les jugements ...

GUY DEBORD

**Réfutation de tous les jugements,
tant élogieux qu'hostiles, qui ont
été jusqu'ici portés sur le film
»La Société du Spectacle«** (1975)

**(Widerlegung aller sowohl lobenden als auch feindseligen Urteile,
die bislang über den Film »Die Gesellschaft des Spektakels«
abgegeben wurden)**

35mm, s/w, Ton, 20 min

Filmpatenschaft:
1800 Euro

1967 habe ich in einem Buch, *Die Gesellschaft des Spektakels* gezeigt, was das moderne Spektakel bereits im Wesentlichen war: die Selbstherrschaft der zu einem Status unverantwortlicher Souveränität gelangten Warenwirtschaft und die Gesamtheit der neuen Regierungstechniken, die mit dieser Herrschaft einhergehen. Da den 68er-Unruhen, die sich in verschiedenen Ländern in den darauffolgenden Jahren fortgesetzt haben, nirgends ein Umsturz der herrschenden Gesellschaftsordnung gelungen ist, hat sich das Spektakel, das gleichsam spontan aus dieser hervorspringt, allenthalben weiter verstärkt. Das heißt, es hat sich nach allen Seiten bis zu den äußersten Enden hin ausgebreitet und dabei seine Dichte im Zentrum erhöht. Sogar neue Defensivtechniken hat es erlernt, wie dies gewöhnlich bei angegriffenen Mächten der Fall ist. Als ich mit der Kritik der spektakulären Gesellschaft begann, war, in Anbetracht des Augenblicks, vor allem der revolutionäre Inhalt ins Auge gefallen, den man in dieser Kritik ausmachen konnte, und natürlich wurde dieser als ihr verdrießlichstes Element empfunden. Was die Sache selber anbetrifft, so hat man mich manchmal bezichtigt, sie aus der Luft gegriffen zu haben, stets jedoch, mich bei der Einschätzung der Tiefe und Einheit dieses Spektakels und seiner tatsächlichen Aktion in Maßlosigkeit gefallen zu haben. (GUY DEBORD)



© LIGHT CONE

JONAS MEKAS

Lost Lost Lost (1949–63/1976)

16mm, s/w und Farbe, Ton,
174 min

Filmpatenschaft:
5000 Euro

Der Verlust der Heimat ist vielleicht das Axiom der Mekas'schen Kunst, das Trauma, das es zu bewältigen gilt. *Lost Lost Lost* betrauert wie kein anderer seiner Filme offen die Abwesenheit der litauischen Heimat und zeigt zugleich das Hinweinswerden und Arrangieren mit dem neuen Zuhause: New York. Zu sehen ist Material aus 15 Jahren – darunter die frühesten Aufnahmen der Mekas-Brüder – und der Prozess von Jonas Mekas' künstlerischer Entwicklung, vom Dokumentaristen, der sich selbst in der Tradition der Briten Grierson/Rotha und des *Direct Cinema* sah, hin zu seiner eigenen poetischen Sprache, den »Diary Films«. Die Kraft dieser Arbeit liegt damit gerade in der Interaktion der verschiedenen Wahrnehmungsweisen und der außerordentlichen Distanz zwischen dem Zeitraum des Filmens und des Schneidens (1976). Wie ein moderner Homer erzählt Mekas hier seine eigene Odyssee. »Sing Ulysses, sing your travels. Tell where you have been, tell what you have seen.« (CHRISTOPH GNÄDIG)



NANNI MORETTI

Ecce bombo (1978)

35mm, Farbe, Ton, 100 min

DARSTELLER: Nanni Moretti, Luisa Rossi, Lina Sastri, Susanna Javicoli.

Filmpatenschaft:

3500 Euro

Morettis erster »professioneller« Film, eine an *I vitelloni* erinnernde Geschichte desillusionierter Jugendlicher. Im Zentrum: Morettis Alter ego Michele, 24 Jahre alt, so wie der Regisseur. Mit seinen verbitterten Kameraden aus der Studentenbewegung träumt er von einem besseren, radikalen Kino, arbeitet selbst jedoch an einer Kommerzproduktion und versucht sich ohne echtes Engagement als Radiopionier. Moretti: »Die Geschichte eines jungen Mannes aus der bürgerlichen Mittelschicht, seiner neurotischen Beziehungen zu Frauen, seiner engen Bindung an das Elternhaus, der schwierigen Kontakte zwischen ihm und den Freunden, mit denen er an sogenannten bewusstseinsweiternden Sitzungen teilnimmt.« Diese »Geschichte« löst Moretti freilich in typischem Stil auf – in eine wilde, im Tonfall oft sprunghafte Abfolge tragikomischer Vignetten. *Ecce bombo* ist das splitternde Zeitbild einer entfremdeten Generation neuer, gewitzterer Müßiggänger. (CHRISTOPH HUBER)

