Berichte/Kommentare/Notizen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 20

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das taktische ZDF-Manöver im Kampf um den Zuschauer fand nicht allerorten Beifall. Die ARD hält nach wie vor an der 20-Uhr-Tagesschau fest. Sollen die Zuschauerzahlen entscheiden, wer Sieger bleibt! Doch Skepsis ist angebracht. Bekanntlich verändern sich die menschlichen Lebensgewohnheiten nur zögernd. Nach den kaum zwanzig Jahren, in denen sich der Fernseh-Feierabend allmählich eingepegelt hat, soll sich der Zuschauer schon wieder anpassen? Wohl haben sich die Programmzeiten verändert. Verändern sollen sich auch die Zuschauer. Nicht allein das ZDF kommt dem Zuschauer entgegen, sondern auch der Zuschauer dem ZDF, wenn er das Spiel, das mit ihm getrieben wird, mitmacht. Die hehren Motive, nach denen man den Programmablauf den Zuschauerbedürfnissen habe anpassen wollen, sind das eine. Die Kehrseite ist dies: Ob man auf die tatsächlichen Bedürfnisse des Zuschauers antwortet oder auch ob man vermeintliche Bedürfnisse stipuliert. Die Weltanschauung und damit die Fragwürdigkeit beginnt da, wo mit Statistik ein Dogma konstruiert wird, das Dogma nämlich, dass dann, wenn die potentielle Zuschauerzahl am grössten ist, sie unbedingt auch faktisch am grössten sein muss. Wer sagt denn, ob der Satz richtig ist: «Je mehr Zuschauer, desto besser!»? Jedenfalls nicht der Zuschauer, sondern die Sendeanstalt. Und sie sagt auch, ob eine Einschaltquote erfolgreich genug ist. Der Zuschauer hat nur einzuschalten. Das ZDF hätte im gleichen Atemzug auch die günstigste Essenszeit eruieren können. So wären wir denn schliesslich und endlich voll ausprogrammiert. Ordnung wird herrschen im deutschen Bürgerhaus.
Ob die Neuerungen im ZDF auf die deutschschweizerischen Rezipienten umstürzende Auswirkungen haben werden, ist kaum anzunehmen. Wohl dürften einige Zuschauer zum ZDF-Programm abwandern. Die andern werden aber vermehrt zwischen ARD und Deutschschweizer Fernsehen pendeln. Beide beginnen ihr Hauptabendprogramm zur Zeit noch um 20 Uhr. Die inländischen Neuigkeiten erfährt der Schweizer in der *Antenne* und in der *Tagesschau*. Anschliessend kann er immer noch bei der ARD einsteigen, während er für das ZDF zu spät kommt. Sepp Burri

BERICHTE/KOMMENTARE/NOTIZEN

«Film, wie er sein sollte» – Pesaro 1973

Während die meisten Filmfestivals den aktuellen und auch kommerziellen Stand der Produktion zu spiegeln versuchen, in einem kunterbunten, durch Vielseitigkeit und Konformismus formlosen Programm, will sich die Mostra Internazionale del Nuovo Cinema Pesaro als unabhängige Suche nach neuen Tendenzen, als Avantgarde verstanden wissen: Zum neuntenmal bereits bestimmt eine nach Möglichkeit klar determinierte, verantwortungsbewusste Wahl eine Linie, die nicht falsche Gewissheiten vorgaukelt oder Konsumverhalten fördert, sondern in einer wohldosierten Zusammenstellung dazu anhält, Altes in Frage zu stellen, neue gangbare Wege zu erahnen und zu diskutieren sowie Filmartikulationen unbekannterer Nationen oder Persönlichkeiten kennenzulernen.
Ein derartiges Festival kann seine einzige «Tradition» nur in der steten Selbsterneuerung finden – in einer eigentlichen Verneinung der Tradition. Jedes Jahr muss es den neuen Faktoren, die den Film determinieren, Rechnung tragen; wirtschaftliche, soziale und politische Hintergründe werden aufgezeigt; der Zuschauer gewinnt den notwendigen Einblick in die kulturellen und formalen Zusammenhänge des jeweiligen Films oder Filmschaffens. Dazu stellen die Organisatoren zu jedem Film eine umfangreiche Dokumentation mit allgemeinen Beiträgen, Analysen und Interviews

zusammen. Diese einmalige qualitative Arbeit wird ergänzt durch die Förderung auch der Quantität der Verbreitungsmöglichkeiten: Wo immer es die Rechte gestatten, zirkulieren die Kopien von Pesaro nach dem Festival für Zehntausende von Interessierten in italienischen Alternativkinos. Langfristig gesehen, stellt dieses Modell die – ausser Cannes – einzige sinnvolle Möglichkeit eines zeitgemässen, dem Film dienenden Festivals dar.

