

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 29 (1977)
Heft: 3

Rubrik: Berichte/Kommentare

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: 15.03.2025

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

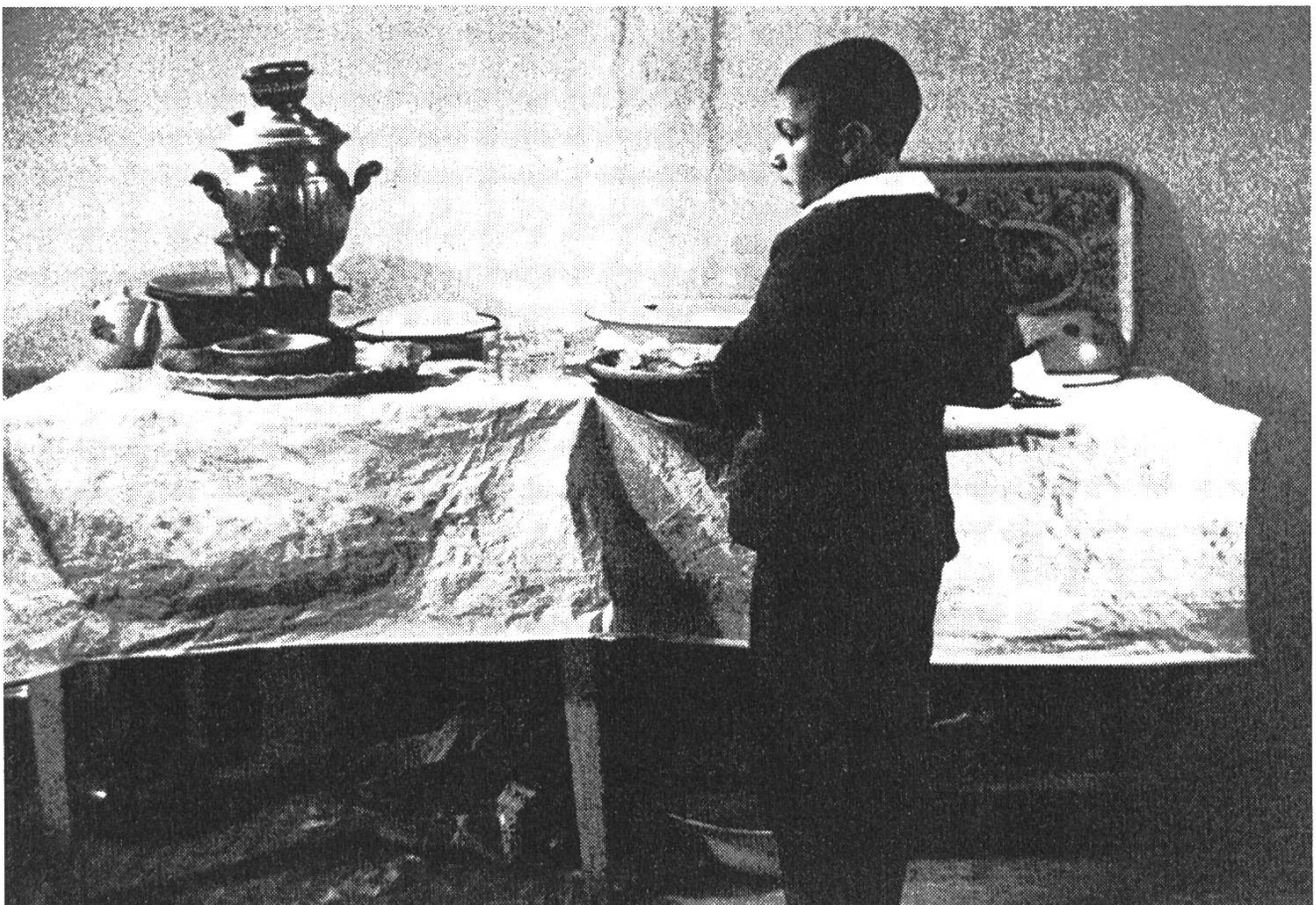
BERICHTE/KOMMENTARE

Iran – kein Märchenland für Filmschaffende

50 Jahre iranisches Filmschaffen

Es hat nicht einmal einer Geschichtsfälschung bedurft, um das 50jährige Jubiläum der Pahlavi-Dynastie, das letztes Jahr gefeiert wurde, mit dem 50jährigen Jubiläum des iranischen Filmschaffens zu synchronisieren. Die Beziehungen zwischen den oberen Schichten und dem Film waren in Persien von allem Anfang an vorhanden. So fanden die ersten Filmvorführungen um 1900 herum nicht, wie anderswo, auf den Jahrmärkten, sondern in kaiserlichen Palästen und Harems statt. Auch die ersten einheimischen Produktionen müssen als «Hofberichte» gekennzeichnet werden. Der Anfang dazu wurde im Jahre 1926 mit der Krönungszeremonie von Schah Reza dem Grossen gemacht.

Anfänge und wichtigste Etappen des iranischen Filmschaffens der ersten 50 Jahre sind heute in einem Revuefilm mit dem Titel «*Laterna magica*» festgehalten. Seine Uraufführung hat er an der Eröffnungsfeier des V. Teheraner Filmfestivals (Dezember 1976) erlebt. Dass die Begeisterung des Premierenpublikums laut Berichten nicht gerade erschütternd war, liegt nicht nur an der etwas langweiligen Montage dieses Streifens, sondern auch an der Art und Geschichte des iranischen Filmwesens selbst. Ästhetische oder aussagemässige filmische Höhepunkte hat es in Persien, bis vor ganz wenigen Jahren, nämlich kaum gegeben. Kommerziell fielen vor allem die