ZWEI FILME VON OTTO PREMINGER

Fallen Angel (1945)

35mm, s/w, Ton, 97 min
 DARSTELLER: Dana
 Andrews, Alice Faye,
 Linda Darnell, Charles
 Bickford, John Carradine.
 RESTAURIERTE FASSUNG
 VON 20TH CENTURY FOX

Filmpatenschaft:
5000 Euro

A subtle analysis of shadowy tropes – and a deepening of Preminger’s use of moral ambiguity as a tool of human insight. Linda Darnell, a provocative bombshell caught behind the counter of a small-town California roadside café, is the flame around which the picture’s male moths circle, though the titular fallen angel is later revealed to be tainted drifter Dana Andrews, who comes to town and becomes quickly smitten with her. Knowing that security is the way into Darnell’s tight uniform, Andrews turns on the somber charm and lassoes church organist Alice Faye into matrimony, hoping for a quick divorce and a piece of her inheritance; when Darnell turns up murdered, he becomes the main suspect. As always with Preminger, no character can be summed up in a single word, their introductions offering shorthand traits which will be contradicted during the course of the film. His refusal to draw easy conclusions – his pragmatic curiosity for people – is reflected in his remarkable visual fluidity, the surveying camera constantly moving, shifting dueling points-of-view in order to give them equal weight. Angels fall and rise; as Faye ponders at one point, »Are we to judge?« (FERNANDO F. CROCE)

Daisy Kenyon (1947)

35mm, s/w, Ton, 99 min
 DARSTELLER: Joan
 Crawford, Henry Fonda,
 Dana Andrews, Ruth
 Warrick, John Garfield.
 RESTAURIERTE FASSUNG
 VON 20TH CENTURY FOX

Filmpatenschaft:
5000 Euro

Daisy Kenyon ist eines der überragenden Noir-Melodramen der Nachkriegszeit: ein feinschattiertes *women’s picture* über eine Ménage à trois im Zeichen des Zeitenwandels nach der Weltkriegserfahrung. Joan Crawford spielt eine Modedesignerin, die aus der lässigen Affäre mit einem verheirateten Anwalt in die Arme eines heimgekehrten Soldaten flieht. Dessen ruhiges, aufrechtes Wesen verspricht eine hoffnungsvollere Beziehungsbasis, doch er hat sein Trauma nicht überwunden. In Premingers grandioser Inszenierung werden die Optionen der Gefühle unparteiisch gewichtet. Ebenso glaubwürdig und vielschichtig sind auch die Abstufung der Charaktere und die Poesie des Dialogs, beide gesättigt mit einer Wahrhaftigkeit, die das Genre auf den Kopf stellt: Romanze in geheimnisvoller, wirklichkeitssatter Distanz (im Moment der Erkenntnis zieht sich die Kamera zurück). Traumfabrik-Star-Autorenkino am Zenit. (CHRISTOPH HUBER)



Fallen Angel



Daisy Kenyon

Zeitgenössisches Kino aus Asien und Osteuropa

Der Schweizer Filmverleih Trigon-Film hat sich auf Kino aus Asien, Lateinamerika, Afrika und Osteuropa spezialisiert. Einige seltene Kopien aus dem Bestand hat Trigon-Film dem Österreichischen Filmmuseum zum Kauf angeboten. Es handelt sich dabei um gebrauchte, aber sehr gut erhaltene Kopien (in fast allen Fällen mit deutschen und französischen Untertiteln).

ASHUTOSH GOWARIKER

Lagaan (2001)

35mm, Farbe, Ton, 224 min

Filmpatenschaft: 1400 Euro

KORE-EDA HIROKAZU

Dare mo shiranai / Nobody Knows (2004)

35mm, Farbe, Ton, 141 min

Filmpatenschaft: 1000 Euro

ALEKSEJ FEDORČENKO

Ovsjanki (2010)

(Stille Seelen)

35mm, Farbe, Ton, 77 min

Filmpatenschaft: 1000 Euro

APICHPONG WEERASETHAKUL

Loong Boonmee raleuk chat / Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2010)

35mm, Farbe, Ton, 113 min

Filmpatenschaft: 1000 Euro



Lagaan



Dare mo shiranaï



Ovsjanki



Loong Boonmee raleuk chat



HANS SCHEUGL

Hernals (1967)