Ohne Schwerpunkte

Diese profilierte Eigenständigkeit erlaubte dem progressiven Festival an der Adria früher überaus bedeutende Filme vorzustellen: die Werke von Glauber Rocha, Dahl oder Humberto Solas' «Lucia» etwa sorgten in den vergangenen Jahren für Höhepunkte des lateinamerikanischen Films; aus Osteuropa passierten Werke von Schorm, Pintilie, Makavejew und Nemec, aus andern Ländern kamen Eustache, Delvaux, Hoffman, und noch die letzten Jahre erlaubten die Entdeckung und Durchdringung von so hervorragenden Filmautoren oder Aussenseitern wie Nagisa Oshima oder Philippe Garrel. Inwiefern entsprach Pesaro dieses Mal seiner Forderung nach dem Film, «wie er sein sollte»?
Auch – oder besonders – Pesaro verspürt die zumeist politisch motivierte Stagnation im heutigen Filmschaffen: Aus Jugoslawien, der UdSSR und der Tschechoslowakei scheint vorläufig nichts mehr erwartet werden zu können; der lateinamerikanische Film hat seine romaneske Form abgelegt und gibt sich zwar möglicherweise effektvoller für sein direktes Zielpublikum, indessen weniger fruchtbar für europäische Zuschauer. Neue Länder waren kaum zu entdecken, Amerika scheint zu stagnieren, und auch die einst so dynamische Kinematographie Kubas kommt nicht mehr weiter. Pesaro daraus einen Vorwurf abzuleiten und anzuprangern, dass diesmal jede Linie fehlte, zielt somit weitgehend an der Ursache vorbei, mag man sich auch fragen, warum der italienische, schweizerische und afrikanische Film völlig, der asiatische annähernd ganz übergangen wurde.
Das Programm, dem somit Schwerpunkte fehlten und in dem Entdeckungen Ausnahme blieben, gliederte sich in folgende Teile: Zum ersten gelang es Pesaro, Portugal – ein bisher unbekanntes Filmland – vorzustellen; allerdings blieb das Gezeigte recht bescheiden, mag es für portugiesische Verhältnisse auch seine Relevanz haben. Als zweites kamen doch mehrere lateinamerikanische Produkte zur Diskussion, Filme, die den besagten Parabelcharakter überwunden haben: direkt politische oder agitatorische Filme. Aus Osteuropa – Ungarn und Polen – waren zwei bemerkenswerte Filme zu applaudieren, und die restlichen überdurchschnittlichen Filme verwiesen auf unorthodoxe, nicht einzuordnende Persönlichkeiten wie Straub, Dwoskin, Schroeter und Yoshida. Parallel dazu informierte eine ausgedehnte Video-Schau über Möglichkeiten und Probleme der audiovisuellen Technik und Kommunikation.
Ausser zwei Seelenknüllern und einer mitunter zwar humorvollen, in seiner Konsequenz indessen überaus begrenzten und unfilmischen Gesellschaftssatire von Manuel de Oliveira, *O passado e o presente* (Die Vergangenheit und die Gegenwart), hatte Portugal den besonders in seiner Nachwirkung imponierenden Dokumentarfilm *Vilarinho das Furnas* zu offerieren. Antonio Campos drehte während 18 Monaten in diesem Bergdorf, das unmittelbar vor seiner Zerstörung stand: es musste dem «Fortschritt», d. h. dem Wasser eines modernen Stausees, weichen. Den Bruch mit Tradition und Kultur, das Verhalten der verschiedenen Figuren, das Klima, in dem die letzte Prozession, die letzte Ernte erfolgen, erfasst Campos in einem Stil, der vor allem aufzeigen, transparent machen und nicht eine vorgefasste These bebildern will: Einerseits verzichtet er auf Ästhetisierung oder Dramatisierung, andererseits weigert er sich, den Stoff zu forcieren, selbst zu kommentieren und als Argument zu benutzen. Gerade durch diese Offenheit der Struktur, die vom «cinéma direct» beeinflusst ist, weist die Bestandesaufnahme als wertvolles Soziogramm über sich hinaus.

Vom Konflikt zwischen Bürgertum und Arbeiterklasse in Ungarn handelt «Szabad Lélegzet» (Befreiung) von Márta Mészáros

Filme aus Osteuropa

Erstmals in den Westen gelangte in Pesaro der pessimistische Erstling des Polen Grzegorz Królikiewicz, *Na Wylot* (etwa: Quer hindurch): Die Geschichte eines Paares, das verzweifelt versucht, irgendwie in der Gesellschaft einen Platz, Anerkennung und kleinen Verdienst zu finden. Sich selbst demütigend, scheitert das ermattete Paar an diesem elementaren Anspruch; schliesslich sieht es nur noch im Verbrechen einen Weg. Während die im Grunde allein schuldige Klassenjustiz und Gesellschaft das eine Opfer – den Mann – hinrichtet, erfolgt für die Frau im letzten Augenblick die Begnadigung – als zynische Krönung des grausamen Kreuzwegs: selbst der befreiende Tod wird ihr versagt. Królikiewicz verfügt über einen erdrükkenden, sicheren Stil, zeichnet die aus den dreissiger Jahren stammende Geschichte geradezu provokativ ahistorisch, arbeitet eigenwillig und suggestiv mit dem Ton und schafft mit auskomponierten Bildern ein Klima, in dem die beiden Opfer wie zwei winzige Zeichenfiguren am untern Leinwandrand erscheinen, die auf ihren schmächtigen Schultern eine monströse, absurde und grässlich verzerrte Welt herumschleppen. Ein Vergleich mit der «Schwarzen Serie» Jugoslawiens, mit dem unerbittlichen Naturalismus etwa von Pavlović, drängt sich hier geradezu auf.
Als interessanter Kontrast dazu wirkt *Szabad Lélegzet* (Befreiung) der Ungarin Márta Mészáros: den starren Ideologen kaum bekömmliche, indessen von einer überaus gegenwärtigen Realität ausgehende Darstellung jenes Konflikts, der sich zwischen der Arbeiterklasse und dem weiterhin bestehenden Bürgertum in Ungarn auftut. Sehr fraulich, sensibel, sprunghaft und psychologisch zutreffend, zeigt der Film, wie eine junge Textilarbeiterin sich als Studentin und Tochter aus besserem

