

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 179

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: 24.04.2026

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

Filmbulletin
Postfach 137 / Hard 4
CH-8408 Winterthur
 Telefon 052 / 25 64 44
 Telefax 052 / 25 00 51

ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:

Klaus Eder, Jürgen Kasten,
 Robert Richter, Constantin
 Canavas, Michel Bodmer, Ulrike
 Koch, Jamel Eddine
 Bencheikh, Lars-Olav Beier,
 Peter Kremiski

Gestaltung:

Leo Rinderer

Titelblatt, Eins / die Zwölfte und
 Heftmitte: Rolf Zöllig

Satz: Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
 Druck und Fertigung:**

Konkordia Druck- und
 Verlags-AG, Rudolfstr. 19
 8401 Winterthur

Inserate:

Leo Rinderer

Fotos:

Wir bedanken uns bei: Samm-
 lung Manfred Thurow, Basel;
 Sadfi, 20th Century Fox,
 Genève; trigon-film, Roders-
 dorf; Filmcooperative, Haffmans
 Verlag, Kath. Mediendienst,
 Rialto Film, Zürich; Stiftung
 Deutsche Kinemathek, Berlin;
 Anke Zindler Filmpresse, Nef 2,
 München.
 Sowie: Allarts, London

Aussenstellen Vertrieb:

Rolf Aurich,
 Uhdestr. 2, D-3000 Hannover 1
 Telefon 0511 / 85 35 40

Hans Schifferle,
 Friedenheimerstr. 149/5,
 D-8000 München 21
 Telefon 089 / 56 11 12

R. & S. Pyrker,
 Columbusgasse 2,
 A-1100 Wien
 Telefon 0222 / 604 01 26
 Telefax 0222 / 602 07 95

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
 PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
 Kto. Nr. 120 333 - 805

Bank: Zürcher Kantonalbank,
 Filiale 8400 Winterthur,
 Kto. Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente:

Filmbulletin erscheint sechsmal
 jährlich. Jahresabonnement:
 sFr. 45.- / DM. 45.- / öS 400.-
 übrige Länder zuzüglich Porto

**Die Herausgabe von Film-
 bulletin wird von folgenden
 Institutionen, Firmen oder
 Privatpersonen mit Beträ-
 gen von Franken 5000.- oder
 mehr unterstützt:**

**Bundesamt für Kultur,
 Sektion Film (EDI), Bern**

**Zuger Kulturstiftung
 Landis & Gyr**

**Erziehungsdirektion des
 Kantons Zürich**

**Röm. kath. Zentralkommis-
 sion des Kantons Zürich**

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

**Stiftung Kulturfonds
 Suissimage, Bern**

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint re-
 gelmässig und wird à jour gehal-
 ten. Aufgelistet ist, wer einen
 Unterstützungsbeitrag auf unser
 Konto überwiesen hat.
 Obwohl wir optimistisch in die
 Zukunft blicken, ist Filmbulletin
 auch 1992 dringend auf weitere
 Mittel angewiesen.
 Falls Sie die Möglichkeit für eine
 Unterstützung sehen, bitten wir
 Sie, mit Leo Rinderer oder mit
 Walt R. Vian Kontakt aufzuneh-
 men.

Filmbulletin dankt Ihnen für Ihr
 Engagement – zum voraus oder
 im nachhinein.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
 gehört zur Filmkultur.

BRIEF AUS TOKYO

Auf den europäischen Besu-
 cher wirkt Tokyo wie ein Me-
 tropolis des 21. Jahrhunderts
 im Kleid eines Disneylands der
 fünfziger Jahre. Die Land-
 schaften der Stadt machen ei-
 nen apokalyptischen Eindruck;
 manchmal, in den Zentren,
 verändern sie sich zu einer rie-
 sigen Spielzeug-Welt. Die ur-
 bane Grammatik europäischer
 Städte versagt hier, wo die
 meisten Strassen namenlos
 sind und die Architektur keiner
 einsehbaren Ordnung folgt.
 Sich in Tokyo zu orientieren,
 ist unmöglich. Man kann sich
 nur auf die eigene Erinnerung
 stützen und vielleicht auf einen
 improvisierten Plan, die ein-
 nem Freunde oder Geschäfts-
 partner ins Hotel faxen. Tokyo
 ist eine unwirkliche Stadt. Eine
 Inszenierung. Wer alptraum-
 hafte Szenerien der Zukunft
 sucht, findet sie hier (Andrej
 Tarkowskij für SOLARIS, Wim
 Wenders für TOKYO-GA). In
 Shinjuku, einem der grossen
 Zentren, gibt es die Bar "La Je-
 tée". Es ist Chris Markers Bar,
 wenn er in Tokyo ist. Wer sie
 nicht kennt, wird sie nicht fin-
 den. Sie liegt abseits der gros-
 sen Strassen, in einem Viertel
 aus kleinen Holzhäusern. Man
 irrt durch ein Gewirr enger
 Gassen, findet eine unansehn-
 liche Tür mit dem Schriftzug
 JETEE, steigt eine schmale
 Treppe hoch und kommt in ei-
 nen winzigen Raum, der kaum
 mehr als sechs, acht Gästen
 Platz bietet. Wer öfter hierher
 kommt, hat eine eigene Fla-
 sche an der Wand stehen,
 kunstvoll mit seinem Namen
 versehen. Wer in Tokyo ist, ist
 hier zu finden, von Georg Alex-
 ander (der fürs ZDF die Regale
 japanischer Verleiher leerkauft)
 bis Wim Wenders und Zhang
 Yi-Mou. Kazuko Kawakita-Shi-
 bata, die eine Institution der
 Filmkunst ist und in ihrem Ver-
 leih unermüdet europäische
 Filme nach Japan bringt, hat
 ihr Büro in Ginza, aber sie hat
 es auch hier. Die Flaschen an
 der Wand sind übrigens nicht
 nur in der Bar "La Jettee" zu
 finden. Sie stehen in vielen
 Bars, in denen sich Japaner
 nach der Arbeit gerne mit den
 Arbeitskollegen aufhalten, be-
 vor sie am späteren Abend
 nach Hause gehen. Die Bar ist
 ihr zweites Zuhause.

Aus den Filmen der Klassiker
 kann man viel lernen über die
 japanische Mentalität. Was ei-
 nem aus europäischer Pers-
 spektive oft fremdartig und ge-