16mm, Digitale Restaurierung und Blowup auf 35mm, Farbe, 11 min

Filmpatenschaft:
3000 Euro

»verlust der identität, verlust der wirklichkeit (cf. schizophrenie). man stelle sich ein theaterstück vor, wo die akteure jeden satz zweimal sagen, jede geste zweimal machen, jede scene zweimal spielen und man begreift vielleicht die ungeheuerlichkeit unserer wirklichkeit, in der nichts wiederholbar ist. zeit wird nicht angehalten, doch verlängert, zeit als riss zwischen abbild und bild, zeit die raum schafft.« (PETER WEIBEL)

Hernals ist eines der zentralen Werke im Œuvre des österreichischen Filmemachers, Autors und Kulturhistorikers Hans Scheugl. Gedreht auf dem besonders farbsatten Kodachrome-Material, fügt *Hernals* die filmische Zeit und den filmischen Raum in einer Art, die nur dem Medium Film eignet: Durch Fragmentierungen, Wiederholungen und vielfältige Brüche im linearen Zeitverlauf wird der Schauplatz – der Wiener Arbeiterbezirk Hernals – kinematografisch neu errichtet. VALIE EXPORT und Peter Weibel, zwei von Scheugls Künstlerkollegen in der Wiener Avantgarde der 60er Jahre, sind als überaus fesches und kampflustiges Paar im Vorstadt-Supermarkt zu bewundern. Die Restaurierung des Films unter Zuhilfenahme digitaler Mittel geht von den Originalmaterialien aus (16mm-Kodachrome und 16mm-Agfachrome-Kameranegativ) und wird in einem neuen 35mm-Farbnegativ und einer 35mm-Vorführkopie resultieren.



MARTIN SCORSESE

The King of Comedy (1983)

35mm, Farbe, Ton, 109 min
 DARSTELLER: Robert De Niro, Jerry Lewis, Diahnne Abott, Sandra Bernhard, Joe Strummer, Martin Scorsese

Filmpatenschaft:
 5000 Euro

Rupert Pupkin alias Robert De Niro, unüberbietbar nervtötender Niemand mit dem feisten Charme der Raschel und dem Witz des Fleischwolfs, hat sich in den Kopf gesetzt, »King of Comedy« zu werden. Nichts vermag sein frenetisch ins Galoppieren geratenes Mittelmaß zu bremsen. Da Gott Langford (Jerry Lewis in der Rolle eines vom Beiwerk des Erfolgs mürrisch gewordenen Talkmasters der Nation) sein Ansinnen, eine mediale Start-Chance zu erhalten, nicht erhört, kidnappt Pupkin kurzweg sein Idol. Der Weg zum Erfolg übers Trampolin der Sensation ist geebnet. Um alles noch neurotischer, verböhrt und dichter zu machen, geizt Scorsese nicht mit Sympathie für seinen von Furien gehetzten Helden. Dies wäre just die Art, wie auch er sein Filmdebüt gemacht habe, ohne Geld, immerfort abgewiesen. Ein Grabgesang auf die US-Kultur des Gipfelsturms und eine Vernichtungshommage an deren hechelnde Medien-Stars – ein Scorsese-Rennwagen, der mit Vollgas zugleich vor- und rückwärts rast. (HARRY TOMICEK)



New York Eye and Ear Control

ZWEI FILME VON MICHAEL SNOW

The most significant experimental filmmaker in the world, and also a famous painter, sculptor and musician, for over 50 years, Michael Snow (*1929, Toronto) has created a succession of artistically radical films that have revolutionized cinema, stimulated many imitators and encouraged the development of new critical theories about film. His work, though precisely formal, has a poetic and metaphoric level (and often an engaging sense of wit and a delight in paradoxes) that distinguishes him from the structuralist-materialist filmmakers who emerged in Britain and the United States in the 1960s and 1970s. (PETER MORRIS, THE FILM COMPANION)

Das Österreichische Filmmuseum besitzt zahlreiche Hauptwerke von Michael Snow, die im Zyklischen Programm *Was ist Film* regelmäßig gezeigt werden. Zwei seiner schönsten und meist-unterschätzten Filme, *New York Eye and Ear Control* (1964) und *Standard Time* (1967), stellen jedoch eine Lücke in der Sammlung dar. Die vorjährige Einladung an Snow durch die Wiener SECESSION und das Filmmuseum, seine Werke im Kontext der bildenden Kunst und des Films persönlich vorzustellen, erneuerte die Beziehung zwischen dem Filmmuseum und Michael Snow. Die beiden Filme können nun direkt vom Künstler für die Sammlung erworben werden.

