

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 171

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

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

KUROSAWA RETROSPEKTIVE

Seit langem fällig wird im Juli/August Programm des Zürcher Filmpodiums nun eine umfassende Retrospektive mit den Filmen von Akira Kurosawa zu sehen und zu geniessen sein. Sie beginnt mit SUGATA SANSHIRO (JUDO-SAGA, 1943) und wird alle wichtigen Filme des japanischen Meisterregisseurs umfassen. Nähere Programm-information und Spieldaten in der Juli Ausgabe der Filmpodiumsprogrammzeitung.

ARCHITEKTUR IM FILM

Grosszügiges Layout, ganzseitige Abbildungen: so wünscht man sich die formale Konzeption eines Buches über Filmarchitektur. Bislang gab es ein Buch zum Thema, das solche Wünsche erfüllte. Es war in einem amerikanischen Verlag erschienen, von dem Architektur-Archivar und Kino-Freak Donald Albrecht geschrieben worden, und es hieß «Designing Dreams». Jetzt gibt es ein zweites Buch, das noch besser gestaltet und noch sorgfältiger ausgestattet ist. Es wurde von dem Set Designer und Filmkritiker Ralph Eue herausgegeben und übersetzt, es wird von einem Schweizer Verlag betreut, und es heißt «Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion». Es ist die deutschsprachige Ausgabe von Albrechts «Designing Dreams».

Man kann «Architektur im Film» als Bilderbuch durchblättern, man kann es als Katalog eleganter und glamouröser Film-bauten benutzen, man kann es als das Verzeichnis der Entwürfe berühmter Filmarchitekten konsultieren. Man wird sich an den Standphotos und den Set-Design-Skizzen nicht sattsehen, man wird sich hineinträumen in lichtschimmernde Nightclubs und stromliniengestylte Hotelhallen.

In Donald Albrechts Text jedoch geht es nüchtern zu; er untersucht das Verhältnis zwischen Architektur der Moderne und moderner Filmarchitektur. Mehr noch als durch die real ausgeführten Bauten sei, behauptet er, der Stil der Moderne durch die Filmhäuser propagiert und popularisiert worden. Albrecht konstatiert dabei eine ironische Verkehrung der Intentionen. Denn die Architekten der Moderne aus

dem Weimarer Bauhaus oder den Pariser Ateliers eines Le Corbusier entwarfen die Utopie einer egalitären Welt, das Massenmedium Kino dagegen zeigte die modernen Appartements als Schauplätze elitärer Weltflucht.

Der Übersetzer und Herausgeber Ralph Eue hat Text und Bildteil des Originalbandes um Architekturkizzen, Szenenphotos und Zitate deutscher Filmarchitekten ergänzt. Er lenkt dadurch das Interesse auf die Arbeit der Filmarchitekten. Auszüge etwa aus den unveröffentlichten Lebenserinnerungen des METROPOLIS-Architekten Erich Kettelhut veranschaulichen das Einander von grandiosem filmarchitektonischem Gesamtkunstwerk und alltäglicher Kleinarbeit.

Es ist gut, dass dieses Buch nun auch in deutscher Sprache vorliegt. Und doch hat es ein Manko, das die meisten Publikationen über Filmarchitektur prägt: Es bezieht die Filmarchitektur auf die reale Architektur, es sucht zwischen ihnen die Ähnlichkeit eher als die Differenz. So bleibt zu warten auf ein Buch, das die Filmhäuser und das Film-Dekor in ihrer Bedeutung für das Erzählen von Kinogeschichten begreift.

«Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion» ist das zweitbeste Buch über Filmarchitektur; das beste muss erst noch geschrieben werden.

Michael Esser

Donald Albrecht, Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion. Aus dem Englischen übersetzt und herausgegeben von Ralph Eue. Basel, Birkhäuser Verlag, 1989. 197 Seiten, zahlreiche Abbildungen.

VINCENT VAN GOGH

Anlässlich des hundertsten Todestags Vincent van Goghs findet vom 22. bis 30. Juni in Amsterdam ein Filmfestival statt, auf dem mehr als siebzig Filme über den Maler zu sehen sein werden. Filme aus neunzehn Ländern sind angekündigt, die meisten verständlicherweise aus den Niederlanden (17) und Frankreich (16), aber auch fünf Filme aus der BRD und einer aus der Schweiz. Eingeteilt in Kategorien stellt sich das Programm laut Selbstdarstellung des Festivals wie folgt dar: fünfzehn Spielfilme, fünfzig Dokumentarfilme, vier Dokudra-

men, ein Opernfilm, zwei Tanzfilme, drei Animationsfilme, ein Musikfilm.

Der älteste Beitrag ist Alain Resnais' seinerzeit mit dem Oscar ausgezeichneter, zwanzigminütiger Porträtfilm aus dem Jahre 1948. Zahlreiche Filme sind jüngsten Datums, offenbar extra auf das grosse Ereignis hin realisiert. Bei vielen dieser im Festival-Info nicht näher benannten Werke dürfte es sich um Kurzfilme handeln, um Auftragsarbeiten des Fernsehens und Produktionen bildungspolitischer Einrichtungen. Im Programmangebot finden sich aber auch so bekannte Regisseure wie Paul Cox, Henning Carlsen (mit einem Film über Gauguin) und Mai Zetterling. Minnells Klassiker LUST FOR LIFE ist wieder einmal zu sehen, und es fehlt auch nicht Altmans Neu-Produktion VINCENT AND THEO, die vom niederländischen Fernsehen mitfinanziert wurde und dort schon im September in einer parallel zur Kinoversion erstellten 208 Minuten langen, vierteiligen Fernsehfassung ausgestrahlt werden soll.

