

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 3

Artikel: Neue Welle
Autor: Brändli, Sabina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932177>

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

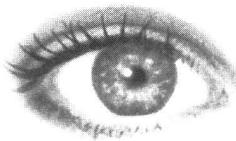
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 31.12.2025

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



Neue Welle

Als die neue Frauenbewegung in den siebziger Jahren den feministischen Film propagierte, hätte sich eine Generation europäischer Filmemacherinnen bereits auf ihren Lorbeeren ausruhen können. Powerfrauen wie Agnès Varda oder Vera Chytilová dachten allerdings nicht daran, es bei den fulminanten Anfängen bewenden zu lassen.

Sabina Brändli

Noch bevor die neue Frauenbewegung einen weiblichen Blickwinkel auf der Leinwand und Frauen hinter der Kamera forderte, hatten sich einige Regisseurinnen durchgesetzt. Ohne theoretische Reflexion ihrer Rolle als Frauen hatten sie Filme realisiert und sich irgendwie durchgeschlagen. Und sie hatten bereits Filmgeschichte gemacht. Agnès Vardas «Cléo de 5 à 7» (1962) und Vera Chytilovás «Sedmíkrásky» (Die kleinen Margeriten, 1966) gehören zu den Meilensteinen der für die sechziger Jahre typischen Erneuerungsbewegungen, der sogenannten *Neuen Wellen* wie der *Nouvelle Vague* oder des *tschechischen Filmwunders*. Kira Muratowas «Dolgie prowody» (Lange Abschiede, 1971) bekam diesen Status im nachhinein zugesprochen.

Sie sind an einer Hand abzuzählen: Frauen, die in Westeuropa in den sechziger Jahren kontinuierlich Spielfilme realisiert haben. Auch hinter dem Eisernen Vorhang sind es wenig mehr als ein halbes Dutzend. War es an beiden Orten dieselbe Situation? Oder eine andere? Vera Chytilová hat in ihrem ersten Langspielfilm «O necem jiném» (Von etwas anderem, 1963) zwei ganz verschiedene Frauenleben nebeneinandergestellt: das einer Hausfrau und das einer Kunstmalerin. Chytilová präsentierte die Details aus dem Alltag wie Fakten, enthielt sich eines Kommentars. Sie liess das Publikum die Frage beantworten, ob der Alltag der gewöhnlichen Hausfrau und Mutter tatsächlich von etwas anderem erzählte, als das Olympia-Training der Vorzeigefrau. Auch Agnès Varda verflocht in «L'une chante, l'autre pas» (1976) zwei verschiedene Frauenleben. Die bei-

den europäischen Regisseurinnen der sechziger Jahre sollen in dieser Art nebeneinandergestellt werden. Welche der Frauen singt, wird offen bleiben.

Im Westen nichts Neues?

Drei Jahre nach dem Durchbruch der Kritiker der *Cahiers du cinéma* als Regisseure zog die französische Filmzeitschrift eine Bilanz der Nouvelle Vague: Als neue französische Cineasten listete sie nicht weniger als 162 Namen auf. Zwei der Genannten waren Frauen. Die eine blieb völlig unbekannt, die andere war Agnès Varda. Quantitativ betrachtet, ist die Frauenvertretung dieser Erneuerungsbewegung vernachlässigbar. Aber qualitativ?

In Deutschland engagierte sich zu dieser Zeit noch keine Frau in der Erneuerungsbewegung. Im Oberhausener Manifest von 1962, das Papas Kino (die Mamas hatten kein Kino gemacht) den Kampf ansagte, war von den 26 Unterschriften keine einzige von weiblicher Hand. Ula Stöckl realisierte ihren ersten eigenständigen Langspielfilm «Neun Leben hat die Katze» im Jahre Null von 1968. Sie wurde allerdings lange als Mitarbeiterin von Edgar Reitz zitiert und nicht als selbstständige Filmemacherin wahrgenommen.

