

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 227

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 04.05.2025

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

Kino / Leben

«Sie besass kein Talent ausser dem, sie selbst zu sein, aber das genügte vollkommen, um eine Flut an Aufmerksamkeit auszulösen ...» Nein, die Rede ist nicht von Verona F. oder einem aus dem «Big Brother»-Haus. *Neal Gabler* charakterisiert damit *Zsa Zsa Gabor*, die auch Filme gedreht hat, aber nicht dadurch bekannt wurde. Bei seinem Versuch, zu «verstehen, warum die Unterhaltung in Amerika zum höchsten Wert erhoben wurde», spürt Gabler den Wurzeln der populären Kultur bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nach und fördert eine Fülle von Beispielen dafür zu Tage, dass schon damals das «Entertainment» (das In-sich-Hineinziehen einer grösstmöglichen Anzahl von Leuten) im Clinch lag mit der «Kunst» (das Ausser-sich-Stehen, um dadurch zu neuer Sicht zu gelangen) – ein langwieriger Prozess, der sich allerdings am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend beschleunigt hat und der den Autor trotz des Aufzeigens seiner historischen Dimension immer wieder zu kulturpessimistischer Verzweiflung treibt. Das ist in gewisser Weise verständlich, aber die Stärke des Buches ist ohnehin die Ausbreitung und Kontextualisierung von entlegenen Material.

«Das Leben, ein Film», so der Titel von Gablers Studie, das lässt sich nicht nur für die Leute vor, sondern auch für manche hinter der Kamera konstatieren. «Hawks wollte vor sich selbst gut dastehen und irgendwie immer der Held in dem Film seines Lebens sein» schreibt *David Thomson* in seiner Monographie zu *Howard Hawks' THE BIG SLEEP*, Film auch begreifend als «die Tagträume und Phantasien» ihrer Schöpfer. Das Erkenntnisinteresse des Autors erwacht dabei aus seiner eigenen Zuneigung zu diesem Film, die begann, als er ihn vor fast vierzig Jahren gleich dreimal hintereinander sah. Im Lauf der Zeit konstatierte er dann das Paradox, dass dieser Film «jede Menge Szenen enthielt, die wegfallen könnten (ohne dass Informationen verloren gehen oder das Verständnis der Handlung darunter leiden würde)» – dass aber gerade diese Szenen es sind, die das anhaltende Vergnügen des Zuschauers ausmachen. Im Dreieck von Hawks' Bestreben, seine Phantasien auf die Leinwand zu projizieren, dem Film als Text

und der Faszination auf den Kinogänger und Autor *Thomson* entsteht so eine assoziative Auseinandersetzung, die sich erheblich aufregender liest als die akademische Untersuchung, mit der sich *Phillip Drummond* in derselben Buchreihe *Fred Zinnemanns HIGH NOON* nähert. Einige neue Akzente (etwa in der Widerspruchlichkeit des Films) vermag auch er freilich zu setzen, das hat die mittlerweile über fünfzig Bände umfassende Reihe der «BFI Film Classics», aus der diese beiden Monographien jetzt auf deutsch vorliegen, insgesamt zu einem so lohnenswerten Unterfangen gemacht.

Die eigene Faszination ist auch der Ausgangspunkt von *Peter Körtes* schmalem Band über *Hedy Lamarr* (der unversehends zum Nachruf auf die Anfang des Jahres verstorbene Schauspielerin wurde). In diesem Fall war es ein Foto in einer Zeitschrift: «die Faszination eines Gesichts» als ein Versprechen, das weder ihr früher Skandalfilm *EKSTASE* noch einer ihrer 24 Hollywoodfilme einzulösen vermochte. «Die laufenden Bilder demontieren unerbittlich die Aura, die die «Masters of Starlight» im Studio mit dem Fotoapparat erzeugen konnten» resümiert der Autor, der mit diesem Band genau wie *Thomson* in jene *Twilight Zone* hinabtaucht, in der Film und Leben faszinierende Verbindungen eingehen, in der die Vergangenheit fortwährend umgeschrieben wird – bei *Lamarr* etwa in der «Re-Imagination» (*Körtes*) ihrer eigenen Karriere in ihrer 1966 erschienenen Autobiographie, zu der bezeichnenderweise ihr Psychiater das Vorwort beisteuerte.

