

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 21 (1979)
Heft: 110

Heft

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: 08.11.2024

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

110

OKTOBER 1979

Film bulletin



Herausgeber:	Kath. Filmkreis Zürich Postfach 2394, CH-8023 Zürich
Redaktion:	Walt Vian
Gestaltung:	Leo Rinderer-Beeler
Schriftsatz:	Ruth Hahn
Druck:	Rotag AG Langstrasse 94, 8026 Zürich
Vertrieb:	Peter Müller

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER:

Gedanken am Rande AUS MEINEN NOTIZBÜCHERN	2
Kleine Vorstösse zur Selbstverwirklichung - oder: NICHT MEHR NUR DEN MIST VOR AUGEN HABEN LES PETITES FUGUES von Yves Yersin	12
Die anonymen Wohnsilos am Rande der Städte - oder: DER DRANG, INS FREIE ZU GEHEN GRAUZONE von Fredi M. Murer	21
DU KANNST ALLES ERREICHEN - WENN DU NUR WILLST THE HARDER THEY COME von Perry Henzell	25
(K)Ein Bericht vom Filmfestival L O C A R N O' 79	28
Informationen/Stellungnahmen ZUR ZUSAMMENARBEIT VON FERNSEHEN DRS UND FILMSCHAFFENDEN	34
OH SCHNECKE! - oder: MIT EINER SCHNECKE BEI DEN MARX BROTHERS	39
KURZ BELICHTET (Hinweise auf Veranstaltungen)	41
IN EIGENER SACHE ...	42

Fotos: Cactus Film Distribution, Zürich; Parkfilm, Genf; Quadra-
Pressefotos; Unartisco SA., Zürich.

AUS MEINEN NOTIZBÜCHERN

"Es ist richtig, dass ich pessimistisch in Bezug auf die gegenwärtige Gesellschaft bin, die meiner Meinung nach voller Unzulänglichkeiten ist und durch Fernsehen, Drogen, laute Musik, schlechtes Essen, Gefühllosigkeit, mechanischen Sex unempfindlich geworden ist. Kultur ist heute nur mehr praktisch - nicht mehr als das."

Woody Allen (zitiert nach Pressemappe UA)

Isaac Davis liegt auf einer Couch in seiner Wohnung und will, wie er selbst sagt, ein paar Ideen für eine Kurzgeschichte auf sein Tobband diktieren. Da er damit aber nicht so recht vom Fleck kommt, stellt er sich die Frage, was denn sein Leben lebenswert mache und produziert allsogleich eine Antwort etwa folgenden Inhalts: die Komik von Groucho Marx, der Jazz von Louis Armstrong, natürlich das Buch jenes Schriftstellers und auch das Klavierkonzert des andern Komponisten - und, erst am Ende einer längeren Liste fügt er nach einigem Zögern an: das Gesicht von Tracy.*)

Nun, Tracy ist die Freundin von Isaac und das einzige lebendige Geschöpf zu dem Isaac eine unmittelbare, vitale Beziehung hat, die erst noch auf Gegenseitigkeit beruht - und sie kommt also, in der Liste der Dinge, die das Leben lebenswert machen, an letzter Stelle. Natürlich greif ich das Beispiel - aus Woody Allens neuem Film MANHATTEN - heraus, weil es mir bezeichnend erscheint. Bezeichnend auch für die moderne Welt, in der wir leben.

Meine Gespräche, ich hab das zwar nicht geprüft, aber ich stelle es mal so dahin, drehen sich in den meisten Fällen um Filme, die ich gesehen habe, um Bücher, die ich gelesen habe; ich diskutiere Politik und Ereignisse auf

Grund von Informationen, die ich aus zweiter Hand habe, aus Zeitungen, Zeitschriften und dem Fernsehen.

Für den von Woody Allen verkörperten Isaac Davis und dessen Freunde wird die Grossstadt mit ihrem Ueberangebot an unverbindlichen Reizen zum einzig denkbaren Lebensraum. Nur die überreizte Betriebsamkeit verdeckt notdürftig die abgrundtiefe Leere. Und noch diese Betriebsamkeit ist weitgehend nur eine scheinbare: man diskutiert, man schreibt, macht öffentlich, interessiert sich ... Auf Parties, aber auch unter Freunden, wird von Büchern geredet, die man schreiben will, die man schreibt oder geschrieben hat, von Büchern, Filmen, Ausstellungen die man besprechen will oder besprechen sollte.

Mir scheint, MANHATTEN ist, neben anderem, vor allem auch die perfekte Illustration von Arno Placks Thesen*1): "Das vitale Interesse für andere leibhaftige Menschen hat an sittlichen Tabus sich gebrochen, sucht aber nur um so gieriger, neu-gierig, in anderer Weise als körperlich tastend sich ihnen zu nähern. Uebers Ohr greift der äusserlich auf Distanz gebrachte um so unerbittlicher schamloser in den Mitmenschen hinein. Er will ihn buchstäblich von innen her ausholen. Nur die Oberfläche ist tabu, gegen Zudringlichkeiten besser geschützt als das 'Innenleben', das auch von der Lüge nur noch schwach verteidigt wird, seit es intellektuelle Mode geworden ist, sich gegenseitig auf Fehlleistungen zu ertappen." Und: "Wo die Realität uns enttäuscht, tritt um so intensiver die Zauberkraft der Worte hervor (...) Wo Gesten verpönt sind, wo körperliche Berührungen zumeist sich nur auf den Händedruck verlassen, da werden Worte zum eigentlichen Band unter den Menschen." Die sexuelle Freizügigkeit, die in Allens Filmen zu beobachten ist - also körperliches sich Nahekommen -, bildet nur scheinbar einen Widerspruch, denn: das Körperliche wird da nicht eigentlich ernst genommen, sondern bildet nur eine weitere Quelle für wortreiches zer-reden des lebendigen; es bringt keine anhaltende Oeffnung zum Partner, im Gegenteil, es trägt nur dazu bei, dann noch verschlossener und misstrauischer dem Mitmenschen zu begegnen. "Wer bei einem Beichtvater oder seinem säkularisierten Kollegen, dem Psychoanalytiker sich regelmässig aussprechen kann, der hat es nicht nötig, in der Familie, im Freundes- und Kollegenkreis sich noch besonders offen zu geben. Sein Bedarf an Verständnis und Vertrauen ist gedeckt. Die Möglichkeit, sich regelmässig rückhaltlos frei auszusprechen, gar die, FREIGESPROCHEN zu werden, sei es durch sakramentale Absolution oder durch umfassendes psychologisches Verstehen, solch periodische Reinigung des Gewissens macht auch im negativen Sinne FREI zu neuen Schandtaten. Solche Funktion erfüllt sogar die ausgesprochen glückliche Ehe, die Rückhalt gewährt gegenüber einer 'feindlichen Welt', gegen die man kämpft und vor der man sich verschliesst." Oder einstweilig zusammengefasst: "Wir haben mit Worten einen imaginären Himmel errichtet über einer sozialen Ordnung, die uns enttäuscht. Weil niemand hier selbstverständlich uns nahe ist, darum gieren wir nach der Bedeutung von Liebe und Treue; weil kaum einer sich als wirklich zuverlässig erweist, darum pressen wir uns gegenseitig Versprechen ab; und weil wir uns selber nicht trauen, versprechen wir ausdrücklich, was zu gegebener Stunde spontan aus uns hervorgehen müsste. Wir lassen uns



MANHATTEN



von Worten betören, damit wir, für eine Weile wenigstens, unsere Angst verlieren. Ohne Lüge zu leben, das hätte demnach zur Voraussetzung, dass wir aufhören, an blossen Worten zu glauben, als wären sie schon das Leben, das wir verfehlen" *2)

Es sind schon zwei verschiedene Dinge, eine Platte zu hören oder selber Musik zu machen, selbst körperliche Leistung zu vollbringen oder nur jene anderer im Fernsehen zu bewundern, eigene Gefühle auszuleben oder nur Gefühlsverstrickungen auf der Leinwand im Kinosessel nachzuvollziehen. Damit ist gar nichts gegen das Bücherlesen, das Fernsehen und ins Kino gehen an sich gesagt. Wo es aber Lebensersatz wird, oder auch nur solcher zu werden droht, wären kritische Fragen angezeigt.

Ich bin davon überzeugt, dass es letzten Endes - sagen wir einmal, in der Regel und nicht als Ausnahmesituation - jedem Menschen mehr Spass macht selber kreativ zu sein, als ersatzweise dafür zu konsumieren, dass eigenes produzieren mehr Befriedigung verschafft als reproduzieren. Wenn dem so ist und demnach - als zweite, hier nicht länger ausgeführte, allenfalls bestreitbare aber wohl doch nicht ganz aus der Luft gegriffene, Annahme - die meisten Menschen (der stark industrialisierten Welt, um die es hier geht) mehr konsumieren und re-produzieren als selber und selbständig schaffen, so müssen recht massive Kräfte am Werk sein, um dies zu Stande zu bringen.

*

Zwischenbemerkung: Der Volksmund rät, man säge nicht am Ast, auf dem man selber sitzt. Den Volksmund in Ehren - und dennoch: ich sitze eben hier und versuche ein paar Gedanken zusammen zu stellen (auch zu re-produzieren!) zu einer Problematik die mich selber betrifft - wahrscheinlich gerade weil sie mich AUCH (und auf dieses "auch" möchte ich schon bestehen!) betrifft und, einmal drauf gestossen, auch trifft.

Ich nehme mich also nicht aus. Ich stehe nicht darüber, sondern mitten drin. Und was den "Ast" betrifft, so scheint er mir so massiv zu sein, dass ich mir noch nicht einmal zutraue, ihn richtig ankratzen zu können.

Zweite Zwischenbemerkung. Sie handelt von dem, was nicht gemeint ist. "ORIGINALITÄT" aus B. Brechts Geschichten vom Herrn Keuner *3): "Heute", beklagte sich Herr K., " gibt es Unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein grosse Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfasste noch im Mannesalter ein Buch von hundettausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur in eigener Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vorkommt, der nicht genug davon fertigbringt. Freilich gibt es dann auch keinen Gedanken, der übernommen werden, und auch keine Formulierung eines Gedankens die zitiert werden könnte. Wie wenig brauchen diese alle zu ihrer Tätigkeit! Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen könnten! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten!

Grössere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!"

*

Mir fällt keine brillante Ueberleitung ein. Dennoch haben Pier Paolo Pasolinis "Freibeuterschriften"- Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des einzelnen durch die Konsumgesellschaft" für mich einen starken, ja zwingenden, inneren Bezug zum Thema, das ich heute einzukreisen versuche. Diese Aufsätze, die in Italien "fast ausschliesslich in den renommierten bürgerlichen Tageszeitungen, vor allem dem 'Corriere della Sera' - zumeist sogar auf der Titelseite - gedruckt wurden und regelmässig vehemente Diskussionen auslösten, an denen sich nicht nur die berühmtesten Kollegen Pasolinis - Alberto Moravia, Italo Calvino, Paolo Volponi, Natalia Ginzburg, Umberto Eco, Giorgio Manganelli - beteiligten, sondern eben auch Partei-, Wirtschafts- und Kirchenführer sowie Regierungsangehörige, Ministerpräsidenten nicht ausgenommen" *4), sind auf deutsch in einer Auswahl im Quartalheft 96 des Klaus Wagenbach Verlags *5) erschienen - wir haben in einer Notiz im FILMBULLETIN 108 kurz darauf hingewiesen.

Eine Besprechung dieser Aufsätze scheint mir an dieser Stelle nicht sinnvoll, eine kristallklare Darstellung von Pasolinis meist recht eigenwilligen und doch leicht einleuchtenden Thesen zu schwierig - stattdessen will ich einige längere Zitate einfach anführen. (Ausser dem thematischen Bezug den sie zur Sache hier haben, sollen diese "Leseproben" eigentlich auch zur eigenen Lektüre der "Freibeuterschriften" anregen.)