Ästhetisch-dokumentarische Sozialkritik: «Ein einfaches Ereignis» von Sohrab Shahid Saless

Streifen von Abdol Hoseyn Sepenta (1907–1969) ins Gewicht. Sein *«Dokhtar-e Lor»* (*Das Mädchen aus dem Stamme Lor*) soll seinen Riesenerfolg zum Teil allerdings dem Umstand verdanken, dass er persisch gesprochen war. Sepenta arbeitete in Indien, weil es dort bessere kinematographische Einrichtungen gab. Der Umstand ist auf die Tradition der melodramatisch orientierten, naiv anmutenden iranischen Love-Story-Produktionen mit den vielen tänzerischen und bauchtänzerischen Einlagen – z. B. der Filme *«Schirin und Farhad»* (1934), *«Leila und Madschnun»* (1935) usw. – nicht ohne Auswirkung geblieben. Auch die in der Folgezeit wie Pilze aus dem Boden gestampften iranischen Filmproduktionsgesellschaften, deren es im Jahre 1957 bereits an die 22 gab, haben das Niveau nicht zu heben vermocht. Die neun Millionen Kinogänger, die man bereits schon ab 1950 registrierte, wurden von den einheimischen Produktionen und Produzenten also eher verdorben und ausgebeutet, statt verwöhnt. So blieb der persische Filmmarkt weitgehend auf den Import von ausländischen Produktionen angewiesen, wovon die USA, vor Ägypten, Indien, Frankreich und Italien, den Hauptarst, nämlich ganze 85 Prozent bestritten.