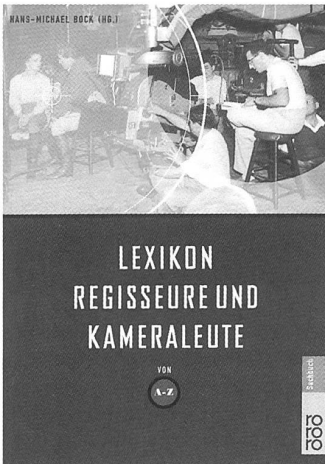
Fast gleichzeitig erschienen Ende vergangenen Jahres zwei Nachschlagewerke, die sich Filmregisseuren widmen – in ihrer Akzentsetzung sind sie allerdings eher Ergänzung als Verdopplung. Während der von *Thomas Koebner* herausgegebene Band knapp zweiundert Regisseure in Essays vorstellt, finden sich in dem von *Hans-Michael Bock* herausgegebenen Werk circa fünfhundert Einträge zu Regisseuren und Kameraleuten, knapp im Text, aber mit umfassenden Filmographien, die sämtliche Tätigkeiten, also etwa auch Auftritte vor der Kamera und Produktionsfunktionen berücksichtigen. Wo bei *Bock* die Texte überwiegend standardisierte Länge haben, setzt *Koebner* Gewichtung: *Chantal Akerman* bekommt zwei Seiten,

Ingmar Bergman dagegen fünfzehn.

Bocks Buch ist ein faktenorientiertes Nachschlagewerk, zur ersten Information beziehungsweise zum Überprüfen von Filmographien geeignet, nicht nur durch die Anzahl der Einträge, sondern auch durch die Einbeziehung von Experimental-, Dokumentar- (Lücken: *Jürgen Böttcher*, *Nick Broomfield*) und Animationsfilm (mit Ausnahme von *Jan Svankmajer* allerdings kaum gegenwärtige Künstler), Filmemachern aus den ehemals sozialistischen Ländern ebenso wie solche aus der Dritten Welt. Ärgerlicher als einige substantielle Lücken (weder *Jacques Tourneur* noch *Raoul Ruiz*, weder *Dario Argento* noch *John Frankenheimer*) sind dabei viele der (namentlich nicht gezeichneten) Texte: meist nicht viel mehr als biographische Einführungen, selten die spezifischen Qualitäten eines Regisseurs erfassend. Zu oft wird Inhaltsangabe an Inhaltsangabe gereiht. Was etwa sagt ein Satz wie «In *THE HANGING TREE* spielt *Maria Schell* eine Blinde, die von *Gary Cooper* gepflegt wird» über *Delmer Daves' Inszenierungskünste* aus? Und bei dem Kameramann *Martin Schäfer* ist der Text mit seiner Aufzählung, für welchen Regisseur er welche Filme gedreht hat, nicht mehr als eine Verdopplung der nachfolgenden Filmographie.

Auch in dem von *Thomas Koebner* herausgegebenen Werk leiden viele Texte daran, dass sie nach – für meinen Geschmack zu ausufernden – biographischen Angaben Film an Film reihen. Dass es auch anders geht, beweist etwa der Text zu *Woody Allen*, der dessen Kunstfigur des Stadtneurotikers und die Ablösung des Filmemachers davon in den Mittelpunkt stellt, oder aber die von *Norbert Grob* praktizierte Methode, sich den umfangreichen Œuvres einiger klassischer Hollywood-Regisseure (auch) mit Hilfe von Zitaten zu nähern. Merkwürdig, dass die Verfasser, obwohl fast ausschliesslich aus dem universitären Bereich stammend, in ihren Texten nicht selten ins adjektivisch Wertende verfallen.