Pasolini: Kein faschistischer Zentralismus hat das geschafft, was der Zentralismus der Konsumgesellschaft hat. Der Faschismus propagiert ein reaktionäres und monumentales Modell, das sich jedoch nie real durchzusetzen vermochte. Die verschiedenen Sonderkulturen (die der Bauern, der Subproletarier, der Arbeiter) richteten sich vielmehr weiter unbeirrbar nach ihren überlieferten Modellen. Die Repression ging nur so weit, wie es zur Sicherung des verbalen Konsenses erforderlich war. Heute dagegen ist der vom Zentrum geforderte Konsens zu den herrschenden Modellen bedingungslos und total. Die alten kulturellen Modelle werden verleugnet. Die Menschen haben nichts mehr damit zu tun, Man kann von daher behaupten, dass die 'Toleranz' der für das neue System von Herrschaft so unentbehrlichen hedonistischen Ideologie die schlimmste aller Repressionen der Menschheitsgeschichte ist. Wie war es nun möglich, dass sich eine solche Repression durchsetzen konnte? Durch zwei Revolutionen, die innerhalb der bürgerlichen Ordnung stattgefunden haben: die Revolution in den Infrastrukturen und die Revolution im Informationswesen. Die Strassen, die Motorisierung usw. haben die Peripherie heute bereits eng ans Zentrum gebunden und jede wirkliche Distanz aufgehoben. Weitaus radikaler und entscheidender jedoch war die Revolution im Informationswesen. Mit Hilfe des Fernsehens hat das Zentrum den gesamten Rest des Landes seinem Bilde angeglichen, eines Landes immerhin, das unerhört mannigfaltig in seinen Geschichtsab-

läufen und reich an originären Kulturen war. Ein Prozess der Nivellierung eingeleitet, der alles Authentische und Besondere vernichtet. Das Zentrum erhob seine Modelle zur Norm; und diese Norm ist nichts anderes als die der modernen Industrialisierung, die sich nicht mehr damit zufrieden gibt, dass der Konsument konsumiert, sondern mit dem Anspruch auftritt, es dürfe keine andere Ideologie als die des Konsums geben.

In dem vom Fernsehen propagierten und verordneten Idealbild des jungen Mannes und der jungen Frau sind Mann und Frau einfach zwei Personen, deren Leben sich nur noch über Konsumgüter verwirklicht. Die Italiener haben dieses neue Modell mit Begeisterung akzeptiert, dieses Verhaltensmuster, das ihnen das Fernsehen gemäss den Normen der Produktion, der Schöpferin allen Wohlstands (oder besser: der Retterin aus der Not) verordnet hat. Sie haben es akzeptiert: Aber sind sie auch in der Lage, es zu verwirklichen? Nein. Entweder sie verwirklichen es nur halb, was dann auf eine Karikatur hinausläuft, oder sie schaffen es überhaupt nur in so geringem Masse, dass sie Konsumopfer werden. Frustration oder gar neurotische Angst sind inzwischen zur kollektiven Gemütsverfassung geworden. Die Verantwortung des Fernsehens für all das ist ausserordentlich. Nicht etwa, weil es ein "technisches Medium" ist, sondern weil es Instrument und Träger von Herrschaft ist. Das Fernsehen ist nicht lediglich eine Stelle, die Nachrichten weitergibt, es ist ein Nachrichten-Verarbeitungszentrum. Es ist der Ort, wo sich eine Mentalität konkretisiert, die sich anders nicht verbreiten liesse. Nirgendwo sonst offenbart sich der Geist der neuen Form von Herrschaft so konkret wie im Geist des Fernsehens.

Es steht ausser Zweifel, dass das Fernsehen autoritär und repressiv ist wie kein anderes Informationsmedium je zuvor. Demgegenüber sind die faschistischen Zeitungen und die Mussolini-Sprüche auf Hauswänden zum Lachen: so wie (mit Wehmut) der Pflug angesichts eines Traktors.

Die "Massenkultur" ist unmittelbar mit dem Konsum verknüpft, und der kennt nur seine eigenen Gesetze und seine eigene Ideologie. Eine Dynamik, die ganz automatisch einen Herrschaftstyp hervorbringt, der mit Kirche, Vaterland, Familie und ähnlichem Firlefanz nichts mehr anzufangen weiss.

Von der "kulturellen" Gleichschaltung, die sich daraus ergeben hat, sind alle betroffen: Volk und Bourgeoisie, Arbeiter und Subproletarier. Der gesellschaftliche Zusammenhang hat sich im Sinne einer extremen Vereinheitlichung gewandelt. Zwischen einem x-beliebigen faschistischen und einem x-beliebigen antifaschistischen Italiener gibt es keinen erkennbaren Unterschied mehr. Kulturell, psychologisch und - was am meisten beeindruckt - von ihrem Aussehen her sind sie wechselseitig austauschbar. In ihrem mimischen und gestischen Alltagsverhalten ist (jedenfalls bei den jüngeren) nichts, was - ausserhalb von politischen Versammlungen und Aktionen - einen Faschisten von einem Antifaschisten unterscheiden könnte. Der Hauptsatz der körperlich-mimischen Sprache lautet: "Die Herrschenden haben beschlossen, dass wir alle gleich sein sollen." Der Zwang zum Konsum ist ein Zwang zum Gehorsam gegenüber einem unausgesprochenen Befehl. Jeder (in Italien) steht unter dem entwürdigenden Zwang, so

zu sein, wie die andern: im Konsumieren, im Glücklichein, im Freisein; denn das ist der Befehl, den er unbewusst empfangen hat und dem er gehorchen "muss", das Andersein ein so schweres Vergehen wie in unserer Zeit der Toleranz. Denn die Gleichheit ist hier nicht erkämpft worden, sie ist eine "falsche", eine geschenkte Gleichheit.

Eins der Hauptmerkmale dieser Gleichförmigkeit in den Lebensäusserungen ist - neben der Verknöcherung des Sprachverhaltens - die Traurigkeit; was sich fröhlich gibt ist stets übertrieben, zur Schau getragen, aggressiv, verletzend. Die physische Traurigkeit, die ich meine, ist etwas tiefgreifend Neurotisches. Sie ist Ausdruck einer gesellschaftlichen Frustration. Heute, wo das vom einzelnen erstrebte gesellschaftliche Verhaltensmodell nicht mehr von seiner Klasse vorgegeben, sondern von oben herab verordnet ist, sind viele nicht mehr in der Lage, es für sich zu falsifizieren. Und das ist eine furchbare Demütigung. Das bäuerliche und subproletarische Leben vermochte noch eine Art "realen" Glücks in den Leuten auszudrücken. Heute ist dieses Glück der "Entwicklung" zum Opfer gefallen; was bedeutet, das diese Entwicklung nicht im mindesten revolutionär ist, selbst da nicht, wo sie reformistisch vorgeht. Sie schafft nichts als beklemmende Angst.

Zunächst das Verhaltensmuster eines klassenübergreifenden Hedonismus, das die Jugendlichen zwingt, sich in ihren Frisuren, ihrem Lächeln, ihren Bewegungen und Gesten dem anzupassen, was sie in der Werbung sehen, einer Werbung, die sich geradezu rassistisch ausschliesslich auf den kleinbürgerlichen Lebensstil bezieht. Die Ergebnisse sind offensichtlich tröstlos, denn ein armer Junge aus Rom ist einfach nicht in der Lage, diesen Leitbildern gerecht zu werden und das erzeugt in ihm Aengste und Frustrationen, die ihn mehr oder weniger neurotisch machen.

Dann das Verhaltensmuster der falschen Toleranz, der Permissivität. Früher, in den Grosstädten und auf dem Land in Mittel- und Süditalien, existierte eine durchaus lebendige volkstümliche Moral, mit eigenen Tabus. Man hatte einen Sittenkodex und an den hielt man sich. Ab einem bestimmten Punkt jedoch mussten neue Untertanen her, die Machthaber brauchten jetzt Konsumenten, und dem idealen Konsumenten musste man eben eine gewisse sexuelle Freiheit zugestehen. Aber auch diesem Leitbild der sexuellen Freiheit versucht sich der Jugendliche aus dem rückständigen Italien so plump und verzweifelt anzupassen, dass er einfach neurotisch werden muss.

Schliesslich ein drittes Verhaltensmuster, das der Sprachunfähigkeit, des Sprachverlustes. Alle mittel- und süditalienischen Städte und Regionen hatten früher einmal eigene Sprachtraditionen, lebendige Sprachen, Dialekte, die sich durch Sprachschöpfungen ständig erneuerten. Das Sprachverhalten dagegen, das heute von der herrschenden Klasse vorgegeben wird, hat die Menschen mundtot gemacht. In Rom z.B. sind die Leute nicht mehr imstande, etwas zu erfinden, sie sind entweder von einer neurotischen Sprachhemmung oder sie sprechen eine völlig artifizielle Sprache, ohne Schwierigkeiten und Widerstände, so als ob alles leichthin sagbar wäre oder sie landen schlichtweg in der Sprachunfähigkeit im klinischen Sinn; die Menschen können keine lebendigen Bilder und Rhythmen mehr finden, sie jaulen mehr als sie sprechen und geben sich entweder Knüffe oder grinsen höhnisch, weil sie weiter nichts zu sagen haben.



GRAUZONE



Die Sprache des kapitalistischen Unternehmens ist eine schon von ihrer Bestimmung her rein kommunikative Sprache: es ist klar, dass diejenigen, die produzieren, mit denjenigen, die konsumieren, absolut klare Geschäftsbeziehungen haben wollen. In dieser rein kommunikativen Sprache der Industrie gibt es einen einzigen Fall von Expressivität: das ist der Werbeslogan. Der Slogan muss in der Tat expressiv sein, denn er will beeindrucken und überzeugen. Seine Expressivität ist jedoch etwas Ungeheuerliches, denn sie wird augenblicklich zum Stereotyp und fixiert sich in einer Starrheit, die das genaue Gegenteil von dem ist, was wahre Expressivität ausmacht: etwas ewig schillerndes, das unendlich viele Deutungen zulässt. Die Scheinexpressivität des Slogans erweist sich so als Kulminationspunkt der neuen technischen Sprache, die an die Stelle der humanistischen Sprache tritt. Sie ist das Symbol künftiger Sprachentwicklung und einer nicht expressiven Welt, die nichts kulturell Besonderes und Verschiedenes mehr kennt und total gleichgeschaltet und zentral "durchzivilisiert" ist.
Soweit Pier Paolo Pasolini.

GRAUZONE, der Film von Fredi M. Murer gehört nach meinem Gefühl auch hier her. Nicht nur weil er "Leben" in der Grauzone darstellt, wo Abenteuer im Medienkonsum nach-("mit")erlebt werden, sondern auch weil er die Medienlandschaft als eigene, weitere Grauzone erfahrbar macht. Der Film GRAUZONE hat eine vollständige "zweite" Handlungsebene, die nie ins Bild kommt, sich nur auf der Tonpiste abspielt. Die Gründe die ursprünglich zu dieser Lösung führten, mögen allenfalls finanzielle gewesen sein, aber diese dauernde Berieselung mit Meldungen und Nachrichten (der Medienkonsum der Filmfiguren), diese Ebene, die nie wirklich greifbar wird und dennoch jederzeit prägend eingreift, trägt ganz entscheidend zum Klima des Films bei, macht es wahrscheinlich sogar aus - ist als Phänomen auch keine Erfindung sondern Abbild einer alltäglichen Realität. Kommt hinzu, dass Alfred, der Tonjäger und Abhörspezialist, vom Virus der Epidemie befallen schliesslich mittels seines Mediums - einer Tonbandmontage - reagiert.

Zunächst hab ich mich persönlich nicht weiter von GRAUZONE betroffen gefühlt. Am Pressegespräch nach der ersten Vorführung des Films, hat mir dann aber eingeleuchtet: als Journalist, "Medienschaffender", Filmkritiker (was immer die gewählte Bezeichnung) ist man im Grunde sowas wie ein "Abhörer der Kultur-Szene", sollte auch immer wenigstens ein Ohr am Boden haben - und man hat zumindest die Möglichkeit, anstelle einer unmittelbar spontanen Reaktion, erst später gefiltert, verdaut, bearbeitet, indirekt, "mittels Medium" zu reagieren. Wie mir scheint, Grund genug für eigene Betroffenheit - die sich dann auch noch einstellte (was ich allerdings damit anfangs, welche Konsequenzen ich ziehe, weiss ich nicht. Sicherlich kann der Schluss nicht der sein, dass Journalismus, Film- und/oder Kulturkritik grundsätzlich absurd ist.)