Eine neue Generation führt zu Konflikten

Eine einigermaßen entscheidende Wende hat eigentlich erst das Jahr 1969 mit den auch bei uns bekannt gewordenen Werken *«Qeisar»* von Massud Kimiavi, *«Gav»* (*Die Kuh*) und *«Postschi»* (*Der Briefträger* 1971) von Dariush Mehrjui herbeigeführt. Sie sind allerdings im Zusammenhang mit den zusehends grösser werdenden filmkulturellen Anstrengungen des Landes zu sehen, wie sie z. B. durch die Gründung des internationalen Kinderfilmfestivals im Jahre 1966 in Teheran, durch die Schaffung einer Sektion Film beim nationalen «Festival des Arts» in Shiraz und schliesslich durch die Gründung des internationalen Festivals in Teheran im Jahre 1972 (aus organisatorischen Gründen wird es ab 1977 in Isfahan durchgeführt) zum Ausdruck kamen. Die wachsende Bedeutung Persiens und sein gesteigertes Selbstbewusstsein spiegelten sich also auch im Filmschaffen und in seiner hoffnungsvollen, neuen, jungen Generation von Filmschaffenden wider. Die meisten und die besten davon haben sich im Jahre 1970 zur sogenannten «neuen Filmgruppe» zusammengeschlossen und dabei programmatisch erklärt: «Wir wollen uns distanzieren vom iranischen Kommerzfilm, der sich nicht vereinbaren lässt mit andern kulturellen Fortschritten im Iran, nicht das artistische und literarische Erbe des Landes berücksichtigt, nicht die iranische Realität widerspiegelt und nicht den gegenwärtigen sozialen Änderungen und gestiegenen Ansprüchen des Publikums entspricht.»

Götter und Gezeiten schienen, anfänglich wenigstens, diesem neuen Filmverständnis gegenüber günstig gestimmt zu sein. Die ersten, sorgfältig registrierten Echos aus dem Ausland waren positiv. Der Schah teilte höchstpersönlich Anerkennungsmedaillen aus. Seine hübsche Frau, anlässlich von Festivalempfängen von Journalisten auf das iranische Filmwunder angesprochen, doppelte nach: «Oui, ils sont très talentueux» (Ja, sie sind sehr talentiert!). Ein vorwiegend junges, studentisches, filmhungriges Publikum entdeckte den Film als willkommenes Medium, sich mit den nationalen Realitäten auseinanderzusetzen.

Aber der Wunsch, iranische Realitäten widerzuspiegeln, musste unweigerlich zu Konflikten führen. Schon deshalb, weil diese Realitäten in sich selbst sehr widersprüchlich sind. Sollten die jungen Filmer sich mit dem Schahkult, dem Erdölreichtum und den Entwicklungsambitionen, eine der fünf grössten Industrienationen der Welt zu werden, auseinandersetzen? Oder waren die Lebens- und Arbeitsbedingungen der von diesem Segen weniger Betroffenen – zu denen die über 60 Prozent von Analphabeten, die noch wie im Mittelalter leben und trotzdem zur iranischen Realität gehören – der Darstellung wert? Das Erleben und Erleiden dieses Dilemmas zwischen gestern und heute, zwischen Fortschritt und Tradition, zwischen arm und reich, zwischen Stadt und Land, in dem sich der Iran zur Zeit befindet, klingt in vielen

dieser neuesten, sozialkritisch engagierten Filme an. Allegorisch verschlüsselt und poetisch verklärt in «*Die Mongolen*» und in «*Garten der Steine*» von Parviz Kimiavi, ästhetisch-dokumentarisch in «*Ein einfaches Ereignis*» und «*Stilleben*» von Sohrab Shahid Saless, historisch-psychologisch in «*Prinz Ehtejab*» von Bahman Farmanara.

Beschränkung des freien Filmschaffens

Trotz oder «wegen» dem Erfolg von solchen und ähnlichen Filmen, hat das für das Filmwesen zuständige Ministerium für Kunst und Kultur nicht nur Freude daran gehabt, auch wenn sie teilweise von ihm mitproduziert worden sind. Zwar ist es schwierig, über die Zensurbestimmungen in Persien Näheres zu erfahren. Auch die Pressekonferenz mit Otto Preminger, der dieses Thema am letzten Festival zur Sprache brachte, hat offenbar keine neuen Erkenntnisse gebracht. Bekanntere als die Kriterien sind die Auswirkungen der Zensur. Filme, z. B. derjenige von Mehrjui über den Handel mit Blutplasma im südlichen Teheran, Filmprojekte, z. B. dasjenige von Shahid Saless über ein Teheraner Waisenhaus, und Filmer sind ihr zum Opfer gefallen. Abgesehen von aufreibenden Verfahren und menschlich fragwürdigen Methoden, hat die Beschränkung der Freiheit die verheissungsvollen schöpferischen Impulse des neuen iranischen Filmschaffens nicht zur Weiterentwicklung geführt. Aufgrund der Beiträge der letzten zwei Jahre, wozu beispielsweise der letztjährige Festivalbeitrag «*A Game of Chess Lost to the Wind*» von Reza Aslani gehört, sind Stagnationserscheinungen festzustellen. Darüber täuschen auch die mit viel Geld und ausländischen «Gästen» – Carlo Ponti, Sophia Loren, Orson Welles, Valerio Zurlini, Peter O'Toole, Loren Burt u. a. gehören dazu – von der neugegründeten «Film Industry Development Company of Iran» in Auftrag gegebenen Superproduktionen nicht hinweg. Weder das Geld noch die aus den USA importierten Riesenstudios vermögen eben die notwendige Freiheit des Schaffens und der Mitteilung zu ersetzen.