New York Eye and Ear Control (1964)

16mm, s/w, Ton, 34 min

Filmpatenschaft:
2500 Euro

Wie ein Künstler und Musiker Filmemacher wird und Künstler und Musiker bleibt. Michael Snow kam in den 1950er Jahren eher zufällig, durch die Animation seiner Zeichnungen, zum laufenden Bild. *New York Eye and Ear Control*, sein grandioses »New-York-Debüt« nach der Übersiedlung von Toronto nach Manhattan, enthält sowohl Bezüge zu seinen skulpturalen »Walking Woman Works« als auch zum Jazz. Snow verwendete keine existierenden Aufnahmen, sondern regte Albert Ayler (Tenorsaxophon), Don Cherry (Trompete), John Tchicai (Altsaxophon), Roswell Rudd (Posaune), Gary Peacock (Bass) und Sunny Murray (Schlagzeug) zu einem neuen Stück improvisierter Musik an, das für den Film entstand und danach auch als Platte veröffentlicht wurde. (ALEXANDER HORWATH)

Critics have compared it with the key free jazz recordings: Ornette Coleman's earlier *Free Jazz* and John Coltrane's subsequent *Ascension*. John Litweiler regards it favourably in comparison because of its »free motion of tempo (often slow, usually fast); of ensemble density (players enter and depart at will); of linear movement«. Ekkehard Jost places it in the same company and comments on »extraordinarily intensive give-and-take by the musicians« and »a breadth of variation and differentiation on all musical levels«. (WIKIPEDIA)

Standard Time (1967)

16mm, Farbe, Ton, 9 min

Filmpatenschaft:
1000 Euro

Standard Time ist Snows frühe Erforschung der schwenkenden Kamera, unmittelbar vor *Wavelength* – und eine Art Tagebuchfilm: »That was where we were living – 123 Chambers Street.« Peter Gidal: »*Standard Time* is 8 minutes and feels, hypnotically, like a timeless segment/fragment of life. The camera pans left to right, over and over again, then tilts, up and down, over and over again establishing movement as such as the given conditions of perception and existence. This suspended tension of being holds for both the cameraman and the spaces/walls/objects... The film establishes each viewer's autonomous sense of self. The bombarding impulses, through the »repeated« pans/tilts, permit different moments of reality to become relevant, exciting etc. Snow's film activates one's internal mechanisms for grasping the substances one is faced with, and negates objective experience once and for all. In terms of the politics of experience and human consciousness, few films could be less fascist.«



JOHN M. STAHL

Leave Her To Heaven (1945)

35mm, Farbe (Technicolor),
Ton, 110 min.

DARSTELLER: Gene Tierney,
Jeanne Crain, Cornell
Wilde, Vincent Price,
Gene Lockhart.

RESTAURIERTE FASSUNG
VON 20TH CENTURY FOX

Filmpatenschaft:
5000 Euro

»Of all sins jealousy is the most deadly.« Boot auf dem See. Sog der Erinnerung. Ein Buch: Time Without End. Dahinter ein Gesicht: die Porzellanpuppenpracht von Gene Tierney, Todesgöttin mit Sirenenkörper. Lockende Lippen in Flammendrot als Zentrum des brandungskolorierten Begehrensstrudels, der das *Mise-en-scène*-Meer erfasst. Ozeanische Variationen von Blau und Grün, dazwischen dämpfende Deckfarben einer Ehe: steiniges Graubraun zu Pastellbeige geschönt, mit weißen Brandungstupfern. Und wie Blutstropfen: Rot der Blüten, der Früchte, der Liebe, der frisch verheirateten Lippen, die sagen »I love you so I can't share you with anybody«. Boot auf dem See. Sog des Verderbens. Ertrinkendes Kind im hellen Tageslicht: ein herbeigesehnter Alptraum in malerischen Fox-40er-Farben. Neurosenkonzentrat des US-Melodrams als mörderischer Mahlstrom in glühender Technicolor-Transzendenz, glasklar komponiert von John M. Stahl und Kameramann Leon Shamroy. Wahn und Opfer. Boot auf dem See. Sog der Liebe. (CHRISTOPH HUBER)



KADERVERGRÖßERUNG ÖFM/GEORG WASNER

El Valley Centro

Filme von James Benning

Seit 2007 hat der große US-amerikanische Independent-Filmmacher James Benning dem Österreichischen Filmmuseum sukzessive sämtliche erhaltenen Master-Materialien seiner Filme (Bild- und Tonnegative, Umkehroriginale usw.) übergeben, damit sie für die Nachwelt bewahrt werden. Seither konnte das Filmmuseum drei Benning-Werke mit analogen und digitalen Mitteln restaurieren und mehrere seiner Filme auf DVD veröffentlichen. Bei letzteren Titeln ist der Schritt zu Sicherungs- und Vorführkopien im Originalformat 16mm vielfach noch ausständig; d. h. das Filmmuseum kann sie nicht im Kino präsentieren und das Sicherungspaket ist nicht vollständig. Die Filmpatenschaft führt dazu, dass in Kooperation mit hochspezialisierten Kopierwerken sowohl eine Sicherungskopie als auch eine Vorführkopie hergestellt werden.

