

Berichte/Kommentare

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1975)**

Heft 8

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

das grosse Maschinen-Laboratorium der HTL Brugg-Windisch verlegt (HTL = Höhere Technische Lehranstalt, Ingenieurschule), um dieses moderne «Technikum» als Beispiel für eine von insgesamt 14 staatlichen Ingenieurschulen vorzustellen. Die auf insgesamt 60 Minuten verlängerte Magazinsendung wird «vorproduziert» und an zwei Tagen Ende April auf Magnetband aufgezeichnet. Um die Gespräche mit Dozenten und Studenten aufzulockern, wird abwechslungsweise in die verschiedenen Labors «umgeschaltet», wo die HTL-Studenten technische Experimente demonstrieren, so zum Thema Automation, Sonnenenergie, automatische Steuerung, Strömungslehre, Brückenbau usw. – Themen, die vermutlich das Abendprogramm-Publikum ansprechen können.

Eine solche Sendung bedingt einen erheblichen Vorbereitungsaufwand – die ersten Gespräche zwischen Fernsehredaktion und HTL begannen schon Ende 1974. Nur schon die Fixierung eines Sendetermins bot Schwierigkeiten, weil die «Cars» (d. h. das mobile Studio) nicht beliebig verfügbar sind. Ohne den begeisterten Einsatz von Schulleitung und Studenten wäre sie kaum realisierbar. Martel Gerteis

BERICHTE/KOMMENTARE

Gültiger Einblick in den russischen Stummfilm

Anfangs April begann in Zürich der vom Städtischen Filmpodium in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque Suisse und dem Münchner Film-Museum organisierte erste Teil einer Retrospektive des russischen Stummfilms, die aller Wahrscheinlichkeit nach zumindest in Teilen auch in andern Schweizer Städten zu sehen sein wird. (In Bern zeigt «Film am Montag» eine fünfteilige Wertow-Retro.) Was den Reiz der Schau ausmacht: Sie klammert bewusst für einmal jene schon legendären Werke aus (zum Beispiel Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin» oder «Oktober»), die man hierzulande bereits gesehen hat, und stellt statt dessen Filme vor, die zu kennen bis heute einem kleinen Kreis von Insidern vorbehalten blieb; von deren Existenz man zwar wusste, die man aber nicht zu sehen bekam. Rund zwanzig zwischen 1924 und 1934 entstandene Filme umfasst das Programm, das zwar nicht Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann (es fehlen exemplarische Arbeiten aus dem Schaffen einiger der vorgestellten Regisseure), das aber doch einen gültigen und informativen Einblick in die Materie zu vermitteln vermag. Die Werke von Lew Kuleschow, Dsiga Wertow, Grigori Kosinzew/Leonid Trauberg, Abram Room, Wsewolod Pudowkin, Jakow Protasanow, Boris Barnet, Alexander Dowshenko, Viktor Turin, Michail Kalatosow, Friedrich Ermler und Alexander Medwedkin spiegeln jene Ära russischer Filmgeschichte, in der zwar die durch Oktoberrevolution und Bürgerkrieg geweckten neuen Ideen und Thematiken bereits konsolidiert waren, die Suche nach geeigneten, sowohl den ideologischen Forderungen der kulturpolitischen Instanzen als auch den gestalterischen Vorstellungen des einzelnen entsprechenden formalen Ausdrucksmöglichkeiten aber noch keineswegs abgeschlossen war. Vielfach herrschte noch das Konzept vor, das vor der Revolution das russische Filmschaffen geprägt hatte: die Stoffe hatte man – so zum Beispiel im damals führenden Filmstudio von A. Chanshonkows, wo unter Jewgeni Bauer auch Lew Kuleschow eine zweijährige Lehre absolvierte – der klassischen nationalen Literatur, der Geschichte und dem westeuropäischen Melodrama entnommen; Film präsentierte sich, was die formalen Aspekte angeht, noch weitgehend als in langen, statischen Einstellungen abphotographiertes Theater, blieb also literarisch gebaut.