Darüber braucht man allerdings den grösseren Teil der jungen persischen Cineasten nicht zu belehren! Noch sind nämlich viele nicht bereit, einfach auszuführen, was man von ihnen wünscht. Auch denjenigen, die nicht von Haus aus regimefeindlich sind oder im Ausland leben (müssen), ist die Freiheit etwas wert. In unbewachten Augenblicken sprechen sie engagiert darüber. Fereidun Rahnama, der 1975 mit erst 45 Jahren verstorbene Autor des Films «*Der Sohn Irans bleibt ohne Nachricht von seiner Mutter*», hat das auf seine – persische und poetische – Weise, stellvertretend für viele, getan. «Wenn ein *Mensch* frei wird», schreibt er, «steckt er auch viele andere mit seiner Freiheit an. Wenn ein *Land* frei wird, steckt es auch viele andere mit seiner Freiheit an.»

Das Zitat figuriert – zusammen mit andern – in der Gedenkschrift, die zu seinem Andenken anlässlich des V. Teheraner Filmfestivals verfasst worden ist. Es handelt sich offenbar um sein geistiges Testament – um den Wunsch, den er seinen zahlreichen Filmfreunden zum 50jährigen Jubiläum des iranischen Filmschaffens hinterlassen hat! Viele von ihnen werden ihn, ohne lange Ausdeutungen, verstanden haben. Inklusiv die mitjubelierende Dynastie?

Ambros Eichenberger

Buch über den schweizerischen Dokumentarfilm

Unter dem Titel «Dokumentarfilme aus der Schweiz – von ‚Nice Time‘ bis ‚Früchte der Arbeit‘» hat das Kellerkino Bern eine aufschlussreiche und reichhaltige Dokumentation herausgegeben. Als Autoren zeichnen zahlreiche Filmpublizisten und Filmemacher. Die Redaktion des 232 Seiten umfassenden Bandes besorgten Bernhard Giger und Theres Scherer. Das Buch kann direkt beim Kellerkino Bern oder im einschlägigen Buchhandel zum Preise von 18 Franken bezogen werden.

Die Spannweite des polnischen Filmschaffens

Anmerkungen zu den Polnischen Filmtagen vom 27. November bis 9. Dezember 1976 im Filmforum Düsseldorf

Das gegenwärtige Filmschaffen Polens wird getragen von zwei Generationen: Erstens von den Nachfolgern der START-Generation, der sogenannten *Polnischen Schule* – die Namen Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Kasimierz Kutz, Czeslaw Pelelski, Jerzy Hoffman seien stellvertretend genannt – und zweitens ab 1968, nach einer Phase der Stagnation und der Reorganisation der «Künstlerischen Arbeitsgruppen», von einer dritten Regisseurgeneration, deren Filme in Polen als das «dritte polnische Kino» genannt werden. «Unsere dritte Generation wuchs von Jugend an im Sozialismus auf; sie hat weder den Krieg noch die Revolution gekannt. Der Sozialismus ist für sie eine Tatsache; sie hat weder die Interessen ihrer Vorgänger noch wird sie von deren quälenden Gedanken geplagt. Diese Generation sucht ihren eigenen Weg, ihre eigenen Wahrheiten ... Die Situation dieser Generation hat nicht ihresgleichen in der Geschichte, und deshalb unterscheidet sie sich deutlich von ihren westlichen und sowjetischen Altersgenossen» (Jerzy Plazewski). Es bietet sich an, die polnische Filmproduktion in folgenden Kategorien zu erfassen, wobei es selbstverständlich ist, dass es Überschneidungen gibt: I. Historische Sujets, II. Stoffe der Gegenwart, III. Philosophische Reflexionen und IV. Das Individuum.