Frank Arnold



Neal Gabler: Das Leben, ein Film. Die Eroberung der Wirklichkeit durch das Entertainment. Berlin, BerlinVerlag, 1999. 320 S., Fr. 38.–
David Thomson. Tote schlafen fest. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers. Hamburg, Europa Verlag, 2000. 110 S., Fr. 18.–
Philip Drummond: Zwölf Uhr mittags. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers. Hamburg, Europa Verlag, 2000. 125 S., Fr. 18.–
Peter Körtes: Hedy Lamarr. Die stumme Sirene. München, belleville Verlag Michael Farin, 2000. 95 S., Fr. 38.–
Thomas Koebner (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1999. 776 S., 104 Abb., Fr. 62.–
Hans-Michael Bock (Hg.): Lexikon Regisseure und Kameraleute. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag (rororo Sachbuch 60651), 1999. 525 S., Fr. 25.–

Pop Kulch. Die amerikani- sche Alternative

Als den «begabtesten Ausrufer» bezeichnete ihn vor ein paar Jahren Martin Schlappner (in Filmbulletin), und zu verstehen war das Etikett wohl in der doppelten Bedeutung von: Trommler und Schmäher. Wolfram Knorr lobpreist, oder er macht nieder, beides aus nie erlahmender Freude an der Polemik und ohne Rücksicht auf Verluste, Hörschäden oder verletzte Empfindlichkeit. Die feineren Töne beherrscht der langjährige Rezensent der «Weltwoche» gewiss auch, aber sie verfehlen es bei ihm, eine vergleichbare Beachtung zu finden.

Zuvorderst intransigent ist er stets gewesen, auch schon mal erbarmungslos mit ziemlicher Verbissenheit, und selbst seine (unvermeidlichen) Fehlurteile vertritt er so, wie es einem rauhbeinigen Filmjournalisten wohl ansteht: lieber einmal zu krass als einmal zu sanft. Wann es je einen Kritiker *gebraucht* hat (mehr von der Sorte wären besser), um zu verhindern, dass die Zunft erstarrt in der eigenen schönfärberischen Leisetreterei und untätigen Hostessen-Mentalität, dann diesen. Für die Rolle des Dauerstörers qualifiziert ihn gerade auch, dass der geborene Franke in der Schweiz (bei aller verbalen Toleranz) noch immer als verdächtiger Ausländer angesehen wird.

Sein Buch nun über die *pop kulch* Amerikas und zuvorderst Hollywoods im Verhältnis zur (überwiegend) elitären Kultur unseres Kontinents ist in Knorrs bestem Spielverderberstil geschrieben, um nicht zu sagen: auf Sieg.

Mit enormem Fleiss hat er eine Fülle von Materialien zumal aus dem Bereich der populären deutschen Kultur von Karl May bis Fix und Foxi und Nick Knatterton zusammengetragen. Das gelehrte Kompendium will die These stützen: hüben gelingt nur vereinzelt, was drüben längst selbstverständlich ist (und von Dauer obendrein): nämlich eine nützliche Breitenwirkung mit einem gewissen Anspruch zu verbinden. Unverbesserlich krankt Europa weiter an seiner Vergangenheit, die die Künste den gebildeten Klassen vorbehielt. Es verschmäht noch heute den Gedanken, von Wert könnte auch das sein, was die niederen Stände anspricht. Unter so ungünstigen Bedingungen konnte ein Gegenstück zum amerikanischen Beispiel bei uns nie wirklich gedeihen.

Statt die abstrakte, neutrale Position eines betrachtenden Rechercheurs und Essayisten zu beziehen, operiert der Verfasser (mit Gewinn) aus der eigenen Biographie heraus. Die amerikanischen Comics waren so viel besser als die deutschen, im fränkischen Coburg der Fünfziger, an der Grenze zur DDR, und die Soldatensender von AFN, dem *American Forces Network*, verbreiteten jene Musik, die den europäischen Programm-Machern noch jahrelang suspekt bleiben sollte. Das Deutsch Donald Ducks wurde zur Sprache Goethes im zwanzigsten Jahrhundert.