Die Festivalleitung führt aus, dass es auch formale und thematische Berührungspunkte zwischen der Bilderwelt van Goghs und der Welt des Films gebe, und glaubt, hier vor allem Einflüsse van Goghs auf den italienischen Neorealismus und auf den Film Noir annehmen zu dürfen. Zum Festival erscheint ein Katalog mit Aufsätzen über Bezüge zwischen van Gogh und dem Kino beziehungsweise zwischen Film und Malerei generell, denen man sicherlich Genaueres entnehmen können wird; zudem wird der Katalog sämtliche Van-Gogh-Filme dokumentieren.

Informationen bei: Kees Pinxteren, c/o Van-Gogh-Filmfestival, Van Gogh 1990 Foundation, Boerhaaveplein 4, NL-1091 AS Amsterdam, Niederlande, ☎ 0031/206 654 171.

GEBAUTE ILLUSIONEN

Es gibt wenige Filme, in denen Architektur gänzlich abwesend ist, dennoch hat eine filmhistorische oder -theoretische Beschäftigung mit der Arbeit der Filmarchitekten bislang kaum stattgefunden. «Schauspieler, Regisseure, Kameraleute sind bestens bekannt», so schreibt Helmut Weihsmann in seinem Buch *Gebaute Illusionen*, «nur

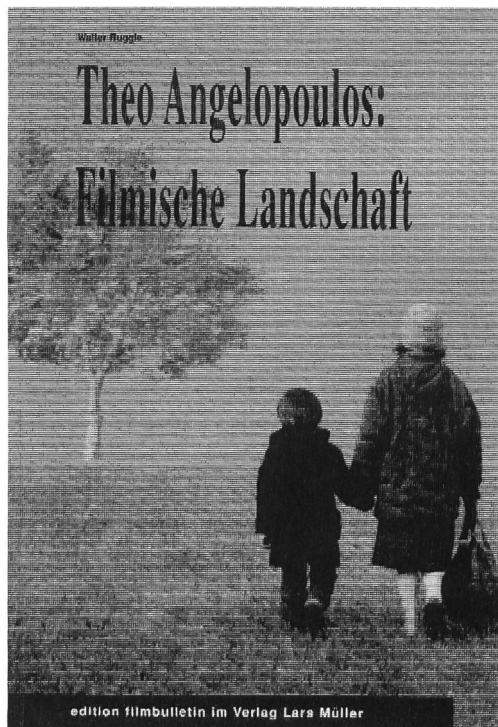
den Filmarchitekten schenkt man wenig Beachtung, ja oftmals wissen selbst Fachleute und Kritiker nicht, wer einen berühmten Film ausgestattet hat», und er ist angetreten, diesen blinden Fleck der deutschsprachigen Film- und Architekturliteratur zu erhellen. Fatal nur, wenn er eine Liste von Filmen mit aussergewöhnlicher Ausstattung erstellt, die von LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902) bis BRAZIL (1984) reicht, und offensichtlich weder willens noch fähig ist, hierfür den Ausstatter von BRAZIL herauszufinden, da er (beziehungsweise der Verlag) sich nicht entblödet, statt der Namen von John Beard und Keith Paine (art-directors) ein Fragezeichen zu setzen. Aber wie schrieb der Autor richtig: ... oftmals wissen selbst Fachleute und Kritiker nicht... Inspirierte Schlampelei oder biedere Nachlässigkeit? Ich tendiere dazu, die zweite Möglichkeit anzunehmen.

Es ist tatsächlich «an der Zeit für eine intensive Auseinandersetzung mit Architektur im Film», aber ich sage es vorab, und man lese dies bitte nicht als Ausdruck von Hämme sondern von tiefer Enttäuschung: Dieses Buch hat die Chance versiebt, jene längst fällige Debatte machtvoll und ideenreich zu eröffnen.

Gebaute Illusionen stellt weder eine zugespitzte Motivgeschichte dar, noch handelt es sich um ein handfestes Kompendium. Auch sollte es hier erstmals nicht einfach um die Würdigung grosser Einzelleistungen, sondern um die Darstellung grundlegender Wechselbeziehungen von Raum- und bewegter Bildkunst in einem sozialen, ästhetischen und psychologischen Bezugsfeld gehen, also um eine ganzheitliche Analyse jenes markanten Zusammenhangs, der «Film und Architektur» heisst. Nur: ein Text ist nicht Resultat der Absicht, die ihm zugrundelag, sondern der Ausführung, die ihn werden liess, und in den acht Kapiteln, die so vielversprechende Überschriften haben wie «Raumplastiken – plastische Architektur im sogenannten Ausstattungsfilm» oder «Mystische und phantastische Raumerfahrung – Architektur im Science Fiction Film», sind originäre Erwägungen leider die Ausnahme. Einzig gewinnbringende Passage ist die «Seelenschau des deutschen Expressionismus – die bewegte Psyche/der bewegte Raum», da sie zumindest eine prägnante Synopsis eines Ab-

Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft

Mit *Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft* setzt sich endlich auch in deutscher Sprache ein Buch mit dem Werk dieses wegweisenden Filmautors auseinander, dessen Filme (u.a. *Die Wanderschauspieler*, *Alexander der Große*, *Der Bienenzüchter*, *Landschaft im Nebel*) zu den bedeutendsten Werken im Kino der siebziger und achziger Jahre gehören. Es enthält neben einem grundlegenden Essay zum formalen Eigenwillen eine Biographie, die Bezüge zwischen Leben und Werk ermöglicht. Es stellt seine zehn Filme einzeln vor und bietet ein Filmprotokoll von *Die Wanderschauspieler*, das der formalen Bedeutung dieses Meisterwerks des politischen Kinos Rechnung trägt. Das Buch, das vom Zürcher Filmkritiker Walter Ruggle verfasst wurde, ist mit Bildern und Skizzen reich illustriert.