In Italien, wo sich keine geschlossene Bewegung ausbildete, realisierte Lina Wertmüller 1963 ihren Erstling «I basilischi». Aus dem Schatten Fellinis kam die Regisseurin allerdings erst Anfang der siebziger Jahre endgültig heraus. «I basilischi», ein nüchternes Porträt des zäh und faul fliessenden ►



Vorschnell als Aufguss von Fellinis «I vitelloni» abgetan: «I basilischi» von Lina Wertmüller

TITEL REGIE: WEIBLICH

den Lebens in einem süditalienischen Kaff, wurde vorschnell als Aufguss von Fellinis «*I vitelloni*» (1953) abgetan. Wenige beachteten ihre starken Frauenfiguren. Erst mit «*Mimi metallurgico ferito nell' onore*» (1972) und «*Film d'amore e d'anarchia*» (1973) machte das unbestreitbare Temperament der Regisseurin von sich reden. Der Wechsel vom Dokumentar- zum Spielfilm, den Wertmüllers Landsfrau Liliana Cavani noch in den sechziger Jahren vollzog, wurde erst mit «*Il portiere di notte*» (1974) rezipiert.

In Schweden begann die Schauspielerin Mai Zetterling in den sechziger Jahren eine zweite Karriere als Regisseurin. Die Belgierin Chantal Akerman hingegen gehört bereits zur nächsten Generation. Als sie ihre Langspielfilme «*Hôtel Monterey*» (1972), «*Je, tu, il, elle*» (1974) und «*Jeanne Dielman, 23. quai du commerce, 1080 Bruxelles*» (1975) präsentierte, hatte sich das Umfeld bereits völlig verändert: Überall griffen nun Frauen vermehrt zur Kamera.

In Frankreich war Agnès Varda seit den fünfziger Jahren präsent. Von ihr soll deshalb ausführlich die Rede sein.

Copine Varda

Man kann Agnès Vardas Geschichte so oder anders erzählen.

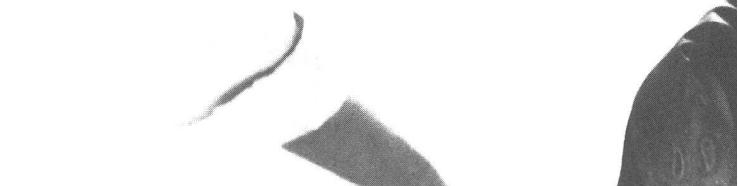


Zuerst Variante A, mit den generösen Copains in der Rolle der Geburtshelfer. 1960: François Truffaut, Jean-Luc Godard und Claude Chabrol haben die Nouvelle Vague bereits erfunden. Das Phänomen der Jungfilmer ist in aller Munde. «Haben Sie nicht noch ein paar junge Film-Copains?» fragte Produzent Beauregard Jean-Luc Godard nach der

Fertigstellung von «*A bout de souffle*» (1959). Er hatte. Jacques Demy konnte «*Lola*» (1960) drehen. Dann hatte Demy ein junges Talent vorzuschlagen. Nun war die Copine an der Reihe: Agnès Varda präsentierte allerdings ein Projekt, das Beauregard für unrealisierbar erklärte. Doch weil die Copains sie für begabt hielten, bekam sie trotzdem eine Chance. Ein bescheidenes Budget war die einzige Bedingung.

Agnès Varda hat eine einfache Geschichte entwickelt, mit ein paar wenigen Darstellerinnen und Darstellern. «*Cléo de 5 à 7*» ist entstanden, einer der ganz typischen Filme der Nouvelle Vague. Eine kleine Geschichte, ein dokumentarisch anmutender Blick auf das Alltägliche, ein leichter Tonfall trotz des ernsthaften Themas, und eine unverhohlen zärtliche Darstellung der Stärken und Schwächen der Protagonistin. Varda drehte in den Strassen von Paris. Die Realisation ist pures *Cinéma des copains*. Die privaten *jokes* und die Hommagen an das Kino fehlen nicht.

«*Cléo de 5 à 7*» ist ein radikaler Nouvelle-Vague-Film. Kein anderer trieb das formale Experiment so weit wie die



Meilenstein der Nouvelle Vague: «*Cléo de 5 à 7*» von Agnès Varda.