Jener Situation entwuchs die Entwicklung, die die Generation des Nachkriegs ins verwirrende Kreuzfeuer von Humanismus und Jazz, von Schiller und Elvis schicken würde, und zwar auch südlich des Rheins.

Schwer zu sagen, ob den Kindern von Homer und Coca-Cola nun zu raten war, sie sollten sich emanzipieren von einem solchen Erbe, oder ob sie es mit ins neue Jahrhundert hinüber schleppen sollten. (Danach gar nicht zu fragen, ob eine Trennung praktikabel war oder ob man sich das bloss so wünschte.) Offensichtlich ist, dass sich Wolfram Knorr entschieden hat, die ihm auferlegte Last bis in nachmalige Tage lustvoll weiter zu schultern.

Prinz Eisenherz Forever.

Vielleicht ist man tatsächlich gut beraten, wie Woody Allen wissend empfiehlt, fürs reifere Alter ein Quentchen Unausgegorenheit aufzusparen.

Einen Unterschied gab es indessen zwischen Deutschland und der Schweiz. Anders als in Franken, wo der Vater des Autors dem Prozess der sogenannten Entnazifizierung unterzogen wurde, vermochte sich die Bildung der Akademien in Basel oder Zürich (mit einigem mimischem Geschick) als viel weniger stark mit dem Dritten Reich kompromittiert darzustellen. Das mag einen freimütigeren Umgang der Helvetier mit den überlieferten Gütern und vielleicht sogar mit der deutschen Sprache erlaubt haben und damit eine vorsichtigeren Hinwendung zur amerikanischen Alternative. Was immer aus Deutschland kommt, stösst in der Schweiz auf einen diskreten Widerstand. Das galt wohl auch für alles, was das Land über den Nachbarn im Norden aus den USA erreichte. AFN sendete von

München, Stuttgart und Frankfurt aus. Der Hit jener Jahre war die Country&Western-Schnulze «Fräulein»: GI besingt rheinisches Mädel.

Der begabteste Ausrufer lebt von der Kontroverse, er versteht es, zu amüsieren statt zu dozieren. Er versetzt in Erstauen statt in Somnolenz. Sein Buch lässt sich lesen, weil er nie belanglos, selbst wenn man nur selten herzhafte einer Meinung mit ihm sein kann.

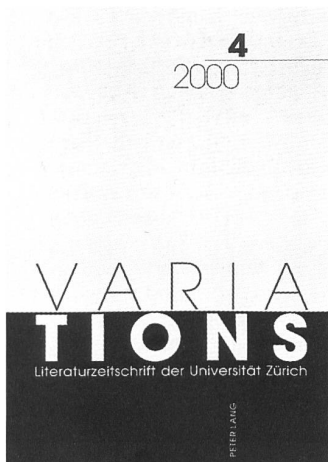
Pierre Lachat

Wolfram Knorr: *Monster, Movies, Macht und Massen – Amerikanische Kultur: 200 Jahre Lust und Last. Zürich, Haffmanns Sachbuch, 2000. 383 Seiten Fr. 36.–*

FilmSprache

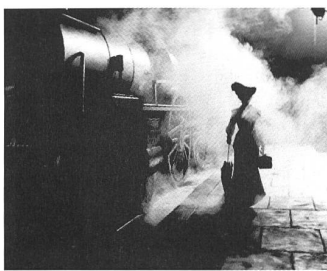
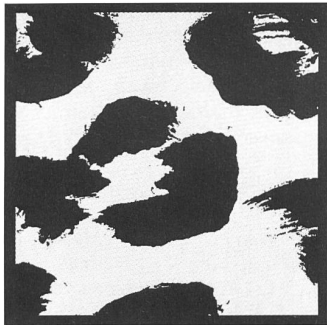
Variations nennt sich eine komparatistische Literaturzeitschrift der Universität Zürich. Sie erscheint zwei Mal im Jahr, versteht sich als Forum zur Förderung des Austausches im Bereich der Literaturwissenschaft und führt jeweils neben einem thematischen Schwerpunkt mit wissenschaftlichen Aufsätzen (in deutsch, englisch oder französisch) eine Rubrik für literarische Texte und eine für Rezensionen und Projekt- und Tagungsberichte.