Walter Ruggle *Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft*
Format: 24,5 x 16,5 cm, 336 Seiten, broschiert, 406 Abb., farbig und schwarzweiss, ISBN 3-906700-24-0, DM / Fr. 48.--
edition filmbulletin im Verlag Lars Müller
Postfach 905, CH-5401 Baden

Bestellung

Ich bestelle ____ Ex. *Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft*
à DM / Fr. 48.-- (+ Porto)

Name/Adresse

Datum/Unterschrift

Bitte einsenden an *filmbulletin*, Ihre Buchhandlung oder direkt an den Verlag.

schnitts der Filmgeschichte darstellt, der ebenso geprägt war von den Bauten einiger namhaft vergessener Filmarchitekten (unter anderen *Hans Poelzig*, *Walter Röhrig*, *Ernst Kettelhut*) wie von den Inszenierungen der namhaften Regisseure. Der deutsche Film der zwanziger Jahre, das war auch eine Phase, in der die Reflexion aus dem Innern der Filmmeister-Zunft, ebenso wie die theoretische und publizistische «Begleitmusik» eine seltene und prächtige Blüte erlebte. Dieser Abschnitt zeugt von genauen Kenntnissen und enthält pointierte Beobachtungen, die dazu beitragen können, das Verständnis dieser Filme als «einer kreativen Anstrengung im Räumlichen» zu vertiefen.

Allerdings, und schon bin ich wieder bei den Mängeln, sucht man, über die historische Synopse hinaus, vergeblich nach einem theoretisch verallgemeinernden Entwurf, was «Architektur im Film» eigentlich zu Filmen beiträgt; was Filmarchitektur sein könnte, vielleicht ausgehend von dem, was sie einmal war.

«Architektur im Film», das ist für Weihsmann seine Liste der Filme mit aussergewöhnlicher Ausstattung, wohlfeile Beispiele, die sich unter anderem dadurch auszeichnen, dass sie respektierliche Quanten an Baumasse ausstellen. Folgerichtig entgeht seiner Aufmerksamkeit fast gänzlich, welchen aufregenden Beitrag auch solche Filme zu diesem Thema leisten, die sich vorgefundener architektonischer Objekte und Räume bedienen. Etwa wenn ein Abschnitt «Metropolis als Kulisse – das Bild der Stadt im Film» heisst, so ist hier bereits in der Überschrift vergessen, dass in den besseren «Stadtfilmen» die Metropole genau nicht als Kulisse – gleichgültig ob gebaut oder «echt» – fungiert und dass in ihnen eben nicht nur ein besonderer Architekturraum abgebildet wird, sondern ein Filmraum entsteht, wo diese Kontamination sichtbar wird, die im Städtischen passiert, wo alles ineinander greift (Frieda Grafe). «Stadt im Film», das müssten Fragen sein, nämlich wie sich die Stadt in den Film eingeschrieben hat, wie Phantasmen des Films ihrerseits die Wahrnehmung der Stadt präfigurieren, wie sie der Stadt ein Bild ihrer selbst zurückspiegeln. *Gebauta Illusionen* gibt dagegen nur Antworten, und zwar solche von der einfachen Art: Stadt im Film,

dieses Fazit lässt sich ziehen, das ist, wenn ein Film in der Stadt spielt...

Irgendwann, mitten bei der Lektüre des Buches, kam mir einmal eine frühe Sentenz von Alexander Kluge in den Sinn: Traurig, traurig sieht man hin, sieht man nicht hin, traurig, traurig.

Ralph Eue

Helmut Weihsmann: *Gebauta Illusionen. Architektur im Film*. Promedia Verlag, Wien. 272 S.

VON DER NACHT DES JÄGERS

Zu Gertrud Kochs Buch: «Was ich erbeute, sind Bilder» – Der Anspruch, im Vorwort dargelegt: «Die Absicht der hier vorliegenden Studien ist, an einigen Beutestücken der Filmgeschichte gesellschaftliche Erfahrung kritisch zu rekonstruieren (...) Ziel der vorliegenden Arbeit ist (...) die Herausarbeitung jener Momente, in denen die Irrealisierung der Bilder eine eigene Autonomie gewinnt (...) oder gebrochen wird unterm Bann politisch funktionaler Ideologie...» (Seite 11)

Die methodischen Konzepte, auf die Gertrud Koch sich bezieht, im ersten Kapitel umrissen: Lauren Mulveys Theorie des Blicks, entwickelt über Freuds Auffassungen der Schaulust (Seite 18); das psychoanalytische Verständnis des Subjektiven (Seite 22-25); die psychoanalytische Kulturanalyse, die, im Sinne von Lorenzer und Habermas, über den Vergleich von «sozialen und individuellen Pathologien und Symbolbildungen im Film» (Seite 29) dem Kino auf die Spur zu kommen gedenkt. Weitere Orientierungen: viel Adorno, ein bisschen Kracauer, ein bisschen Lacan, ein bisschen Sartre, ein bisschen Foucault.

