

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 47 (1995)  
**Heft:** 6-7

**Artikel:** Europas Nachhall in Übersee  
**Autor:** Lachat, Pierre  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-932192>

#### 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:** 10.01.2026

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

# Europas Nachhall in Übersee

Im Juni zeigt das Zürcher Filmpodium – damals – neues Kino aus den USA und Japan: «Duel» von Steven Spielberg, «The Last Picture Show» von Peter Bogdanovich und «Gishiki» von Nagisa Oshima entstanden alle 1971.

Pierre Lachat

Hollywood bleibt von den Veränderungen, die sich im Europa der sechziger Jahre mit ihrer radikalen Hinwendung zum Autorenfilm abspielen, weitgehend, aber nicht restlos unbeeinflusst. Die noch heute verbreitete Auffassung, man fouteire sich in den USA ganz und gar um alles, was sich anderswo in der Welt tue, hat nie wirklich zugetroffen. Im Gegenteil, der europäische Einfluss ist im amerikanischen Film seit den Zwanzigern zwar nur selten massiv, aber nie einfach inexistent gewesen. Man braucht dafür nicht einmal eigens die Immigration ins Feld zu führen, die so oft und gern etwas herablassend bemüht wird. Die Amerikaner haben durchaus ihr eigenes Gespür auch für europäische Dinge. Und mindestens Dokumentar- und Experimentalfilme – aber auch Spielfilme, die ausserhalb der Hollywood-Konvention entstehen – haben sich seit den Fünfzigern zu einer eigenen parallelen Tradition gehäuft, die ihre Inspiration laufend in Exemplaren aus der alten Welt findet.

Mit deutlicher Verspätung – und natürlich nicht ohne merkliche Abwandlung – finden die zumal in Frankreich und England vorgebildeten Tendenzen im Lauf der Siebziger ihren Niederschlag auch in Hollywood. Gerade mit Bezug auf Peter Bogdanovich und Steven Spielberg – aber auch George Lucas, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese und Brian De Palma – ist bis gegen Ende der Siebziger und anfangs der Achtziger sogar von einem eigentlichen *New Hollywood* die Rede. Den Europäern, die den Begriff prägen, leuchtet er besser ein als den Amerikanern, die von Schulen,

Richtungen, Doktrinen, Methoden, Programmen weniger halten als wir. Und bleibende Fortüne machen dann sowieso weder der Ausdruck noch die Sache. Schon binnen wenigen Jahren bereitet die monumentale Mobilität und Durchlässigkeit des Hollywood-Systems der Idee wie dem Wort ein Ende. Die *Nouvelle vague* und das *Free Cinema* gehen in die Geschichte ein, und ihre Auswirkungen sind bis heute zu spüren. Das amerikanische Gegenstück bleibt in der erweiterten Möglichkeitsform stecken. Bis Mitte der achtziger Jahre hat es sich in der allgemeinen Entwicklung eines diffusen *main stream* aufgelöst.

des Atlantiks historisch begründet ist, weshalb er sich vermutlich nie völlig wird einebnen lassen. Das amerikanische System eröffnet Möglichkeiten, die dem unsfern verwehrt bleiben müssen, im Guten wie im weniger Guten.

Im Folgenden widerfährt es jedem der erwähnten Autoren, die in den Siebzigern den Nachwuchs und die Vorhut bilden, in die unendlich verästelte Branche integriert zu werden. Schon wenige Jahre nach der Entstehung von «Duel» wird Steven Spielberg als Wunderknabe gepriesen und als spätpubertärer Filmfreak belächelt, und er beginnt, sich als eine Art Peter Pan zu geben. Heute ist

er einer der Mächtigsten des Wirtschaftszweiges Film, mit passabeln Aussichten, zu einem der Kapitäne des Weltkapitalismus überhaupt aufzusteigen, etwa dank seiner jüngst eingegangenen Allianz mit dem Software-König Bill Gates. (Schliesslich hat's ein verkrachter Filmstar und Aufsager drittklassiger Werbesprüche wie Ronald Reagan auch zum Präsidenten der USA gebracht.) Die Karriere Peter Bogdanovics ist um vieles diskreter geblieben. Aus

der Schwierigkeit, zu einer wirklich persönlichen Thematik und Handschrift zu gelangen, hat der gelernte Kritiker und Historiker nie ganz herausgefunden. Die Filme Spielbergs hingegen wirken wohl teils kindlich, teils kindisch, ab und zu penetrant «erwachsen», oft raffiniert spektakulär, mitunter auch kläglich gescheitert. Aber sie sind – jeder für sich und alle zusammen – von durchweg erkennbarer Eigenart und Kohärenz in Stoff und Stil.