Der Aufsatzteil der aktuellen Ausgabe von *variation* gilt dem weiten Komplex von Sprache und Film mit Schwergewicht auf dem Thema Literaturverfilmung. So beschäftigt sich etwa Laurent Darbellay in «Visconti et Ruiz à la recherche de Proust» anhand des Szenarios von Visconti beziehungsweise von *LE TEMPS RETROUVÉ* (1999) von Raoul Ruiz mit Fragen der filmischen Umsetzung von erzählerischen Techniken eines als unverfilmbar geltenden Werkes. Ute Limacher-Riebold untersucht die Umsetzung des altokzitanischen Romans «Flamenca» – eine Synthese der mittelalterlichen Vorstellungen der höfischen Liebe – in einer Fernsehfassung durch Michel Gayraud. Auch das Gespräch von Sylvie Jeanneret mit Freddy Buache kreist um das Thema der Verfilmung von Literatur und dem Gebrauch von Sprache im Film, weitet sich aber auch auf ethische und filmpolitische Fragestellungen aus. Thomas Christen zeigt in «Literarischer Film?» anhand von Filmen von Alain Resnais und Marguerite Duras und ihrer Zusammenarbeit mit Autoren des «Nouveau roman» wie etwa



in Behandlung von Zeit oder Erzählinstanz Literatur und Film sich gegenseitig befruchten und doch je ihre Eigenständigkeit wahren.

Tatjana Cetkovic vergleicht Alltagsgespräche mit Filmdialogen, während Kerstin Schmitt die «Sprache des monströsen Körpers» im Film – vom Werwolf bis zum Cyborg – analysiert. Lars Klawonn stellt in «L'appel du présent vivant» neuere sprach- und filmtheoretische Ansätze vor, während Charlotte Garson in «Résistance au cinéma, insistance du cinéma» die theoretischen Beschäftigungen von Roland Barthes mit dem Film nachzeichnet. Misha Kavka schliesslich stellt in «Found Footage Fiction» am Beispiel von THE BLAIR WITCH PROJECT einen Wandel in unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit, einen Wechsel von einem objektiven zu einem affektiven Modus der Repräsentation des Wirklichen fest. *variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich. Heft 4.2000. Herausgegeben von Thomas Hunkele, Johannes Keller, Bettina Sperrri. Bern, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. ISSN 1424-7631. 198 S.*



THE HOUSE OF MIRTH von Terence Davies
HAMLET von Michael Almereyda
TUGOJ UZEL von Michail Schweizer
ZICCE I YZNAJSENNE JURASIA BRATCYKA von Wladimir Byckow

Das andere Kino

Jacques Tati

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt von Mitte Juli bis Mitte August alle Film von Jacques Tati – mit Ausnahme seiner Kurzfilme. Zu sehen ist auch der selten gezeigte PARADE, eine auf 35mm transferierte Videoproduktion. Dank dem schwedischen Fernsehen konnte Tati so einen lang gehegten Traum einer Hommage an die Welt des Zirkus realisieren. In PARADE spielt er den «Monsieur Loyal», den «weissen Clown», der das ganze Spektakel dirigiert. *Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel. 01-211 66 66*

Auszeichnung

Ehrung für Martin Schaub

Der Stadtrat von Zürich hat beschlossen, dem Filmkritiker, Journalisten und Buchautor Martin Schaub die mit 15 000 Franken dotierte *Auszeichnung für allgemeine kulturelle Verdienste* zu verleihen.