Copine: filmische und gefilmte Zeit sind annähernd identisch. Die Titelheldin Cléo wartet von fünf bis sieben Uhr nachmittags auf den Befund einer medizinischen Untersuchung. Dann soll sie vom Arzt erfahren, ob die Ergebnisse den Krebsverdacht erhärten. Zwei Stunden Zeit gilt es totzuschlagen. Verängstigt und verletzlich wie ein Kind, schlendert das Chanson-Sternchen Cléo durch die Strassen von Paris – eine Flaneuse auf der Suche nach sich selbst. Der Film dauert 90 Minuten. Eine halbe Stunde vor dem Termin klärt der Arzt Cléo über die Ergebnisse auf.

Zweite Variante

Man kann die Geschichte von Agnès Varda auch anders erzählen. Variante B beginnt nicht mit dem Langspielfilm «*Cléo de 5 à 7*» von 1962, mit dem Varda einem breiten Publikum bekannt wurde, sondern 1954. François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette und Eric Rohmer schossen sich in den *Cahiers du cinéma* die Bahn zum Filmemachen schreibenderweise frei. Agnès Varda schrieb nicht, sie filmte. «*'La Pointe Courte'* beweist uns, dass für die Generation, zu der Madame Varda gehört, der Film zu einem Ausdrucksmittel geworden ist, wie der Schreibstift oder der Pinsel», schrieb Jean de Baroncelli 1955 in *Le Monde*. Damit



realisierte Varda vor den Copains, was Alexandre Astruc einige Jahre zuvor in seinem berühmten Manifest *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* gefordert hatte. Für ein breites Publikum war das intelligente Experiment allerdings zu avantgardistisch. Sogar François Truffaut liess in seiner zaghaften Kritik durchblicken, dass ihm Vardas Erstling schlicht zu hoch war. Er habe von diesem «ambitionierten Werk» definitiv nicht viel mehr verstanden als seine Kollegen mit ihren Elogen, gab er in der Zeitschrift *Arts* trotzig zu.

Schon in ihrem ersten Film zeigte sich Agnès Varda kompromisslos. Alle lasen und liebten zu dieser Zeit William Faulkner. «Wild Palms» im Handgepäck zu haben, war Mode. Jean-Luc Godard liess einige Jahre später in «A bout de souffle» seine Protagonistin von diesem Buch schwärmen. Agnès Varda war radikaler: Mit «La Pointe Courte» adaptierte sie die Erzählstruktur von «Wild

Palms» für den Film. Wie William Faulkner hat sie verschiedene voneinander unabhängige Erzählstränge verknüpft, ohne sie je zu vermischen. Es bleibt dem Publikum überlassen, Bezüge zwischen den zwei erzählten Geschichten herzustellen: zwischen dem dokumentarisch gefilmten Leben der Bewohner eines Fischerdorfes und dem stark stilisiert inszenierten Ehedrama eines im Dorf weilenden Touristenpaares. Schon damals wurde das Neue und Andere mit ihrem Frausein in Verbindung gebracht. André Bazin schrieb in *Le Parisien libéré*: «Das ist ein Frauenfilm (film de femme), ich will damit sagen, es ist ein Frauenfilm, wie es weibliche Romane gibt, und das ist praktisch einzigartig im Kino...»

Als François Truffaut dann 1957 Vardas Kurzfilm «Ô saisons, ô châteaux» sah, ist es auch um ihn geschehen: «Der gute, männliche Geschmack eines Becker oder Vadim besteht den Vergleich mit Varda nicht.»

Weibliche Ästhetik

Die Ästhetik des nächsten Kurzfilms ist unleugbar eine weibliche. «L'Opéra-Mouffe» (1958) präsentiert den Blick und die Vorstellungswelt einer schwangeren Frau. Agnès Varda war selber schwanger. Es interessierte sie, wie eine Frau eines weniger privilegierten Quartiers diese Gefühlsdisposition er-

lebt. Varda hat aus Realismus Surrealismus gemacht: «Ich ging mit meinem Klappstühlchen Tag für Tag auf den Markt in der Rue Mouffetard. Ich plazierte meinen Stuhl oben am Hang der Strasse und filmte. Niemand bemerkte mich, weil ich die ganze Zeit da war. Nach zwei Tagen war ich wie die Zitronenverkäuferin und die Brotverkäuferin Teil des Dekors.» Die realistischen Aufnahmen der Menschen und des Marktangebots hat sie zu surrealistischen Assoziationen gereiht. Die surrealistischen Visionen auf der Leinwand wirken wiederum realistisch. In Diskussionen meldeten sich immer wieder Frauen aus dem Publikum zu Wort, die die gezeigte «schwangere Weltsicht» als die ihre reklamierten: «Das ist ausserordentlich, weil ich alle beschriebenen, suggerierten und erzählten Sensationen dieses Films selbst erlebt habe...»