Welche Rolle die Filme dabei spielen? Antwort: «Die Ästhetik des Films, die auf eindrucksvolle Weise Raum- und Zeiterfahrungen, Hörwelt und visuelle Welt miteinander verbindet, selbst Teil der öffentlichen Kommunikation wie der individuellen Produktion und Aneignung ist, bieten ein diffiziles Terrain, wo sich manifester Inhalt und latenter Sinngehalt, Symbol und Syndrom, Ideologie des Bestehenden und Rebellion gegen das Normative oft unversehens Hand in Hand zur Schau stellen.» (Seite 29)

TIM ROTH · PAUL RHYS

VINCENT & THEO

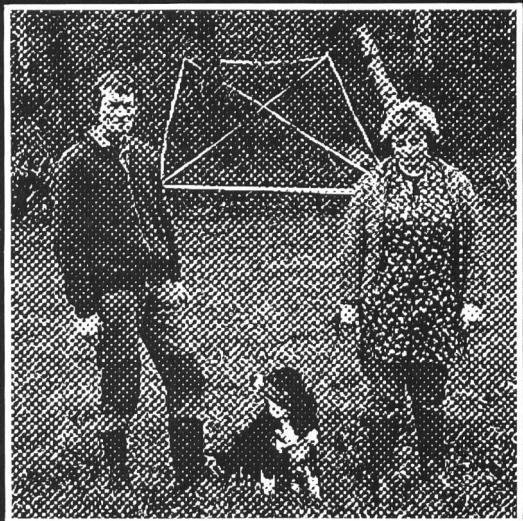
Die Geschichte der Brüder van Gogh

Ein Film von ROBERT ALTMAN

Ab 27. Juli im Kino
Zürich: Cinema Le Paris
Basel: Atelier **Bern: Movie**

DER GRÜNE BERG

EINE FILMISCHE «LANDSGEMEINDE» VON FREDI M. MURER



IN ZUSAMMENARBEIT MIT PIO CORRADI (KAMERA)
 SCHNITT: KATHRIN PLÜSS · TON: TOBIAS INEICHEN / MARTIN WITZ
 MISCHUNG: FLORIAN EIDENBENZ · SPEZIALEFFEKT: PATRICK LINDENMAIER
 PRODUKTIONSLITUNG: BERNARD LANG FILM AG · PRODUKTION: F. M. MURER & PIO CORRADI
 CO-PRODUKTION MIT FERNSEHEN DRS · VERLEIH: FILMCOOPERATIVE ZÜRICH

Jetzt im Kino
Zürich: Filmpodium **Bern: Movie**
Luzern: Atelier **Basel: Camera**

Ist es mehr als ein faux pas, dass da sogar die Grammatik aus allen Fugen gerät? Ist es mehr als ein lapsus linguae, dass die Begriffe durcheinandergeraten (das «Terrain», von dem da die Rede ist, meint ja wohl nicht die «Ästhetik des Films», sondern die Filme selbst)?

*

Der theoretische Rahmen, den Gertrud Kochs Buch spannt, ist beachtlich. «Lacanistische Filmtheorie» (Seite 11), «formalistische Analyse der 'suture'», «strukturalistische», «psychoanalytische» und «feministische Filmtheorie» (Seite 19), «phänomenologische Wahrnehmungstheorie», «linguistische Theorie» (Seite 20), «filmtheoretische Ansätze der Kritischen Theorie» (Seite 21), «psychoanalytische Kulturanalyse» (Seite 29). Gelegentlich kommt sie sogar selbst ins Staunen über die eigenen Schlussfolgerungen: Etwa, wenn sie über die Lebendigkeit der Dinge (Seite 21) oder die Identität von Kamera- und Zuschauerblick (Seite 16-21) spricht. Glücklicherweise aber sind diese Ideen – vor Jahrzehnten schon – von Béla Balàsz und Erwin Panofsky präziser und klarer formuliert worden (und inzwischen ein Allgemeinplatz filmischer Reflexion auch hierzulande). Filmtheoretisch gesehen also alte Hüte, aber von Gertrud Koch behandelt als Ergebnis feministischer Filmanalyse.

Andere Fragen: nach dem «apparafreien Aspekt der Wirklichkeit» (Benjamin), nach den «objektiven» Erfahrungsformen, die «vor aller Kristallisation eines festen Ichs liegen» (Adorno). (Seite 26) Interessant, im Ansatz. Aber erst die Antwort darauf, an konkreten Bildern entwickelt, hätte spannend werden können. Das betrifft auch ihre Ausführungen zur «Bedeutungsvielfalt» filmischer Bilder, zur «zweite(n) Produktion» «im Prozess der filmischen Rezeption» (Seite 130/131).

Es ist ein eigenartiger Widerspruch dieser Textsammlung, dass vieles zum Kino hingedacht ist, eine besondere Lust am spielerischen Denken und Fabulieren jedoch gerade dort spürbar wird, wo es nicht ums Kino geht. Je konkreter es aber werden muss, desto stärker wird der Jargon; immer dieselben Gedanken, immer dieselben Begriffe – die allerdings im

herrischen Diskurs der Macht vorgetragen.

Einspruch! Das Kino vorrangig als «fetischistisches und/oder fetischisierendes Substitut» zu begreifen und im Kontext «eines spezifischen männlichen Weiblichkeitswahns» (Seite 75/ auch Seite 66/67) oder im «Zusammenhang von Skopophilie, Kastrationskomplex und Fettischbildung» (Seite 152/ auch Seite 17-19) zu diskutieren, mag einige kulturanalytische Thesen ermöglichen. Theoretische Aussagen über Filme, übers Kino scheinen mir darüber nur am Rande möglich. Zudem: Ein theoretisches Modell, das den Akzent auf die Stringenz seines eigenen Knüpfwerks legt, auf die Stringenz der Theorie-Komposition – und dazu die Filme sich sucht, die «passen», die das Knüpfwerk, die Komposition bestätigen, ein solches Modell findet nur, was es zu finden beabsichtigt. Es geht mit dieser Theorie – um einen französischen Autor abzuwandeln – «wie mit den spanischen Herbergen... Man findet dort nur, was man mitbringt.»