Vielleicht noch ein letztes Zitat, das die angeschnittene Problematik zwar nicht abschliesst - was auch gar nicht der Sinn sein könnte -, aber noch-

einmal ein anderes Streiflicht darauf wirft. Rüdiger Dilloo, ein Kopfarbeiter - er war einst Redaktor bei "Der Zeit" -, der sich für die Mistgabel entschieden hat und heute auf einem kleinen Bauernhof in einer Wohngemeinschaft die Autarkie erprobt, schrieb in einem ersten Artikel über sein neues Leben: "Wir möchten nicht, auch nicht für Geld, von Leuten dargestellt werden, die wir nicht kennen und auf deren Darstellung wir am Ende keinen Einfluss haben." Und dann in einem weiteren Bericht: "... andererseits starke Kritik von meinen Lebensgefährten. Sie haben mich das Misstrauen gegenüber dem Journalisten fühlen lassen, die Angst vor der Macht dessen, der das Leben anderer öffentlich machen, es werten und verwerten kann. Ich soll von mir schreiben, sagten sie, nicht von ihnen. Meine Ansichten und Gefühle möge ich preisgeben, die ihren nicht." *6)

Notizen: Walt Vian

Anmerkungen

Der originale Wortlaut, zitiert nach Presseheft der United Artists:

Isaac Davis: ... well, all right, why is life worth living! That's a very good question. Well, there are certain things I - I guess that make it worthwhile. Uh, like what? Okay, for me, I would say ... what, Groucho Marx ... to name one thing, and Willie Mays and the second movement of the Jupiter Symphony und Louis Armstrong, recording of Potatohead Blues", Swedish Movies, naturally... "Sentimental Education" by Flaubert, Marlon Brando, Frank Sinatra, those incredible apples and pears by Cezanne.

*1) Arno Plack "Ohne Lüge leben" - zitiert Seite 46 und Seite 35

*2) dasselbe - zitiert Seiten 63/64 und Seite 37.

*3) Bertolt Brecht "Geschichten vom Herrn Keuner". Gesammelte Werke 12, Werk-
ausgabe Edition Suhrkamp zitiert Seiten 379/380

*4) Zitiert aus einer Besprechung der "Freibeuterschriften" in "Die Zeit" No 2,
5. Januar 1979, Seiten 29.

*5) Pier Paolo Pasolini "Freibeuterschriften". Quartalhefte Verlag Klaus Wagenbach.
Berlin, 1978 (14 Seiten, ca. sFr. 15.--). Aus dem Italienischen von Thomas Eisen-
hardt
Zitate von Seiten 29,30,31, Seiten 34, Seiten 37,38, Seiten 40,41 und Seite 85.

*6) Rüdiger Dilloo, I. Brief aus Bscheid "Die Zeit" No 28/6. Juli 1979, und "Die Zeit"
No 35/24. August 1979 III. Brief aus Bscheid.

DATEN ZU DEN FILMEN:

MANHATTAN, Regie: Woody Allen; Buch: Woody Allen, Marshall Brickman; Kamera:
Gordon Willis; Schnitt: Susan E. Morse; Musik: George Gershwin arrangiert von Tom
Pierson

Darsteller: Woody Allen (Isaac Davis), Diane Keaton (Mary Wilke) Michael Murphy
(Yale), Mariel Hemingway (Tracy), Meryl Streep, Anne Byrne ua.

Produktion: United Artists, USA 1979, Länge: 96 Min, schwarz/weiss, Panavision; Ver-
leih: Unartisco S.A.

GRAUZONE, siehe Besprechung in dieser Nummer.

Kleine Vorstösse zur Selbstverwirklichung - oder:

NICHT MEHR NUR DEN MIST VOR AUGEN HABEN

LES PETITES FUGUES von Yves Yersin

Ein Miststock im Vordergrund, zwei Bäume, dahinter das Dach des Bauernhauses. Es ist keiner zu sehen auf dem Miststock: verlassen, leer.

"Pipe! -" Keine Antwort. Auch mehrfaches Rufen hilft nichts. Zum ersten Mal in 30 Jahren, keine Antwort als man den Knecht ruft. Pipe, der um diese Zeit gewöhnlich auf dem Miststock steht, ist einfach nicht da.

Wir werden diesen Miststock im letzten Bild des Films wieder sehen, aus einer andern Perspektive, gegen das offene Land hin. Der Knecht Pipe wird darauf stehen. Er ist nicht abgehauen. Er steht nicht als gedehmütiger, gebrochener, nicht als Knecht auf dem Mist, sondern freiwillig als freier Mann. Pipe hat sich inzwischen entwickelt, er hat zu sich selbst gefunden. Mit einem selbstbewussten Lächeln einen Stumpen im Mundwinkel, steht Pipe da: er hat nicht mehr nur den Mist vor seinen Augen.

Pipe ist also weg und was auf dem Hof des Bauern John Dupereux noch mehr Verwunderung, ja Kopfschütteln auslöst: in Pipes Kammer liegt das Ueberkleid auf dem Bett und der Sonntagsanzug hängt nicht im Schrank.

Pipe. Eine ländliche Bahnstation. Pipe scheint zu warten und da nähert sich auch schon ein Zug - ein paar Wagen nur, aber da tuckert auf einem offenen Güterwagen ein nigel-nagel-neues glänzendes Kleinmotorrad, "Batavus", heran. Pipes Kleinmotorrad.

Der sich da davongemacht hat, im Sonntagsstaat, um sein Kleinmotorrad abzuholen, schwingt sich natürlich nicht einfach in den Sattel und fährt davon - das ist nicht sein Stil. Abseits der Strasse sitzt Pipe dem "Wunder" erst einmal gegenüber. Er betrachtet es, er-tastet es, ergreift langsam Besitz. Dann schiebt er es würdevoll und mit Respekt neben sich her, heim auf den Hof, wo er es einstweilen in seinem Schlafgemach versorgt.

Alltag. Jeder geht seiner Arbeit nach. Pipe steht wieder auf dem Miststock. In der Arbeitspause bringt ihm, wie gewohnt, Rose, die Bauersfrau, einen Tee. Rose gibt sich besorgt, das Kleinmotorrad im Schlafzimmer, ob das denn auch nichts schmutzig mache und wie Pipe es denn bezahlen wolle,

und dass ihm, ihrer Meinung nach, mit dem Ding doch gar nicht gedient sei. Aber Pipe lässt sich nicht verunsichern und Rose geht schulterzuckend ihrer Wege. Von Marianne, der Verlobten des jungen Dupereux, die aus der Stadt auf Besuch kommt, lässt sich Pipe noch so gern umgarnen, er führt sie in seine Kammer um ihr seine Erwerbung zu zeigen. Bei Tisch wird wenig geredet, dennoch wird das Radio nach dem Wetterbericht abgedreht, weil schon die Nachricht "zuviel Lärm machen".

Sonntag. Wie ausgemacht, erteilt Luigi, der italienische Saisonnier, der auch auf dem Hof arbeitet, Pipe seine erste Fahrstunde. Und dies ist schon eine Geschichte für sich selbst - eine, die man einfach SEHEN muss. So einfach, wie sich Luigi diese Fahrstunde vorgestellt hat, jedenfalls, ist es nicht. Pipe freut sich über den Lärm, den seine Maschine macht, aber er will auch wissen wo der Lärm herkommt. Er will es überhaupt ganz genau wissen und auch verstehen. Dass, wenn man diesen Hebel drückt der Motor abstellt, das hat er schon kapiert - * er sei ja nicht blöd -, aber diese Erklärung genügt ihm nicht. Schliesslich fährt Pipe zum ersten Mal los, die Strasse macht eine Biegung, Pipe hält schnurgerade auf einem Punkt im Unendlichen zu, Luigi schreit: "Abdrehen!" - "Madonna."

Auf einem einsamen Waldweg nimmt Pipe die Sache selbst in die Hand. Das Vertrauen in seinen Lehrer hat er verloren, der hat ihm ja nicht einmal gesagt, dass man abdrehen muss, wenn die Strasse ne Kurve hat. Aufgeben kommt nicht in Frage - denen wird es Pipe schon noch zeigen.

Wer sich diese Szenen, diese "Fahrstunden" genau anschaut, kann einiges zum Thema "timing" lernen. Yersin gibt, gerade da besonders deutlich, ein ganz eigenes, recht ungewohntes Tempo vor - und er behält immer recht, weil sich genau die beabsichtigte Wirkung einstellt. Pipe im Wald wurde verlangsamt aufgenommen, was den Szenen jetzt etwas hektisches gibt, den Eindruck von etwas ausser Kontrolle geratenem vermittelt - und das ist ja auch inhaltlich der Punkt: Pipe kommt mit seinem Fahrzeug überhaupt noch nicht zurecht. Oder zuvor, Luigi ruft "abdrehen", kann nichts tun und muss doch etwas tun, geht also in die Knie und schlägt sich mit der Faust auf den Boden. Was wir dann sehen ist ein Stück Himmel - so etwa der letzte Einfall auf den man verfallen kann. Nichts weiter, als ein Stück Himmel und das Stück Himmel hängt scheinbar viel zu lange da. Aber eben: das ist es genau - alles hängt in der Luft, für Luigi, für den Zuschauer. Yersin zögert so lange hinaus (das Wort von der Gratwanderung liegt nahe), dass die Szene mit aller Wucht ihre Wirkung erzielt. Yersin behält gegen alle allfälligen filmischen Gesetze recht, weil der Effekt sich einstellt. Langsam taucht Luigi, in dieses Stück Himmel hinein, auf: "Madonna", und beginnt zu laufen. Und dann, Pipe im Sonntagsanzug unter Kleinmotorrad und losem Strau begraben, scheinbar, hilflos aber selbstbewusst: "Lass mich in Ruhe!" Solche Szenen belegen besser als alle Worte, dass Yves Yersin ein grosser Köhner, ein Meister seines Fachs ist.

(.)

Pipe FÄHRT. Zuerst zögernd, unsicher, ist es denn auch wirklich wahr, kann da nicht noch etwas passieren, allmählich gelöster, es ist wahr, es ist



geschafft, und dann so richtig: das Gefühl, es ist wie ein Traum - Pipe hebt vom Boden ab, er fliegt.

Locker, entspannt, ja beschwingt fährt er durch die Gegend. Der Regen, der jetzt herunterprasselt, kann ihm nichts anhaben.

C'est pas difficile.

Miststock. Aber die Arbeit ist nicht mehr alles. Pipe kann FAHREN und jetzt beginnen die kleinen Ausflüge (fugues - sich zeitweilig davon machen, vom Ort wo man gewöhnlich lebt): Pipe entdeckt eine ganze, eine neue Welt, er dringt vor und erforscht sie. Er kann sich das auch wirklich leisten, er hat sich das mehr als redlich verdient, schliesslich hat er ein ganzes Leben hart gearbeitet und jetzt bezieht er bereits Rente - aus der er auch seine Anschaffung, seinen fahrbaren Untersatz bezahlt hat.



Mit dem Fahren kommt Befreiung und Selbstbestimmung. Es ist nicht nur die Geschichte eines komischen alten Kauzes, der plötzlich seine Marotten auslebt. Pipe hat ein Leben lang gehorcht, ohne Fragen zu stellen, das gemacht, was ihm gesagt wurde; jetzt beginnt es selbst zu denken, nach eigenem Urteil zu handeln. Er verwirklicht eigene Ideen auch bei der Arbeit. Der Bauer kocht zwar innererlich, als er sieht, wie sich Pipe und Luigi die Arbeit, die das Verladen der Kornsäcke macht, erleichtern, aber er bringt nicht mehr über die Lippen als die Drohung: "Wenn auch nur einer der Säcke kaputt geht, werdet ihr das teuer bezahlen."