Der 1937 in Zürich geborene Martin Schaub ist seit Jahrzehnten eine der gewichtigsten Stimmen der Filmkritik der Schweiz. Einen Namen machte er sich unter anderem als hervorragenden

Kenner der französischen Nouvelle vague. Auch begleitete er von Anfang an ebenso engagiert wie kritisch die damals junge Generation von Filmautorinnen und -autoren, die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre den Schweizer Film zu erneuern begann. Martin Schaub – und der Filmkritiker Martin Schlappner (1919–1998) – trugen nicht unwesentlich mit dazu bei, dass dieses einheimische Filmschaffen nach und nach auch die ihm gebührende Beachtung fand.

Gewählt sind...

Filmpodium der Stadt Zürich

Andreas Furler, seit 1995

Filmredaktor des Tages-Anzeigers, wird neuer Co-Leiter des Filmpodiums der Stadt Zürich. Er übernimmt die Nachfolge von Rolf Niederer, Mitbegründer und langjähriger Co-Leiter des Filmpodiums, der auf Ende Jahr pensioniert wird. Zusammen mit dem bisherigen Co-Leiter Martin Girod wird Andreas Furler ab Dezember für das städtische Kino die Verantwortung übernehmen.

Berlinale

Dieter Kosslick ist zum neuen Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin gewählt worden. Der 52-jährige Kosslick ist seit 1992 Geschäftsführer der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen und hat sich als Vizepräsident der Europäischen Filmakademie auch international einen Namen gemacht. Er löst den Schweizer Moritz de Hadeln ab, der seit 1979 Direktor der Berlinale ist und nach den Filmfestspielen von 2001 sein Amt verlassen wird.

Festival

Locarno 2000

Vom 2. bis 12. August findet das Festival internazionale del film di Locarno zum 53. Mal statt.

Den «Concorso internazionale» bestreiten 19 Filme aus 15 Ländern. Die Schweiz ist mit AZZURRO, dem neusten Film von Denis Rabaglia, vertreten, Deutschland mit Filmen von Romuald Karmakar und Philip Gröning. Aus Frankreich stammen der Skandalfilm BAISE-MOI von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, BRONX BARBÈS der Ethnologin Eliane De Latour und LA SAISON DES GOYAVES des Viet-

namesen Dang Nhat Minh. Aus dem angelsächsischen Sprachraum kommt HAMLET von Michael Almereyda und THE LOW DOWN von Jamie Thraves, während die iberische Halbinsel mit zwei portugiesischen Werken von Pedro Costa beziehungsweise Paulo Rocha vertreten ist. Aus dem Fernen Osten kommen HOTARU der Japanerin Naomi Kawase, FEICHANG XIARI des Chinesen Lu Xuechang und LITTLE CHEUNG von Fruit Chang aus Hongkong.

Auf der abendlichen Piazza werden neben ausgewählten Wettbewerbsfilmen etwa HOLLOW MAN von Paul Verhoeven – der diesjährige Ehrenleopard geht ebenfalls an den Holländer –, THE HOUSE OF MIRTH, das neueste Werk von Terence Davies, CRAZY von Hans-Christian Schmid oder X-MEN von Bryan Singer zu sehen sein.

Im Rahmen der Sektion «Cinéma suisse redécouvert» stellt die Cinémathèque suisse Raritäten vor, die dank der Unterstützung von Memoriar restauriert werden konnten. In PETRONELLA (1928), einem Stummfilmmelodrama von Hanns Schwarz, hat der nachmalige Regisseur Wilhelm Dieterle eine Starrolle inne. Ein zweiter Block stellt Tonfilme in schweizerdeutschem Dialekt vor: HANS IM GLÜCK (1937), ein surrealer Werbe-Sketch des Avantgarde-Regisseurs Hans Richter, mit Emil Hegetschweiler, Alfred Rasser und Therese Giehse (8 Min.), DER GROSSE ZAU- BERKÜNSTLER IM SCHWARZEN KABINETT (1939), eine Kabarett-Nummer von Fredy Scheim, die sich über den allzu vergänglichen Völkerbund lustig macht (14 Min.), und SCHAGGI DER VAGABUND ODER DAS GLÜCK AUF DER LANDSTRASSE (1938/39) von Scheim und Konrad Lips (75 Min.), eine Burleske mit phantastischen Elementen.