Deutlich wird das im Kapitel zum Preussenfilm (noch deutlicher in ihrem Text zu Detlev Sierck/Douglas Sirk, veröffentlicht in «Frauen und Film» 44/45; einem skandalösen, überaus eitlen Text; unverschämt im Ton). Vor allem, weil Gertrud Koch desinteressiert ist an ihrem Gegenstand. Weil sie die Filme instrumentalisiert, nur, um die Intentionen der eigenen Arbeit durchzusetzen. Den Texten ist zu entnehmen, dass das Urteil gefällt war, bevor die «Analyse» begonnen wurde. Natürlich kann man beklagen, dass Äpfel nicht quadratisch sind. Aber unentwegt mit einem Quadrat herumzulaufen, immer neue Äpfel an diesem Quadrat zu messen, um dann blass festzustellen, dass sie nicht passen, scheint mir etwas trostlos.

*

Filmische Analyse, verstanden als Analyse filmischen Materials im theoretischen Zusammenhang, intendieren Gertrud Kochs Arbeiten nur am Rande. Ihr zentrales Anliegen bleibt die Diskussion unterschiedlichster Theorie-Fragmente.

Der Aufbau des Buches folgt der Devise: so lange wie möglich den Rekurs auf filmische Bilder vermeiden. Am Ende ihres Vorworts ist Gertrud Koch erstmals beim «Hang zum Kino» (Seite 11), aber da greift sie doch lieber auf Adorno und

Das Buch zum Film



184 Seiten, Broschur, 24.80 ISBN 3 257 01842 8

Nach dem sensationellen internationalen Erfolg des »ersten wirklichen Glasnost-Films« (Tages-Anzeiger, Zürich) – u.a. Preis des Chicago International Film Festival, des Filmfestivals von Venedig, des Montreal International Film Festival und Prix Félix 1989 – der Roman, in dem Maria Chmelik, die Autorin des Drehbuchs, die Geschichte der Kleinen Vera erzählt.

»Last Tango in Moskau.«
Life, New York

»Kleine Vera ist ein Klassiker.«
Variety, New York

»Kleine Vera kündigt in der Tat einen Frühling an.«
Le Monde, Paris

»Eine russische »Love Story«, scharf und komisch.«
The New York Times

Diogenes Bücher
 sind weniger langweilig

dessen Explikation zum «Zirkustableau» zurück. Gegen Ende ihres Methodenkapitels reflektiert sie die «Psychoanalyse der Dinge und ihres Stoffs», spricht von einer «eigenen Ästhetik» der «materialen Eigenschaften von Dingen», aber danach genügt ihr der kurze Verweis auf die unterschiedliche Konsistenz des Wassers bei Tarkowski und Jutta Brückner (Seite 25/26). Ihr zweites Kapitel bietet eine kommentierende Passage durch Sartres Flaubert-Analyse. Im dritten Kapitel endlich (Seite 49 unten, der 42sten von 132 Textseiten) geht es erstmals auch um einen Film, aber da subsumiert sie nur, ironisch im Ton, filmische Geschichten der ideologischen Intention. Erst weitere sieben Seiten später gelingt ihr eine präzise Detailauseinandersetzung mit einem visuellen Motiv: Ihre Beobachtung zu Harlans KOLBERG über «die Inszenierung des auratischen Raums um Fridericus» und «die Königin», über die unterschiedliche Ausleuchtung und Konturierung der beiden, wird nicht sofort instrumentell in den argumentativen Kontext eingebunden, sondern als Einzelresultat für sich belassen (Seite 58/59).

Auch in ihrer Untersuchung zu «Blick»- und «Emotionshierarchien» (Seite 72) bei Max Ophüls (viertes Kapitel) gibt es einige interessante Detailstudien am filmischen Material selbst, die analytisches Interesse mit theoretischem Wagemut und cinéphiler Neugier verknüpfen, der Hinweis auf die Wirkung der Diagonale in LIEBELEI etwa (Seite 73). Dagegen bietet das fünfte Kapitel, ein Text zu Sternbergs BLAUEM ENGEL, kaum mehr als einen kulturtirischen Kommentar. Eine Abhandlung zum «pornografischen Kino» (sechstes Kapitel) und einige spannende, betont provokative Thesen zu «Männerkino» und «weibliche Aneignungsweisen» (siebtes Kapitel) schliessen die Textsammlung ab.

*

Einige Bemerkungen noch zur Sprache der Texte: Die angeführten Zitate legen ja den Duktus offen. Seltsam, dass Texte, die «latente Sinngehalte» zu erfassen suchen, in so gesetzgebender Redeweise formuliert sind. All diese Nomen, zu festen Ketten geflochten, als eindeutige Begriffe genommen. Gertrud Koch versteht Sprache nicht als Bühne für ein «Spiel der Wörter» (Barthes), sondern

als machvolles Instrument für den Herrschaftsdiskurs. Vieles ist bloßer Universitätsbluff, voller autoritärer Behauptung und ungelenker Gelehrsamkeit. Ist das aber Denken zu nennen: dieses Jonglieren mit festen Begriffen? Muss da nicht auch ein Wissen eingehen um den «ungeheuren Hof von Implikationen, Wirkungen, Nachklängen, Wendungen» der Sprache (Barthes)?