Peter Pans Erstling entsteht noch



Hinterher ist schwer auszumachen, was an Kinostücken wie «Duel» oder «The Last Picture Show» besonders neu gewesen sein soll. Wesentlich mehr war's wohl kaum als der Versuch, den Regisseur in einem ausdrücklicheren – «europäischen» – Sinn zum Autor zu erheben. Doch von Grund auf anders fielen die Erzeugnisse deswegen nicht aus. Gerade aus diesem Kapitel neuerer Filmgeschichte lässt sich ableiten, dass der Unterschied zwischen den Formen von Produktion und Vertrieb dies- und jenseits



«The Last Picture Show»  
von Peter Bogdanovich

fürs Fernsehen. «Duel» stellt kaum mehr dar als ein memorables Gesellenstück. Doch vereint das philosophische Horrorstück bereits alle erwähnten Eigenschaften prototypisch in sich. «The Last Picture Show» ist eine Geschichte aus der texanischen Provinz nach einem Roman des populären Erzählers Larry McMurtry. Bogdanovichs Zweitling verrät schon viel von der Unsicherheit und Ungleichheit, die seine spätere Arbeiten kennzeichnen wird. Doch glänzt der Film mit einer spontanen Frische, die dem stets systematisch kalkulierenden Spielberg immer gefehlt hat. Im Rahmen seiner melancholischen Texas-Story nimmt Bogdanovich auch schmerzlich Abschied von der traditionellen Art und Weise des Filmemachens in Hollywood, die er so gründlich studiert hat. Er setzt ihr – statt eine Alternative zu umreissen – lieber ein Denkmal.

Beide Arbeiten lassen erkennen, dass ein Bruch mit den geltenden Konventionen, wie ihn Franzosen und Engländer programmatisch vollzogen, nie auch nur beabsichtigt war. Einmal angenommen, er wäre überhaupt sinnvoll und durchführbar gewesen. Denn schon zu Beginn der Siebziger (vier Jahrzehnte nach der Einführung des Tons) bildet das ameri-

kanische Filmschaffen ein Ganzes von so hoher Komplexität, dass zwischen Monumentschinken und Underground praktisch alle Abstufungen zugelassen sind. Die Industrie ist zu einer Erneuerung jederzeit willens und fähig, allerdings nur dann, wenn sich eine solche nicht mehr umgehen lässt. Die Notwendigkeit wird vom jeweiligen Gang der Geschäfte bestimmt. Allem Anschein nach lief er auch 1971 auf ein *business as usual* hinaus. In den USA werden die europäischen Lektionen also wohl breit aufgenommen, aber dann doch nur zögernd befolgt. In Fernost hingegen wendet mindestens einer, Nagisa Oshima, wenigstens eine Weile lang ziemlich konsequent an, was er vorgemacht erhält. In ihrem ikonoklastischen Umgestüm lassen sich seine frühen Arbeiten, die 1968 in «Koshikei» (Tod durch Erhängen) und «Shinjuku dorobo nikki» (Tagbuch eines Diebes aus Shinjuku) gipfeln, ohne weiteres mit Filmen vergleichen, die Godard oder Truffaut ein paar Jahre zuvor gedreht haben.

Doch schon «Gishiki» (Die Zeremonie, 1971) gibt eine Weiterentwicklung zu erkennen, die für die meisten Bilderrührer sämtlicher Kontinente charakteristisch und vielleicht sogar unvermeid-

lich ist. Ohne seine leidenschaftliche Vorliebe für die brennende (gerade auch politische) Aktualität zu verlieren, wendet sich Oshima der Geschichte der Gegenwart in seinem Land zu; und ohne seine Neigung zum Skizzenhaften, Ungefährten, Improvisierten aufzugeben, sucht er Anschluss bei den Altmeistern mit ihren bedächtigen, gemessenen, schlichten Rhythmen und strengen, symmetrischen Kompositionen. Mag er sich auch eine Weile lang gewehrt haben, es kann wohl keiner in Japan Kino (von Format) machen, ohne sich früher oder später bewusst oder unbewusst auf Akira Kurosawa und

Kenji Mizoguchi zu besinnen. So wenig wie Spielberg und Bogdanovich es auf die Dauer fertigbringen, John Ford oder Orson Welles einfach nur gute Männer sein zu lassen. «Gishiki» ist einer der wichtigsten und schönsten japanischen Filme überhaupt. Stilistisch schliesst er die aufeinanderfolgenden Epochen des Filmemachens von der Klassik zur Nachklassik in sich. Im Thematischen durchmisst er die Stationen von 25 Jahren nationaler Geschichte nach 1945. Die Besichtigung vollzieht sich anhand der alles andere als einfachen, faszinierend ausufernden Geschichte des Clans der Sakurada. Deren Mitglieder versammeln sich in periodischen Abständen, die den Abschnitten der Entwicklung des Landes entsprechen. Schlicht «Japan und die Japaner», sagt Oshima, hätte der Titel lauten müssen, wäre das möglich gewesen. ■

*Da die im Rahmen des Programms «Geschichte des Films in 250 Filmen» gezeigten Filme nun aus neuerer Zeit stammen, beenden wir hiermit die begleitenden Serie, die wir seit 1987 veröffentlichen. Das Filmprogramm setzt die Reihe im Herbst fort. Ein Programmheft mit ausführlichen Informationen kann bestellt werden bei: Filmpodium der Stadt Zürich, Tel. 01/216 31 11.*