Durch Pipes Emanzipation (hier steht es zu Recht, das viel missbrauchte Wort) gerät auch in der kleinen Welt des Bauernhofes einiges in Bewegung - erstarrte Formen werden sichtbar und endlich einmal in Frage gestellt. Die Unruhe, die Pipes neues Verhalten auf dem Hof schürt, die Verunsicherung, die Pipes neues Selbstbewusstsein bei seinen Meistersleuten auslöst, wird, mit der ohnmächtigen und anonymen Drohung quittiert: dass eben noch alles böse enden werde.

Grössere Beweglichkeit, grössere Unabhängigkeit: das ist der erste Schritt zu Pipes Selbstverwirklichung. Aber solche "Freiheit-im-Fahren" könnte leicht ausschliesslich zur Fluchtbewegung werden und damit von der Selbstfindung wegführen.

Ganz begeistert ist Pipe einem Segelflieger nachgefahren. Einem der noch grössere Freiheit als er zu besitzen scheint. Pipe steht ganz oben auf dem Berg, als der Segelflieger nocheinmal auftaucht: "Ca va?" ruft ihm Pipe zu, bevor er in der scheinbaren Unendlichkeit des Himmels verschwindet. Pipe hat Tränen in den Augen.

Die Unendlichkeit macht ihn schauern. Und es deutet sich schon an: es ist nicht diese absolute Freiheit in der eiskalten Einsamkeit, in der sich Pipe selber verwirklichen kann. Das Fahren war ein Aufbruch, ein notwendiger Schritt sich selber nahe, zu kommen - aber nicht das letzte Ziel.

Die Wende kommt, als Pipe auf einem Volksfest, nach einem Motocross, ausgelassen einen über den Durst trinkt: die Polizei entzieht ihm die Fahrerlaubnis.

Das "böse Ende", welches die Meistersleute ja immer prophezeit haben - es scheint eingetreten zu sein. Luigi weigert sich allerdings, Pipes Kleinmotorrad anzurühren und Josiane, die Tochter des Bauern, die selbst unter der Enge der Verhältnisse auf dem Hof leidet, übergibt sich.

(.)

Yves Yersin und Claude Muret - die zusammen das Drehbuch verantworten -, haben allerdings dramaturgisch ihren Dreh gefunden, als sie Pipe just an dem Tag, an dem er sein "Batavus" verlieren wird, eine Sofortbildkamera gewinnen liessen. Der Dreh ist insofern sehr brilliant, als er sich gar nicht als dramaturgischer Trick aufdrängt, sondern sich vielmehr ganz harmlos in die Erzählung einfügt.

(.)

Pipe "begräbt" sein Kleinmotorrad und beginnt sich mit seiner Sofortbildkamera zu beschäftigen. Er macht keine Ferien - und Freizeitfotos, keine "schönen" Bilder. Er knipst, was ihm vor der Nase liegt. Die Kamera wird bald seine neue Leidenschaft. Rose, die er knipst, als sie ihm wiedereinander den obligaten Tee bringt, fragt, ob dies Pipes neue Variante sei, sich von der Arbeit zu drücken. Aber es zeigt sich, dass dies mehr ist: mit der Kamera dokumentiert Pipe die kleine Welt des Bauernhofes, in der er praktisch ein Leben lang gelebt hat und sich selbst - er hält fest.

Mit den Bildern die er knipst, hält er fotografisch fest, was ist - und dann betrachtet er die Bilder und stellt fest, wie die Bedingungen seines Lebens sind. Er ist kein grosser Denker - eher ein stiller Philosoph. Pipe ist kein Revolutionär, er will nicht DIE Welt verändern - und er will auch nicht

andere belehren. Er hält in Bildern fest: seinen Arbeitsplatz, den Miststock und den Stall, sein Arbeitsgerät, die Mistkarre, seinen Herrn und Brotgeber, den Bauern John, seinen Kollegen und Mitarbeiter Luigi, die Tochter des Bauern und deren Sohn.... Und jetzt, da er die Dinge erst einmal festgehalten hat, macht er einen Versuch, sie auch zu ordnen. Pipe gruppiert die Bilder und bringt sie in Beziehung zueinander – was er schön findet und was nicht, was er mag und was ihm missfällt, was er selbst bestimmt und was ihm zugemutet wird. Pipe sucht und findet seinen



STANDPUNKT. Die Sofortbildkamera erweist sich als zweiter Schritt zu Pipes Befreiung und Selbstverwirklichung: damit, dass er festhält, wie die Dinge sind und eine eigene Einstellung dazu findet, eröffnet er sich auch den Weg zu ihrer Veränderung.

Wo Pipe denn hin wolle, fragt der Bauer, als er Pipe, nunmehr zu Fuss aber eisern, seines Weges gehen sieht. Filme einkaufen, meint Pipe gelassen, er hätte schon bald keine mehr. John Duperex wird deutlicher, wenn Pipe jetzt, an einem gewöhnlichen Arbeitstag, einfach seiner Wege gehe, dann werde er ihm den Lohn kürzen. Aber Pipe lässt sich nicht einschüchtern, soll er doch seine Moneten behalten. Pipe sagt auch ungefragt seine Meinung: es gebe nicht nur die Arbeit auf dem Hof, es gebe auch andere ernstere Arbeiten, er, der Bauer, solle doch auch mal noch was anderes tun, dann würde er nicht bei jeder Bagatelle gleich losbrüllen.

Das war nicht immer so. Pipe hat sich zwar nach einem früheren Donnerwetter des Bauern, schulterzuckend und augenzwinkernd, als faust-im-Sack-Geste, von Luigi eine Zigarette anzünden lassen. Er hat sich später, als nach einem seiner Ausflüge seine Kammer verschlossen war, fordernd

vor den Bauern hingestellt: "Ma clé!", sich aber erst später, unter Freunden, über die "Frechheit" seines Meisters beschwert. Solche Kleinigkeiten zeichnen Pipes Entwicklung und Selbstfindung unscheinbar aber doch deutlich auf: jetzt hat er die Stirn, seine Stirn zu bieten.

(*)

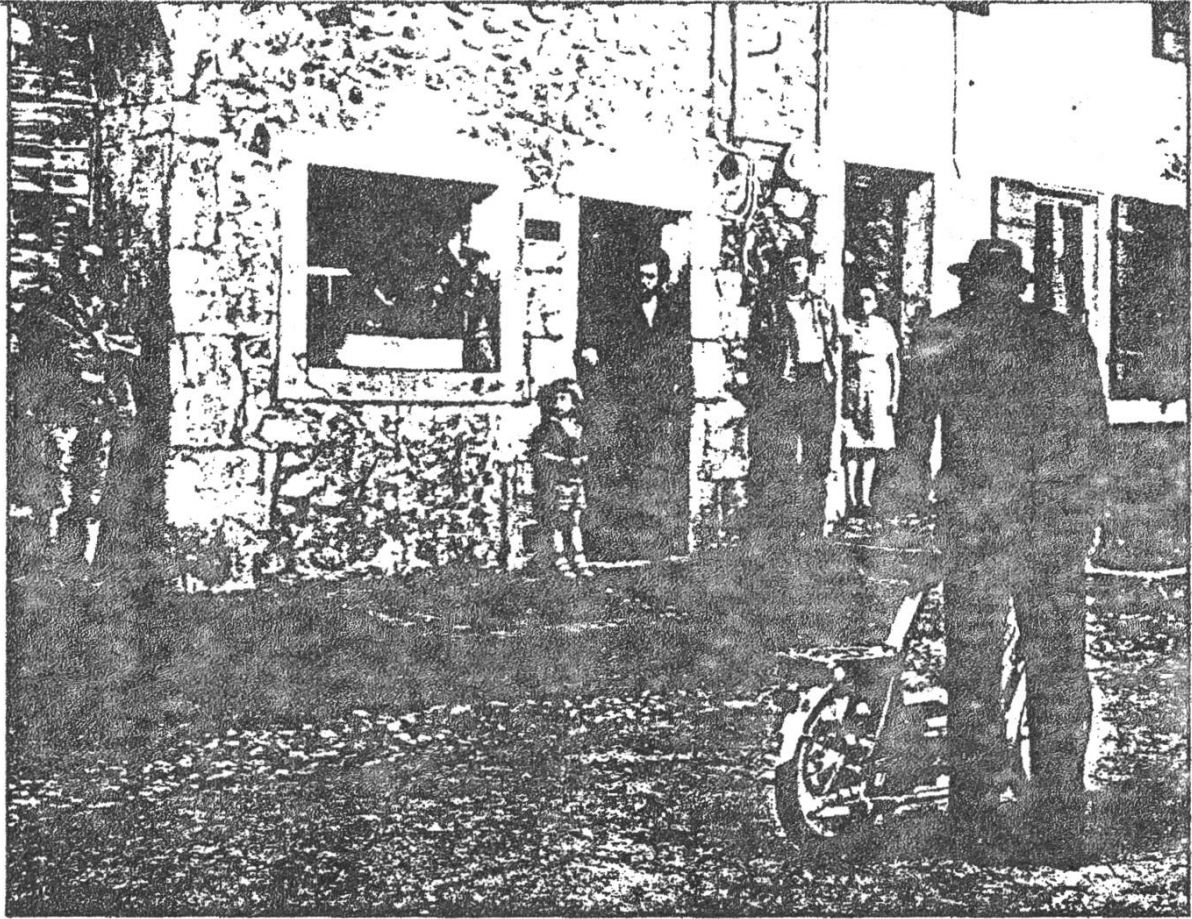
Yersin verweigert seinem Pipe die grosse Geste. Das Schnippchen der Lina Braake, die es einer Bank heimzahlt, des Konrad Steiners, der sich gegen Süden verzieht - es findet nicht statt. Wer sich davon macht, und sei er auch schon alt, muss ja einmal zurück. Was sich als Filmende gut ausnehmen mag, braucht noch keine Lösung zu sein - und grosse Gesten sind selten wirkliche Lösungen. Pipe dagegen kämpft, nach ein paar kleine Ausflügen, schon an Ort und Stelle. Er versucht sich seine Heimat heimatlicher zu machen. Gerade darum ist er auch ein MUT-MACHER.

An dieser Stelle: Yersin ahmt ja auch nicht nach, greift nicht einfach einen zeitweiligen Trend auf; seine Episodenspielfilme hatten schon ältere Leute im Zentrum. ANGELE, die vierte Episode von QUATRE D'ENTRE ELLES (1967), war schon eine "unwürdige Greisin" und die Figur in CELUI QUI DIT NON, in der ersten Episode von SWISSMADE (1969) ein gereifter Rückkehrer.

(*)

Pipe besteigt, einmal mehr im Sonntagsstaat, seine Kamera in der Hand, einen Helikopter. Pipe erfüllt sich selber seinen Herzenswunsch, den er ein ganzes Leben gehegt hat und der nun Wirklichkeit wird: er will und wird das Matterhorn, diesen schönsten Berg seiner Heimat, aus der Nähe sehen. Was dieser Berg in Pipes Leben bedeutet, machten längst schon zwei Bilder vom Matterhorn, die in seiner Schlafkammer hängen, deutlich - und mehr noch eine kleine Geste: Pipe nahm das grössere der beiden Bilder, "Matterhorn im Abendglühn" von der Wand und hängte es neu über seinem Bett auf, damit er sich selbst, auf dem Bett sitzend, mit Matterhorn im Hintergrund porträtieren konnte. Für Pipe ist das mehr als nur ein Berg aus Stein, für ihn symbolisiert das Matterhorn Freiheit und Heimat - es ist sein Mythos. Und nun also sieht er es ganz aus der Nähe, Pilot und Helikopter stehen ganz zu Pipes Verfügung, von allen Seiten und aus jedem Blickwinkel wird ihm das Matterhorn gezeigt. Und dann kommt Pipe zu seiner Schlussfolgerung: "Nichts als Stein!" Was er sich denn gedacht habe, und ob er nochmals näher heran fliegen solle oder höher hinauf? Aber Pipe hat es plötzlich eilig, er verzichtet auf die restliche Zeit für die er den Helikopter gemietet hat, er will zurück, er hat unten wichtigeres zu tun, sich mit Dingen auseinanderzusetzen, die wirklich ihn, Pipe, betreffen - er will nicht noch mehr Zeit mit diesem Berg, der trotzdem nur aus Stein ist, verträdeln. Damit hat Pipe, übrigens dargestellt von einem hervorragenden Michel Robin, auch den dritten Schritt zu seiner Selbstverwirklichung getan: er hat sich vom Mythos, der vage sein Leben mitbestimmte, befreit.