Hier soll nicht der Mythos der Verständlichkeit gefeiert werden. Mir genügte: Klarheit im Ausdruck. Damit wäre dann das Schwierigste zu artikulieren und zu diskutieren. Und dafür gibt es hierzulande ja auch die besten Beispiele, bei Schopenhauer und Nietzsche, bei Bloch – und bei Frieda Grafe.

*

«Was ich erbeute, sind Bilder», nennt Gertrud Koch ihr Buch. Ein kühnes Bekenntnis. Aber: um etwas zu erbeuten, müsste man doch zunächst einmal auf die Jagd gehen. Wenn Gertrud Koch aber überhaupt etwas jagen will, dann sicherlich nicht: Bilder, Bildmotive, Bilderfolgen. Das Visuelle interessiert sie nur als kompletterendes Element ihrer theoretischen Arbeit: als Beiwerk.

Nähme ich ihren Titel dennoch ernst (einen Satz von Kierkegaard, den sie Adornos «Ästhetischer Theorie» entnommen hat), wäre ihre Jagd-Methode am ehesten als Ausstattungscoup zu charakterisieren: Bevor sie zum Gewehr griffe, rüste sie zunächst so sorgfältig wie möglich auf; nur das beste wäre gut genug – der feinste Jagdanzug, die erfahrensten Späher, die erprobtesten Finten, die modernsten Geräte, die zielsichersten Waffen. Danach würde sie sicherlich alles noch einmal überprüfen; alles, was ihrer Prüfung nicht standhielt, würde gestrichen und ersetzt. So für alle Abenteuer gewappnet, bliebe nur noch die Tat.

Doch wie in ihrem Buch (wo sie weder Filme, geschweige denn Bilder interessieren) interessierte sie die Jagd nicht. Sie verzichtete darauf. Statt dessen ginge sie ins nächste Wildgeschäft und erwürbe ihre Beute, die zu ihrer Ausstattung passende.

Norbert Grob

Gertrud Koch: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt 1989. 160 Seiten.

Ein Sowjetfilmer, dem das Lachen nie vergangen ist

Porträt von
Eldar Rjasanow



NUN SCHLÄGT'S 13! (1956)

«Was Kultur ist, bestimme ich», diktirt Ogorzow, stellvertretender Direktor eines Moskauer Kulturhauses, den jungen Leuten, die einen Silvesterabend nach ihrem Geschmack inszenieren wollen. Die energische, engagierte Jena will's nicht glauben, dass alle Vorbereitungen, alle Probleme umsonst gewesen sein sollen. Der Stellvertreter, der sich kraft seines Amtes aufspielt, hat ein eigenes (langweiliges) Konzept. Er will einen Polit-Abend aufziehen mit Vorträgen («Gibt es Leben auf dem Mars?») und einem Appell an Staat und Arbeiter und Betrieb. Tanzdarbietung hält er für obszön, Jazzmusik für zersetzend, überhaupt Fröhlichkeit und Spott für gefährlich.

Dass dieser Silvesterabend dennoch für die Gäste nicht zu einer stinklangweiligen, von Parteidloskeln verbrämt An-gelegenheit wird, ist nicht dem Kulturfunktionär zu verdanken. Ein verliebter Techniker, die pfiffige Sängerin Jena, ein «Greisen»-Orchester, das sich als fetzige Jazzband entpuppt, ein beschwipster Astro-Vortragswissenschaftler und nicht zuletzt ein Zauberer, der dem Funktionär mit den grossen Betriebsparolen in der Tasche allerlei Getier in dieselben zuwirbt, drehen den Spieß um und geben den Parteibonzen der Lächerlichkeit preis. KARNAWALNAJA NOTSCH (NUN SCHLÄGT'S DREIZEHNI!, 1956) ist ein Revuefilm, erstaunlich aufwendig, ironisch und auch heute noch sehr unterhaltsam. Wenn dann einer die «Fabel vom Bär» erzählt, wissen alle, wer gemeint ist. Allein der humorlose Kulturyrann Ogorzow ist blind und taub. Er ist der Bär, der Elefant im Porzellanla-

den. «So sei es halt», erklärte Regisseur Eldar Rjasanow, «das Volk war immer klüger als die Regierung. Die Zensurfunktionäre hatten damals auch nichts einzuwenden, denn in diesem Film sei ja kein Direktor, sondern nur ein amtierender Direktor aufs Korn genommen worden.»

Dieser flotte deftige Revuefilm (Rjasanow: «musikalisches Lustspiel») kann sich bestens mit westlichen Produkten aus den fünfziger Jahren messen, ja übertrifft die belanglosen Musikfilmchen aus der deutschen Küche (etwa Caterina Valente und Brüderchen Silvio Francesco) bei weitem. Auch nach vierunddreissig Jahren zeigt Rjasanows Debütfilm Frische und Pfiff.

Ljudmila Gurtschenko, die singende tanzende Hauptdarstellerin, wird von Eldar Rjasanow 26 Jahre später wieder vor die Kamera geholt: WOKSAL DIJA DWOICH (BAHNHOF FÜR ZWEI, 1982), Romanze und Posse (fast) ohne Gesang. Wegen eines miesen Mittagessens in einem Kleinstadtbahnhof verpasst ein Moskauer Pianist seinen Anschlusszug. Schuld ist die streitlustige Serviettochter Vera. Zwischen Platon und der Kellnerin mit der rauhen Schale und dem weichen Herz entwickelt sich eine zarte Romanze. Eine Liebesnacht in einem Zugsabteil (auf totem Abstellgleis) bleibt Episode. Auf den Moskauer Platon wartet ein Gerichtsverfahren. Seine Frau hat jemanden zu Tode gefahren, er will für sie ins Gefängnis gehen. Die persönliche «Ne-bengeschichte» bildet den Erzählerahmen des Films. Der Strafgefangene verbüsst drei Jahre irgendwo in Sibirien. Der Besuch seiner Frau wird ihm