Benning, dessen Schaffen 1971 beginnt und frühe Meisterwerke wie das als »new narrative« beschriebene *11 × 14* (1976) zeitig, galt lange als Geheimtipp. Erst seine Arbeiten der letzten zwei Jahrzehnte etablierten ihn im Film- und Kunstbereich als Meister des politisch-historisch reflektierten Landschaftsfilms. Die »United States of Benning« zählen zu den radikalsten Visionen Amerikas, die in der zeitgenössischen Kultur existieren:

Die intensive Konfrontation mit Benning's Filmen kann dazu führen, dass man die Welt nie mehr so wahrnimmt wie zuvor.

Schon früh verknüpft er die strukturelle Analyse von Bild, Ton und Erzählung mit autobiografischen Impulsen – und mit einem nahezu »klassischen« Interesse an Bildkomposition, Farbe, Licht und Landschaft. In dichten Materialcollagen macht Benning »unter« der gefilmten Welt eine spezifische *mentale* Landschaft sichtbar – einen amerikanischen Traum, der zum Alptraum geworden ist. Nach seinem Umzug nach Kalifornien verstärkt sich dieses Interesse für die natürliche Realität der USA und die Geschichte(n), die darin eingeschrieben sind. Werke wie *Deseret* (1995) und *Four Corners* (1997) etwa verfolgen die Spuren medialer, politischer und ökonomischer Machtverhältnisse in den Landschaften des Westens. Mit der *California Trilogy* (*El Valley Centro*, *Los*, *Sogobi*) treibt er diese Überlegungen besonders weit: Die Aufmerksamkeit bleibt minutenlang auf ein Bild und den Originalton gerichtet, während die Phantasie des Betrachters gesellschaftliche Kontexte erschließt.

Seine letzten analogen Filme – Benning arbeitet seit 2009 im digitalen Medium – waren das Ergebnis mehrjähriger Dreharbeiten: *RR* (2007) unternimmt eine filmische Vermessung des amerikanischen Kontinents anhand von Güterzügen und Schienensträngen; *casting a glance* (2007), uraufgeführt auf der documenta 12, erforscht ein zentrales Kunstwerk des 20. Jahrhunderts – die gigantische »Spiral Jetty«, die der Land-Art-Künstler Robert Smithson 1970 im Salzsee von Utah errichtete. (ALEXANDER HORWATH)

JAMES BENNING

11 × 14 (1976)

16mm, Farbe, Ton, 80 min

Filmpatenschaft:
4500 Euro

Benning's erstes abendfüllendes Werk, eine Erweiterung des Kurzfilms *8 1/2 × 11*, dessen Titel den Maßen eines Blattes Schreibmaschinenpapier entsprach: *11 × 14* sind die Abmessungen von Fotopapier. Was ist der Unterschied zwischen fotografischem und filmischem Sehen? Als geheimnisvolles, manchmal unerklärlich bewegendes Bild-Ton-Puzzle insinuieren die ungeschnittenen Szenen elliptische Handlung(en), werden aber schließlich »von der Form des Films verschluckt« (Benning). Der Anfang ist wie das Ende von *8 1/2 × 11*: Ein Mann und eine Frau trennen sich in einer Totalen, als Schatten werden sie den Film begleiten, beginnend mit einem Blick durch ein Zugfenster – Auftakt zum Spiel mit Rahmen und Blicken, und zu einer Landschaftsstudie des Mittleren Westens. Erst später, so Benning, hätte er erkannt, dass er mit diesem Dokument einer Kultur einen politischen Film geschaffen hatte. Einer der zentralen US-Independent-Filme der 1970er Jahre. (CHRISTOPH HUBER)



JAMES BENNING

Four Corners (1997)

16mm, Farbe, Ton, 79 min
 STIMMEN: James Benning,
 Hartmut Bitomsky u. a.