Als Filmkritiker sieht man viele Filme, und neben einigem Unsinn den man sich da immer wieder ansehen muss, sind da natürlich Filme, die man wich-



tig findet, oder interessant, Filme, bei denen man erkennt, dass sie gut gemacht sind, und andere, die wegen ihres Themas verdienen gesehen zu werden – und dann auch Filme, die man ganz einfach gern hat und schön findet.

Was aber ganz selten vorkommt ist, dass alle diese Dinge zusammenfallen und alle auf einen einzigen Film zutreffen. LES PETITES FUGUES ist nun mal wieder so ein Fall, und es fällt schwer, ihn ohne Superlative zu besprechen. Ich will es bei einer, wenn auch unglücklichen Schlussbemerkung bewenden lassen: Sie verpassen wirklich etwas, wenn Sie sich den Film nicht ansehen!

Walt Vian

DATEN ZUM FILM:

Regie: Yves Yersin; Drehbuch: Yves Yersin, und Claude Muret; Regieassistent und Koordination: Jean-Daniel Bloesch; Script und ständige Beratung: Madeleine Fonjalaz; Mitarbeit Regie: Claude Muret; Mitarbeit Realisation: Miguel Stucky; Kamera: Robert Alazraki (Frankreich), 1. Kameraassistent Dominique Fondacci, 2. Kameraassistent: Christine Trommer; 2. Kameraequipe: Dominique Chapuis (Frankreich), Daniel Spalinger, Hugues Ryffel; Beleuchtung: André Pinkus; Beleuchtungsassistent: Pierre Sandoz, Pierre Bugnon, Jean-Luc Girardet; Maschinist: André Atellian (Frankreich); Maschinistassistent: Frédéric Erni; Ausstattung: Jean-Claude Maret; Ausstattungsassistent: Jean Larvego; Requisiten: Gérard Ruey; Kostüme: Marianne Monnier; Kostüme von Pipe: Vercellotti Frères, Lausanne; Maske: Marie-Hélène Yatchenkoff (Frankreich), Giacomo Peyer, Franziska Messerli; Standfoto: Eva Martin, Luc Chessex; Spezial-Effekte: Hermann Wetter, Robi Engler; Lichtbestimmung: Daniel Bernard; Labor: Cinégram Genf; Tonmeister: Luc Yersin; Tonassistent: Jacques Magnin; Zusatzton: Laurent Barbey; Synchronisation: Gabriele Soncini; Tonmischung: Luc Yersin; Tonstudio: Film et Vidéo Collectif Lausanne; Originalmusik: Léon Francioli; Musik des Abhebens: Guillermo Villegas; Geräusch des Segelflugzeugs: Jean-François Farjon; Zusätzliche Musik: Trio Morinos, Anton Bühler, Mort Schuman (Le Lac Majeur), The Moody Blues (Nights in White Satin), Stone et Eric Charden (L'Avventura) Musique des pygmées Bibayak du Gabon Russian Choral Music of XVI-XVIII Centuries (RSFSR Academic Russian Chorus) I Bambini Ticinesi Lausanne; Schnitte: Yves Yersin; Schnittassistent: Marianne Monnier; Schnitt-Beratung: Georg Janett; Produktionsleitung: Robert Boner; Produktionsassistent: Christine Pascal (Frankreich), Administration: Esther Abbou, Toni Stricker, Roger Jörg, Martin Pittet; Aufnahmeleitung: Edi Hub Schmid, Jean-François Amiguet, Otto Gnägi.

Darsteller: Michel Robin (Pipe, der Knecht), Fabienne Barraud (Josiane, die Tochter), Dore de Rosa (Luigi, der ital. Saisonnier), Fred Personne (John, der Vater), Mista Préchac (Rose, seine Frau), Laurent Sandoz (Alain, der Sohn), Nicole Vautier (Marianne, seine Verlobte), Léo Maillard (Stéphane, Sohn von Josiane), Pierre Bovet, Roland Amstutz, Maurice Buffat, Yvette Théraulaz, Josef Leiser, Gérald Battiaz, Martine Simon, Michel Fidanza, Frédéric Erni, Pierre Malkini, Thérèse Storck, Jean-Marie Verselle, Jean Schlegel, Marcel Robert, Marc Pache, Serge Maillard, Roger Cunéo, Jeanne Ferreux, Raymond Barrat, Gilbert Isnard, Pierre Arbel, Maurice Aufair, Bernd van Doornick.

Dreharbeiten: Sommer 1977, Plateau und waadtländer Jura, Motocross von Roggenburg, Zermatt; Produktion: (Schweiz) Film et Vidéo Collectif, Filmkollektiv Zürich AG, Television SSR, Genève, (Frankreich) Television FR3, Les Films 2001; Budget: 1'600 000 sFr.; Länge: 35mm, 138 min., 3800 m, 1:1. 66, Eastmancolor; Originalversion: französisch; Verleih: Cactus Film Distribution, Zürich.

Die anonymen Wohnsilos am Rande der Städte - oder:

DER DRANG, INS FREIE ZU GEHEN

GRAUZONE von Fredi M. Murer

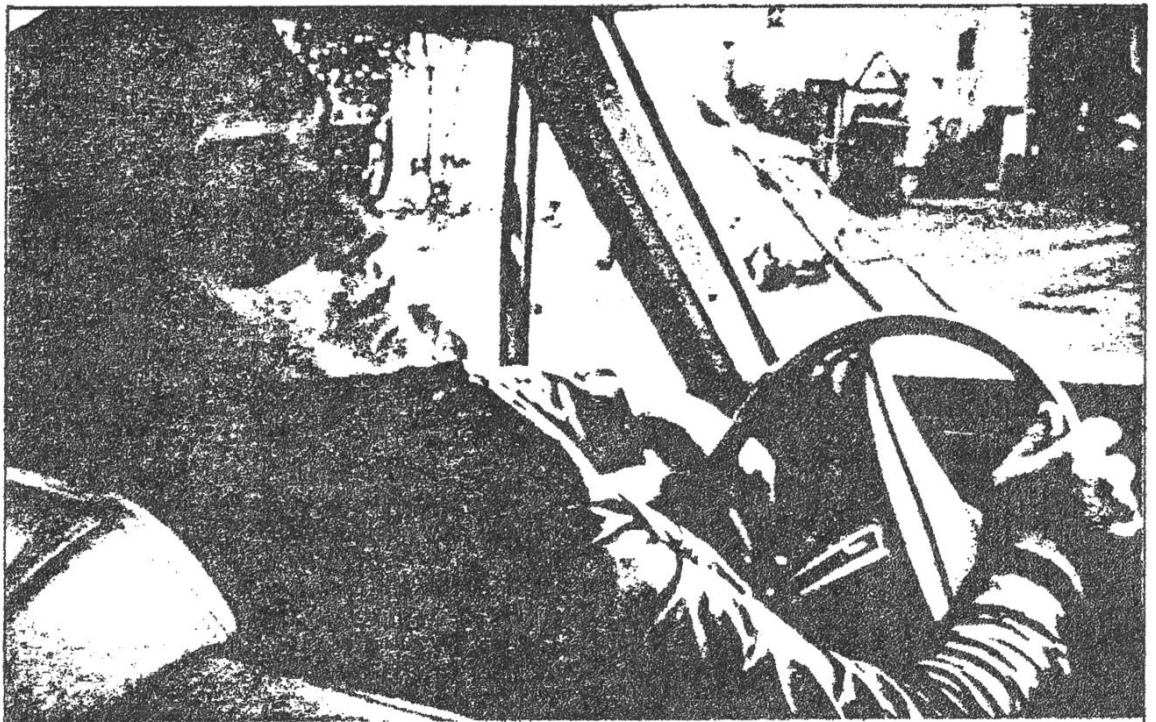
Weder schwarz noch weiss, weder Fisch noch Vogel - Grauzonen: GRAUZONE macht in einem Wort einen schwer zu umschreibenden Zwischenbereich fassbar; ein Niemandsland, ein Zwischending, das keinen bestimmten Namen hat, wird mit der Metapher GRAUZONE plötzlich benennbar.

Grauzonen gibt es, wo wir auch hinsehen, überall in unserem Leben, in unserer Gesellschaft. Man erkennt Grauzonen sozusagen daran, dass man sie nicht eindeutig benennen kann, weil sie in der GRAUZONE liegen.

Auf der Suche nach den abgewanderten Bauernsöhnen und -töchtern seines Berglerfilms WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND entdeckte der Regisseur Fredi M. Murer jenen Ort, wo sich die schweigend angepasste Mehrheit der Helvetier massiert: die anonymen Wohnsilos am Rande der Städte. Hier lebt die Musterfamilie ihr individuell normiertes Leben. Die phantasielosen Betonfassaden spiegeln den monotonen Arbeitsalltag ihrer Bewohner. Durch Tiefgaragen und Luftschutzkeller erreicht man das Block-Réduit. Künstliche Wohnlandschaften dehnen sich etagenweise aus. Stacheldrahtartig bewachen Sukkulentenkulturen die Fenstereingänge. Als Beobachtungs und Ueberwachungsposten, der durch neutrale Blumenkistchen getarnt wird, dient die Terasse, von wo aus sich bequem ein Fernrohr auf das seltsam fremdartige Leben des Nachbarn richten lässt. Der Kontakt zur Aussenwelt wird mittels Funk, Telefon, Radio, Fernsehen oder Abhörvorrichtung aufrechterhalten. Die zwischenmenschliche Kommunikation ist durch Medienkonsum verdrängt worden. Vorgestanzte Sprach- und Verhaltensnormen versperren den Zugang zum Andern. Völlig aussengeleitet, verkommen die Menschen zu abhängigen Befehlsempfänger von wirtschaftlich gesteuerten Apparaten. Konzernchefs lenken die (Konsum-) Wünsche des Arbeitnehmers und nehmen ihm das Denken ab. Für unangepasste Versager ist die "Psychiatrie-Polizei" zuständig. Angst, Misstrauen und anonyme Massenvereinsamung bestimmen den atmosphärischen Gefühlsraum. Der Zugang zum eigenen Selbst, zur Vergangenheit und damit zur erlösenden Trauer ist blockiert.

So erlebt das kinderlose Ehepaar, Alfred und Julia, die Welt. Isoliert in ihrer Blockzelle müssen sie gemeinsam das Wochenende verbringen. Alfred entdeckt in einer Tageszeitung ein anonym eingeschmuggeltes Inserat, das auf Symptome einer umsichgreifenden "Epidemie" aufmerksam macht. Auch Radio und Fernsehen berichten laufend über die seltsame Epidemie und de-

ren Auswirkungen. Bundesrat, Krisenstab und Armee sind in Alarmbereitschaft versetzt worden. Schliesslich wird versucht, durch einen totalen Nachrichtenstop, das Ausbrechen einer Massenhysterie zu verhindern. Symptome dieser Epidemie, wie sie überall beobachtet werden und zu erkennen sind: Das Eingesperrtsein in zu kleinen Wohnungen, Strassenschluchten, Autokolonnen, vollklimatisierten Bürotrakten und Shoppingcentren verstärkt das Bedürfnis nach Freiheit zum unwiderstehlichen Drang - ausbrechen - ins Freie zu gehen. Die Verbetonierung ganzer Landstriche treibt die Menschen in die abgelegensten Winkel, wo sie hoffen, allein noch ein Stück unberührte Natur vorzufinden. Am Ort dieser Sehnsucht angelangt, versinken die von der Epidemie befallenen Menschen ohne ersichtlichen Grund in tiefe Trauer. Ihre Haut wird dünner und ihr Erinnerungsvermögen setzt vorübergehend aus. Ein traumloser Schlaf überwältigt sie, aus dem sie sich nur durch eine "freiwillige" Tat erretten können.