angekündigt. Er will sie gar nicht sehen, der Lagerkommandant besteht darauf, dass sich der Sträfling im tiefsten Winter zum benachbarten Dorf aufmacht. Lagerurlaub quasi bis zum Wecken. Um acht Uhr morgens muss Platon zurück sein. Man ahnt es schon, nicht seine Frau, sondern Vera, die ihn nicht vergessen hat, wartet auf ihn. Die Liebe ist stärker. Natürlich verschläft das Liebespaar. Gemeinsam hetzen die beiden frühmorgens durch den tiefen Schnee. Die Frist ist kaum einzuhalten. Das Lager vor Augen verlassen Platon die Kräfte. Verzweifelt versucht Vera ihn auf die Beine zu stellen. Allein das Akkordeon kann musikalische Signale senden, dem Kommandanten Zeichen geben...

Rjasanow liebt es, verschiedene Genres zu mischen. Ein Liebesfilm, und sei er auch so zart und schön wie eben WOKSAL DIJA DWOICH, ist nie nur Liebesfilm. Gesellschafts- und Parteikritik schwingen stets mit. Konsumverhalten, Korruption, Schwarzhandel sind nur einige Stichworte, die anklingen.

Mit dieser herben, aber durchaus nicht humorlosen Romanze errang Rjasanow nach seinem Spielfilm-Debüt 1956 wieder einen grossen Publikumserfolg. Siebzig Millionen Zuschauer sahen WOKSAL DIJA DWOICH allein in den sowjetischen Republiken. In Cannes erzielte er 1983 einen Achtungserfolg. Einen Clou à la Hitchcock landete Eldar Rjasanow, indem er selber als stellvertretender (!) Bahnhofsvorsteher auftrat. Die bitter-süsse Romanze beruht auf zwei authentischen Geschich-

ten. Tatsächlich hat ein Musiker nach einem Verkehrsunfall die Schuld (seiner Frau) auf sich genommen und ist dafür ins Gefängnis gewandert. Tatsächlich hat ein Schriftsteller unter Stalin einmal Haftleichterung bekommen und durfte zwei Freunde in einem Dorf besuchen. Bedingung: Rückkehr bis acht Uhr.

Rjasanow konnte in einem echten Straflager für Kriminelle drehen. «Diese Dreharbeiten im Lager haben den ganzen Film geprägt», berichtete der Regisseur. «Wir beendeten den Film zehn Tage vor Breshnews Tod.» 1982 wurde Rjasanow in der UdSSR als bester Regisseur ausgezeichnet.

Vera, brillant verkörpert durch Ljudmila Gurtschenko, ist die tragende Säule in dieser Geschichte um und über Verlierer, misslichen Alltag und Schattenseiten im sozialistischen Einerlei. Sie beherrscht die Szene, den Bahnhof. Sie ist durch und durch weiblich, sensibel, verletzlich, und stärker als die Mannsbilder.

Eine starke Frau und ein schwächerer Mann prägen auch den Film SABYTAJA MELODIJA DIJA FLETJIY (DIE VERGESSENE FLÖTENMELODIE, 1987). Leonid hat Karriere gemacht, auch dank der Tochter eines massgeblichen Funktionärs. Der Flötist wurde zum Freizeit-Manager, eine Aufgabe, die er lustlos interpretiert. Er hat Privilegien, aber er hat auch ein Handicap. Seine Gesundheit ist angeschlagen. Bei einem Zusammenbruch macht er die Bekanntschaft von Lida, einer Krankenschwester. Seine Frau hat nur ihr Studium und die eigene Karriere im Sinn. Leonid kommt auf amouröse Gedan-



BAHNHOF FÜR ZWEI (1983)



LIEBE JELENA SERGEJEWNA (1988)

ken, macht Lida den Hof, beirrt sie so lange, bis diese eben schwach wird. Doch die Liebschaft ist nicht von Dauer, denn der Liebe stehen Leonids Karrieredenken und eine neue Chance im Weg. Der Flötenspieler fühlt sich hin- und hergerissen, nistet sich bei Lida ein, um sie dann doch aus materialistischen Gründen wieder zu verlassen. Als ihn, den Karrieristen, eine schwere Herzattacke zu Boden wirft, fängt das stillgestandene Herz doch wieder an zu pochen – dank Engel Lida. Nun endlich lässt Leonid das Herz sprechen...

Wieder eine märchenhafte Liebesgeschichte, wieder bissige Kritik an der Kulturbürokratie, wieder ein schmerzhaftes, aber glückliches Ende – und wieder eine starke Frau. Leonid, feinfühlig gespielt von Leonid Filatow, ist nicht so plump-herrisch und dumm-dreist wie sein Vorgänger im Film KARNAWALNAJA NOTSCH. Leonid ist geistreich, clever und einsichtig. Er weiß, wie sinnlos das alles ist, was er da als Kulturmanager verzapft. Er begreift, aber er ändert nichts, bis der «Hammer» kommt, der Himmel ihn aus dem Sowjet-Verkehr ziehen will.

Märchenhafte und satirische Elemente verquirlt Rjasanow geschickt in seiner zeitkritischen Romanze. «Ich meine nicht, dass man lackierte Märchen über die Wirklichkeit machen sollte – heute», meint der Filmautor, der meistens wie hier am Buch mitgearbeitet hat. Er dreht Zeitbilder mit lyrischem, komödiantischem Einschlag. Liebe, Menschenliebe ist stets dabei im Spiel.