Filmpatenschaft:
 4000 Euro

Die »Four Corners« sind der Punkt, wo Utah, Colorado, New Mexico und Arizona aufeinander treffen. Die Grenzen wurden hier auf dem Reißbrett gezogen, und Benning nimmt die strengen Linien, die das geografische Territorium vorgibt, in die Struktur seines Filmes auf. *Four Corners* ist in vier identisch aufgebaute Teile gegliedert: Eine Texttafel gibt biografische Informationen zu einem Künstler und einem spezifischen Gemälde; es folgt eine Aufnahme dieses Werks, die von einem Voice-over begleitet wird; den Abschluss jedes Teils bilden je dreizehn Landschaftsaufnahmen, die einen spezifischen Ort erforschen. Benning erzählt in *Four Corners* von der soziopolitischen Entwicklung der Region, von der gewalttätigen Erschließung des Westens, seiner Biografie und seinem Blick auf die Kunst – eine ganz persönliche Interpretation der Geschichte der United States of America. (BARBARA PICHLER)

JAMES BENNINGS KALIFORNIEN-TRILOGIE

El Valley Centro (1999)

16mm, Farbe, Ton, 90 min

Filmpatenschaft:
4200 Euro

Ein Porträt des Great Central Valley, das im Herzen Kaliforniens liegt, riesige Landwirtschaftsbetriebe und Ölkonzerne wie Versicherungsgesellschaften beherbergt und ein Viertel der USA mit Nahrung versorgt. Auftakt zu James Bennings kalifornischer Trilogie, drei visuell exakt komponierte Filme von 90 Minuten Länge, bestehend aus jeweils 35 statischen Einstellungen zu 150 Sekunden. Der bohrende Eröffnungsblick auf den tosenden Strudel in einem Wasserreservoir etabliert eine der heimlichen Erzählungen: der Weg des Wassers als Teil der Industrialisierung – bis zum majestätisch absurden Anblick eines riesigen Frachtschiffs im engen Kanal. (CHRISTOPH HUBER)

Los (2000)

16mm, Farbe, Ton, 90 min

Filmpatenschaft:
4200 Euro

35 unbewegte Einstellungen porträtieren die Gegend rund um Los Angeles. Manchmal zeigt Bennings Film gänzlich unbewohnte Orte (bzw. solche, an denen die Menschen wie weggepackt in ihren Fahrzeugen verweilen); auch dies betont seine Opposition zum herkömmlichen Erzähl- und Blickregime. Gleichzeitig gewinnt die unkonventionelle Form der Erzählung mit jeder Einstellung an Spannung, indem sich formale Elemente ergänzen, wiederholen oder kontrastieren: Paradoxerweise scheinen die Dinge gleichzeitig klarer und geheimnisvoller zu werden. Irgendwann, in einer der unvergesslichsten Einstellungen von *Los*, wird eine austauschbar wirkende Kreuzung im Schatten des darüber donnernden Jumbos zu etwas ganz Einzigartigem. (CHRISTOPH HUBER)

Sogobi (2001)

16mm, Farbe, Ton, 90 min

Filmpatenschaft:
4200 Euro

Sogobi (das Wort der Schoschonen für Erde) führt in die kalifornischen Wildnis. In der ursprünglichen Konzeption hätte der Film völlig frei von Spuren der Zivilisation bleiben sollen, aber schließlich wurde er zu einem visuellen Essay über das langsame Vordringen der Spezies Mensch. Unter die puren Naturstudien mit ihren sparsamen Arrangements von Formen und Farben, vom dürren Baum im Nebel zu wild wuchernden Wüstenblumen, mischen sich zunehmend Zeichen (und Klänge) wirtschaftlicher Invasion. Die Kreise der Kalifornien-Trilogie schließen sich im Dokument der Naturverletzung: vom Auftritt der Ordnungskräfte in der jeweiligen Filmmitte über ein wiederkehrendes Plakat von »Outdoor Systems« (hier mitten in der weiten Steppe) bis zum Abschluss des Wasserkreislaufs, der zuletzt wieder zum Reservoir am Beginn von *El Valley Centro* zurückkehrt. Wo es dort gewaltig rauschte, ist es nun: leer. (CHRISTOPH HUBER)



JAMES BENNING

casting a glance (2007)

16mm, Farbe, Ton, 80 min

Filmpatenschaft:
4200 Euro

In 16 Episoden verschränkt James Benning die Geschichte eines der eindrucksvollsten Werke der Kunstgeschichte, der »Spiral Jetty« von Robert Smithson, mit der Geschichte seiner persönlichen Leidenschaft für diese Arbeit und ihrem landschaftlichen Setting in Utah. Sein Konzept von »landscape as a function of time« bzw. der filmischen Vermittlung von unmittelbarer Ortserfahrung wird evident. Benning: »Um die ›Jetty‹ erfahren zu können, muss man öfters hinfahren. Sie ist ein Barometer für tägliche wie auch jährliche Zyklen. Zwischen Morgen und Nacht kann ihre vielfältige, sich (radikal oder subtil) wandelnde Erscheinung das Ergebnis einer vorbeiziehenden Wetterlage oder einfach des wechselnden Sonnenstands sein. Das Wasser kann blau, rot, purpurn, grün, braun, silbrig oder golden erscheinen. Der Klang kommt von einem Militärjet, von vorüberfliegenden Gänsen, Gewittern, die sich zusammenbrauen, einigen wenigen Grillen oder er ist ein Schweigen, so still, dass man das eigene Blut in den Ohren zirkulieren hören kann.« *casting a glance* erlebte seine Weltpremiere am 15. September 2007 auf der documenta 12 in Kassel. (CLAUDIA SLANAR)