I. Historische Sujets

Einen Deutschen überrascht das ausgeprägte geschichtliche Bewusstsein der Polen immer wieder. Es dient einmal der Stärkung des Nationalbewusstseins, der Wahrung der eigenen Identität in Vergangenheit und Gegenwart. Zugleich dient es dazu, Gegenwartsprobleme verschlüsselt anzugehen. Der polnische Historiker Janusz Tabir schrieb am 20. Juli 1975 in «Kultura»: «Der historische Film war, ist und bleibt auch – bis zu einem gewissen Grade – eine kostümierte Camouflage der gegenwärtigen Probleme und Konflikte seiner Schöpfer.» Und der Gesellschaft, wäre hinzuzufügen. Diese These einmal akzeptiert, sind folgende Überlegungen denkbar, obgleich nicht zwingend notwendig: «*Wesele*» (*Die Hochzeit, 1972/73*) von Andrzej Wajda kann als ein Beitrag zur Diskussion des Verhältnisses der Volksrepublik Polen zur UdSSR aufgefasst werden, obwohl das Hauptthema das für Polen gestern und heute wichtige Problem des Verhältnisses zwischen Intellektuellen und Volk ist. Die Entwicklung brachte es mit sich, dass das zur Befreiung aufrufende Goldene Horn, auf dessen Ruf die Menschen in quasi religiöser Erwartungshaltung hoffen, verloren ging. Inzwischen tanzen sie im Kreis. Ist nicht das «*Salz der schwarzen Erde*» (1969) von Kasimierz Kutz, eine Geschichte aus der Zeit der Abstimmungskämpfe 1921/22 in Oberschlesien, die Erinnerung an eine östliche Landschaft, die heute nicht mehr polnisch ist? Spiegelt nicht «*Perla w Koronie*» (*Eine Perle in der Krone, 1971*), ebenfalls von K. Kutz, zeitlich angesiedelt im polnischen Oberschlesien der Zwischenkriegszeit, die sozialen Spannungen in Polen gegen Ende der Ära Gomułka wider? «*Potop*» (*Die Sintflut, 1974*) von Jerzy Hoffman, nach dem gleichnamigen Roman von Henryk Sienkiewicz, berichtet als Vollblutspectaculum vom erfolgreichen Widerstand polnischer Edelleute und Bauern gegen die schwedischen Expansionsfeldzüge im 17. Jahrhundert. Bemerkenswert ist, dass die Kollaborateure, obgleich negativ hingestellt, nicht verteufelt werden. Es mag sein, dass es Zeiten gibt, wo eine Kollaboration notwendig ist.

II. Gegenwartsstoffe

Die deutsche Okkupation und die Errichtung der Volksrepublik Polen und ihre Konsolidierung waren *die* Themen der Gruppe START und der *Polnischen Schule*