Hause ausgeben muss, um beim Freund und dessen Eltern anzukommen – doch am Schluss steht sie zu sich selbst, entlarvt sie die Verlogenheit der andern Klasse, mit der keine Kommunikation entsteht, und rettet so ihre eigene Würde und Identität. Gleichzeitig enthält der Film nicht nur scharfe Kritik am jungen Studenten, der nicht von sich aus für sein Mädchen – und dadurch für deren Stand – zu kämpfen vermag: bösartig ist auch der Blick, der auf ein ausgehöhltes, wohlgefälliges, idealloses Bürgertum geworfen wird.

Das Unverwechselbare

Von den Filmen, die aussergewöhnliche, nicht einfach klassierbare Autoren geschaffen haben, waren Jean-Marie Straubs *Geschichtsunterricht* und *Einleitung zu Arnold Schönbergs «Begleitmusik zu einer Lichtspielszene»* sowie Werner Schroeters *Willow Spring* schon anderswo zu sehen. Für Straub komme ich dabei nicht über eine tiefe Bewunderung hinaus und stosse mich an seinem oft etwas sektiererisch anmutenden Formalismus, der indessen auch Schönheit und Reinheit ausstrahlt. Mit dekadentem Weltschmerz, der emphatisch aufgetragen und zum Pathos gesteigert wird, zelebriert Schroeter seinerseits, nicht immer ohne Bedeutungsdruck, ein Ritual zwischen Wirklichkeit und Traum, indem er, als einer der wenigen Cineasten, diesen Zwischenbereich als Lebenszustand fühlbar macht, schwärmerisch, oft etwas begrenzt und allmählich ein Rezept verratend.
Wer den seit längerem durch atmosphärische, erotische Experimentalfilme auffallenden Stephen Dwoskin kennt, errät unschwer, was ihn an Wedekinds *Tod und Teufel,* den er hier eigenwillig und eindringlich mit der Kamera ergreift, gepackt hat: Dwoskin konzentriert sich denn auch mit seltener Insistenz auf die Frage nach dem Zusammenhang von Sinnlichkeit, Macht und Unschuld, auf das Wesen des Instinkts und des Zerstörungdrangs gegenüber allen bürgerlichen Zwängen. Praktisch ausschliesslich mit Gross- und Detailaufnahmen erfasst die hautnahe Optik Formen, Details, versteckte Regungen; sie streicht über die kleinsten Hautteile und fixiert das Gesicht so lange, bis jener Auflösungspunkt erreicht wird, wo Konturen unscharf, transparent werden und sich eigentliche Seelenbilder preisgeben; starke Gestik und Wort werden nahezu ganz überflüssig. Die Kamera zeigt zumeist nur im Ausdruck, im Blick des einen, was sowohl in ihm wie im andern geschieht. Hier wirkt sogar Unbewegtheit dynamisch; in einer innigen, zugleich tragischen Verherrlichung von Leben, Empfindsamkeit und Sinnlichkeit wird der Zuschauer aufgefordert, mit letzter Konzentration die verschiedenen Assoziationen und Beobachtungen zusammenzudenken und einem eigenen Sprachausdruck zu folgen. Dies ist der erste «reife» Langspielfilm des Experimentalisten Dwoskin, der sein Werk mit exemplarischer Folgerichtigkeit entwickelt.
Für das gewichtigste und zugleich schwierigste Werk sorgte der Japaner Yoshishige Yoshida: mit beherrschter geistiger Erregtheit stellt er die Frage nach der Identität von Mensch und Geschichte, Idee und Politik. Der politische Philosoph Ikki Kita, der ein ideologisches Fundament für den bisher einzigen Staatsstreich Japans schuf (1937), erscheint in *Kaigenrai* (Kriegsrecht) als überaus ambivalenter Theoretiker, der sich in der Angst vor der Klarheit in die Inkohärenz flüchtet und in dem, was er vorbereiten half, nur die Vergrösserung eines wahnwitzigen Irrtums der Menschheit fürchtet. Mit ungeheurem Bildgefühl verbindet Yoshida – wie etwa ein Oshima – Tod, Suche, Politik und Tragik; auch er reflektiert über Nation, Verfassung und den fatalen Widersinn des Kaisertums. Kita, von tiefen Zweifeln zerrissen, fühlt den Schauder vor der Konsequenz seiner Ideen und verharrt in totaler Bewegungslosigkeit. Dadurch lässt er nicht nur zu, dass aus seinen Ideen lediglich das Extreme und Rudimentärste zur Anwendung kommt und dass der Staatsstreich missglückt – am Schluss, in einer grandiosen Sequenz, wird er sogar von seinen (früheren) Freunden und Kriegsveteranen selbst hingerichtet, als letztlich ausgenutztes, umfunktioniertes Rädchen einer Teufelsmaschinerie, die man, je nachdem, Geschichte oder Politik nennt.