Ein Schelmenstück besonderer Art leistete er sich mit BEREGIS AWTOMOBILJA (AUTOAFFÄREN,

1966). Der Versicherungsagent Detotschkin klaut Autos, nicht einfach so, sondern mit sozialen Hintergedanken. Es sind Luxuswagen von Karrieristen, korrupten Funktionären, Gauern der Politkaste oder anderen Schmarotzern. Er verkauft das Diebesgut auf vier Rädern und lässt den Gelderlös jedwischen Kinderheimen zukommen. Der sozialistische «Robin Hood», ein unscheinbarer Zeitgenosse, der sich in Sachen Liebe recht ungeschickt, bei einer Verfolgungsjagd zwischen Auto und Polizeimotorrad aber sehr geschickt anstellt, hat daneben eine grosse Leidenschaft: Er spielt mit Herz und Seele Theater. Im Volkstheater macht er denn auch die Bekanntheit von Untersuchungsrichter Podberjosowikow, der mit dem Fall vom Autoklau beschäftigt ist. Der Richter und der Dieb – das ist auch die Geschichte einer sozialistischen Freundschaft, einer Muggengemeinschaft, wie sie halt nur Rjasanow inszeniert und ironisch kommentieren kann (im «Off»). Der parodistische komische Krimi bietet einen Einblick in den russischen Alltag, ruft Slapstick-Erinnerungen wach und unterhält köstlich.

«Trotz dreihundert Jahre Tarten-Herrschaft, trotz der grossen Katastrophe, ich meine die Oktober-Revolution, haben wir nicht verlernt zu lachen. Humor ist eine seltene Gabe, aber bei mir kein russisches Phänomen», doziert der gewichtige Filmer, der von sich behauptet, einer von drei Filmkomödianten in der Sowjetunion zu sein. «Nein, eine Verbannung kam für ihn nicht in Frage. Nur drei Regisseure drehten Ende der fünfziger Jahre Komödien in

der UdSSR. Da war es den Kulturverwaltern doch viel zu gewagt und heikel einen kaltzustellen.»

Mit seiner speziellen Silvesterrevue (KARNAWALNAJA NOTSCH) begann die Tauwetter-Periode nach Stalin. Die Geschichte vom Räuber, der nur Gutes stiften will (BEREGIS AWTOMOBILJA) wurde bereits 1963 geschrieben, konnte und durfte aber erst drei Jahre später verfilmt werden. Vorab als Buch veröffentlicht, hatte die Erzählung grossen Erfolg. Nach guten Buchrezensionen wurde die Filminzensierung von den Polit-Funktionären gestattet. Rjasanow konnte nun dem Publikum das Bild einer korrupten Gesellschaft vorhalten. Ein Dialog-Ausschnitt illustriert nicht nur das Thema von BEREGIS AWTOMOBILJA, sondern auch das Ansinnen Rjasanows. Der Dieb und Autoverkäufer verhandelt mit einem interessierten Geistlichen. Da heisst es: «Es gibt zwei Arten von Menschen. Die einen glauben, die andern nicht. Ich glaube an die Menschen, die glauben.»

Die Abrechnung mit Bürokraten und Karrieristen (SABYTAJA MELODIJA DINA FLETJY) ist der erste Perestrojka-Film. «Das war der erste Film, den ich ohne Einschränkungen, ohne Zensur, ohne Schere realisieren konnte», lautet der Kommentar von Eldar Rjasanow. Der verschmitzte, lebenslustige und publikumsfreundliche Sowjetfilmer will Filme machen, die dem Zuschauer gefallen. Das sei ein grosses Glück, besonders dann, wenn sie wahr seien. Der Humor scheint ihm aber – bis auf klitzekleine Sequenzen – in seinem jüngsten Film ver-

gangen zu sein. Das aggressive Kammerstück DOROGAJA JELENA SERGEJEWNA (LIEBE JELENA SERGEJEWNA, 1988) beschreibt – nach dem Theaterstück von Ljudmila Rasumowskaja –, wie vier Jugendliche ihre Mathematiklehrerin privat aufsuchen, um bessere Noten zu erbitten, zu verlangen, zu erpressen. Die Pädagogin Jelena – hilflos und stark zugleich – verweigert sich, lehnt die Forderung der Maturanden – drei Burschen, ein Mädchen – kategorisch ab. Drohungen, Nötigung, Gewalt – die Situation spitzt sich unerträglich zu. Am Ende sind alle Verlierer. Die Lehrerin gibt nach, um eine Schülerin vor einer Vergewaltigung zu bewahren. Das Bild eines gesellschaftlichen Desasters. Die Jugend hat sich an Materialismus, Karriere, Korruption orientiert, die Lehrerin wird aller (verlogenen) Ideale beraubt. Auch das sind Auswirkungen von Perestrojka. Die kleinen Monster sind Ausgebürtige einer falschen Ideologie. Hier findet sich auch bei Rjasanow kein Platz mehr für komische Einschübe, Humor und lockere Unterhaltung. In seinem letzten Film DOROGAJA JELENA SERGEJEWNA geht es todernst zu.

«Ich wollte einen Film über die Jugend, aber nicht gegen die Jugend machen», erklärte uns Rjasanow. «Ich hatte jeden Abend nach den Dreharbeiten Herzweh, habe jeden Abend mit den jungen Darstellern über den Film gesprochen und habe einiges umgeschrieben. Dies war der schwierigste Film meines Lebens, denn ich hatte keine Möglichkeit, mich hinter Humor oder Parodie zu verstecken.»

Rolf Breiner