JOSEF VON STERNBERG

The Salvation Hunters (1925)

35mm, s/w, stumm, 70 min
(22 B/Sek). DARSTELLER:
George K. Arthur, Georgia
Hale, Bruce Guerin, Otto
Matieson, Nellie Bly Baker.
RESTAURIERTE FASSUNG DES
UCLA FILM AND TELEVISION
ARCHIVE

Filmpatenschaft:
3800 Euro

Sternbergs erster Film – ein Independent-Meisterwerk *avant la lettre* und eine philosophische Erzählung: Er wolle einen Film »über das Denken« präsentieren, so der Autor in einem Titel gleich zu Beginn. Absurd kollidierende Schicksale in den Niederungen einer Hafenstadt. Nicht die »Realität« und nicht »das Leben, wie es ist«, statt dessen eine Kinophantasie, stilisiertes Spiel mit Schatten und Licht, Form und Bewegung. Sternbergs Erstlingsfilm ist – neben seinem letzten, *The Saga of Anatahan* (1953) – auch sein persönlichstes Werk. *The Salvation Hunters* entsteht fern vom Hollywoodsystem, mit lächerlich kleinem Budget; aber er bringt ihm die Verehrung durch Chaplin ein. Sternberg demonstriert ausgiebiges Desinteresse am Sozialen und parallel dazu seine Faszination für den wunderbaren und schrecklichen Kosmos der Erotik. *Greed* oder *The Gold Rush* gehören dem 19. Jahrhundert an, schreibt Andrew Sarris. *The Salvation Hunters* jedoch, wiewohl von *Greed* beeinflusst, sieht die Welt – und die Frau – wie ein moderner Film. (HARRY TOMICEK)



ALAIN TANNER & CLAUDE GORETTA

Nice Time (1957)

35mm, s/w, Ton, 18 min

Filmpatenschaft:
1400 Euro

In September 1956, two young Swiss film enthusiasts applied for a grant from the British Film Institute to finance a film about London's Piccadilly on Saturday night. Both in their mid-twenties, they were working at the BFI, where they had met Lindsay Anderson and the other *Free Cinema* members, who offered encouragement and support. At the BFI they also discovered the work of film-makers like Jean Vigo, a major influence. But it was the success of the first two *Free Cinema* programmes a few months earlier which convinced them to try their luck and make their own *Free Cinema*-style short. (CHRISTOPHE DUPIN)

Alain Tanner und Claude Goretta realisierten ihren Erstling ohne Drehbuch. Er zeigt das Treiben am und um den Piccadilly Circus, einem Zentrum der Londoner Freizeitwelt der fünfziger Jahre. Das an zwanzig Wochenenden aufgenommene Material wurde zu einer impressionistischen Form montiert, die ohne Kommentar auskommt und vor allem auf den visuellen Reiz des Menschen-gewusels und der Lichtreklamen baut. Vor Ort aufgenommene Sprachfetzen und Geräusche sowie eine Reihe von populären Musikstücken stützen die Struktur des Films. Aus vielen kleinen Beobachtungen entsteht so das imaginäre Porträt eines Samstag-abends in der Großstadt. Im Zentrum stehen die Menschen, gerade weil auf Protagonisten, die wiederholt oder über längere Zeit zu sehen wären, verzichtet wurde. Am Festival in Venedig erhielt *Nice Time* 1957 eine spezielle Erwähnung als experimenteller Kurzfilm. Mit seiner Konzentration auf das Alltägliche und Unspektakuläre gilt er auch als wesentlicher Beitrag zur Erneuerung des Schweizer Films in den sechziger Jahren. (MARTIN GIROD)



© PIERRE ZUCCA

FRANÇOIS TRUFFAUT

L'Enfant sauvage (1970) (Der Wolfsjunge)

35mm (OmeU), s/w, Ton,
83 min DARSTELLER: Jean-
Pierre Cargol, François
Truffaut, Françoise Seigner