Lateinamerika – Chile

Mit Geschichte und Politik setzten sich auch mehrere lateinamerikanische Filme auseinander: direkt agitatorisch (*Venezuela tres tiempos* von Carlos Robelledo), als dokumentarisch angehauchte Rekonstruktion (Girón von Manuel Herrera, Kuba) oder trivial, direkt (*Los traidores* von einer argentinischen Kollektivgruppe). Dieser letzte Film skizziert Widerspruch, Entwicklung und Verbürgerlichung der Gewerkschaft während der 17 Jahre ohne Perón; auf die Sehgewohnheiten der argentinischen Arbeiter abgestimmt, zeigt er den Zusammenhang von fehlendem Vertrauen in den Sieg der Arbeiter und Verrat der Ideale und Ziele. Robelledos *Drei Epochen Venezuelas* dagegen geht von einem politisch klaren Ansatz aus, zeigt den Terror des Kapitalismus und der ausländischen Wirtschaft, die mit Dollars regieren und diese, wenn nötig, in Panzer, Kugeln und Bomben ummünzen, um sich selbst zu retten. Allerdings kommt der Film nicht über einen hinreichend bekannten Agitations-Formalismus hinaus, an dessen Effizienz doch zu zweifeln wäre.
Diese Filme, die zumeist und nicht grundlos als Waffe verstanden werden, gewannen unter dem Druck der chilenischen Geschehnisse besonderes Gewicht. Dies gilt auch für die hervorragende Informationsarbeit des Schweden Jan Lindqvist, *Tupamaros,* sowie, und vor allem, für die drei Beiträge, die aus Chile selbst stammten, währenddem Miguel Littins mit Spannung erwarteter Film *La tierra prometida* (Das verheissene Land) verschollen blieb. So stammte von Roberto Rossellini ein Interview mit Salvatore Allende, das durch seinen vorsichtig erarbeiteten Informationswert wichtig und so auch für unsere Massenmedien als zumutbares Pflichtpensum erscheint. *Cuando despierta el Pueblo* (Wenn das Volk erwacht) und *Companero Presidente* dagegen spiegeln als Dokumentarfilme die überaus komplexe soziale, politische und wirtschaftliche Situation Chiles unter der Führung jenes Mannes, der als einer der einzigen unserer Zeit fähig war, die Gegenwart mit dem Blick für die Zukunft und Gerechtigkeit anzugehen. Sehr aufschlussreich erwies sich das enorme Gefälle in Argumentation und Profil zwischen den Studenten, Arbeitern und Bauern einerseits, die radikaler als Allende vorwärtsgehen wollten, und dem zuvor privilegierten Stand andererseits, der nun jäh sein Kotelett mit andern teilen sollte und mit kleinkariertem, niedrigem und manipuliertem Egoismus auf die Strasse ging. Diese Filme machten auch klar, dass an der demokratischen und humanen Realität der Volksfront die schöngefärbte Tarnkapsel dessen aufsprengen musste, was die Monopolindustrie Amerikas und die multinationalen Wirtschaftsmächte unter Demokratie und (ihrer) Freiheit (von Profit und Privileg) verstehen. Dass sich Pesaro notabene auch als überaus fruchtbarer Vergleichsplatz für die verschiedenen Zeitungsinformationen entpuppte, soll in diesem Zusammenhang nicht verschwiegen werden, ebensowenig, wie hypokrit und dürftig das meiste, was in unserer Presse dazu stand, wirkte, besonders im Kontrast etwa zu den italienischen und zum Teil französischen Berichten, die selbst aus dem Lager der Mitte und der gemässigten Rechte stammten. Der vielbesungenen Schweizer Presse war das Ganze offensichtlich ungelegen – etwa so ungelegen, wie lateinamerikanische Filme unserer Kinowirtschaft und Television seit eh und je sind. Man war offenbar froh, mit ungefähren Berichten, zusammenhanglosen Analysen und austauschbaren Klischees des Bedauerns und Erschreckens die Ereignisse, die nicht wenig mit unserem eigenen System zu tun haben, zu überdecken und bei erstbester Gelegenheit zu anderem übergehen zu können. Man erinnerte sich ob so viel verlogener Vorsicht, leisetretendem Opportunismus und forcierten Krokodilstränen an Stendhal, der 1837 erkannte: «On n'exprime plus le mensonge en termes exprès, comme du temps de nos pères; mais on le produit au moyen de formes de langage vagues et générales, qu'il serait difficile de reprocher au menteur et surtout de réfuter en peu de mots.»