heimnisvoll erscheinen mag,
 erhält hier, an Ort und Stelle,
 einen Sinn. Wenn es regnet in
 Tokyo, spannen Freund und
 Freundin, Mann und Frau zwei
 Regenschirme auf (anstatt sich
 unter einem näherzukommen,
 was in Paris oder Rom zu
 ungeahnten Bekanntschaften
 führen kann). Sie vermeiden
 jede Berührung, die ihnen als
 intim vorkommen mag. Sie
 halten Abstand, bezeugen da-
 mit Respekt vor dem anderen;
 dazu gehört auch das Ritual
 der Verbeugung. Die Perspek-
 tive der Kamera in den Filmen
 von Yasujiro Ozu oder Mikio
 Naruse ist von diesem Respekt
 geprägt. Sie blickt nie von
 oben und geht nie zu nahe an
 Menschen heran. Auch der
 Rhythmus der Filme folgt dem
 Gebot, Menschen vor der Ka-
 mera sich entwickeln zu lassen
 und ihnen nicht durch den
 Schnitt einen anderen, frem-
 den Rhythmus aufzuzwingen.
 Das macht diese Filme wun-
 derschön unideologisch, ohne
 ihnen die Kraft zu sozialer Kri-
 tik zu nehmen. 1933 drehte
 Ozu den Film FRAUEN VON TO-
 KYO (TOKYO NO ONNA). Er er-
 zählt von einer jungen Frau,
 die ihrem Bruder das Studium
 finanziert, indem sie nach Bü-
 roschluss als Prostituierte ar-
 beitet; als der Bruder davon
 erfährt, nimmt er sich das
 Leben. Jegliche Dramatisie-
 rung dieses melodramatischen
 Sujets ist vermieden; der
 Selbstmord beispielsweise
 wird nicht gezeigt, sondern der
 Frau (und dem Zuschauer) be-
 richtet. Dieser Verzicht auf ein
 emotionales Ausspielen, diese
 Zurückhaltung, diese respekt-
 volle Distanz ermöglichen ei-
 nen genauen Blick auf die
 Tokyoter Gesellschaft der
 dreissiger Jahre: auf soziale
 Hierarchien, auf die Regeln
 und Normen und Zwänge,
 nach denen sich das Leben
 richtet. Eine soziale Kritik ist
 auf indirekte Weise vorhanden.
 Sie ist nicht als Kritik formu-
 liert, sondern als fast doku-
 mentarische Einsicht in eine
 soziale Ordnung.

Ozus Film war in Tokyo bei ei-
 nem Symposium zu sehen, zu
 dem das "National Film Cen-
 ter" eingeladen hatte (das ja-
 panische Filmarchiv, das eine
 Abteilung des "National Muse-
 um of Modern Art" ist). Filme
 der dreissiger Jahre wurden
 präsentiert, von Regisseuren
 wie Ozu, Mizoguchi, Naruse
 oder Hiroshi Shimizu, deren
 Werk man bei uns weitgehend
 kennt (Naruse wurde in Locar-
 no vorgestellt, Shimizu in Rot-

terdam), aber auch von Regisseuren, die es für uns noch zu entdecken gibt: Heinosuke Gosho, Kajiro Yamamoto, Masahiro Makino, Kozaburo Yoshimura, Tomu Uchida, Minoru Murata, Koji Shima. Thema des Symposiums war die Rezeption des japanischen Films im Ausland. Diese Rezeption hat spät begonnen. Erst nach dem Erfolg von Kurosawas RASHOMON 1951 bei den Filmfestspielen in Venedig begann man im Westen, Notiz vom japanischen Film zu nehmen. Dass wir etwas über den japanischen Film erfahren konnten, über seine Geschichte und seine Ästhetik, über einzelne Regisseure und ihr Werk, ist in erster Linie einem Amerikaner zu verdanken, Donald Richie. Als Soldat war er während des Zweiten Weltkriegs nach Japan gekommen und war dageblieben. Seit über vierzig Jahren lebt Richie nun in Tokyo, arbeitet als Kritiker für die "Japan Times". Seine kenntnisreichen und liebevollen Bücher haben uns das japanische Kino nähergebracht: "Japanese Cinema: Film Style and National Character" darunter, oder "Ozu" (1974 in der "University of California Press" erschienen, eines der schönsten Filmbücher überhaupt). Keines dieser Bücher ist ins Deutsche übersetzt worden.

Eine filmische Hommage an Ozu hat Yoji Yamada vorgelegt: MEINE SÖHNE, den Eröffnungsfilm des Festivals von Tokyo. Yamada steht im Guinness Buch der Rekorde: seine Tora-san-Serie läuft seit 1969 und ist inzwischen 43 Folgen lang. Yoji Yamada gönnte sich eine Atempause und drehte einen Film über einen alten Mann, der in die Grossstadt fährt, um seine beiden Söhne zu besuchen. In vier Episoden wird die Geschichte der Familie erzählt: das Leben auf dem Land, der Aufbruch der Söhne nach Tokyo, das Leben in der grossen Stadt, die Einsamkeit des Alters. Es ist ein Film, der auf poetische Weise (und mit einem ausgezeichneten Drehbuch, das Yamada selbst geschrieben hat) vom Alltag erzählt, vom Leben der Alten und den veränderten Lebensformen und Moral-Vorstellungen der Jungen. Yamada schreibt mit diesem Film – ganz eingelassen in seine Geschichte – ein Stück über die sozialen Veränderungen Japans. MEINE SÖHNE ist ein Film im Geist Ozus (der wie kein anderer die soziale Chronik der japanischen Familie filmte); bis in

einzelne Bilder und Einstellungen hinein wird das Vorbild zitiert.

Yamadass MEINE SÖHNE ist einer der überzeugenden Filme der jüngsten Produktion, die sich ansonsten mit nicht von vornherein kommerziell gedachten Filmen eher schwer tut. Die zwei, drei grossen Gesellschaften, die das Geschäft beherrschen, zeigen wenig Ambitionen, sich auf die Filmkunst und den Autorenfilm einzulassen. Der Medien-Gigant Shochiku (der immerhin Yamadas Film produzierte und der einmal Ozus Produzent war) hat selbst Akira Kurosawas neues Projekt abgelehnt, nachdem RHAPSODIE IM AUGUST (HACHIGATSU NO RAPSODI) überall auf der Welt zwar erfolgreich lief, aber nicht so erfolgreich, wie man es erwartet hatte. Nagisa Oshima hat seit 1976 (AI NO CORRIDA/IM REICH DER SINNE) nicht mehr in Japan gearbeitet, von einem Dokumentarfilm über Kyoto abgesehen; einen neuen Film dreht er zurzeit in Toronto. Eine ältere Generation von Regisseuren (Susumu Hani, Kon Ichikawa, Shohei Imamura, Kaneto Shindo) ist verstummt und arbeitet allenfalls gelegentlich fürs Fernsehen. Die japanische Kinematografie bietet den Anblick einer Landschaft der Einzelgänger. Nur gelegentlich gelingt es einem Regisseur, einen eigenen Film durchzusetzen oder in eigener, unabhängiger Produktion zu realisieren. Dazu gehört Tuyoshi Takamine, dessen UNTAMAGIRU (über Okinawa 1969) bei verschiedenen Festivals zu sehen war. Dazu gehört der Schauspieler Naoto Takenaka, dessen Spielfilm-Debut NOWHERE MAN (MUNO NO HITO, über einen Mann, der sich sein Leben verdient, indem er Steine verkauft) in Venedig mit dem FIPRESCI-Preis der Filmkritik ausgezeichnet wurde.

Einen sensiblen Film über ein junges Mädchen, das sich vom Einfluss ihrer grossen Schwester befreit, legte Nobuhiko Obayashi vor: FUTARI. Diese ältere Schwester ist bei einem Unfall ums Leben gekommen. Obayashi lässt sie trotzdem in der Phantasie der jüngeren Schwester Chizuko weiterleben, eine Figur der Phantasie – solange bis Chizuko sie nicht mehr braucht und ihren eigenen Weg gefunden hat. Diese mit "Fantasy"-Bildern durchsetzte Geschichte einer "éducation sentimentale" beweist erzählerischen Wagemut und überdies eine einfühlsame Of-

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Carte blanche
Filmbulletin, Januar '92
Kino Morgental Zürich



DESTRY RIDES AGAIN

Sonntag, 5. Januar, 19.00 Uhr
Regie: George Marshall, USA 1939,
mit Marlene Dietrich, James Stewart,
Brian Donlevy, Charles Winninger

HOLLYWOOD OR BUST

Sonntag, 12. Januar, 19.00 Uhr
Regie: Frank Tashlin, USA 1956,
mit Jerry Lewis

WAY OUT WEST

Sonntag, 19. Januar, 19.00 Uhr
Regie: James Horne, USA 1946,
mit Stan Laurel und Oliver Hardy

NOTORIOUS

Sonntag, 26. Januar, 19.00 Uhr
Regie: Alfred Hitchcock, USA 1946,
mit Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude
Rains, Reinhold Schünzel

Kino in Augenhöhe ist nicht nur der Untertitel unserer Filmzeitschrift, Kino in Augenhöhe steht auch programmatisch dafür, wie wir die Filme sehen und werten – welchen Standpunkt wir gegenüber dem Kino einnehmen.