Im bereits erwähnten ersten breit rezipierten Langspielfilm «Cléo de 5 à 7» beschäftigte sich Varda wiederum mit dem Innenleben einer Frau, mit ihren Ängsten und Sehnsüchten. In «Le bonheur» (1965) und «L'une chante, l'autre pas» themisierte Varda explizit die herkömmliche Frauenrolle. Mit «Sans toit ni loi» (1985) evozierte sie mit Feingefühl den Ausstieg einer Rebellin. Ein Jahr danach wurde «Cléo de 5 à 7» neu herausgebracht. Claire Devarrieux schrieb in *Le Monde* respektvoll: «1962 erzählt sie bereits die Geschichten der Frauen, die Geschichten von der Angst im Bauch. Ihre Kamera gleitet durch die Strassen von Paris; sie weiss noch nicht, dass dieses Herumirren in fünfzehn Jahren das Kino-Sujet einer ganzen Generation sein wird.»

Von etwas anderem

Anders verlief die Entwicklung seit der Nachkriegszeit in den Ostblock-Staaten. Die verbriegte Gleichberechtigung der Frauen und die hohe Quote weiblicher Erwerbstätigkeit führten in den sozialistischen Ländern zu einer anderen Ausgangslage. Durch die klar strukturierte Ausbildung und das Anstellungsverhältnis in der staatlichen Filmindustrie wurde der Beruf des Regisseurs bzw. der Regisseurin zudem grundsätzlich wählbar: Wer an die Filmakademie aufgenommen wurde und den Ausbildungsgang erfolgreich abschloss, war Regis- ►



Einer von vielen noch zu entdeckenden Filmen:
«Kilene hónap» (Neun Monate) von Márta Mészáros.

TITEL REGIE: WEIBLICH

seur (die Filmemacherinnen dieser Länder sprechen von sich in der männlichen Form) und wurde in der Regel von einem Studio fest angestellt. Trotzdem blieb die Regie weitgehend in Männerhand. Während in der Filmtheorie und Filmpublizistik sowie im Bereich des Drehbuchs Frauen in den achtziger Jahren dann sogar dominierten, stellten Frauen in der Regie weiterhin Ausnahmen dar.

Doch auch im Ostblock machten seit den frühen sechziger Jahren vereinzelte Filmemacherinnen von sich reden: Vera Chytilová in der Tschechoslowakei, Márta Mészáros in Ungarn und in der Sowjetunion die Kirgisin Dinara Assanova, die Georgierin Lana Gogoberidse, die Ukrainerin Larissa Schepitko. Seit der Öffnung der Tresore im Zuge der Perestroika wissen wir zudem, dass auch Kira Muratowa zur selben Zeit ihre ersten Filme realisierte. Irina Poplawskaia, die mit «Djamila» (1969), eine wunderschöne Liebesgeschichte realisierte, begann ihre Laufbahn in den frühen sechziger Jahren. Allerdings ist über ihr sonstiges Werk fast gar nichts bekannt.

Als herausragende Figur soll Vera Chytilová eingehender betrachtet werden.

Vom Scriptgirl zur Regie

Vera Chytilová hat von Anfang an ihr Frausein thematisiert. Sie stellte die (allgemein) menschlichen Probleme von Frauen dar und rückte dadurch unweigerlich frauenspezifische Schwierigkeiten ins Blickfeld. Chytilová wehrte sich zwar stets gegen die Vereinnahmung durch westliche Feministinnen, konnte jedoch nichts dagegen unternehmen, dass sowohl ihre Person als auch ihre Filme für Frauen aus der ganzen Welt Vorbild und Projektionsfläche wurden.

Schon in ihren Abschlussfilmen thematisierte sie die Frauenrolle in der sozialistischen Welt. Obwohl die Regisseurin keine Verschwesterung über die ideologischen Gräben hinweg anpeilte, zeigten ihre Filme, dass die Frauen in der CSSR trotz der proklamierten Gleichberechtigung mit durchaus vergleichbaren Schwierigkeiten kämpften wie ihre Geschlechtsgenossinnen auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs.