Zwar waren sich die Erneuerer, von denen einige erst während der Revolution zum Medium gefunden, andere, so Protasanow mit seinen 1908 entstandenen Werken *«Die Ehre der Flagge»* und *«Der Brunnen von Bakschisarai»*, bereits Erfahrung mit dem Film gesammelt hatten, einig in der Ablehnung des sogenannten «zaristischen» Films und zugleich bereit, Werke hervorzubringen, die Stalins Vorstellungen vom Film als stärkstes Agitationsmittel für die Massen entsprachen, das man wirksam in die Hände zu nehmen habe (Stalin am 13. Parteikongress). Wohl herrschte also ein ideeller Konsens, doch man konnte sich auf kein festes, von allen akzeptiertes Programm festlegen: Wertow sah die Zukunft in der Filmchronik (die unter der Ägide des 1919 verstaatlichten Skobelew-Komitees eine erste Blüte erlebt hatte) und im Dokumentarfilm; Kosinzew und Trauberg, beeinflusst vom Futurismus, tendierten zur «exzentrischen Kunst»; Kuleschow schliesslich erblickte im Spiel-, vornehmlich aber im Abenteuerfilm, eine grosse Chance, die Grundlagen für eine neue optische Kunstform mit spezifischen dramaturgischen und ästhetischen Gesetzen (beispielsweise die Montage als Prinzip, mittels einer grossen Anzahl kurzer Einstellungen Rhythmus zu schaffen) zu erstellen.

Wie sehr letzterer gewillt war, in ihrem rationellen Aufbau konstruktivistisch beeinflusste Bildfolgen zu schaffen, die jeden «nichtarbeitenden Raum» ausschliessen sollten, wie sehr er auch versuchte, «die Arbeit der Filmmodelle so zu organisieren, dass sie eine Summe organisierter Bewegung darstellt, mit einer auf ein Minimum reduzierten Verkörperung» («Filmkunst», Moskau 1929), beweist sein bereits vom ZDF ausgestrahlter Film *«Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki»* (1924).

Die den amerikanischen Western parodierende Satire auf die Vorstellungen, die in der westlichen Welt von der Sowjetunion vorherrschten, kann als Beispiel konsequenter Umsetzung einer stilistischen Theorie in die filmische Praxis gewertet werden – was das streckenweise lebendige, temporeiche Werk manchmal freilich in die Nähe des Modellhaft-Perfekten rückt. Als schieres Gegenteil präsentiert sich Friedrich Ermlers 1929 entstandenes Werk *«Trümmer eines Imperiums»*. Wo Kuleschow zum Vorteil der Unterhaltsamkeit und spielerischen Eingängigkeit auf jegliche Didaktik verzichtete, ist Ermlers Werk übervoll davon. Die Entwicklung eines Soldaten, der im Ersten Weltkrieg das Gedächtnis verlor und im nachrevolutionären Leningrad nun Schritt für Schritt die Errungenschaften des Sozialismus entdeckt, mag trotz einiger sehr poetischer Einstellungen voll von menschlicher Wärme nicht zu überzeugen. Zu sehr ist das Schicksal des Mannes Anlass, mit viel ideologischer Verve ein pathetisches Loblied auf die neue Gesellschaft zu singen, das seines aufdringlichen symbolischen Gehalts wegen so angenehm im Ohr nicht klingt. Neben *«Das Mädchen mit der Hutschachtel»* (1927), einer herzerfrischenden, von chaplinesker Komik geprägten (Fast-)Slapstick-Komödie von Boris Barnet verdient als Vertreter des Dokumentarismus sicher Dsiga Wertow Beachtung, der im vorliegenden Programm mit so berühmten Arbeiten wie *«Kino-Auge»*, *«Kino-Prawda Nr. 21»* (beide 1924), *«Das 11. Jahr»* (1928) und *«Ein Sechstel der Erde»* (1926) vertreten ist. Wertow, der in *«Antworten auf fünf Fragen»* (in: Kinogasetta, Moskau, 21. Oktober 1924) das Filmdrama als «Opium für das Volk» und den Begriff Kunst «seinem Wesen nach als konterrevolutionär» bezeichnete, beweist sich darin als Meister der dokumentarischen Struktur, die ihren Rhythmus aus der Aufgliederung der gefilmten Ereignisse schöpft, die, von verschiedenen Positionen aus aufgenommen und neu montiert, eine andere, eindringlichere und ausdrucksstärkere Realität hervorbringen. *«Ein Sechstel Erde»* kann beinahe als Modell Wertowschen Schaffens gelten. Konzipiert als Gedicht, dessen Strophen beziehungsweise Abschnitte exakt bearbeitete Einzelthemen darstellen, verdichtet sich das Hohelied des sozialistischen Aufbaus zu einem lyrischen Ganzen, zum faszinierend konzipierten Abbild der einen grossen Idee, das mit grossem Impetus gezeichnet wird.