Auch die «Semaine de la critique» verspricht mit Dokumentarfilmen wie DO IT von Sabine Gisiger und Marcel Zwingli, MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT von Michael Althen und Dominik Graf oder THE MARKUS FAMILY von Elfi Mikesch originelle, sensible, herausfordernde Blicke auf die Wirklichkeit zu vermitteln.

Die diesjährige Retrospektive stellt mit mehr als fünfzig Filmen eine «andere Geschichte des sowjetischen Films von 1926 bis 1968» vor:

Eine andere Landschaft

von Andrej Plachow

Am Tag nach dem berühmten fünften Kongress des Verbands der Filmschaffenden der Sowjetunion (Mai 1986) wurde die Konfliktkommission gegründet, um Filmen, die verboten waren, wieder ihr Leben zurückzugeben, und ich wurde zum Vorsitzenden dieser Kommission bestimmt.

Zuerst nahmen wir an, dass nur rund fünfzehn bis zwanzig Filme während der Sowjet-Zeit auf die Regale gekommen waren, aber schlussendlich arbeiteten wir während dreieinhalb Jahren und visionierten rund 250 Filme – Spiel- und Dokumentarfilme, Fernsehfilme und sogar Animationsfilme.

Von Anfang an war anerkanntes strategisches Ziel der Kommission die Wiederherstellung der geschändeten Gerechtigkeit gegenüber den Künstlern sowie dem Publikum, das gewaltsam daran gehindert wurde, Meisterwerke des sowjetischen Films zu sehen.

Andererseits war dies eine wunderbare Chance für Wissenschaftler wie Kritiker (die die Mehrheit der Kommission bildeten), einen andern Blick auf die filmhistorische Landschaft in diesem Land zu werfen.

Die meisten der verbotenen Filme, die wir entdeckt haben, gehörten den sechziger und siebziger Jahren an: *KURZE BEGEGNUNGEN* (KOROTKIE WSTRETSCHI, 1967) und *LANGE ABSCHIEDE* (DOLGIJE PROWODY, 1971) von *Kira Muratowa*, *DIE KOMMISSARIN* (KOMMISSAR, 1967) von *Alexander Askoldow*, *ASSJAS GLÜCK* (ASINO STSCHASTIJE, 1967) von *Andrej Kontschalowski*.

Doch die Geschichte der sowjetischen Zensur ist sehr viel länger. Ungleich der Literatur oder der Malerei hatte das Filmschaffen unter den totalitären Bedingungen immer nur beschränkte Möglichkeiten, Alternativen zu entwickeln. Gründe dafür waren nicht nur die hohen Produktionskosten, sondern auch die extrem starke ideologische Kontrolle: Lenin hatte vorausschauend gesagt: Film sei die wichtigste der Künste.

Während der Stalin-Zeit war Kino eine Art Massenritual, eine globale nationale (und internationale!) Mythologie. Gerade auch die klassischen Filme von *Eisenstein* und *Dowschenko* hatten immer ein leidenschaftliches

politisches Thema, was sie darüber hinaus schufen, gehört der autonomen künstlerischen Ebene an. Doch *DIE BESHIN WIESE* (BESHIN LUG, 1935) und der zweite Teil von *IWAN DER SCHRECKLICHE* (IWAN GROSNIJ, 1945) bestätigten, dass beides zu kombinieren nahezu unmöglich ist.

Späte Werke von *Pudowkin* (*DIE MÖRDER MACHEN SICH AUF DEN WEG*, *UBIJCY VYCHODJAT NA DOROGU*, 1942 nach Bertolt Brechts «Furcht und Elend des Dritten Reiches») und *Dowschenko* (*MICURIN*, 1949) hatten ernsthafte Probleme mit der Zensurbehörde, wurden verstümmelt und teilweise verboten. Viele Filme von *Abram Room*, *Boris Barnet*, *Alexander Medwedkin* und anderen sowjetischen Klassikern wurden künstlich im Schatten gehalten – als zu «randständig» für das sowjetische Revolutionskino.