"Ich weiss zwar nicht, wo sie stehen, was sie denken, aber ein Volk, dass an einer Volksabstimmung gegen die eigene Mitbestimmung stimmt, das hat es, seit die Griechen die Demokratie erfunden haben, noch nie gegeben. Entweder ist unser Selbsterhaltungstrieb schon degeneriert, oder die Oligarchien sind in der Ueberzahl.

In beiden Fällen habe ich eingesehen: da gehöre ich nicht mehr dazu. Ich habe meine Wohnung zur Republik erklärt, wenn ich aus dem Haus gehe, bin ich im Ausland.

Darum brauche ich auch kein Radio und keine Zeitungen mehr. Oder haben sie schon mal einen Republikaner gesehen, der sich fürs Ausland interessiert hat? Ich bin ein Ausländer, ein Fremdarbeiter: Keine Rechte, keine Pflichten."

Taxifahrer in GRAUZONE

Alfred, die Hauptfigur des Films, der als Sicherheitsbeauftragter in einem Konzern arbeitet und dort seine Erfahrungen als Nachrichtendienstler und Hobby-Tonjäger für die konzerninterne Überwachungs- und Abhöranlage einsetzt, beginnt die Geschehnisse bezüglich der Epidemie an diesem Wochenende immer aufmerksamer zu verfolgen, wozu ihn zunächst vor allem die widersprüchlichen Nachrichten und Meldungen anregen. Dann aber findet er auf einmal überall Anzeichen dieser gefährlichen "Gefühlserkrankung", bis er selber, beim "Abhören" der Natur, in tiefe Trauer versinkt. Durch seine erste "freiwillige" Tat – er entlarvt die betriebliche Abhöranlage bei Arbeitsbeginn am Montag – befreit er sich und findet den Weg zu sich selber: zu seinen wahren Gefühlen.

Fredi Murer hat die schwer fassbare, konturlos graue Alltagsrealität der schweigenden Mehrheit in konkrete Bilder gefasst. Er hat Grundängste formuliert und die Auswirkungen an einzelnen Personen exemplarisch dargestellt. Murers (literarische) Nachrichtentexte im Film sind feinsinnig erarbeitete Konzentrate von täglich hör- und lesbaren Phrasen der bewusstseinssteuernden Massenmedienindustrie, die mehr verschleiern und einschläfern als informieren. Die langsamen, beobachtenden Kamerafahrten und die in feinen Grautönen abgestuften Bilder evozieren ein Klima allgegenwärtiger Bedrohung und Überwachung.

Bild und "Texte" ergänzen sich zur ironischen Analyse der schweizerischen Lebensbedingungen: Wirtschaftliche, politische und psychische Ängste schaffen ein Klima, in dem der individuelle Erstickungstod droht. Diese Alltagsrealität der schweigenden, angepassten Mehrheit in ironischer Weise sichtbar gemacht zu haben und mögliche Formen der Verweigerung und des Widerstands aufgezeigt zu haben, macht den Film zu einem zeitgenössischen Dokument schweizerischer Lebensqualität.

Josef Erdin

DATEN ZUM FILM:

Regie und Drehbuch: Fredi M. Murer; Drehbuchmitarbeiter und Zulieferanten: Ursula Bischof, Jean-Pierre Hoby, Kurt Marti, Adolf Muschg, Samuel Plattner; Kamera: Hans Liechti; Kamera-Assistenz: Rainer Klausmann; Ton: Florian Eidenbenz; Script: Ursula Bischof; Schnitt: Rainer Trinkl; Kostüme: Christa Derungs; Aufnahmeleitung: Hans Ulrich Jordi; August Erb; Beleuchtung/Bühne: Beni Lehmann, Iwan P. Schumacher, Fortuna Gartmann; Stagiaire: Klaus Schaffhauser; Musik: Mario Beretta, Beo Oertli; Grafik: Jean-Marc Seiler

Labor: Schwarz Filintechnik GmbH; Originalschnitt: Gisele Burgunder; Lichtbestimmung: Brutus Luginbühl; Tonstudio: Sonofilm AG; Mischung: Peter Begert.

Produktionsleitung: Hans Ulrich Jordi; Produktionsassistentz: Rose-Marie Schneider, Produktion: Nemo Film AG, Zürich, Schweiz 1978/79; Länge: 99 Minuten, schwarz/weiß, 35 und 16mm; Verleih Cactus Film, Zürich

Darsteller: Giovanni Früh (Alfred), Olga Piazza (Julia), Jürgen Brügger, Georg Reinhart, Ernst Kühni, Theres Schmutz, Karl Gassmann, Oskar Hoby, Peter Siegenthaler, Walo Lüönd, Janet Haufler, Mathias Gnädinger, Michael Maassen, Ernst Stiefel, Walter Bretscher; Sprechstimmen: Jürg Acklin, Jürgen Brügger, Maria Cadruvi, Charles Clerc, Anne Cuneo, Reto Gamma, Silvan Gunter, Rico Herold, Jean-Pierre Hoby, Leon Huber, Jo Kärn, Gertrud Leutenegger, Mike McMahon, Lilo Nido, Monika Scheller, Godi Schmid, Christoph von Tavel, Ingold Wildenauer.

FILMOGRAPHIE:

- 1962 MARCEL, 35 Min., 8mm, stumm. Der Tag eines Elfjährigen. Beitrag zur Ausstellung "Kinderspielzeuge" im Kunstgewerbemuseum Zürich
- 1965 PAZIFIK - ODER DIE ZUFRIEDENEN, 60 Min., 16mm, schwarz/weiss und coloriert. Episodenfilm im Cinéma-Stil; die Urfassung dauert über 4 Stunden.
- 1966 CHICOREE, 27 Min., 16mm, Farbe. Schizofragmentarische Aufzeichnungen über das Leben des Poeten Compte Ivan Merdreff Urban Gwerder.
- 1966 BERNHARD LUGINBUEHL, 23 Min., 16mm, schwarz/weiss. Familienportrait des Eisenplastikers Bernhard Luginbühl.
- 1968 VISION OF A BLIND MAN, 60 Min., 16mm, Farbe. Experimentalfilm über Seh- und Hörgewohnheiten.
- 1969 2069 (Episode aus SWISS MADE), 32 Min. 35mm, Farbe. Die Schweiz als Ort, wo sich Archäologen und Futurologen gute Nacht sagen.
- 1969 SAD-IS-FICTION, 43 Min., 16mm, Farbe. Ein metaphysisches Bildnis des Malers Alex Sadkowsky.
- 1971 PASSAGEN, 50 Min. 16mm, Farbe. Ein Film über das Werk des Malers Hans R. Giger.
- 1973 CHRISTOPHER UND ALEXANDER, 46 Min., 16mm, Farbe. Verhaltensstudie zweier Kinder im Vorschulalter während eines Jahres.
- 1974 WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND. 108 Min., 16 mm, Farbe. Eine filmische Untersuchung über Erleben, Denken und Existenz der Bergler.

Biographischer Hinweis:

Geboren 1940, Fachklasse für Fotografie an der Kunstgewerbeschule Zürich, Mitarbeit an der Expo 64 über das Thema Schulwesen und Erziehung, Fotobuch "Jugend 13-20"; lebt als freischaffender Film- autor in Zürich.



(Ausführliches Interview mit Fredi M. Murer in FILMBULLETIN 1/70 (Nummer 64). Bis auf weiteres noch lieferbar.)

DU KANNST ALLES ERREICHEN - WENN DU NUR WILLST

THE HARDER THEY COME von Perry Henzell

THE HARDER THEY COME

*Man erzählt mir vom Paradies im Himmel oben
Das mich erwarte nach dem Tod
Aber vom Tag der Geburt bis zu Tag, wo du stirbst
Scheinen sie nicht mal dein Schreien zu hören
Drum werd' ich, so sicher die Sonne aufgeht
Mir verschaffen, was mir zusteht, meinen Anteil
Und dann werden sie umso härter fallen
Je härter sie daherkommen*

*Die Unterdrücker versuchen mich am Boden zu halten
Versuchen mich in den Untergrund zu treiben
Sie glauben, sie hätten die Schlacht gewonnen
Ich sag, vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun
Denn so sicher die Sonne aufgeht
Werd' ich mir verschaffen, was mir zusteht*

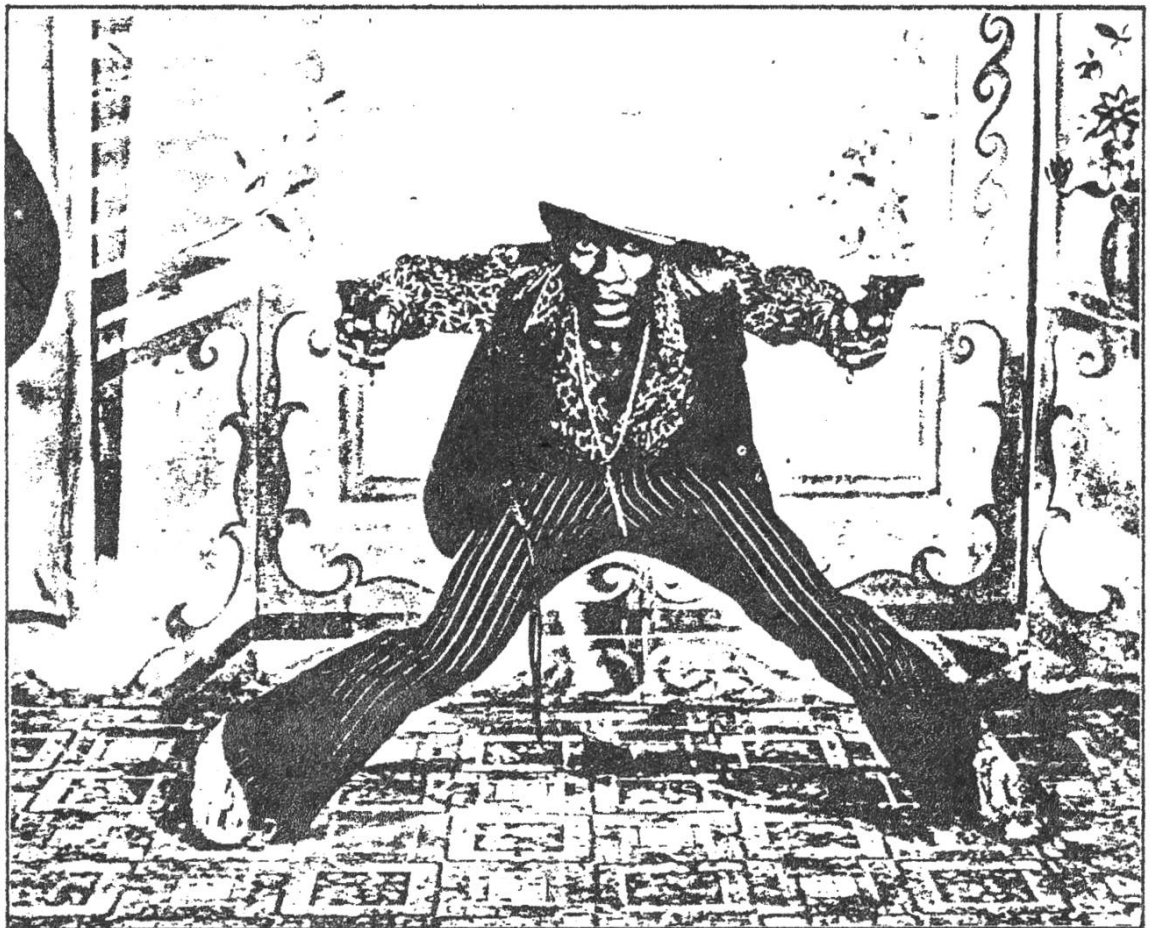
*Und ich werde weiterkämpfen für das, was ich brauche
Wenn ich auch weiss, dass man's nicht mehr kann, wenn man tot ist
Aber lieber bin ich ein freier Mann im Grab
Als dass ich lebe als Marionette oder Sklave
Drum, so sicher die Sonne aufgeht
Werd' ich mir verschaffen, was mir zusteht.*

Kein Wunder, dass dieser Film ("Du fühlst dich angezogen von der Musik, die dich in eine Art Trance versetzt") innert einem Jahr zum zweiten Mal mit grossem Erfolg in Zürich gespielt wird, wo doch die Reggae-Musik auch in unseren Breitengraden sehr bekannt und beliebt (populär) geworden ist. Und wie es leider fast immer so ist mit neuen Wellen (auch den revolutionären): sie werden von der Industrie in der ganzen Welt vermarktet, verfälscht, entschärft und kommerziell verwertet. Und dieser Film gehört wahrscheinlich auch zu diesem wirtschaftlichen Schachzug, da es ihn schon bald acht Jahre gibt und erst letztes Jahr in der Schweiz Premiere feiern konnte.