Bruno Jaeggi

Eine demokratische Filmschau

« Giornate del Cinema Italiano » in Venedig

Mitveranstalter Ugo Pirro, Drehbuchautor von « La classe operaia va in paradiso » (Palme d'Or 1972 in Cannes), bezeichnete die « Giornate del Cinema Italiano » als ein « Woodstock des Films », anspielend auf das berühmte Mammutfest der Popmusik in Amerika. Die « Giornate », die letztes Jahr zum erstenmal stattfanden und im September zu Ende gingen, sollten die Internationale Biennale ersetzen. Auf diese verzichtete man heuer, weil ihr neues, seit 1969 diskutiertes Statut vom Abgeordnetenhaus noch nicht gebilligt worden war. In ihrer Zweitauflage wurde die Veranstaltung zur *demokratischen* Filmschau: Alles für 1000 Lire (5 Schweizer Franken!), Preis der Dauerkarte für Zuschauer und Journalisten. Die Konzeption der « Giornate del Cinema Italiano » erlaubte es, innerhalb von zehn Tagen über 80 italienische und ausländische Filme in verschiedenen Kinos, auf dem öffentlichen Platz von Campo Santa Margherita und in den Industriestädten am Rande der Lagune vorzuführen. Weiter bestand die Möglichkeit, an verschiedenen Seminarien und Kolloquien, die sich vor allem mit der Meinungsfreiheit in den Massenmedien auseinandersetzten, teilzunehmen.
Der Verkauf von beinahe 20000 Dauerkarten übertraf die kühnsten Erwartungen. Um eine optimale Verteilung der Zuschauer zu ermöglichen, liefen die Filme von morgens 9 Uhr bis oft nach Mitternacht. Anschliessend Diskussionen mit den Filmemachern, oft mit vehementer Härte geführt und nicht selten zu ideologischen Disputationen ausartend wie mit Bertolucci (der seinen Klassiker « Prima della rivoluzione » vorführte) oder mit Pier Paolo Pasolini. Der politisch desillusionierte Pasolini wurde besonders heftig angegriffen, als sich das Gespräch auf seine letzten drei Historienfilme konzentrierte: « Decamerone », « Canterbury Tales » und den noch unvollendeten « Mille e una notte ». Von diesem in Persien gedrehten Werk zeigte er in Venedig nur einige Ausschnitte. In dem aufwendigen Film kosten allein die Kostüme rund 2½ Millionen Franken! Zu einem Politikum wurde die Präsenz und die filmische Rechtfertigung des ehemaligen Ballett-Tänzers und Anarchisten Pietro Valpreda. Wegen angeblicher Beteiligung am Bombenattentat auf eine Bank in Mailand im Dezember 1969 erwartet Valpreda diesen Herbst endlich seinen Prozess.
Da die Witterungsverhältnisse adäquat dem südlichen Klima waren, fanden die Diskussionen jeweils im Freien statt: Das an allen Festivals wiederkehrende Platzproblem gab es in Venedig nicht. Auf diese Weise hatten die « Linken » und die « Rechten » genügend Zeit und Platz, sich entsprechend zu artikulieren. Ein Grossteil der Filme entsprachen dem betont « antifaschistischen » Klima dieser Veranstaltung, die ebenso eine politische Manifestation sein sollte wie eine kulturelle. « Wir sind alle von der Linken, aber an Katholiken fehlt es nicht », meinte Ugo Pirro.
Das Programm setzte sich nicht zum absoluten Ziel, möglichst viele Erstaufführungen zu bieten, sondern war bestrebt, zum Teil ältere oder selten aufgeführte Filme einem grösseren Publikum zu zeigen. Die Filme wurden nach folgenden Kriterien in den zehn Kinos verteilt: Streifen der Filmindustrie, Produktionen des italienischen Fernsehens, Filme ausserhalb des Verleihs, Politfilme, ausländische Filme. Aus der Schweiz lief die Überraschung der diesjährigen Solothurner Filmtage, « Storia di confine » des Tessiners Bruno Soldini. Der ebenfalls in Solothurn gezeigte Streifen « Lo stagionale » (« Der Saisonnier ») von Alvaro Bizzarri, der sich mit dem Saisonarbeiterstatut in der Schweiz beschäftigt, lief jedoch unter den italienischen Produktionen. Auf die einzelnen Filme einzugehen ist an dieser Stelle nicht möglich, da ein grosser Teil auf das italienische Publikum zugeschnitten war. Von den Erstaufführungen, die in Kürze auch in der Schweiz anlaufen, möchte ich vor allem « Una breve vacanza » von Vittorio De Sica erwähnen, der erneut soziale Probleme aufzuzeigen versucht. Auch über das neueste Werk des Fritz-the-Cat-Machers « Heavy Traffic » wird im entsprechenden Zeitpunkt berichtet werden.

Nach der letzten Vorstellung der «Giornate» nahm Bernardo Bertolucci das Mikrophon in die Hand und verlas auf dem Campo Santa Margherita ein Schlusscommuniqué, in dem es unter anderem hiess: «Das Publikum entwickelt sich von passiven Zuschauern zu Protagonisten. Die Kunst hat wieder eine wirklich populäre Dimension gewonnen. Nie mehr wird man zu der Form des früheren Festivals zurückkehren können; zu jenem Phantom zum Gebrauch und Konsum weniger unter Ausschliessung der vielen. Vom sozialen Gebrauch ihres Raumes haben die Venezianer wieder eine Ahnung. Und schliesslich, eine Umkehrung von Tendenzen hat sich angebahnt: das Konzept der Freiheit des Ausdrucks, das eng zusammenhängt mit dem Begriff des Kunstwerks, hat sich transformiert zur Forderung einer totalen Freiheit der Kommunikation, was heisst: Garantie für alle, an alle Formen der Kommunikation heranzukommen.»
Es bleibt die Hoffnung, dass dieses «Filmfestival des Volkes» – das keine Lira öffentlicher Gelder bezog! – als gelungenes Experiment auch in anderen Ländern zum Vorbild genommen wird.