(1955–1962). Dennoch ist diese Zeit heute noch wirkmächtig. Drei stellvertretende Beispiele: In «*Ja daleko stad, ja blisko*» (*Wie fern, wie nah... 1972*) von Tadeusz Konwicki vermischen sich Vergangenheit und Gegenwart, Träume und Visionen schieben sich ineinander. Der TV-Dokumentarfilm «*Urodzona*» (*Geboren..., 1975*) von Blanka Danielewicz berichtet von der Suche einer Frau im Jahre 1975 nach ihrer wegen der Kriegswirren unbekanntem Mutter. Noch heute hoffen polnische Mütter, vielleicht nicht nur sie, dass ihre in den Kriegswirren verloren gegangenen Söhne zurückkehren werden, so in dem kurzen Dokumentarfilm «*Wyszedł w jasny pogodny dzień*» (*Er ging an einem klaren hellen Tag*) von Krzysztof Wojciechowski. «*Człowiek o dwóch*» (*Ein Mann mit zwei Namen*) von Roman Wionczek ist die dokumentierte Geschichte eines arisierten polnischen Kindes, welches freiwillig von der BRD nach Polen zurückkehrt und dennoch ein Grenzgänger zwischen zwei Kulturen und politischen Systemen bleibt. Der achtminütige Kurzspielfilm «*Człowiek z cefra*» (*Der Mann mit der Ziffer*) von Janusz Kidawa zeigt auf und erklärt sanft und humorvoll die mangelnde Effizienz der polnischen Wirtschaft. Mit seinem temporeichen Film «*Zaraza*» (*Die Seuche, 1972*) will Roman Zaluski nicht primär die Bemühungen um die Eindämmung einer Epidemie nachzeichnen, es geht ihm vielmehr um die «Seuchen» Bürokratismus und Verantwortungsscheu. Zeugt nicht Krzysztof Kieselowski «*Personel*» (1975) von einer enttäuschten Erwartungshaltung: Trotz sozialistischer Produktionsverhältnisse gibt es immer noch Macht- und Herrschaftsstrukturen wie in kapitalistischen Betrieben! Enttabuisiert ist in Polen das Phänomen der Kriminalität in einer sozialistischen Gesellschaft, ein Problem, mit dem sich marxistisch-leninistische Denker lange Zeit schwer taten. Sowohl «*Zapis zbrodni*» (*Chronik eines Verbrechens, 1974*) von Andrzej Tros-Rastawiecki als auch der 26minütige TV-Film «*Zanim doszło do śmierci*» (*Kurz vor dem Tod*) von Marek Piwoski erklären Kriminalität auch mit, bzw. vornehmlich aus gesellschaftlichen Umständen. Die gleiche These vertrat letztgenannter bereits mit dem kurzen Dokumentarfilm «*Psychodrama*» (1969/72).

III. Philosophische Reflexionen

Die Erfahrung von Krankheit und Tod veranlassen die polnischen Filmemacher über existentielle Probleme des Menschen nachzudenken. In «*Brzezina*» (*Das Birkenwäldchen, 1970*) meditiert Andrzej Wajda über epikuräische und existentielle Lebensphilosophie. In «*Ocalenie*» (*Die Errettung, 1972*) von Eduard Zebrowski sind die Protagonisten durch lebensbedrohende Krankheiten unentrinnbar auf sich selbst zurückgeworfen, sie können ihren Problemen nicht mehr ausweichen. Krzysztof Zanussi beschäftigt sich in seinen Filmen mit der Frage, ob die gesellschaftlichen Leitbilder stimmen. Sind berufliche Karriere und Effizienz das «non plus ultra» menschlichen Lebens? Sind in sich ruhende Persönlichkeiten, die ihre fachlichen Qualifikationen bewusst nicht voll ausnutzen und zurückgezogen leben, nicht gesellschaftlich zumindest ebenso notwendig, sind sie nicht der moralische Halt in Krisen, den die «Aktivisten» benötigen? Wohin sollen sie gehen, wenn sie Probleme haben, fragt Zanussi in «*Struktura kryształu*» (*Die Struktur des Kristalls, 1969*). In «*Za ścianą*» (*Hinter der Wand, 1971*) führt er die Auseinandersetzung über das Leistungsdenken weiter: Er stellt eine gescheiterte Doktorandin, die ihr Versagen nicht bewältigen kann, und einen erfolgreichen Chemiker, der zum kommunikationsunfähigen Egozentriker verkümmerte, gegenüber. «*Con Amore*» (1975) von Jan Batory beinhaltet gleichfalls den Konflikt zwischen beruflichem Erfolg und privater Selbstverwirklichung, der eindeutig der Vorzug gegeben wird. Was ist der Sinn menschlichen Lebens, philosophiert Zanussi in «*Iluminacja*» (*Illumination, 1972*). Was bedeutet der Tod für den Menschen, was kann ein Mensch dem anderen in einer personalen Intimbeziehung geben? Ein pessimistisches Menschenbild entwirft Zdzisła Kuda mit «*Bruk*» (*Das Pflaster*), einem achtminütigen Animationsfilm: Der Mensch ist ein Wesen, das sich und seine Gattung selbst zerstört. Das Auf und Ab,

Licht und Dunkelheit menschlichen Lebens deutet «Winda» (*Der Aufzug*) von Mirosław Kucia, gleichfalls ein Animationsfilm.