Filmpatenschaft:
2800 Euro

»Eine Folge unglaublich ruhiger, präziser und versunkener Momente«, hat Wim Wenders *L'Enfant sauvage* genannt, einen Film über die Menschwerdung im und durch das Sprechen der Sprache. Das extreme Exempel: 1798 wird in Mittelfrankreich ein Junge gefunden, der allein im Wald lebt und sich von einem sprachlosen Wolf nur durch den Körperbau unterscheidet. Der Taubstummenarzt Jean Itard, an die Vernunft und den Humanismus glaubend, nimmt sich seiner an. Erst im Erlernen der Sprache lernt der Wolfsjunge sich als Mensch, erst im Durchgang durch das Wort lernt er die Welt als Welt zu erfahren. 1969 stellt Truffaut diesen Prozess – der nur als liebevolle, beharrliche Zuwendung gelingt – in einem schwarzweißen Film von strenger Schönheit und nahezu utopischer Behutsamkeit dar. Wie bei Bresson, dessen Kargheit Truffaut ganz nahe ist, erklingt bei jedem der unter Mühsal und Rückschritten erzielten Erfolge jubelnde Musik. Was die Experimente und Unterweisungen Itards und die asketischen, stillen Bilder Truffauts (der auch Itards Darsteller ist) trägt und bestimmt: das Pathos verhaltener Begeisterung. Am Ende von Truffauts klarstem und reifstem Film flieht der Junge zurück in die Wälder und von den Wäldern zurück in Itards Haus, der Eintritt ins Menschsein interpretiert sich als Hoffnung und Schmerz. (HARRY TOMICEK)



GRIGORI TSCHUCHRAI (GRIGORIJ ČUCHRAJ)

Ballada o soldate (1959)
(Die Ballade des Soldaten)

35mm (OmdU), s/w, Ton,
88 min. DARSTELLER:
Vladimir Ivašev, Žanna
Prochorenko, Nikolaj
Krjučkov, Evgenij Urbanskij

Filmpatenschaft:
2200 Euro

Der »Große Vaterländische Krieg«, 1941 bis 1945, aus der Sicht des Spielfilms und der Tauwetter-Periode in der Sowjetunion. Statt glorreicher Helden ein einfacher Soldat, der sterben wird. Statt der Schlacht ein trauriger Heimaturlaub: Reise im Zug, im Lastwagen, zu Fuß durch ein Land, das sich in Verwirrung, Verletzung und Chaos befindet. Grigorij Čuchraj, Stalingradkämpfer, reiht wunderbare Details zu einer melancholischen »Ballade« in weichem und geschliffenem Stil. Romantische Emphase ersetzt die alten Bilder des sozialistischen Realismus. Und neue, humanistische Bilder treten in den Vordergrund – in einem jener Filme, die dem »Tauwetter« der russischen Kultur internationale Sichtbarkeit verliehen: Er wurde weltweit mit Preisen gekrönt und für den Auslands-Oscar nominiert.



EDGAR G. ULMER

The Black Cat (1934)

35mm, s/w, Ton, 66 min
DARSTELLER: Boris Karloff,
Bela Lugosi, David
Manners, Jacqueline Wells

Filmpatenschaft:
4000 Euro

Mit budgetären Mitteln, die ihm so nie wieder zur Verfügung stehen würden, inszenierte Edgar G. Ulmer dieses Duell der zwei großen Horrorstars des Universal-Studios als bizarren Machtkampf inmitten von Bauhaus-Dekors und expressionistischen Schatten. Ein junges Ehepaar wird unfreiwillig Zeuge (und beinahe Opfer) dieser Auseinandersetzung, die wortwörtlich auf einem Pulverfass stattfindet – im Keller befinden sich die Leichen. Ein superbes, in ihrem eleganten Minimalismus überraschend modernes, allerdings nicht immer ganz ernsthaftes Schauermärchen (»cum grano salis«, leitet Karloff das satanische Ritual ein), in dessen abgründigen Details die Schrecken des vergangenen Krieges und die Vorahnungen jenes, der bald kommen sollte, ein beunruhigendes Eigenleben führen. (CHRISTOPH HUBER)



Chantal Akerman
Robert Beavers
James Benning
Robert Bresson
John Cassavetes
Guy Debord
Rainer Werner Fassbinder
Aleksej Fedorčenko
Luke Fowler
Jean-Luc Godard
Ashutosh Gowariker
Alexander Hackenschmied
Walter Hill
Alexander Kluge
Kore-eda Hirokazu
Richard Leacock & Robert Drew
Ernst Lubitsch
Len Lye
Nunzio Malasomma
Djibril Diop Mambéty
Jonas Mekas
Nanni Moretti
Max Obal
Rosa Porten
Otto Preminger
Hans Scheugl
Martin Scorsese
Michael Snow
John M. Stahl
Josef von Sternberg
Alain Tanner & Claude Goretta
François Truffaut
Grigori Tschuchraj (Grigorij Čuchraj)
Edgar G. Ulmer
Apichatpong Weerasethakul