Curt Truninger

Bücher zur Sache

Wissenschaftliche Daten zur Änderung des ZDF-Programmablaufs

Dieter Stolte (Hrg.): Das Fernsehen und sein Publikum. Studien zum Tagesablauf 1970/71 (Kommunikationswissenschaftliche Bibliothek, Band 3), Hase & Koehler Verlag, Mainz 1973, 320 S., Tabellen und Graphiken, Fr. 60.10.

Am 1. Oktober dieses Jahres erhält das Programm des ZDF ein wesentlich anderes Gesicht. Die Nachrichtensendung «Heute» wird schon um 19 Uhr, also 45 Minuten früher, beginnen. Damit wird das ganze Hauptprogramm vorverlegt und teilweise neu gestaltet. Welche Untersuchungen und Überlegungen man angestellt hat, um diese doch einschneidende Änderung zu treffen, darüber berichtet dieses Buch. Die Studien wurden zu Beginn der siebziger Jahre von der Medienkommission ARD/ZDF in Auftrag gegeben.
Gerhard Unholzer stellt die Methode der Tagesablaufuntersuchungen dar, mit denen man zu ermitteln sucht, wer wann wo was tut und wie lange er dazu braucht. *Bernward Frank* referiert über die Ergebnisse der Frühjahrs-, Sommer- und Winter-Tagesablaufuntersuchungen 1970. Gesondert für die Werktage Montag bis Freitag, für den Samstag und für den Sonntag werden die drei Bereiche Regeneration (Schlafen und Essen), Produktion (Hausarbeit, Berufsarbeit, Fortbildung, Arbeitsweg, Einkaufen) und Freizeit (Mediennutzung, Tätigkeiten im und ausser Haus) ermittelt und in ihrer zeitlichen Verteilung von morgens 5 Uhr bis nachts 1 Uhr dargestellt, nach Altersgruppen, Geschlecht, Bildungsschicht, Einkommen, Berufsgruppen, Jahreszeiten und Ortsgrössen getrennt. *Hansjörg Bessler* und *Margot Zimmer-Schürings* beleuchten dann die Untersuchung vom Januar 1971 über die Lebensgewohnheiten von 3- bis 13jährigen Kindern. Hier dürften erhebliche Unterschiede zur Schweiz bestehen, da bei uns die Kinder auch nachmittags zur Schule gehen. *Uwe Magnus* berichtet über zwei vergleichbare ausländische Untersuchungen, eine schweizerische (Konso media, Das Verhalten der Fernsehzuschauer von 5.00 bis 24.00 Uhr, Herbst 1970) und eine japanische.
Dieter Stolte, Leiter der Hauptabteilung Programmplanung beim ZDF, interpretiert in seinem einleitenden Artikel die Ergebnisse im Hinblick auf das Programmangebot. Er bettet die Tagesablaufuntersuchungen ein in die Geschichte der Koordinationsgespräche und das Koordinationsabkommen 1973/74 zwischen ARD und ZDF. Er