Was die vier präsentierten Filme besonders auszeichnet – perfektes Timing, Liebe fürs Detail, aussagekräftige Charakterisierung der Figuren, reizvoller Subtext – sind gerade die Qualitäten, die Kino eben auszeichnen.

KINO ● MORGENTAL

Schreiben über den Film



Hans-Michael Bock/
Claudia Lenssen (Hg.)

Joe May Regisseur und Produzent

Ein CineGraph Buch
198 Seiten, 48 Abb., DM 32,—
ISBN 3-88377-394-8

Helga Belach/
Wolfgang Jacobsen (Hg.)

Richard Oswald Regisseur und Produzent

Ein CineGraph Buch
184 S., 43 Abb., DM 28,—
ISBN 3-88377-369-7

Jörg Schöning (Hg.)

Reinhold Schünzel Schauspieler und Regisseur

Ein CineGraph Buch
123 S., 20 Abb., DM 19,50
ISBN 3-88377-351-4

Verlag edition text + kritik GmbH
Levelingstraße 6a, 8000 München 80

Norbert Grob
und Karl Prümm (Hg.)

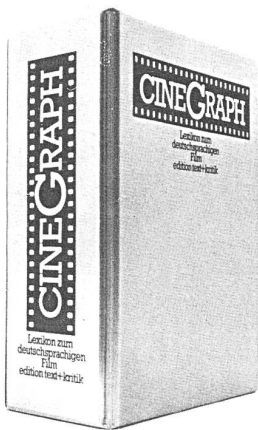
Die Macht der Filmkritik Positionen und Kontroversen

254 S., 13 Abb., DM 38,—
ISBN 3-88377-353-0

Jochen Brunow (Hg.)

Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens

109 Seiten, DM 22,—
ISBN 3-88377-300-X



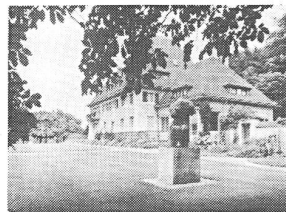
Hans-Michael Bock (Hg.)

CINEGRAPH Lexikon zum deutschsprachigen Film

Loseblattwerk, z.Z. etwa
5.000 Seiten in 4 Ordnern.
DM 245,—

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung
alter Meister und französischer Kunst
des 19. Jahrhunderts.



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

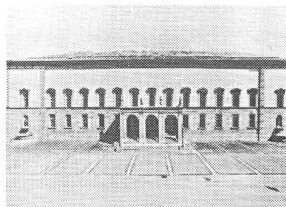
Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

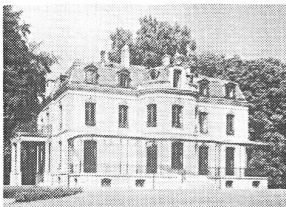


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

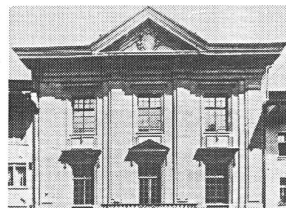
Münzen und Medaillen
aus eigenen Beständen.



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr

Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)

Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau



Wasser – das noch
nicht festgelegte Element
(Sonderausstellung)

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

fenheit für die Probleme eines heranwachsenden Mädchens. Während des internationalen Festivals von Tokyo sah sich das Publikum diese Filme in einer "japanischen Reihe" in oftmals überfüllten Sälen an. Auch eine andere Festival-Reihe fand Zuspruch: asiatische Filme. Zwei Jahre zuvor war diese Reihe noch ein Stiefkind. Jetzt hat sie sich – zusammen mit den asiatischen Beiträgen in den anderen Programmen – zu einem Schwerpunkt des Festivals entwickelt. Die wichtigsten Filme kamen aus Taiwan (Edward Yangs A BRIGHTER SUMMER DAY/GULING JIE SHAONIAN SHA REN SHIJIAN lief bereits in Locarno), aus Hong Kong und aus Südkorea.

Das Tokyoter Filmfestival soll künftig jährlich stattfinden. Dies gaben die Veranstalter zu Beginn der diesjährigen Festival-Ausgabe bekannt. Das Geld hat man offensichtlich (immerhin stattet man einen Wettbewerb des "Jungen Films" mit Preisen von rund einer halben Million DM aus). Aber hat man auch ein Konzept? Nach den Festivals von Berlin, Cannes, Venedig gibt es kaum noch genügend Filme für einen internationalen Wettbewerb. Märkte für die Branche gibt es ebenfalls in genügender Zahl. Aber als Schwerpunkt für das Kino Asiens wäre Tokyo mit seinem Festival höchst willkommen.

Klaus Eder

NEUES BUCH IN DER EDITION FILMBULLETIN

Der Essay «Tausendundeine Facette der Liebe», der ab Seite 45 in dieser Ausgabe von Filmbulletin zu lesen ist, wird zusammen mit zahlreichen weiteren Beiträgen auch im dritten Buch der «edition filmbulletin» publiziert. Es befasst sich vertiefend mit Nacer Kheir's Film und veröffentlicht erstmals in deutscher Übersetzung Beispiele seiner märchenhaften Erzählkunst, die ganz in der Tradition von «Tausendundeiner Nacht» steht. Darüber hinaus befasst sich der Buchband mit der arabischen Mythenwelt, mit den sechzig Begriffen, die die arabische Sprache für die Liebe kennt, oder mit Fragen, die künstlerische Arbeit in Film- oder Buchform betreffen.

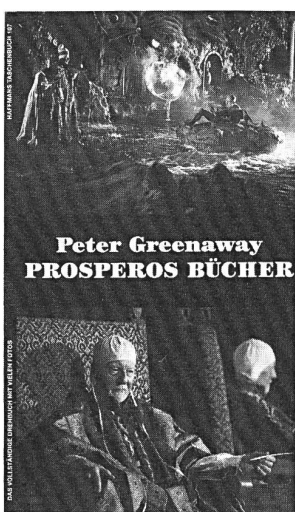
«Das verlorene Halsband der Taube», herausgegeben von Bruno Jaeggi und Walter Ruggle, Verlag Lars Müller,



Baden. Es ist für 17 Franken beim Verlag oder über Filmbulletin zu beziehen.

PROSPEROS BÜCHER

Der Haffmans Verlag hat in seiner Taschenbuchreihe – in der bereits einige Drehbücher publiziert wurden – als Band 107 auch das Drehbuch zu Peter Greenaways neuestem Film PROSPERO'S BOOKS herausgebracht. Der Band in der bewährten Form und Aufmachung beinhaltet nebst Drehbuch, Vorwort und einer systematischen Zusammenstellung der vierundzwanzig Bücher, die Greenaway erfunden hat, auch den Aufsatz von Peter Greenaway «Die Paint-



box-Bilder», der ab Seite 35 in dieser Ausgabe von Filmbulletin zu lesen ist. Wer sich wirklich mit Greenaways komplexem neuesten Film auseinandersetzen will, kommt um dieses Drehbuch wohl nicht herum.

