

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 402

Artikel: Marginalisierte Meisterwerke
Autor: Stadelmaier, Philipp
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1035278>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

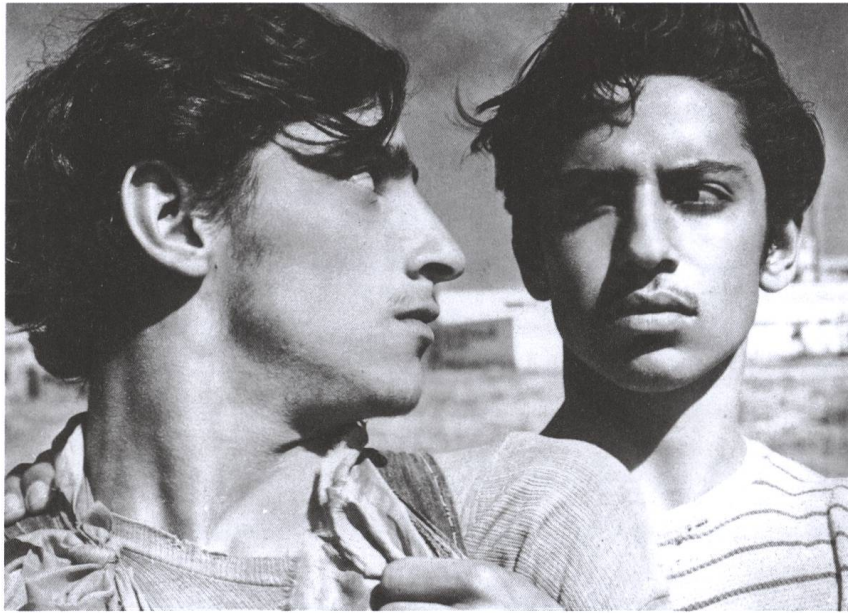


La noire de... 1966, Ousmane Sembène

Marginalisierte Meisterwerke

TEXT Philipp Stadelmaier

Martin Scorsese ist nicht nur ein grosser Filmmacher, sondern auch ein passionierter Filmhistoriker. Sein World Cinema Project hat sich der Bewahrung des materiellen Filmerbes in nichtwestlichen Ländern verschrieben – und fördert dabei grossartige Entdeckungen zutage.



Los olvidados 1950, Luis Buñuel

Im März vergangenen Jahres veröffentlichte Martin Scorsese einen Essay mit dem Titel «Il Maestro: Federico Fellini and the Lost Magic of Cinema». Darin zollt er nicht nur einem der wichtigsten Cineasten des 20. Jahrhunderts Tribut, sondern beklagt sich auch darüber, dass im Streamingzeitalter die Einzigartigkeit einzelner Filme in der Allgemeinheit audiovisuellen Contents zu verschwinden droht. Scorsese erinnert daran, dass Filme nicht nur Content, sondern auch Kunstwerke sind, dass Kino nicht nur ein Ort, sondern auch eine Kunstform ist und dass es eine Liebe zu dieser Kunst und seiner Geschichte gibt, die es sich weiterzuführen lohnt.

Scorsese als Kurator

Gerade anlässlich seines 80. Geburtstags in diesem November soll daher daran erinnert werden, dass der grosse amerikanische Filmemacher auch ein leidenschaftlicher Filmhistoriker und -kurator ist. Im Jahr 1990, als sein Mafiaklassiker Goodfellas in die Kinos kommt, gründet Scorsese die Non-Profit-Initiative The Film Foundation, deren Arbeit auf die Bewahrung und Vermittlung des materiellen Filmersbes zielt. Scorsese versteht diese Bemühungen als Kampf gegen eine «tickende Uhr», die irreversible Abnutzung des Filmmaterials und das drohende Verschwinden von Filmen aus der Filmgeschichte, dem so viele Filme (gerade der Stummfilmzeit) bereits zum Opfer gefallen sind. Hunderte von Werken wurden von der Stiftung bereits

präserviert, restauriert und der Öffentlichkeit neu zugänglich gemacht, in Zusammenarbeit mit Institutionen wie Museen, Festivals und digitalen Plattformen sowie in Form von frei zugänglichen Lehrplänen.