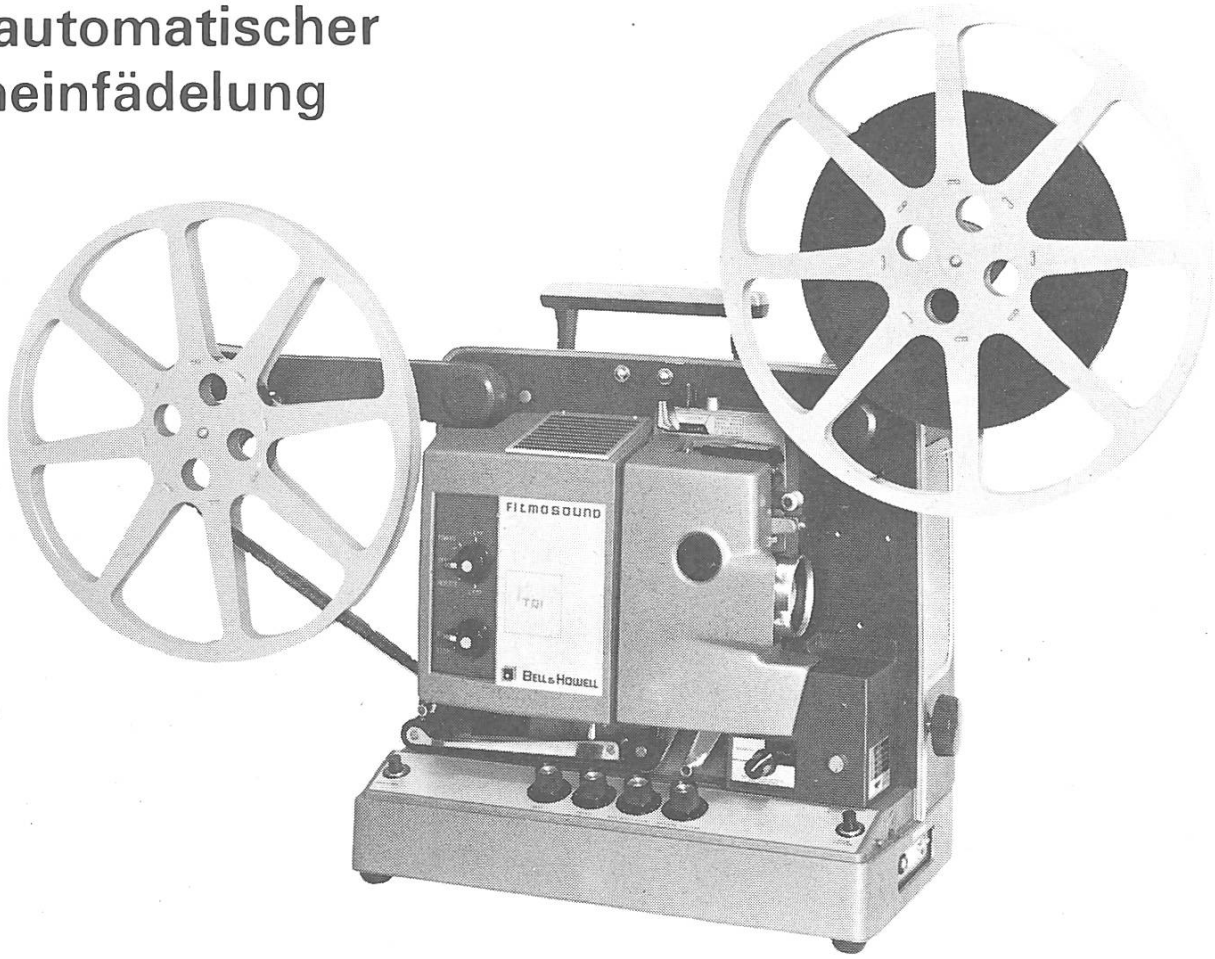
nennt diese Untersuchungen sowie die zweijährige Diskussion darüber in den Rundfunkanstalten und in der Öffentlichkeit, etwas hoch gegriffen, einen «Abschnitt in der Geschichte des nunmehr 20jährigen Mediums». Die Aufbauphase des Fernsehens, deren Ende er am Beginn des Farbfernsehens 1967 ansetzt, kennzeichnet er durch ein ungetrübtes Verhältnis zum Medium auf Sender- wie auf Empfängerseite. Recht selbstbewusst heisst es: «Das Medium präsentierte sich zu diesem Zeitpunkt in jeder Hinsicht autark: unangefochten in seiner Monopolstellung, perfekt in seiner Produktions- und Sendetechnik und last but not least unbestritten in der Qualität seiner informierenden und unterhaltenden Programme.» Die selbstkritische Reflexion des Fernsehens, etwas populär abgeleitet von der Jahrzehntwende, von der Krise der Institutionen allgemein und von der «Lust an Utopien», umfasste nach dieser Darstellung folgende grundsätzlichen Aspekte:
1. Die neuen Technologien (Kassette, Bildplatte, Kabelfernsehen) stellen praktisch das Monopol der Rundfunkanstalten für die Ausstrahlung von Programmen in Frage. – 2. Die gesellschaftliche Entwicklung mache die Orientierung des Individuums und der sozialen Gruppen zu einem Dauerproblem in unserer Gesellschaft. – 3. Zur wirtschaftlichen Situation des Rundfunks: «Kraft ihrer von privatwirtschaftlichen Zwängen freien Verfassung» und «kraft ihres öffentlichen Auftrags» müsse ein kommunikationspolitisches Konzept von der Frage ausgehen: «Wie muss das Programm aussehen, das sich darauf gründet, dass dem Rundfunk wesentliche Steuerungsfunktionen in der modernen Gesellschaft zukommen?» Recht missionarisch und pädagogisierend wird daraus ein Bildungs- und Erziehungsauftrag abgeleitet. – 4. Die darin implizierten Wertentscheidungen, so lauten die programmkonzeptionellen Schlussfolgerungen, verweisen «die Programmverantwortlichen des Rundfunks zunächst einmal an die empirische Wissenschaft, ausgehend von der Hypothese, dass Normen und Wertentscheidungen nur dann ein sachgerechtes Handeln steuern können, wenn sie Bezug zur Realität haben». Freilich wird dann von solchen empirischen Untersuchungen doch nicht, wie der gestelzte Satz vermuten liesse, die Grundlegung einer Ethik der Massenkommunikatoren erwartet, sondern nur einfach die «Analyse der Beziehung aller am Kommunikationsprozess Beteiligten» und der Ersatz für die fehlende Rückkoppelung von seiten der Zuschauer.
Die angeführten Begründungen des ZDF, seinen Programmablauf – im Gegensatz zur ARD – zu ändern, scheinen etwas gesucht: Man wolle der werktätigen Bevölkerung entgegenkommen, die auf diesen Informationsträger und Unterhalter besonders angewiesen sei. Man operiert mit der «potentiellen Zuschauerschaft» (jene, die von der Arbeit zurück sind und noch nicht schlafen), die um 19 Uhr 80% betrage, tatsächlich sitzen aber jetzt nur knapp 30% am Apparat. Die Beteuerung, man strebe keine Publikumsmaximierung an, sondern wolle allein «seinen sozialen Verpflichtungen der menschlichen Gesellschaft» gegenüber nachkommen, ist zwar pathetisch, aber kaum glaubwürdig. Und natürlich bemüht man auch noch den Schutz vor Gewaltdarstellungen im Fernsehen herbei: «Informationsprogramme wirken als eine Art Sperre, nach der Kinder weniger sehen als vorher.» Freilich greifen auch die Gegner zu merkwürdigen Argumenten, welche den mündigen Zuschauer nicht allzu hoch einschätzen. So etwa der Deutsche Gewerkschaftsbund: «Diese freie Zeit wurde vom DGB und seinen Gewerkschaften erkämpft, um den Arbeitnehmern die Zeit zur Erholung, zur Besinnung und zur Musse zu verschaffen.» Insgesamt wird man es ganz pragmatisch begrüssen, dass mit diesem Entscheid ein eindeutigeres Kontrastprogramm zur ARD geschaffen wurde. Die Auswirkungen werden sowenig ausbleiben wie bei der Verlegung der «Antenne» des Schweizer Fernsehens von 19 Uhr auf 19.30 Uhr (Verminderung der Zuschauerzahlen). Und schliesslich könnte man auf Grund der durch die Tagesablaufuntersuchungen gewonnenen Daten ein anderes wichtiges Postulat der Realisierung etwas näherbringen, das im Buch allerdings nicht genannt ist: die präzisere Formulierung und Berücksichtigung des Zielpublikums einer Sendung.