Peter Greenaway: «Prosperos Bücher». Drehbuch nach «Der Sturm» von William Shakespeare. Aus dem Englischen von Michel Bodmer. Haffmans Verlag, Zürich; 18.- Fr.

FILME AUS DEM IRAN

Im ersten Gespräch mit Abbas Kiarostami überraschte mich der Autor von WO IST DAS HAUS DES FREUNDES? oder NAHAUFNAHME mit folgender Prognose: «In naher Zukunft wird der Film, nach den Teppichen, das bekannteste Exportgut des Irans sein.» Interpretierte ich diese Prognose damals als Ausdruck einer Hoffnung, so erachte ich sie heute als durchaus realistisch. Innert weniger Jahre hat die Aufmerksamkeit gegenüber dem iranischen Spielfilm auch in Europa sprunghaft zugenommen. An zahlreichen internationalen Festivals werden iranische Filme programmiert und gewinnen Preise – Kommunale Kinos und Filmklubs wie auch Verleihfirmen bemühen sich um die besten Filme aus dem nachrevolutionären Iran.

Die Überraschung, mit der wir auf die Qualität der iranischen Filme reagieren, sagt letztlich mehr über uns als über die Filme aus, entlarvt sie doch unsere Vorurteile. Die oft nicht wertfreien Nachrichtenschlagzeilen von der islamischen Revolution und vom "heiligen Krieg" haben in uns nicht einen kritischen Blick, sondern einen verzerrten, einseitigen gefördert, haben in uns Europäern und Europäerinnen Angst, Vorurteile und unüberlegte Ablehnung aufgebaut.

Die Kultur hat die Möglichkeit, Bilder zu korrigieren, Brücken zu schlagen, Verkrustungen aufzubrechen. Eine solche Brücke schlagen die zwölf Spielfilme, die zwischen Herbst 91 und Frühling 92 in verschiedenen Veranstaltungen in der Schweiz, in Deutschland und Österreich ins Kino kommen. Eine Chance zur Begegnung,

eine Chance auch, mit kritischem Blick Vorurteile abzubauen.

Geprägt ist das zeitgenössische iranische Filmschaffen von einer starken kulturellen Identität. Aus der eigenen Kultur, der Erzähltradition und Mythologie des eigenen Kulturkreises haben die Filmschaffenden ihren filmischen Ausdruck entwickelt. Die klare Distanzierung vom internationalen Kino-Mainstream hat dem iranischen Film zu internationaler Anerkennung verholfen.

«Das Kino ist das Fenster zum Herzen eines Landes, eines Volkes», sagte mir Ali R. Shoja Noori, Direktor der Auslandabteilung der Farabi Cinema Foundation, die von iranischer Seite her diese Filmreihe ermöglicht hat. In den zwölf ausgewählten Filmen begegnen wir Menschen aus dem Iran, ihrem Leben und ihrer Kultur, ihren Nöten und Freuden, welche der Tradition der einheimischen Erzählweise entsprechend in Parabeln und Symbolen dargestellt werden. Und wir erkennen Bruchstücke des gesellschaftlichen Diskurses im heutigen Iran, der sich in den Filmen spiegelt. Denn der Film hat wie über Jahrhunderte hinweg schon die persische Literatur die Funktion, sich kritisch mit der Gegenwart auseinanderzusetzen und den Menschen einen Weg in eine bessere Zukunft zu skizzieren. Oder wie es Ebrahim Foruzesh, der Autor von DER SCHLÜSSEL, einer Parabel auf die Freiheit, sagt: «Wir Filmmacher verkürzen die Zeit, die Veränderungen im Iran brauchen.»

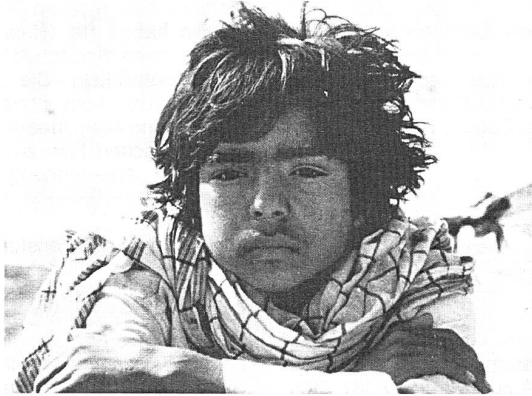
Robert Richter

In der Schweiz ist die Auswahl der iranischen Filme zwischen Januar und März 1992 in rund zwanzig Städten zu sehen. Das Paket umfasst Filme von Amir Naderi (WASSER WIND SAND, RENNER), Mohsen Makhmalbaf (HOCHZEIT DER AUERWÄHLTEN, STRASSENHÄNDLER), Bahram Beyzaie (BASHU, DER KLEINE FREMDE), Abbas Kiarostami (NAHAUFNAHME) oder von Pouran Darakhshandeh (VERLORENE ZEIT), der bekanntesten iranischen Filmautorin.

Weitere Informationen bei: Cinélibre, Postfach, 4005 Basel, wo auch eine ausführliche Begleitbroschüre erhältlich ist.

FILME AUS DEM IRAN

فیلم های از ایران

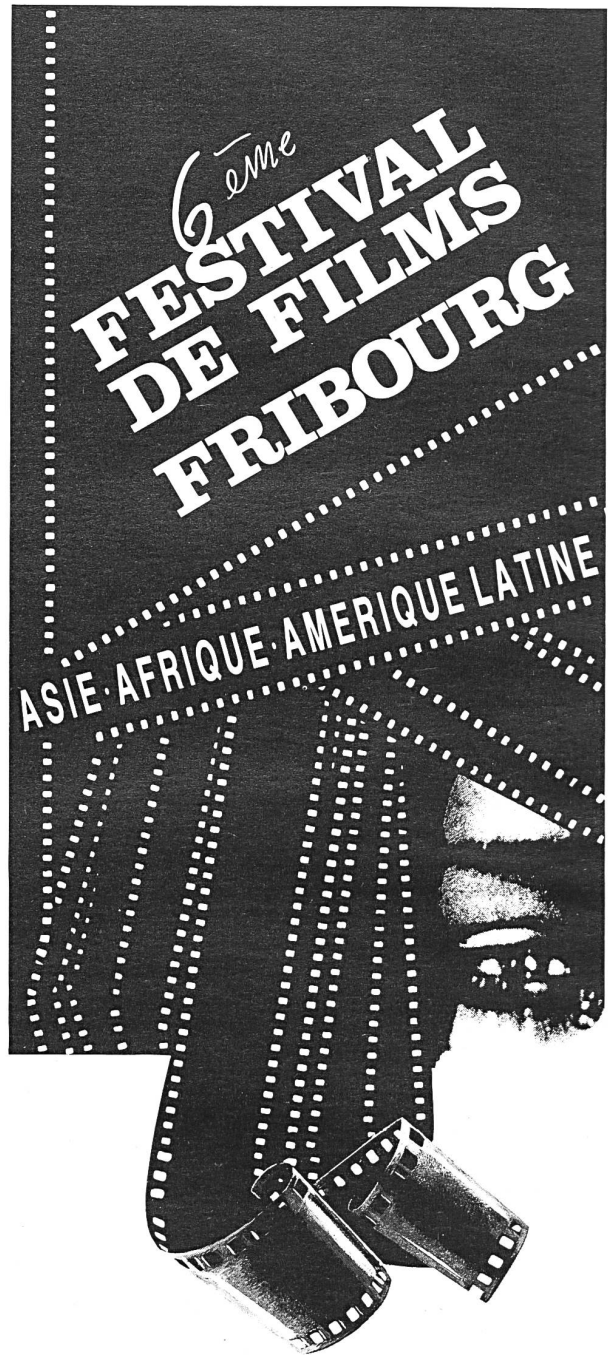


JETZT IM KINO

NACH DEM GROSSERFOLG IN DEUTSCHLAND KOMMEN VON JANUAR BIS MÄRZ 1992 ZWÖLF NEUE IRANISCHE SPIELFILME IN DIE SCHWEIZ. DAZU GIBT'S EIN 100-SEITIGES BUCH MIT UNVERÖFFENTLICHTEN MATERIALIEN ZUM IRANISCHEN FILMSCHAFFEN. ZU BEZIEHEN IM KINO UND BEI CINÉLIBRE, BASEL.