Kuratieren, schreibt Scorsese in seinem «Il Maestro»-Text, heisst, Geliebtes mit Anderen zu teilen, die Höhepunkte der Kunstform zu identifizieren und sich für sie einzusetzen – einzigartige Filme, die die Filmsprache definiert und vorangebracht haben. Kuratieren heisst aber auch, dabei den Fokus auszudehnen, neugierig zu bleiben. Es gibt nicht nur Viscontis Gattopardo, John M. Stahls Leave Her to Heaven oder die Filme von Powell und Pressburger, die es verdient haben, mit Hilfe digitaler Technologie aus vergilbten Kopien in aller Pracht und Herrlichkeit wiederaufzuerstehen. 2007 erweitert Scorsese die aufs amerikanisch-europäische Filmerbe fokussierte Film Foundation um das World Cinema Project (WCP), in dessen Rahmen grossartige Entdeckungen und marginalisierte Meisterwerke aus Afrika, Asien, Osteuropa, Lateinamerika und dem Mittleren Osten betreut werden. Bislang wurden um die 50 Filme restauriert. Einige davon laufen im Stadtkino Basel, das vom 1. Oktober bis zum 15. November 2022 eine Reihe zu Scorsese und den Filmen des World Cinema Project organisiert.

Natürlich befinden sich unter den bislang katalogisierten Werken auch bekanntere Namen, wie Los olvidados (1950) und Él (1953) aus Luis Buñuels mexikanischer Periode oder Sergei Paradschanows



Los olvidados 1950, Luis Buñuel



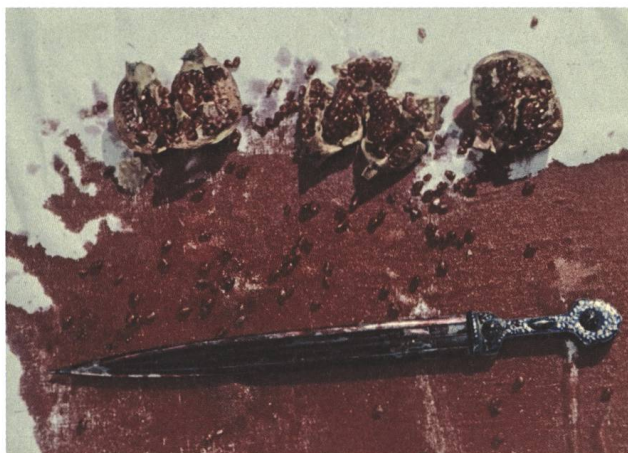
Sayat Nova 1969, Sergei Paradschanow

prächtiger Sayat Nova (1969). Und dass Kim Ki-youngs genialer Thriller The Housemaid von 1960 nicht nur die Vorlage für Im Sang-soos gleichnamiges Remake von 2010 war, sondern auch einen wesentlichen Einfluss auf Bong Joon-hos Parasite ausübte, dürfte Kenner:innen des südkoreanischen (Genre-)Films noch bekannt sein.

Im Westen sehr viel unbekannter ist hingegen das Werk des türkischen Filmmachers Ömer Lüfti Akad, der in seiner Laufbahn mehr als 100 Filme gedreht hat. The Law of the Border von 1966 ist ein «türkischer Western», der unter Schmugglern an der türkisch-syrischen Grenze spielt und dabei auch auf die sozialen Missstände in der Landbevölkerung hinweist – ein Film, so schroff und rau wie seine unwirtliche Gebirgslandschaft, aber voller Zärtlichkeit für seine Figuren. Sämtliche Kopien wurden beim Militärputsch von 1980 konfisziert und zerstört, ausser jener einen, schwer beschädigten, die zur Grundlage der Restauration wurde. Das Material war in so schlechtem Zustand, dass Bild und Ton noch immer davon zeugen. So dokumentieren die vom WCP wiederhergestellten Filme oft auch die Gefahren, denen sie ausgesetzt waren. Wobei es sich um Abnutzungserscheinungen, schlechte Lagerbedingungen und unzureichende Präservationsressourcen, aber eben auch um politische Zensur handeln kann.