Im Abschlusskurzfilm «Strop» (Die Decke, 1962) versucht sich eine junge Frau nicht nur nach der Decke des ihr (von Männern) zugestandenen Aktionsraumes zu strecken, sondern darüber hinauszuwachsen. Die Protagonistin, eine Studentin, die nebenbei als Laufsteg-Modell arbeitet, wehrt sich gegen die in sie gesetzten Erwartungen. In derselben Art setzte sich Chytilová, als ehemaliges Mode-Modell und Scriptgirl, über die ihr in den Weg gelegten Hindernisse hinweg. Die Protagonistin findet zu sich selbst. Chytilová wurde trotz diverser Widersacher Regisseurin. Der tschechische Drehbuchautor



Paradebeispiel des tschechischen Filmwunders: «Sedmíkráskí» (Die kleinen Margeriten) von Vera Chytilová.

und Schriftsteller Josef Skvorecky erzählt in seinen Erinnerungen durchaus selbstironisch, wie die energische erste tschechische Regisseurin die Männer der Filmbranche an die Wand spielte. Chytilovás Abschlussfilm bezeichnet er als ersten Vertreter der tschechischen Neuen Welle.

Der im Titel des zweiten Kurzfilmes genannte «Sack voll Flöhe» (Pytel blech, 1962) bezeichnet den Widerspruchsgen und das anarchische Potential der porträtierten Mädchen eines Internates in Nachod. Die minderjährigen Textilarbeiterinnen, über deren private und berufliche Entwicklung zahlreiche Kontrollinstanzen wachen, stellten sich in der dokumentarisch anmutenden Inszenierung selbst dar. Die Atmosphäre ist durch die überproportionale Vertretung des weiblichen Geschlechts geprägt. Wie in anderen von der Textilindustrie dominierten Städten der Tschechoslowakei lebten auch in Nachod etwa fünf mal mehr Frauen als Männer – insbesondere junge, unverheiratete Frauen.

Chytilová stellt damit bereits drei Jahre vor Milos Formans «Lasky jedné plavovlásky» (Liebe einer Blondine, 1965) die Widerstandsstrategien der heranwachsenden weiblichen Werktätigen dar, die sich dauernd im Clinch mit der von Erwachsenen definierten Arbeitsmoral befinden. In formaler Hinsicht hat sich die Regisseurin eine Herausforderung ausgedacht. Durch den Dialog im Off führt sie die Kamera noch im



Vorspann als Protagonistin ein: Eva ist der Neuling im Internat und im Betrieb. Die Horde Pubertierender bereitet Eva einen würdigen Empfang: Die erste streckt der fahrenden Kamera die Zunge entgegen, und auch die nächsten grüssen mit allerlei Faxen. Die subjektive Kamera agiert als Mädchen und solidarisiert sich bald mit den Porträtierten: Die Mädchen winken die Kamera vertrauensvoll zu sich heran, zwinkern ihr verschwörerisch zu. Der Kamera zugeordnet ist die innere Stimme von Eva. Diese Stimme aus dem Off bietet der Filmemacherin die Möglichkeit zu ironischer Distanz, ohne dass dadurch die Fiktion auf der Bildebene dazu in Widerspruch geriete: Die Zurückhaltung einer neu zum eingespielten Team gestossenen jungen Frau wie Eva ist durchaus glaubhaft. Dieser Trick erlaubte der damals dreiunddreißigjährigen Regisseurin, die pubertären Anwandlungen und ihre durch die beschriebene Situation übersteigerte Fixierung auf das männliche Geschlecht liebevoll zu karikieren, ohne sie auf der Bildebene zu verraten.

Das bereits genannte Doppelporträt *«Von etwas anderem»* war ihr erster Langspielfilm. Wie Agnès Varda in *«La pointe courte»* verschachtelt sie zwei voneinander völlig unabhängige Erzählstränge ineinander, ohne sie zu vermischen. Auch bei Chytilová ist der eine Erzählstrang am Dokumentarfilm orientiert. Die Sportlerin – Chytilová zeigt den ernüchternden Alltag der Vorzeigefrau – ist die Olympiasiegerin Eva Bosáková.