JETZT IM KINO



27 JANVIER - 5 FÉVRIER 92
CINÉMAS REX

LES FILMS DU FESTIVAL SERONT PROJETÉS EN SUISSE ROMANDE:

GENÈVE (CAC VOLTAIRE)	7. 2. - 20. 2. 92
LAUSANNE (RICHEMONT ET CINÉMATHÈQUE)	21. 2. - 7. 3. 92
VEVEY (REX)	28. 3. - 29. 3. 92
SION (CAPITOLE)	12. 3. - 15. 3. 92
NEUCHÂTEL (STUDIO)	5. 3. - 12. 3. 92
CHAUX-DE-FONDS (ABC)	19. 3. - 25. 3. 92
DELÉMONT (LA GRANGE)	20. 3. - 23. 3. 92

RENSEIGNEMENTS:

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FRIBOURG
RUE LOCARNO 8 - CH-1700 FRIBOURG - 037 / 222 232

**DER KRITIKER,
ESSAYIST
UND DREHBUCHAUTOR
WILLY HAAS**

Die Herausgabe einer Filmzeitschrift ist ohne eine faire wie kritische Zusammenarbeit mit den Filmschaffenden und der Filmwirtschaft schwer vorstellbar. 1920, als in Deutschland über fünfhundert Filme produziert wurden, zirkulierten hier mehr als vierzig Filmzeitschriften. Die meisten von ihnen waren Interessenblätter, standen etwa den Theaterverbänden oder der Exportvereinigung nahe. Bei einigen Filmblättern war die Abhängigkeit von den Anzeigen der Produktionsfirmen und Verleiher so gross, dass von der Titelseite über redaktionelle Meldungen bis zur Kritik alles käuflich war.

Ein anderes Selbstverständnis des Zusammenwirkens von Filmpresse und Filmindustrie hatte der Kritiker Willy Haas, dessen Schriften zum Film anlässlich seines hundertsten Geburtstags am 7. Juni dieses Jahres in einer repräsentativen Auswahl neu vorgelegt worden sind. (*Willy Haas: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920 – 1933. Hrsg.: Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm und Benno Wenz. Berlin: Edition Hentrich 1991*). Die Position von Willy Haas als Filmkritiker und Filmtheoretiker ist mit den bisher geläufigen Theoriekonzepten, wie sie sich gerade in den zwanziger Jahren auszubilden begannen, nur schwer zu bestimmen. Im Gegensatz zu den heute erheblich bekannteren Kollegen Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim, die sich von bestimmten ästhetischen Überbaukonzepten leiten liessen, erscheint Haas eher als Grenzgänger zwischen tagesaktueller Filmkritik und übergreifender Theoriebildung, zwischen filmpolitischem Aktivismus und verwertungsorientiertem Pragmatismus. Für ihn war es selbstverständlich, künstlerische Forderungen zu artikulieren und die Bindung des Massenmediums an populäre Erzähl- und Bildformen zu akzeptieren. Ästhetische Theorien entwickelte er vor allem auch, um mit dieser Reflexionsform in den Herstellungsprozess hineinwirken zu können. Seine theoretischen Überlegungen (die er als "film-dramaturgische Notizen" eher bescheiden untertitelte) gingen fast immer von konkreten

praktischen Problemen der Filmproduktion, -verwertung oder -rezeption aus.

Haas bekannte sich offen dazu, «mit der Industrie und als ein (wenn auch oft oppositionelles) Glied der Industrie» zu arbeiten. 1920 war er, in Prag geboren und im Literaturkreis um Kafka und Werfel aufgewachsen, in die Redaktion des täglich erscheinenden *Film-Kuriers* eingetreten. Obwohl auch diese Filmtageszeitung einem Interessenverband nahestand (den Filmtheaterbesitzern) verstand Haas das Blatt nie als Sprachrohr gezielter filmwirtschaftlicher Einflussnahme. Wichtig erschien ihm vielmehr eine «enge, aktive Zusammenarbeit mit den schaffenden Elementen des Films». Sein Konzept einer sich gegenseitig akzeptierenden, ja aufeinander angewiesenen Partnerschaft von Filmkritik und Filmherstellung verstand er regelrecht als Pakt, bei dem die Industrie konstruktive Kritik in ihre ästhetischen und ökonomischen Überlegungen einbezieht, der Kritiker aber auch seinerseits Aspekte der Produktionsökonomie und massenmedialen Verwertung berücksichtigt. Haas hat sich innerhalb dieser Zweckpartnerschaft seine Unbestechlichkeit jedoch nie abkaufen lassen, vielmehr betonte er: «Erst auf diesem Boden ... beginnt die faire und präzise Arbeit des Taktgefühls, das deutlich und klar den Kern der gesunden Popularität herausarbeitet, und dann erst, gegebenenfalls gegen den geschäftlichen Erfolg, die ungesunde Schale der auch populären Opiate, die den gesunden sozialen Instinkt beirachen und vergiften, zum Abfall wirft.»

Der in literarischen Zirkeln aufgewachsene Kritiker hat den Film immer als werdende Kunst begriffen, wobei ihm schon damals die heute wieder aktuelle Fragestellung interessierte, ob das Medium als «Volkskunst heute überhaupt noch möglich ist». Wer Filme aus dem Blickwinkel bürgerlicher Kunstideologien betrachtete, der analysierte sie völlig falsch. Als Kritiker hat sich Haas allen Formen und Genres des Films angenommen. Fast mehr noch als die Frage vermeintlicher filmkünstlerischer Novitäten interessierte ihn «der Blick für die Popularität eines Sujets». Dieses offene Bekenntnis auch zum populären Film hat Haas zuweilen den Vorwurf einer zu grossen Nähe

zur Filmindustrie und zum breiten Publikumsgeschmack eingebracht. Dass dieser Vorwurf unberechtigt war, beweisen nicht nur die Schmähungen einiger branchenabhängiger Fachblätter, die den Kritiker kritisierten, weil der für die Interessen der kreativen Filmschaffenden (besonders der Autoren und Regisseure) eintrat und die vordergründige Geschäftemacherei geisselte, die auch vor der Verstümmelung eines Drehbuchs oder eines fertig geschnittenen Films nicht zurückschreckte. Dabei hatte Willy Haas bereits 1921 die Frage, «Wohin gehört der Filmkritiker?», deutlich beantwortet: «Er gehört zu den paar Guten, die in der Filmindustrie mehr sehen als ein blosses Geschäft, als blosses "Branche"». In dem Kräftespiel zwischen kulturellen Forderungen und geschäftlichen Interessen hat er mit seinen bescheidenen Kräften die Durchschlagskraft der kulturellen und künstlerischen Forderungen zu erhöhen [...] Er mag am Ende Rücksicht nehmen auf die materiellen Forderungen, aber er ist nicht ihr Advokat» (*Wozu treiben wir denn Filmkritik?, Film-Kurier vom 27.4. 1921*).