Neuentdeckungen im Westen

Ein ähnliches Schicksal erlitt ein lange Zeit verschollenes Meisterwerk aus dem Iran, Chess of the Wind des avantgarden Dichters und Filmmachers Mohammad Reza Aslani. Nach einer katastrophalen Premiere beim Teheran Film Festival 1976 verschwand der Film aus der Zirkulation, nach der iranischen Revolution 1979 wurde er wegen nicht-islamischer Inhalte gänzlich verboten. Wurde das iranische Kino im Westen für seine Landschaften, seinen dokumentarischen Blick und seine humanistische Sozialkritik bekannt, dann stellt Aslani diese Konventionen auf den Kopf. Eine dekadente reiche Familie liefert sich gegen Ende der Kadscharen-Dynastie Mitte der Zwanzigerjahre einen mörderischen Streit ums Erbe. Die Handlung des opulenten, ätherischen Kammerspiels ist jedoch eher ein Vorwand für detaillierte Arrangements und virtuose Kamerafahrten, die zeigen, dass Ophüls und Visconti im Iran einen künstlerischen Verwandten hatten. Die Bilder wirken wie Gemälde, die Lichtstimmung ist expressionistisch, das Personal monströs und gespenstisch. Erst 2014 entdeckte Aslanis Sohn die Filmrollen zufällig in einem Trödlerladen in Teheran wieder, woraufhin sie ausser Landes zur Restauration geschickt wurden.



Sayat Nova 1969, Sergei Paradshanow

Neben politischen Umbrüchen wird der Kanon der Filmgeschichte auch von (post-)kolonialen Mechanismen geprägt, die zur Marginalisierung nicht-westlicher Filme und nicht-westlicher Perspektiven beigetragen haben. Daher die Bedeutung der beiden Filme von Ousmane Sembène, senegalesischer Pionier des afrikanischen Kinos, der sich als einer der Ersten um die Umkehrung dieses Blicks bemüht hat. Der Kurzfilm Borom Sarret (1963) zeigt einen Kutscher, der auf seiner Fahrt durch Dakar verschiedene Begegnungen macht und über seine schwierigen Lebensumstände reflektiert, Sembènes Langfilmdebüt La noire de ... (1966) erzählt von den Erfahrungen eines senegalesischen Hausmädchens bei einer gefühlkalten Weissen französischen Familie, wobei auch hier ihre Stimme den Film begleitet. Das Auf- und Abnehmen einer Maske dekonstruiert genial den europäischen Blick auf die (ehemals) Kolonisierten und ihr rassifiziertes Bild, um den Blick umzukehren: Nun sind es die Weissen, die betrachtet und untersucht werden.

Eine ähnliche Expedition ins Land der Kolonisatoren, Blickumkehr inklusive, unternimmt der mauretanische Filmmacher Med Hondo mit Soleil O (1967), dessen kühner und verspielter Stil an Godards in dieser Zeit beginnende militante Periode erinnert. Der Film folgt keiner linearen Handlung, sondern einer militanten Collage, in der die Verstrickung von Kapitalismus und Rassismus analysiert und vorgeführt wird. Was die Dekonstruktion der Kategorie der «Hautfarbe» betrifft,

die Kritik an der Sexualisierung Schwarzer Männer oder am liberalen Diskurs der «kontrollierten Einwanderung», ist Hondos Polemik unvermindert aktuell, wobei er – erneut à la Godard – nicht nur die politischen Inhalte, sondern auch die sprachlichen Formen und Redeweisen auf den Prüfstein und auf den Kopf stellt.