Balts Livio

Comeback mit einem Remake?

Jean-Luc Godard dreht «A bout de souffle II»

Um Jean-Luc Godard war es seit 1970 still geworden; er hatte dem kommerziellen Kino seinen Abschied eingereicht und war in den filmischen Untergrund gegangen. Sein Engagement für die El Fatah sollte in einem agitatorischen Dokumentarfilm seinen Niederschlag finden – der Film wurde nie beendet. Seine Arbeitsgruppe «Dziga Wertow» brach allmählich auseinander, nachdem Godard nach einem schweren Motorradunfall im Juni 1970 über ein halbes Jahr im Krankenhaus liegen musste. Er zog sich völlig zurück, drehte kleine Zielgruppenfilme, die er kaum vorzeigen mochte. «Die Kinos der Champs-Élysées interessieren uns nicht, sie sind die Hochburgen des amerikanischen Imperialismus», erklärte er noch im Mai 1970 in einem Interview. 1973 begann er, zusammen mit seiner ehemaligen Frau Anne Wiazemski, einen Video-Film mit dem Titel «*Mai, je*», der anfangs von dem Grossproduzenten Rassam finanziert wurde. Auch dieser Film war bis heute nicht zu sehen. Jean-Luc Godard blieb verschwunden, Auskünfte über ihn waren selbst durch Freunde nicht zu bekommen. Um so überraschender inszeniert Godard nun gleich zwei Filme auf einmal, darunter «*A bout de souffle II*», der für Cannes fertig werden soll. Über den zweiten Film ist ausser dem Titel «*Comment ça va*» (*Wie geht es?*) nichts zu erfahren; man soll ihn im September sehen können.

Man muss lange in der Filmgeschichte suchen, um einen Präzedenzfall für ein solches Unternehmen wie «*Ausser Atem Nummer 2*» zu finden. Nur sehr selten hat ein Regisseur seine eigenen Filme Jahre später noch einmal gemacht, d. h. einen Film nach demselben Drehbuch. Berühmt dafür ist u. a. der Japaner Ozu. Wie Godards «*Ausser Atem*» nach 15 Jahren aussehen mag, darüber gibt es Auskünfte, nicht zuletzt von den Produzenten des ersten Teils, Gerard Beytout und Georges de Beauregard: «Wir produzieren diese Neufassung, weil sie zwar vom gleichen Drehbuch wie 1960 ausgehen, aber die Gegebenheiten von 1975 respektieren wird. Godard ist frei von ökonomischen Zwängen, er beherrscht die modernen Drehmethoden perfekt und braucht die herkömmliche Maschinerie der Kinoindustrie nicht mehr. Andere Schauspieler als damals, andere Selektionen – aber das Thema bleibt: Liebe und Gewalttätigkeit zweier Menschen, die ungleichzeitig leben. Auf jeden Fall wird es ein ‚neuer‘ Film.»

Es soll ein politischer Film werden in dem Masse, in der der persönliche Alltag politisch ist. So ist es um so erstaunlicher, dass Godard sagt: «Mit den technischen Mitteln, die ich studiert und ausprobiert habe, kostet «*Ausser Atem Nummer 2*» genau soviel wie 1960: 600 000 F. Das Ergebnis dieser waghalsigen Prognose, sollte man es in Cannes tatsächlich sehen können, wird er auf einer Pressekonferenz erläutern. Sie wäre dann Jean-Luc Godards erster öffentlicher Auftritt seit vier Jahren.

Richard Pernod (F-Ko)

Ein Falstaff der Hinterhöfe

Zum 60. Geburtstag von Anthony Quinn am 21. April

Quinn gehört zu jenen Schauspielern, deren Gesicht man lange vor ihrem Namen kannte. Sieht man «*The Last Train From Gun Hill*» (John Sturges, 1958) oder «*Alexis Sorbas*» (Michael Cacoyannis, 1964) – Filme, in denen er Hauptrollen innehatte –, so erinnert man sich schlagartig an die kurzen Augenblicke, für die dieses selbe, vergessen geglaubte Gesicht in älteren Filmen auftauchte und wieder in die Anonymität entschwand. Da sind z. B. de Milles Pionierepen «*The Plainsman*» (1936) und «*Union Pacific*» (1939), Mamoulians Torero-Melodram «*Blood And Sand*» (1941), oder Wellmans Problemwestern «*The Ox-Bow Incident*» (1943). Allmählich wurden