Die Hauptrolle verkörpert Jimmy Cliff, eine der grössten und bekanntesten Figuren des Reggae neben Bob Marley. Die Musik im Film stammt von ihm. Sie ist nicht bloss Hintergrund - sie ist Gegenstand: existent als Rhythmus und als Träger einer Nachricht, einer Mahnung, einer Anklage. Sie hilft, das Leben zu zeigen und zu beschreiben. Der Film widerspiegelt denn auch jamaicanische Wirklichkeit: die "Shanty-Towns" (Slums von Kingston), Elend, Armut, Existenzkampf, Unterdrückung, Korruption und Ausbeutung, Religion, Hoffnung, mögliche Rebellion.

"YOU CAN GET IT IF YOU REALLY WANT"

Der junge Jamaicaner Ivan (Jimmy Cliff) kommt aus der Provinz in die Stadt Kingston, um da als Musiker Karriere zu machen. Er glaubt, dass man bekommt, was man will, wenn man es nur richtig will. Aber er ist nicht allein mit seinem Traum, eine Platte zu machen; es gibt noch viele andere, die vor den Toren des weissen Produzenten Stunden ausharren, um ihm ihr Lied vorsingen zu können. Ivan hat kein Geld und schlägt sich rum - bei einem Pfarrer bekommt er Arbeit, Unterkunft und Essen. Doch die Kirche scheint ein Ort zu sein, an dem man nur Leute mag, die auch der Kirche treu sind. Er fliegt raus, weil er mit seinem neuen Fahrrad ein beim Pfarrer lebendes Mädchen ausgefahren und nachts in der Kirche verbotenerweise sein Lied geübt hat. Ivan glaubt an sein Lied THE HARDER THEY COME (siehe oben) - er darf es beim einzigen Plattenproduzenten und Hitmacher aufnehmen und bekommt für die Platte ein und für allemal lausige 20 Dollars: dieses Geld verjubelt er an einem Abend für glitzerige Kleider, Drinks und Bluffs. Er denkt an seinen Erfolg, doch den bestimmen andere. Ivan wird gewissenlos ausgebeutet. Er fühlt sich betrogen und verliert seine



Illusionen in diese, nur scheinbar schillernde, Welt. Er beginnt mit Ganja, dem Marihuana der Insel, zu handeln. Aber als Dealer geht es ihm nicht besser - auch dieses Geschäft ist in den Händen weniger, die mit der Polizei zusammenarbeiten. Sobald Ivan die Regeln nicht mehr einhält, wird er von der Polizei verfolgt. Ivan erschiesst einen Polizisten und danach wird seine Auflehnung zu einem Amoklauf. Er sucht nach einem betrügerischen Dealer und knallt dabei weitere Polizisten ab. Sein Lied wird ein Bestseller

und die Bevölkerung ist begeistert von ihm. Ivan hält für kurze Zeit Polizei und Kapitalisten zum Narren und wird auf diese Weise zu einer Art Volksheld. Sein Ende, wie er eingekreist von Polizei erschossen wird - erleben wir in einem Kino in Kingston auf der Leinwand. Zum Glück! So wird das Heroische an seiner Figur - wie er sich durchschiesst durch seine Verfolger, wie er bonzig gekleidet in teuren Hotels rumspaziert, sich einfach durchbringt, wie man sich das so vorstellt von einem Edelgangster - auf die Leinwand verbannt. Und damit wird gesagt, dass nur Filme so ausgehen und die Wirklichkeit so nicht ist. (Ich sehe da auch eine Parodie auf Filme mit solchen Helden.) Der Schluss "baut" Ivan zu einer Heldenfigur auf, und zeigt auch, dass es sie nicht gibt - aber Ivan's Situation gibt es in Wirklichkeit.

Was wahrscheinlich nicht Filmeffekt ist, sondern wirklich passiert, ist Brutalität, die einem zu viel wird, bei der Messerstecherei oder bei den Folterungen der Polizei. Sie "gehört" zum Existenzkampf - sie ist auch die Unterdrückung.

Die Eigenart des Films: wie gut hier Dokumentarisch mit einer Spielfilmidee vermischt wird. Die direkte, grobe Art des Filmes erinnert an Underground-Film. Das authentische Material Perry Henzells umfasst sowohl Schauplatz in Kingstons Armenvierteln, als auch in den Luxusvierteln der Weissen. Diese Gegensätze machen die Armut, das Elend, die Unterdrückung und Ausbeutung deutlich, die dort herrschen. Schön-schillernde Konsumwerbung, die den Armen weismachen soll, dass auch für sie noch ein Stück vom Kapitalismus zu haben ist. Schuttablagerungen und darüber kreisende Geier und Vögel, in denen viele Menschen nach dem Lebensnotwendigen suchen, stehen neben Wiesen mit Palmen. Mit dem exotischen Strand- und Sonne-Bild von Jamaica kommt man da nicht weit - obwohl es auch im Film solche gibt.

In dieses genau und ehrlich geschilderte soziale Milieu ist die Geschichte Ivans gebettet. Der Film zeigt keine Lösung zur Aenderung dieser schlechten Verhältnisse. Er beschreibt sie. Aber er macht Wut und Verzweiflung verständlich und zeigt, dass die Reggae-Musik Träger und Ausdruck dieser Gefühle eines ganzen Volkes ist.

Der Film hat etwas unheimlich Impulsives, Starkes an sich: es ist die unterhaltsame, aktionsgeladene, vorwärtsdrängende Handlung, es sind die realen authentischen Situationen, es ist die Musik mit ihrem intensiven, afrikanischen Rhythmus und den lyrisch-rebellischen Texten. Mich hat dieser Film erregt und zugleich "angeturnt", angespornt.

Daniel Waldner

DATEN ZUM FILM:

Regie: Perry Henzell; Drehbuch: Perry Henzell und Trevor D. Rhone; Kamera: Peter Jassop, Frank Saint-Just und David McDonald; Musik Jimmy Cliff und F. Hibbert, Desmond Decker, Toots and Maytals.

Darsteller: Jimmy Cliff (Ivan), Winston Stona (José), Rez Daniel Hartmann (Pedro), Janet Bartley, Carl Bradshaw, Basil Keane, u.a.

Produktion: Jamaika 1972, Perry Henzell für Roger Corman; Länge 104 Min.; Verleih: Cactus Film Zürich und Parkfilm Genève

(K)EIN BERICHT VOM FILMFESTIVAL **LOCARNO '79**

Vielleicht liegt alles nur daran, dass ich kein richtiger Journalist bin. Jedenfalls machen mir Festivalberichte Mühe. Die richtigen Journalisten haben noch während des Festivals darüber berichtet oder wenigstens unmittelbar danach darüber geschrieben. Vorbei, erledigt. Ich dagegen sitze heute erst hinter der Schreibmaschine, hürne ohne dass etwas dabei heraus-schaut - und nehme das Ganze wohl viel zu wichtig. Oder auch nicht. Ich war auf dem Filmfestival um Filme zu sehen, zu meiner Information, nicht um darüber zu berichten. Aber wobwohl ich nicht auf Kosten des Festivals in Locarno war, sondern nur eine Pressekarte bezog, fühle ich mich doch verpflichtet etwas über das Festival zu schreiben. Dass dieses Gefühl "verpflichtet zu sein" nicht ganz von ungefähr kommt, wird spätestens dann zur Gewissheit, wenn ich mit höflichem Schreiben von der Festivalleitung aufgefordert werde, meine Veröffentlichungen einzusenden. Ich weiss nicht, ob ich es mir leisten könnte einfach zwei, drei Filme des Festivals zu besprechen ohne das Festival dabei zu erwähnen. Leisten schon, aber ob ich damit nicht die Pressekarte kommender Jahre riskiere?

Na schön. Ich will mit einem Verfahren, das glaub ich in den letzten Jahren aus der Verhaltenstherapie bekannt geworden ist, versuchen meine "Pflicht und Schuldigkeit" gegenüber dem Festival zu erfüllen: ich setze mich auf einen Stuhl und stell mir eine Frage, dann setze ich mich auf den andern Stuhl, der dem ersten Gegenüber steht, und beantworte diese Frage. So müsste's doch klappen.

(auf dem einen Stuhl): Welche Fragen möchtest du denn gern gestellt haben?

(auf dem gegenüberstehenden Stuhl): Blödmann. Das ist kein Spiel, ich meine es ernst. Stell gefälligst vernünftige Fragen.

(e) Ich meine es auch ernst. Darum frag ich jetzt nicht was vernünftige Fragen sind. Also bitte: was hat dich auf dem Festival am meisten verärgert?

(g) Die schlechte Projektion der Filme. Wirklich, sowas kann sich ein internationales Filmfestival einfach nicht leisten. Rollen-Ueberblendungen waren selten korrekt, die Bildschärfe würde gelegentlich den ganzen Film lang nicht gefunden - um von den 16mm Projektionen ganz zu schweigen.

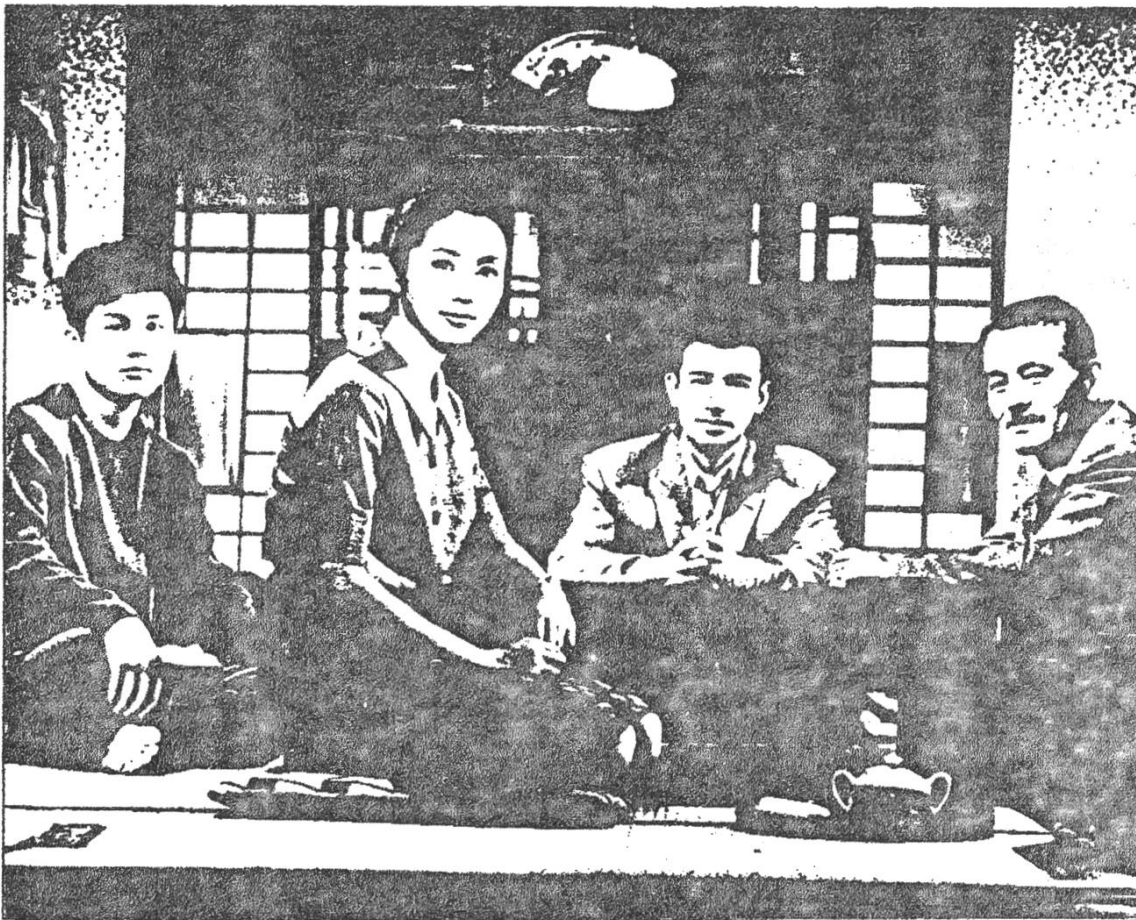
(e) Ein hartes Urteil, wenn du nicht übertreibst. Aber wer hat Schuld?