Poesie und Komik

Mit *«Die kleinen Margeriten»* gelang Vera Chytilová dann in jeder Hinsicht etwas ganz anderes. Der Anarchismus der erzählten Geschichte wie auch derjenige der gewählten Form sucht seinesgleichen. Die Mädchen Marie I und Marie II, die sich in Chytilovás Parabel angesichts der Verdorbenheit der Welt vorgenommen haben, alle Bravheit abzustreifen, springen mit Männern und Autoritäten so respektlos um, dass auch ein Publikum von heute aus dem Staunen nicht herauskommt. Die Mischung von Naivität und Unschuld, die den beiden schrecklichen Mädchen eigen ist, sowie die übersprudelnde Phantasie der Filmemacherin, lassen die Dekonstruktion von

Werten nicht als bösartig nihilistische Zerstörung erscheinen, sondern als eine Art Happening, das mit überlebten Konventionen Tabula rasa macht und den Weg zu den ursprünglichen Quellen des Kinos freilegt: zu Poesie und Komik, zur Lust am Experiment.

Chytilová stellt ihre Parabel in einen grösseren Zusammenhang, indem sie die Dekonstruktion der heilen Kleinbürgerwelt mit der atomaren Zerstörung der Welt kontrastiert. Die formale Umsetzung zeigt ihre Sympathie für Chaos und Neuanfang: Vor der Schere, mit der die beiden Mädchen so genüsslich schnipseln, ist nichts und niemand sicher. Nachdem muskulöse Traummänner aus Illustrierten ausgeschnitten (und in der Badewanne ersäuft) und allerlei Textilien in ihre Bestandteile zerlegt sind, hantieren die beiden Filmfiguren mit der scharfen Klinge aneinander herum, ohne dass Blut fliessen würde. Auch das Filmbild selbst wird dekonstruiert. Wie im Animationsfilm sind schon im nächsten Bild die Körper wieder heil.

Während Vera Chytilovás Filme als Paradebeispiele des *tschechischen Filmwunders* im Vorfeld des Prager Frühlings auch im Westen ein begeistertes Publikum fanden, blieben die Werke der anderen Regisseurinnen den westlichen Zuschauerinnen und Zuschauern weitgehend verborgen. Kira Muratowas erste Filme *«Krotkie vstrechi»* (Kurze Begegnungen, 1967) und *«Dolgie prowody»* (Lange Abschiede, 1971) wurden in der Sowjetunion aus ideologischen Gründen schlecht bzw. gar nicht ausgewertet. Für den Westen existierten sie deshalb überhaupt nicht. Bei den übrigen Filmemacherrinnen verhinderte im Westen der Kalte Krieg eine breite Rezeption. Zeugten in den sechziger Jahren Filme aus dem Ostblock nicht explizit von einem kritischen Geist gegenüber den sozialistischen Machthabern, bekundeten Filmkritiker und Publikum im Allgemeinen wenig Interesse. Dass Frauen hinter der Kamera gestanden hatten, verbesserte den Marktwert der Filme damals keineswegs. Erst als die neue Frauenbewegung in den siebziger Jahren für den weiblichen Blick sensibilisiert und aktiv nach Frauen hinter der Kamera gesucht hat, fanden vereinzelte Werke den Weg in den Westen. Allerdings konzentrierte sich das Interesse meist auf Filme, die ausdrücklich Frauenanliegen thematisierten: So standen da und dort Márta Mészáros' *«Kilenc hónap»* (Neun Monate, 1976) oder Lana Gogoberidse *«Neskolkó interwju po litschnym woprosam»* (Interview zu persönlichen Fragen, 1978) auf einem Frauenprogramm eines westlichen Kinos. Lana Gogoberidse realisierte ihren ersten eigenständigen langen Film 1961, Márta Mészáros 1969. Es bleibt noch einiges zu entdecken. ■

Sabina Brändli. Historikerin und Filmwissenschaftlerin, arbeitet als wissenschaftliche Assistentin und Lehrbeauftragte an der Universität Zürich. Im Wintersemester 1994/95 hat sie – zusammen mit Thomas Christen – einen Kurs über die filmische Erneuerungsbewegung der sechziger Jahren durchgeführt.