dann die Rollen gewichtiger, bis mit «*La strada*» (Fellini, 1954) der Durchbruch gelang. Quinn nimmt so das Schicksal eines Clint Eastwood oder Charles Bronson vorweg, für die der Weg zum Ruhm ebenfalls in Europa begann. Freilich hatte er nie das Glück, Rollen zu ergattern, die ganz auf seine Persönlichkeit, auf seine individuelle Begabung zugeschnitten waren. Immer wieder musste er den Leidenschaftlichen und krankhaft Eifersüchtigen, den von düsteren Mächten Umgarteten oder den am Rande der Gesellschaft Stehenden mimen. Wo Quinn war, da walteten zumeist irrationale Kräfte, da kochten die Gefühle auf Überdruck. Als man nach und nach sein komödiantisches Talent entdeckte, fehlten die Regisseure, die es in die richtige Bahn gelenkt hätten. Die Komödie versackte im Klamauk; die Lustigkeit erschöpfte sich in Lautstärke. Quinn tobte und tanzte, soff, brüllte und bramarbasierte wie ein Falstaff, der den Königshof mit dem Hinterhof vertauscht hat. Dass man ihn aller Wahrscheinlichkeit nach so im Gedächtnis behalten wird, hat er eigentlich nicht verdient. Noch wäre Zeit, dies zu ändern.

V. B. Burg (F-Ko)

Bücher zur Sache

Eine Geschichte des russisch-sowjetischen Films

Jay Leyda: Kino. A History of the Russian and Soviet Film, George Allen & Unwin Ltd., Paperback Edition, London 1973, 501 S., ill., Fr. 26.30

Die Paperbackausgabe ist gegenüber der Erstauflage von 1960 lediglich um eine kurze zusätzliche Einführung über die Produktion der Jahre 1959–1970 erweitert worden. Der Berichtszeitraum umfasst die Jahre 1896–1947, der Zeit 1948–1958 ist ein knappes Postskriptum gewidmet. Leyda erzählt die Story des russischen bzw. des sowjetischen Kinos nicht losgelöst vom historischen Geschehen, sondern er vermag den gesellschaftlichen Sektor Film und seine Entwicklung in seiner Abhängigkeit von den politischen und sozioökonomischen Determinanten des Zarenreiches, des Ersten Weltkrieges, der Revolutionen des Jahres 1917, des Bürgerkrieges, der Zwischenkriegszeit mit ihren vielfältigen Entwicklungen, des Zweiten Weltkrieges – im groben etwa die Kapiteleinteilung des Buches – aufzuweisen. In der Geschichte des russischen bzw. sowjetischen Kinos spiegelt sich, und das ist das Verdienst Leydas, allgemeine Geschichte wider. «Kino» ist mit wissenschaftlicher Sorgfalt geschrieben. Wegen der schlechten Verfügbarkeit der Quellen ist es zu begrüßen, dass Leyda im Text oft Blockzitate bringt, ohne dass «Kino» zu einer Zitatencollage herabsänke. Problematisch bleibt das Ende des Darstellungszeitraumes. Der Tod Eisensteins (1947) ist ein unzweckmässiges Datum der Periodisierung. Zweckmässiger wäre der Tod Stalins (1953) oder Chrustschows grosse Abrechnung mit dem Stalinismus (1956), die eine Tauwetterperiode einleitete. – Negativ bleibt anzumerken, dass die Paperbackausgabe gegenüber der Erstausgabe 1960 unverändert geblieben und die seitdem erschienene Literatur nicht verarbeitet worden ist. Eine verbesserte und bis in die jüngste Gegenwart fortgeführte erweiterte Auflage wäre sehr zu wünschen.

Johannes Horstmann (F-Ko)

Ungarn: mehr Sendezeit für Schulfernsehen

mak. Viel mehr Sendezeit bekommt das Schulfernsehen im Programm des staatlichen Ungarischen Fernsehens MRT im kommenden Fünfjahresplan. Damit wird die immer stärkere Rolle anerkannt, die das Fernsehen im Schulunterricht im Bildungswesen der Volksrepublik spielt. Die ersten Sendungen des ungarischen Schulfernsehens waren vor zehn Jahren ausgestrahlt worden.