IV. Das Individuum

Das Personwerden beschäftigt Janosz Nasfeter: In «*Motyle*» (*Schmetterlinge*, 1973) können zwei etwa 12 Jahre alte Mädchen eine harte Charakterprobe nicht bestehen, weil sie ein Erwachsenenkostüm tragen, sich selber eine Stärke einreden, die sie nicht besitzen. Erst als sie ihre Schwäche annehmen, ist ihnen eine positive Entwicklungschance gegeben. Dass eine Katastrophe die Chance der Kartharsis bietet, zeigte Nasfeter bereits 1970 mit «*Abel twoj brat*» (*Abel, dein Bruder*): Eine Schulclassclique wird erst durch einen von ihr mitverursachten Tod eines Kameraden nachdenklich. Die Dauer der Wirkung wird vom Regisseur skeptisch beurteilt. Erst nach einer Reihe von Enttäuschungen ist die 14jährige Jurek in «*Koniec Wakacij*» (*Ende der Sommerferien*, 1974) von Stanisław Jedryka stark genug, beobachtetem Unrecht entgegenzutreten. «Ich hab's nicht leicht» – mit diesen Worten drückt ein neunjähriges Mädchen im Kurzfilm «*Rozmowa* (*Das Gespräch*) von Zbigniew Rybczynski seine völlige Verlassenheit aus; seine Wachträume künden von der Sehnsucht nach einem Leben in Harmonie mit der Mitwelt. Mit sich und der Umwelt in Harmonie lebt «*Pan polny*» (*Herr seines Feldes*, 1975) von Piotr Andrejew. Er ist Teil der Natur und lebt in ihrem Rhythmus. Individuelle Bewährung bei einer Herausforderung – dieses Thema schlägt Andrzej Wajda in «*Smuga ciena*» (*Die Schattenlinie*, 1976), eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Joseph Conrad, an.

Johannes Horstmann

Bücher zur Sache

Western-Lexikon

Joe Hembus, *Western-Lexikon. 1272 Filme von 1894–1975. Hanser-Verlag, München 1976, 777 S., DM 48.–.*

Lange Zeit hat im deutschsprachigen Raum eine zusammenfassende Darstellung der Filmgattung «Western» gefehlt. In diese Lücke stösst dieses Lexikon. 1272 Western werden in alphabetischer Reihenfolge vorgestellt. In einer knappen Einführung definiert Hembus den Western als einen «Film über Konflikte an der Grenze Amerikas». Diese Grenze ist, wie er richtig sieht, keine statische Grösse, sie ist dynamisch, «die Grenze ist der Raum, in dem Amerika sich schafft und wiedererschafft». Ob allerdings diese Definition auch auf den Western europäischen Zuschnitts Anwendung finden kann, ist fraglich. Doch auf die amerikanischen Filme trifft sie durchaus zu. Selbst dort, wo – in neueren Filmen – die Geschichte des amerikanischen Westens entmythologisiert wird, wo die Legenden ihrer Herrlichkeit beraubt werden, erneuert sich das amerikanische Geschichtsbewusstsein. Hembus beschränkt sich nicht auf jene Western, die Amerikaner gedreht haben, auch der kontinentaleuropäische Western kommt zu seinem Recht, selbst die deutschen Karl-May-Filme werden genannt. In mehr oder minder knappen Anmerkungen wird der Inhalt nacherzählt, bei den bedeutenderen kurze Kommentare gegeben. Man erfährt nicht nur, wie die einzelnen Filme von der Kritik aufgenommen wurden, auch über Probleme bei den Produktionen wird berichtet. Durch Sternchen versucht der Autor, den Grad der