Nouvelle Vague – von anderswo

Wurden Filme von afrikanischen Filmemacher:innen oft auf ihre Inhalte reduziert (Naturalismus, Folklore, militanter Furor), feiert sie das Word Cinema Project als Kunstwerke, welche die (selbst-)reflexiven Formen des modernen europäischen Kinos in einem antirassistischen und postkolonialen Kontext fortsetzen. Mehr noch: Mit Sembène und Hondo ist die Nouvelle Vague, die Scorsese in seinem Fellini-Aufsatz als massgebliche Inspiration seiner eigenen Cinephilie bezeichnet, nie einfach auf Frankreich beschränkt, sondern immer auch schon afrikanisch gewesen.

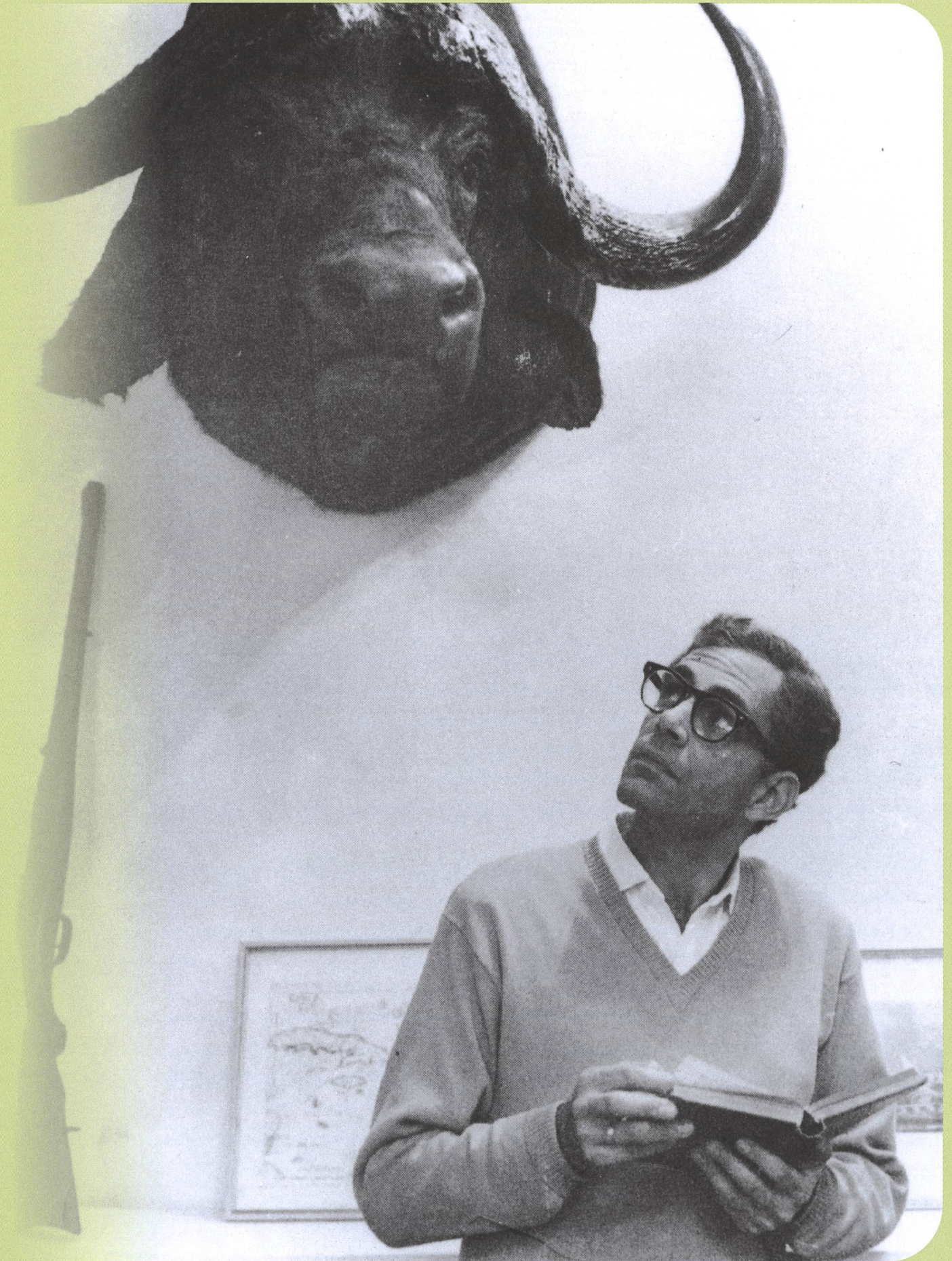
Dass sie immer auch schon lateinamerikanisch war, davon zeugt *Memorias de subdesarrollo* (1968) des Kubaners Tomás Gutiérrez Alea, der sich in seiner Mischung aus Dokumentation und Fiktion mit den enttäuschten Hoffnungen der Revolution auseinandersetzt. Protagonist ist ein bürgerlicher Intellektueller, der durch Havanna flaniert, über den sozialen Stillstand und den Kulturkampf mit Amerika reflektiert und sich mit verschiedenen Frauen trifft. Weder Revolutionär noch Konterrevolutionär, verkörpert er jenes typisch moderne, zerrissene, von allem entfremdete «Nichts», das die Inkonsistenz des Denkens, der Bilder und der Geschlechterverhältnisse kommentiert: auch er ein kubanischer Verwandter der Charaktere Godards oder Pasolinis.