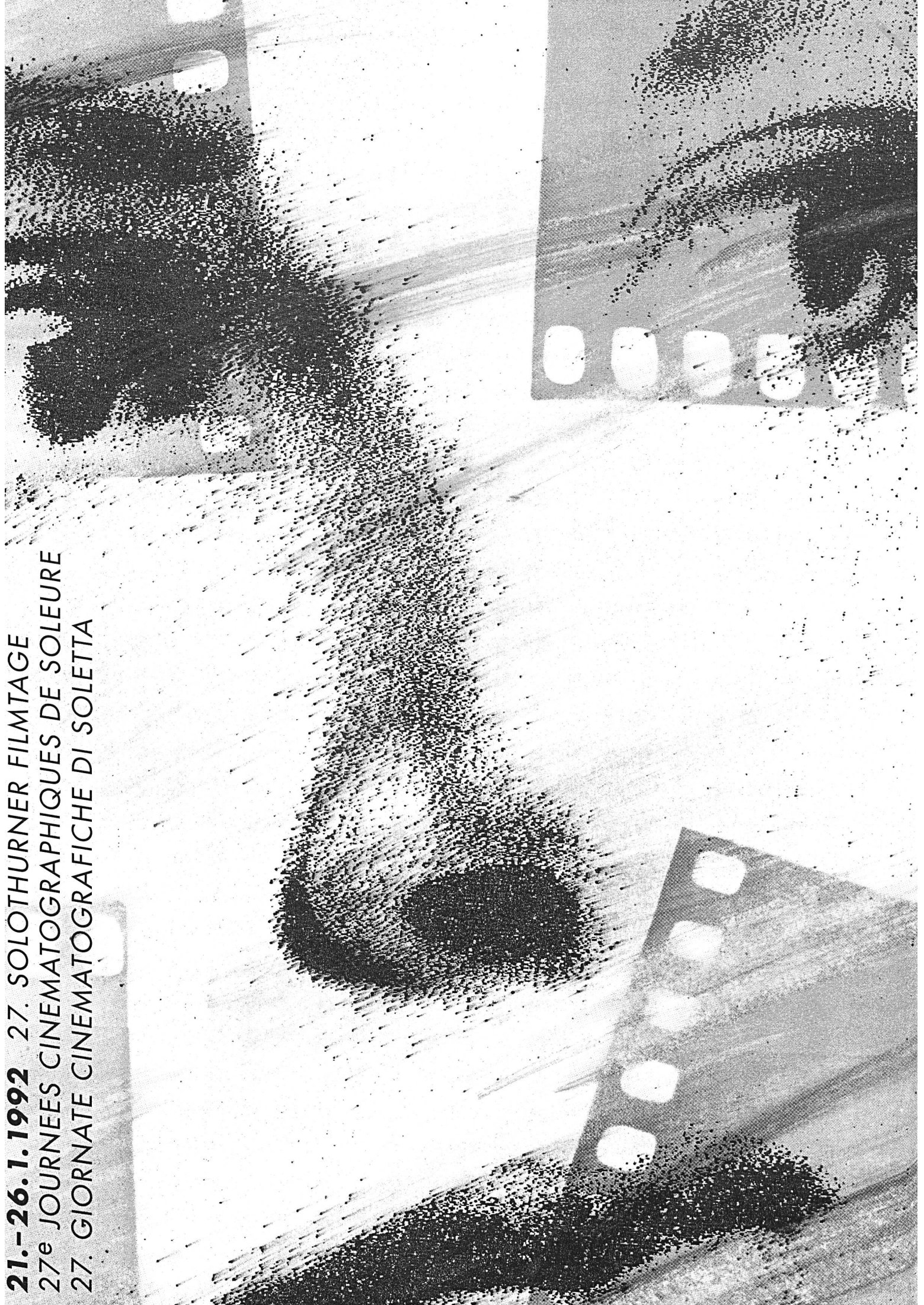
Der letztgenannte Text fehlt im Band der Filmtexte von Willy Haas. Die Herausgeber haben aus seinen mehr als dreihundert Filmartikeln eine Auswahl getroffen, die etwa hundert Texte, Kritiken, Glossen und Essays versammelt. Gern hätte man auch über die übrigen Texte mehr erfahren, versprechen doch auch sie inspirierende Analysen des Films der Weimarer Republik. Das Material für einen weiteren Band scheint also nicht zu fehlen. Haas hat früh erkannt, dass die Beurteilung eines Films sich nicht allein an den klassischen szenisch-dramatischen Bewertungsmassstäben, etwa der Analyse von Fabel, Darstellung und Inszenierung, orientieren kann. 1927, als er dem *Film-Kurier* nur noch als freier Mitarbeiter zur Verfügung stand, weil er Herausgeber der schnell Renommee gewinnenden Wochenzeitschrift *Literarische Welt* geworden war, formulierte er das Ideal seines filmkritischen Erkenntnisinteresses: «Stolz bin ich auf meine Kritik der photographischen Einstellungen, des Schnitts, des Schneiderhythmus, der gegeneinander-balancierten Bildlänge, der Musik des Abrollens; der optischen Tricks, der scharfen physiognomi-

schen und sachlichen Antithesen der Filmphotographie; der harten, genauen und richtigen Einsetzung von menschlichen Typen und typischen Formen unseres modernen Alltagslebens.»

Obwohl es nach dieser Aussage den Anschein hat, Haas interessiere sich besonders für die Mitte der zwanziger Jahre verstärkt ins Bewusstsein tretenden modernen Montagekonzeptionen, trifft das Gegenteil zu. Sein Augenmerk galt vielmehr vor allem der Bildkomposition und den daraus zu erzielenden narrativen Möglichkeiten. Ganz entschieden plädierte Haas für einen harmonischen, keineswegs disruptiven Fluss der Bilder und der erzählten Geschichte. «Das Melodiöse geht ihm über alles, er träumt von einem Kino des "Bel canto", das die Tradition der grossen Oper ins 20. Jahrhundert hinübernimmt», schreibt der Herausgeber Karl Prümm in seinem instruktiven Vorwort und kennzeichnet damit Willy Haas' eher konservative Auffassung opulenter dramatischer Erzählens.