Erwin Koller

MEMO AV-ELECTRONIC-VIDEO AG

BELL & HOWELL

16-mm-Tonfilm-Projektoren mit vollautomatischer Filmeinfädelung



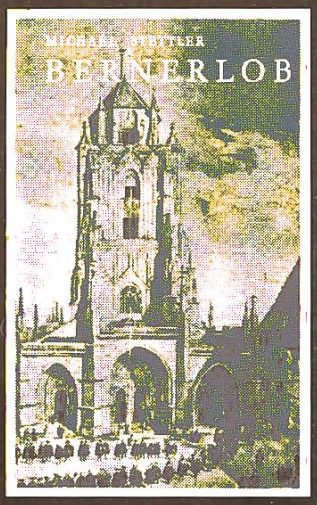
Die BELL & HOWELL-Einfädel-Automatik, 1962 zum ersten Male vorgestellt und heute in mehr als 100 000 Projektoren in aller Welt ein Begriff für wirklichen Bedienungskomfort, verfügt zusätzlich über einen automatischen Schlaufenformer und über den Filmzugregler. Damit können schonend auch ältere, sogar teilbeschädigte Filme gefahrlos und bequem vorgeführt werden.

BELL & HOWELL **Weltweit praxiserprobt und audiovisuell führend**

Memo AG Simmlersteig 16 8038 Zürich Telephon 01 / 43 91 43

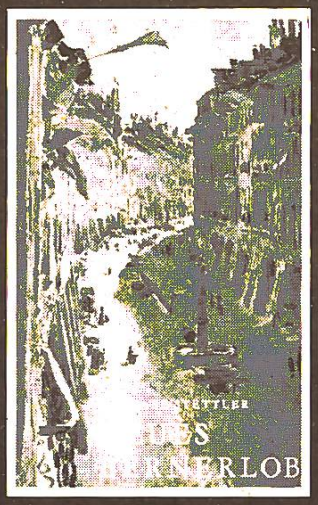
AZ
3000 Bern 1

Bücher von Michael Stettler



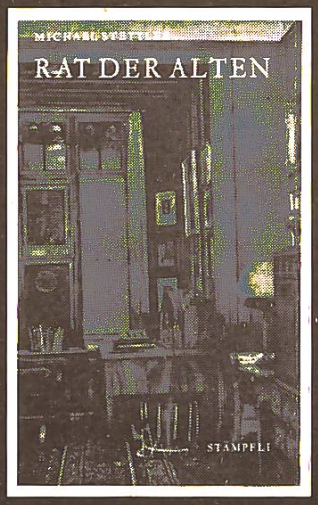
Bernerlob

Versuche zur heimischen Überlieferung. Schriften der Berner Burgerbibliothek. 3. Auflage, 318 Seiten, 42 Abbildungen, in Leinen geb., Fr. 18.50



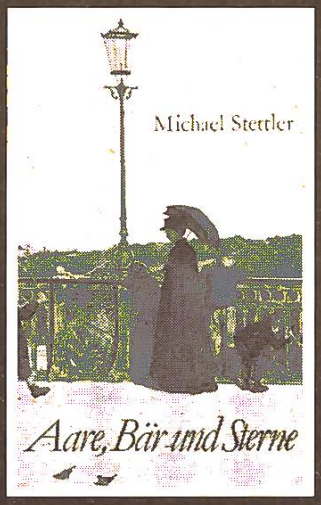
Neues Bernerlob

Versuche zur Überlieferung. Schriften der Berner Burgerbibliothek. 286 Seiten, 50 Abbildungen, in Leinen geb., Fr. 18.50



Rat der Alten

Begegnungen und Besuche. 2., verbesserte und erweiterte Auflage, 164 Seiten, in Leinen geb., Fr. 24.–



Aare, Bär und Sterne

Vermischte Schriften. Schriften der Berner Burgerbibliothek. 424 Seiten, 93 Abbildungen, 2 Farbtafeln, mit einer Bibliographie, in Leinen geb., Fr. 32.–

Bei Ihrem Buchhändler erhältlich

Verlag Stämpfli & Cie AG Bern