Komplett anders und einzigartig ist hingegen *Kummatty* (1979) von Aravindan Govindan, der im Kontext des indischen Kinos relativ unbekannt ist. Anders als die wesentlich berühmteren Satyajit Ray oder Ritwik Ghatak (von dem ebenfalls zwei Filme im Katalog des WCP zu finden sind) ist er kein Vertreter des bengalischen, sondern einer des südindischen Kinos, in dem Malayalam gesprochen wird. Der Film handelt von der Begegnung von Kindern mit einer halbrealen, halbmythischen Figur, dem «Kummatty». Tier und Mensch, Fantasie und Realität, Märchenfiguren und ihre realen Wiedergänger verfließen zu einer Vision der Welt, in der es noch die kleinsten Details wert sind, zu schimmern und gefilmt zu werden. Will das WCP durch diverse Filme auch diverse Kulturgüter bewahren, die von den Filmen repräsentiert werden, gilt dies gerade für dieses lebendige Archiv für Märchen und Masken, Verkleidungen und Spiele, Tänze und Rituale in Südindien.

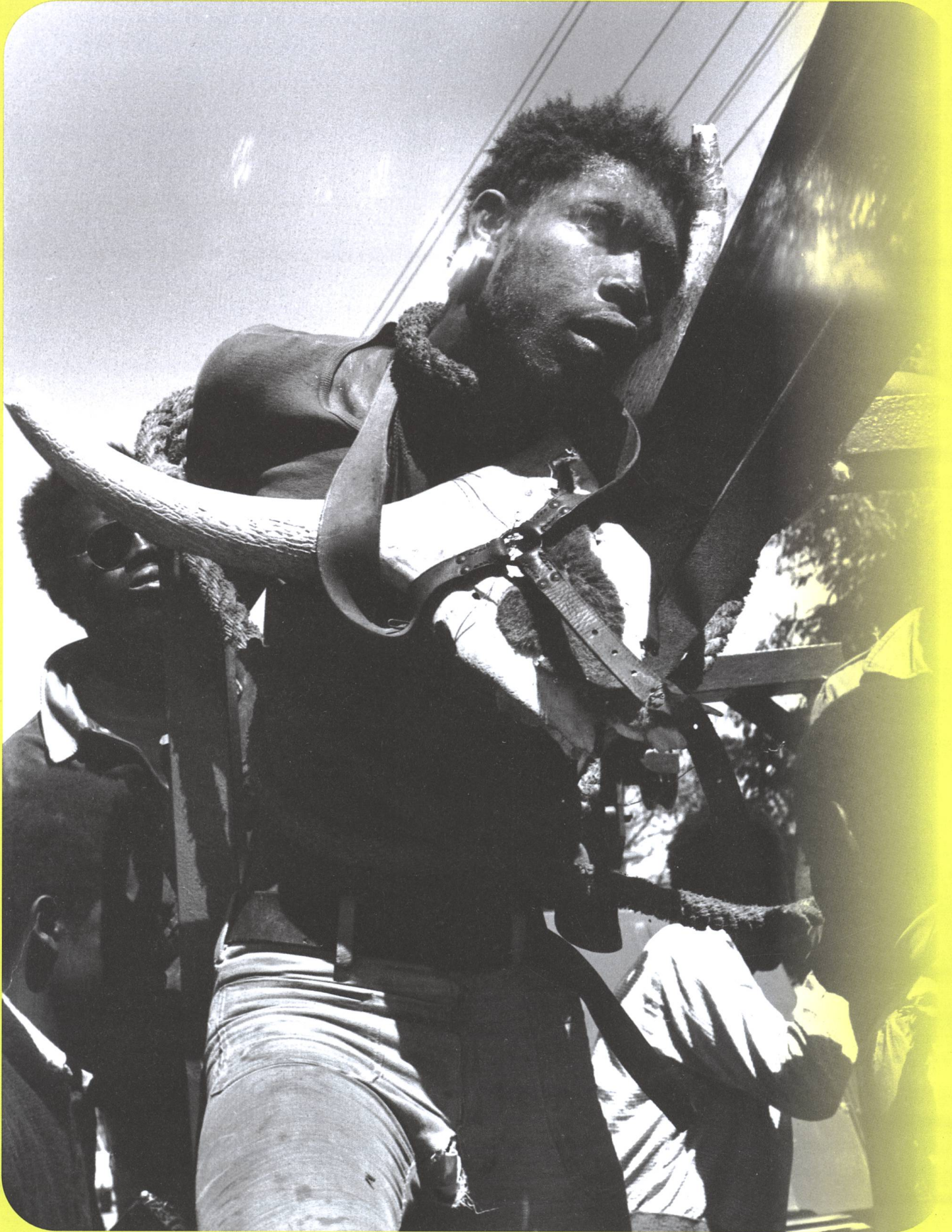
Es gibt noch viele Lücken, die in Scorseses Katalog zu füllen sind. So ist *Sambizanga* (1972) der angolanischen Filmemacherin Sarah Maldoror bislang der einzige restaurierte Film, der von einer Frau gedreht wurde. Scorseses unvermindert neugierige Liebe zum Kino lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass gerade die Lücken das grösste Potenzial der Filmgeschichte darstellen. Im Zeitalter des Streamings, des nivellierten Contents und einer ständigen Bilder(über)sättigung kann die Vergangenheit der Filmkunst erneut zur Quelle ihrer zukünftigen Lebendigkeit werden, wenn wir uns darauf konzentrieren, was wir noch nicht kennen. Um die Filmgeschichte über ihre westlichen Zentren – und ihre Konzentration auf männliche Filmemacher – hinweg weiter auszudehnen. ■

Zum 80. Geburtstag von Martin Scorsese widmet das Stadtkino Basel dem Ausnahmeregisser vom 1. Oktober bis 15. November eine grosse Retrospektive und zeigt auch eine Auswahl an Filmen aus dem World Cinema Project.





Memorias de subdesarrollo 1968, Tomás Gutiérrez Alea



Touki Bouki 1973, Djibril Diop Mambéty