Angesichts seiner vielfältigen Reflexionen zur Filmdramaturgie, vor allem aber angesichts seines Bemühens, in die Filmherstellung hineinzuwirken, überrascht es nicht, Willy Haas auch als Drehbuchautor zu begegnen. Leider bleibt diese Facette des "Mitproduzenten" im Band seiner Texte zum Film etwas ausgespart. Eine Filmographie fehlt in der knappen biographischen Zeittafel. Desgleichen sein früher programmatischer Text «An die Filmdichter!» (*Film-Kurier vom 16.3. 1921*), in dem er das verkümmerte Selbstbewusstsein der Drehbuchautoren wachruft, an ihre Würde als geistige Arbeiter und den Schutz des Urheberrechts erinnert. Als dieser Artikel erschien und wütende Proteste auf Seiten der Filmindustrie-Blätter hervorrief, schrieb Haas wahrscheinlich gerade an seinem ersten Drehbuch. DER BRENNENDE ACKER wurde 1921/22 von Friedrich Wilhelm Murnau inszeniert. Dessen besondere ästhetische Wesensart hatte der Kritiker Willy Haas bereits früh erkannt, als er Murnaus «ganz ausserordentliche Nüchternheit, Distinguiertheit, Puritanismus in der Verwendung dekorativer Effekte, verbunden mit einer zarten, zurückhaltenden Ausgestaltung der dramatischen Figuren» herausstellte. DER

21.-26.1.1992 27. SOLOTHURNER FILMTAGE
27^e JOURNEES CINEMATOGRAPHIQUES DE SOLEURE
27. GIORNATE CINEMATOGRAFICHE DI SOLETTA





DER BRENNENDE ACKER von Friedrich Wilhelm Murnau



THÉRÈSE RAQUIN von Jacques Feyder



DIE BRÜDER SCHELLENBERG von Karl Grune



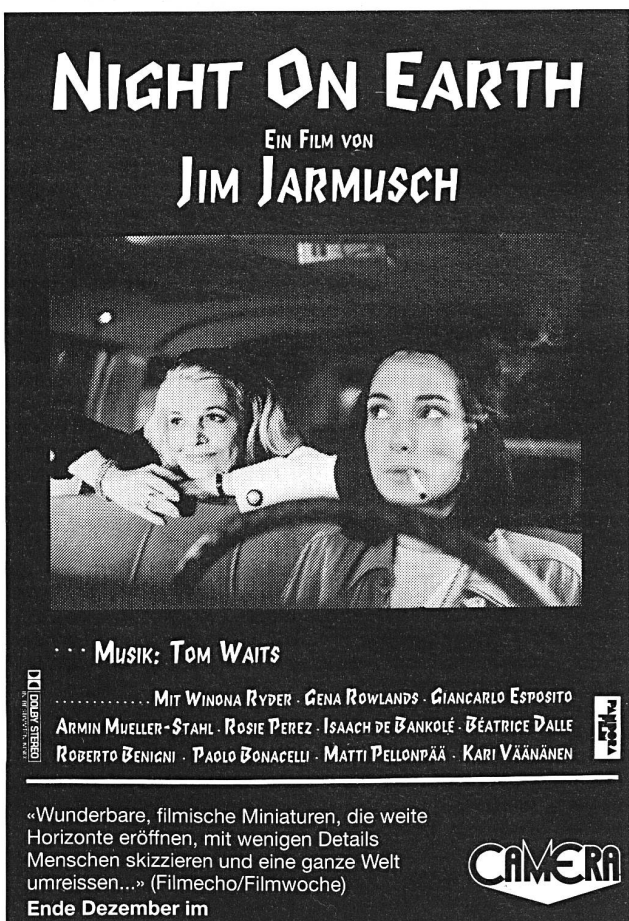
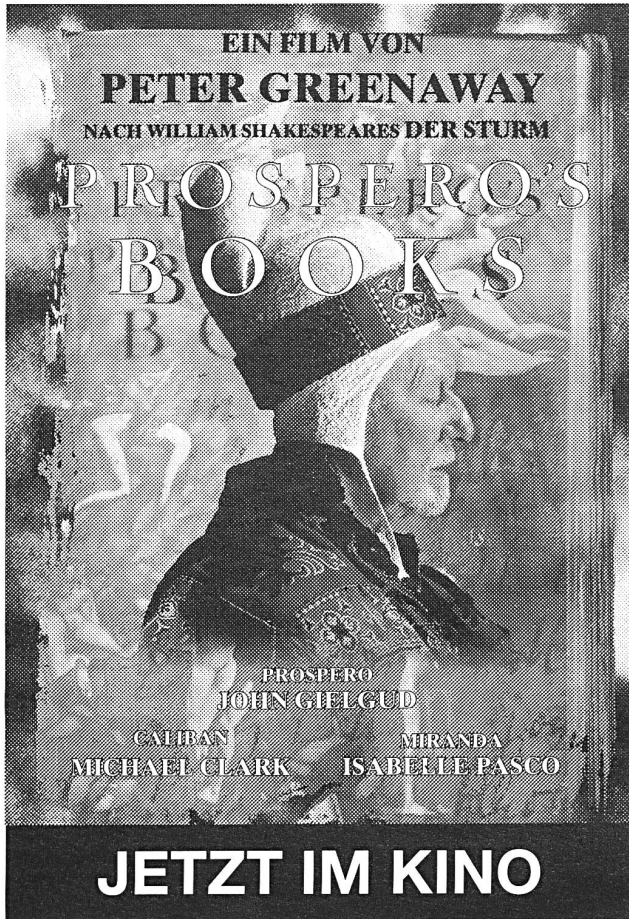
IM NAMEN DES KÖNIGS von Erich Schönfelder

BRENNENDE ACKER ist eine Kammerspielhafte Tragödie um einen ehrgeizigen Bauernsohn, der Liebe verschmäht, um in den Besitz eines Ölfeldes zu gelangen. Doch als er einen Millionenkontrakt abgeschlossen hat, zündet die Frau, die ihn liebt, die Ölquelle an, ertränkt sich seine Gattin, weil sie erkennt, dass sie nur aus materiellen Gründen geheiratet wurde. Haas erzählt mit viel Sinn für psychologische Nuancen der mehrfach gebrochenen Hauptfiguren, für Raumwirkungen in der kargen Bauernstube oder dem herrschaftlichen Schloss. Und er entwirft poetische Stimmungen einer wintergrauen Landschaft und eines eistreibenden Flusses, die er sparsam und verweiskräftig an zentralen Stellen des Konflikts einzusetzen weiss.

Dies alles musste den Regisseur Murnau reizen, war seinen Inszenierungsvorlieben fast auf den Leib geschrieben. Lotte H. Eisner, die das Drehbuch zu DER BRENNENDE ACKER für die Cinémathèque française erwarb, beschreibt Haas als «einen Autor voll Zurückhaltung», der aber trotzdem einen eigenen Darstellungsstil entwickelt: «Haas ist unbeeinflusst von der Mayer-schen Wortstellung (Carl Mayer war Murnaus bevorzugter Autor), er geht eigene Wege. Klar und direkt ist sein Drehbuch gehalten. Voll Poesie an Stellen, wo dies am Platz ist.» Der bekannteste Film, den Willy Haas schrieb, ist DIE FREUDLOSE GASSE (1925). Auf Anregung des Regisseurs Georg Wilhelm Pabst adaptierte Haas Hugo Bettauers gleichnamigen, etwas schwülstigen Roman der Wiener Inflationszeit. Der Drehbuchautor schärfte vor allem die soziale Verfallskomponente im Schicksal einer verarmten Hofratstochter (gespielt von Greta Garbo), die sich prostituieren muss, um ihre Familie zu ernähren. Pabst griff dies als spannungsvollen Hintergrund auf, vor dem er die von ihm gern arrangierten melodramatischen Konflikte um Macht und Erotik inszenierte. Wie schon als Kritiker, so hatte Haas auch als Autor keine Berührungängste zum Unterhaltungsfilm. 1923 schrieb er mit Arthur Rosen IM NAMEN DES KÖNIGS, eine Verkleidungskomödie an einem französischen Fürstenhof, wo ein defraudierter Leutnant, als Diener camouffiert, die Herzen aller Zofen, der Komtess und der Marquise bricht. Obwohl der