Mitte der fünfziger Jahre wurde trotz dem Geist von Chruschtschows Liberalisierungspolitik *FREME VERWANDTSCHAFT* (CUZAJA RODNJA, 1956) von *Michail Schweizer* zensuriert. Grund dafür war der neue Grad von Realismus in der Beschreibung des Lebens eines Bauern. Der Film wurde schrecklich geschnitten und wurde unter dem idiotischen Titel *SASCHA TRITT INS LEBEN EIN* vertrieben. Nach dieser traurigen Erfahrung gab *Schweizer* aktuelle soziale Themen auf und konzentrierte sich vor allem auf Adaptionen klassischer Literatur für die Leinwand.

Die Konfliktkommission legte ihr Augenmerk auch auf die sogenannten «formell-vertriebenen» Filme, darunter fanden sich die besten Filme der Sowjetunion aus den sechziger und siebziger Jahren (zum Beispiel *RABOCHIJ POSIOLOK* von *Wladimir Wengerow*). Ihre nationale Verbreitung war gering – in der Tat wurden sie beinahe nicht vertrieben, und viele von ihnen durften im Ausland nicht gezeigt werden. Verschiedene Filme von grundsätzlicher Wichtigkeit für die filmische Entwicklung, etwa *ZASTAWA IL'ICA* (1962) von *Marlen Chutsiev*, dem von der Zensur mehrere Schnitte aufoktroiert wurden, wurden von der Konfliktkommission in ihrer Originalversion wiederhergestellt.

Deshalb sieht vierzehn Jahre nach dem fünften Kongress des Filmverbands die historische Landschaft des sowjetischen Filmschaffens ziemlich anders aus.

Zur Retrospektive erscheint folgende Publikation:

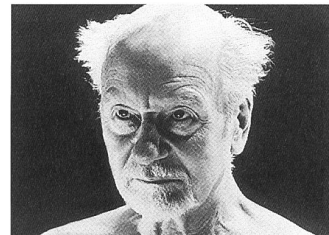
Bernard Eisenschitz (Hg.): Lignes d'ombre: Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926–1968. Mailand, Mazzotta, 2000. 250 S. 100 Abb.

The Big Sleep

John Gielgud

14. 4. 1904–21. 5. 2000

«Wir sind aus solchem Stoff wie der zu Träumen, und dieses kleine Leben umfasst ein Schlaf.» *John Gielgud in der Rolle des Prospero in PROSPERO'S BOOKS von Peter Greenaway*



Hellmuth Costard

1. 11. 1940–11. 6. 2000

«Mein Ziel ist es, Spielfilme vollkommen phantasielos zu drehen: ... den ungestörten Ablauf der Ereignisse als perfekte Inszenierung auszunutzen.» *Hellmuth Costard in Vorspann zu DER KLEINE GODARD AN DAS KURATORIUM JUNGER DEUTSCHER FILM (1978)*



Vittorio Gassman

1. 9. 1922–29. 6. 2000

«Ich habe keine grosse Rolle in diesem Film: Ich bin nur eines der Instrumente des Chors, und ich bemühe mich, den kleinen Part in dieser Symphonie auszufüllen.» *Vittorio Gassman zu LA VIE EST UN ROMAN von Alain Resnais*



Walter Matthau

1. 10. 1920–1. 7. 2000

«Matthau ist ein einzigartiger Star. Wenn man für ihn ein Drehbuch schreibt, gibt es keine mögliche Alternative für ihn. Er hat einzigartige Charakteristika – ein Gangwerk, wie es sonst keiner hat, und ein Gesicht, das heraussticht. Matthau ist wie eine Palette, auf der man jede Farbe findet, die man sich nur vorstellen kann. Er ist ein guter Schauspieler, sehr ökonomisch. Er weiss, wie man aus Nahaufnahmen das Maximale herausholt.» *Billy Wilder zu BUDDY, BUDDY*