Stoff eine Reihe bursch-agressiver Gags anlegt, in denen besonders gern die Staatsmacht und Honoratioren vorgeführt werden, bleibt die Inszenierung von Erich Schönfelder eher brav. Eine Unmenge von Zwischentiteln und der mit fast somnambuler Gelassenheit agierende Hauptdarsteller Walter Rilla drosseln darüber hinaus das Tempo der Komödie. Auch DAS MÄDCHEN MIT DER PROTEKTION (1925 mit Ossi Oswald und Willy Fritsch) und MAN SPIELT NICHT MIT DER LIEBE (1926, Regie: Georg Wilhelm Pabst) rangieren ebenso wie die Stummfilmoperetten DAS TANZENDE WIEN und HEUT TANZT MARIETT (beide 1927, Regie: Friedrich Zelnik) in Unterhaltungsgenres. Zwischen diesen Arbeiten liegt das Drehbuch DIE BRÜDER SCHELLENBERG (1926), eine Adaption des Romans von Bernhard Kellermann. Ähnlich wie in DER BRENNENDE ACKER treten auch hier zwei ungleiche Brüder auf (beide spielt Conrad Veidt), von denen der eine so nach Macht und Einfluss giert, dass er die Liebe einer Schauspielerin brutal zurückstößt. Als die Fabrikantentochter, die er heiratet, mit ihm das gleiche tut, erwürgt er sie in wahnsinniger Wut. Wiederum konfrontierte Haas das eherne Prinzip der Liebe mit seinem ärgsten Widerpart: den skrupellos mit Gefühlen kalkulierenden Machtvergeiz. Die dramatischen Funken, die er aus den publikumswirksam vereinfachten und aufeinandergehetzten Prinzipien schlagen konnte, waren ebenso wie schon in DIE FREUDLOSE GASSE beträchtlich. Das populäre Stoffmaterial der jeweiligen Kolportageromane ordnet Haas konsequent nach den Erfordernissen des Erzählkinos: «Er lässt kaum mehr als die Umrisse der (Roman-)Handlung übrig, drängt versprengte Geschehnisse zur einheitlichen Begebenheit, konträre Figuren zu einer Gestalt zusammen. Er hebt die Erscheinungen vom Hintergrund unserer Zeit» urteilte ein zeitgenössischer Rezensent (*Der Kinematograph vom 28.3. 1926*).

Haas arbeitet 1927/28 vor allem mit der routinierten Drehbuchautorin Fanny Carlsen zusammen, die bereits mehr als fünfzig Stummfilme geschrieben hatte. Mit ihr adaptiert er Emile Zolas Roman um die Ehebrecherin THÉRÈSE RAQUIN (den Jacques Feyder in-



szeniert) und Gerhart Hauptmanns Dramen DER BIBERPELZ (Regie: Erich Schönfelder) und DIE WEBER (Regie: Friedrich Zelnik). Anders als bei der Bearbeitung des Romans «Die Brüder Schellenberg» behalten Haas und Carlsson die Szenenfolge der Stückvorlage in DIE WEBER fast völlig bei. Den ausufernden naturalistischen Milieubeschreibungen Hauptmanns folgen sie jedoch nicht, sondern richten den Blick der Kamera immer wieder auf charakteristische Details, wie etwa mit einem Schwenk auf die baren Füße der Weber oder auf einen Ohrring, den die Frau des Fabrikbesitzers bei der Flucht vor revoltierenden Arbeitern verliert und der nun – gross aufgenommen – herrenlos im grossen Salon liegt. Auch das riesige Kreuzifix, das zwischen den aufmarschierten Soldaten und Webern ins Bild placiert ist und das nach den ersten Salven zerbricht, formuliert in der bildmächtigen Ausformung des Architekten Andrej Andrejew einen eigenständigen Kommentar des Geschehens. Wohl unter dem Eindruck der russischen Revolutionsfilme verstärkten Haas und der Regisseur Zelnik auch das Bewegungsmoment der sich zusammenschliessenden, schliesslich Villa und Fabrik stürmenden Arbeitermassen. Charakteristisch hierfür sind auch die immer wieder eingestreuten Grosseaufnahmen ausgemergelter Weber, die trotzig ein Schmähedicht auf den Fabrikbesitzer skandieren. Einen Brückenschlag vom Arbeitskampf der schlesischen Weber von 1844 zu den sozialen Konflikten der Weimarer Republik wollte Haas jedoch ebensowenig herstellen, wie es Hauptmann 1892 mit seinem viel gespielten Drama tat. Auch der Film von 1927 begnügt sich damit, den Konflikt in seiner historischen Einbettung zu entfalten.

Ein historischer Stoff ist auch NAPOLEON AUF ST. HELENA (1929), dessen Drehbuch Haas nach einer Idee von Abel Gance verfasste. Gance hatte sie als Schlussstück seines monumentalen NAPOLEON-Projekts gedacht, doch realisiert wurde es nun in Deutschland von Lupu Pick. 1933 schreibt Haas noch einmal eine Komödie. Für WEGE ZUR GUTEN EHE greift er eine Idee aus dem Brevier des Sexualaufklärers van der Velde auf und versucht ebenso augenzwinkernd wie ernsthaft, einen "Pfad zu Gesundheit und

Glück in der Ehe" zu weisen. Wenig später muss Willy Haas emigrieren. Er geht zurück nach Prag, wo er für das Prager Tageblatt auch wieder Filmkritiken und Essays schreibt. 1939, nach dem Einmarsch deutscher Truppen, wird er abermals vertrieben. Weil er einen durch Freunde vermittelten Anstellungsvertrag als Drehbuchautor bei der Bhavnani Filmproduktion in Bombay vorweisen kann, darf er Prag verlassen. In Indien adaptiert er überraschenderweise wiederum einen europäischen Dramenstoff für den Film: Henrik Ibsens «Gespenster». Der Produzent und Regisseur Mohnan Bhavnani ist zwar von dem Drehbuch begeistert, doch ausser der virulenten Geschlechtskrankheiten-Problematik bleibt in der Filmrealisierung wenig vom Drehbuch erhalten. Vielmehr richtet der Regisseur den Stoff unter dem etwas reisserischen Titel JHUTNI SHARM (NAKED TRUTH, 1940) mit Tanzprozessionen, Götterscheinungen und Opferzeremonien völlig auf die Konventionen des indischen Erzählkinos aus. Den Stoff seines nächsten indischen Drehbuchs PREM NAGAR (A VILLAGE LEGEND, 1940) entnimmt Haas denn auch aus dem alltäglichen Mythenschatz des Landes. Fasziniert vom Leben in einem Dorf der abgelegenen Provinz Limbdi versucht er, Rituale, Gebräuche und Geschichten der Eingeborenen in ein mehrstündiges Filmepos einfließen zu lassen. Auch dieses Drehbuch verwandelt sich der Regisseur und Produzent sehr eigenwillig an. Kurzerhand lässt er – wie Haas in seinen Erinnerungen berichtet – die realen Dorfbewohner auf das Studiogelände des von ihrem Lebensraum weit entfernten Bombay bringen. Hier errichten sie ihre landestypischen Hütten, die als Kulisse wie als Unterkunft dienen, und agieren als Statisten ihrer selbst.

Ob Willy Haas an weiteren indischen Filmen mitgearbeitet hat, ist nicht exakt nachzuweisen. 1941 tritt er in die indische Armee ein und arbeitet als Zensor beim Army Intelligence Corps. 1948 kehrt er nach Deutschland zurück. Fast bis zu seinem Tode 1973 schreibt er für das Feuilleton der «Welt». Doch nur noch selten sind Kritiken oder Essays zum Film darunter.

Jürgen Kasten