(g) Ich hab mich ja auch gefragt, ob ich mal zum Augenarzt gehen und mir ne Brille verpassen lassen sollte, aber ich war nicht der einzige, der die Projektionen mies fand. Mag sein, ich übertreibe. Dennoch, die Qualität der Vohrführungen erreichte jedenfalls nicht das Niveau, das bei einem internationalen Filmfestival erwartet werden darf. Was die Gründe dafür anbelangt, so will ich niemand der Unfähigkeit bezichtigen ohne es nachweisen zu können. Es kann sein, dass ein Operateur so müde ist, dass er ein

fach nicht mehr klar sieht. Es kann sein, dass die technischen Anlagen der Kinos nicht optimal in Stand gestellt sind. Das kann finanzielle Gründe haben: zu wenig Geld um die Anlagen vor Festivalbeginn zu überprüfen, zu wenig Geld um Operateure zu beschäftigen, die den Anforderungen eines Festivals gewachsen sind. Dies wiederum kann daran liegen, dass das vorhandene Geld schlecht eingesetzt wurde oder auch dass ganz einfach in allen Bereichen zu wenig Geld vorhanden ist. Ich blicke da nicht durch, hab keine journalistische Neugier entwickelt um mir Durchblick zu verschaffen und will deshalb auch nicht darüber spekulieren. Was feststeht, ist die Tatsache, dass es so nicht geht.

(e) Das war keine schlechte Frage. Du bist ganz schön in Fahrt gekommen. Aber jetzt, wo du den Kropf geleert hast - wie ist denn dein Gesamteindruck von Locarno 79?

(g) Gesamteindruck - wenn ich das nur schon höre. Es gab eine Retrospektive mit Filmen von Ozu, die war gut, wie ich das erwartet hatte, weil mir



Ozu nicht ganz unbekannt ist. Es gab den Wettbewerb, es gab die FIPRESCI-Woche, die Tribune libre - es gab Filme die gut waren und andere, zu manchen Filmen bin ich gar nicht erst hingegangen und bei andern bin ich rausgelaufen. Was heisst hier Gesamteindruck? Mehrheitlich hab ich Filme gesehen, die mir gefielen, oder die mich wenigstens interessierten. In welcher Programm-Sparte sie gezeigt wurden, war mir einigermaßen gleichgültig. Den Yersin Film LES PETITES FUGUES wollte ich auch noch auf der grossen Leinwand der Piazza Grande sehen - aber da hat es geregnet und da kann niemand was dafür.

(e) Das Festival ist dieses Jahr mit neuen Strukturen angetreten. Was hältst du davon, wenn dir schon der Ausdruck Gesamteindruck nicht passt?

(g) Mag sein, dass die Erwartung besteht, ein Festivalbericht habe sich auch dazu zu äussern. Gut, ich habe (auch) davon gelesen, was es da für neue Kommissionen gibt - "Commissione esecutiva", "Commissione artistica", "Commissione organizzative" - und dass der neue Festivaldirektor Jean-Pierre Brossard fast nichts zu sagen hat. Es gilt aber auch hier: ich blicke nicht so durch, dass ich die Arbeit dieser Gremien, und der Leute die darin Einsitz haben, beurteilen könnte und spekulieren will ich nicht. In seinen äusseren Strukturen hat sich das Festival kaum verändert, die Programmsparten blieben die alten - und ich finde das gut so. Nachteilig hat sich nur ausgewirkt, dass der Kontrast zwischen Wettbewerb, einschliesslich der ausser Konkurrenz laufenden Filme, und der Tribune libere wegfiel, weil zum ersten Mal die gleichen Leute beide Sparten programmierten und keiner im Kontrast zu seinen eigenen Vorstellungen Filme auswählen kann. Da ich diesen Kontrast und eine gewisse Konkurrenz zwischen diesen Programmteilen für wesentlich halte, bin ich der Meinung, dass in Zukunft wieder verschiedene Auswahlkommissionen die Programme der "Tribune" und des Wettbewerbs bestimmen müssten.

(e) Welches Konzept müsste das Festival haben und wie siehst du die Chancen von Locarno?

(g) Die Geschichte - wenn das Wort nicht zu gross geraten ist - wird ihre eigenen Massstäbe anlegen. Heute, wo es bereits ungezählte Filmfestivals gibt und noch immer neue Veranstaltungen dieser Art hinzukommen, eine Festival-Konzeption zu finden, die einerseits nicht esoterisch und andererseits doch einmalig ist, scheint mir unmöglich, ein allfälliger Versuch, es mit dem grossen Wurf zu probieren, zum Scheitern verurteilt. Den Rahmen, den Locarno heute hat, ist so schlecht nicht, die Verbesserungen müssen im kleinen angestrebt und erkämpft werden. Wesentlich scheint mir auch, dass daran festgehalten wird, dass jeder alle Filme sehen kann, weil es keine Programmüberschneidungen gibt.

(e) Also alles beim alten belassen?

(g) Sicher nicht. Immerhin können gute "Nebenveranstaltungen" deren Filme man sich wirklich ansehen kann, weil Zeit dazu vorhanden ist, weitgehend für einen schwachen Wettbewerb entschädigen - oder umgekehrt. Wenn FIPRESCI-Woche, Tribune libre und Wettbewerb, ergänzt von einer guten Retrospektive, nicht zeitlich, aber inhaltlich zueinander in Konkurrenz treten, kann in den einzelnen Sektoren auch mehr gewagt werden, da eine möglicherweise missratende Programmsparte noch kein missratenes Festival bedeutet. Da und in einer Ruhe, die Begegnungen und Gespräche ermöglicht, sehe ich die Chance und die Zukunft von Locarno.

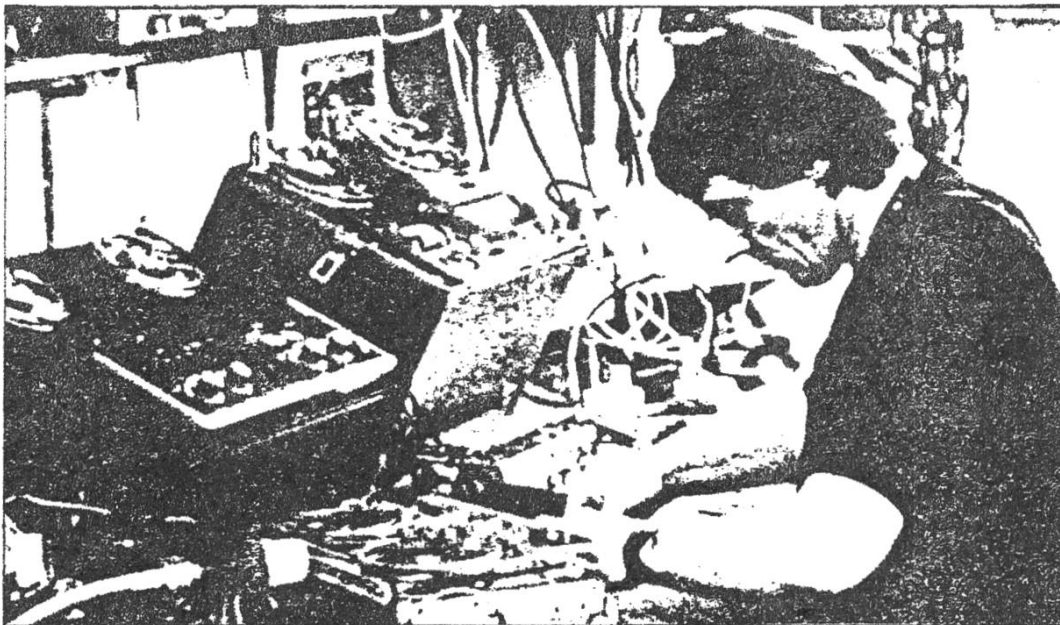
(e) Schön. Kommen wir jetzt auf die Filme zu sprechen.

(g) Ja ja. Jetzt also die Filme. Dann die Entscheidungen der Jury's, der diversen. Dann vielleicht noch persönliche Eindrücke - und ob ich gut geschlafen habe. Ich stell als freiwillige Tat (im Sinne von GRAUZONE) noch zwei Filme vor, die ich in Locarno gesehen habe und du hüllst dich in Schweigen.

(e) Wenn du meinst: Einverstanden.



LES PETITES FUGUES



GRAUZONE



SCHILTEN

SÜRÜ

Eigentlich hätte die Heirat Frieden stiften sollen, zwischen den seit erdenklichen Zeiten verfehdeten Familien-Clans - da hinten in der fernen Türkei. Aber die Braut, Berivan, hatte nach jeder Schwangerschaft eine Totgeburt und hat seit der letzten über ein Jahr kein Wort mehr gesprochen. Ihre Brüder glauben, dass Berivan nicht mehr spricht, weil sie schlecht behandelt wird, während das Stammesoberhaupt, um einen Enkel geprellt, an einen Fluch glaubt, den Berivan über ihn und die seinen gebracht hat. Die alte Fehde flackert wieder auf. Sirvan, der glaubt, dass seine Frau ernstlich krank ist, gerät zwischen die Fronten. Eigentlich möchte er sich auch der Autorität und dem Herrschaftsanspruch seines Vaters und Sippenführers längst entziehen. Aber es gibt da nichts als Gras, keine andere Arbeit als die eines Schafhirten, und die Schafzucht verwaltet sein Vater. Es kommt allerdings der Tag, da die Herde in die Stadt auf den Viehmarkt gebracht werden muss und weil es dazu an geeigneten Leuten mangelt, ist der Vater auf seinen Sohn angewiesen. Sirvan, der nach altem Sippengesetz noch immer, wenn auch nur zähneknirschend, absoluten Gehorsam leistet, nützt diese Gelegenheit: er wird helfen, die Schafe in die Stadt zu bringen, aber er wird seine Frau mitnehmen und mit ihr dann in der Stadt bleiben.

Während des Transportes wird die Herde durch Erpresser, Diebe, Betrüger und durch Krankheit dezimiert - Schuld daran tragen letztlich die sozialen Verhältnisse, aber der Alte sieht nur den Fluch, den Berivan, die auf der Reise sichtlich schwächer und kränker wird, über ihn gebracht haben soll, bestätigt. Ankara ist zwar aus der Ferne jene Hoffnung, die Sirvan geduldig ausharren lies, aus der Nähe besehen, für einen Schafhirten, aber noch erniedrigender als sein Leben bei den Nomaden. Die Bilder und Situationen sind an sich und ohne dass noch etwas hinzukommen müsste, schon herbe Sozialkritik: die Marktszenen, die wartenden Menschenschlangen im Spital, der hektisch-nervöse Lebenskampf in den überbrodelnden Strassen... Nachdem Berivan, kaum sind sie ein paar Tage in der Stadt, auch noch stirbt, springt Sirvan dem ersten, der abgebrüht das falsche Wort sagt, an die Gurgel und lässt erst wieder locker, als der tot ist. Es ist dies der verständliche Aufschrei eines Einzelnen, den die Verhältnisse kaputt gemacht haben. (Vermutlich werden wir gemütlich vor der Flimmerkiste hockeln und bestenfalls für einen Augenblick die Welt nicht mehr verstehen, wenn einmal mehr die Nachrichtensprecher den Aufschrei einer weiteren Nation vermelden.)

DATEN ZUM FILM

Regie: Zeki Okten; Buch: Yilmaz Güney; Kamera: Izzet Akay; Schnitt: Ozdemir Arıtan; Musik: Zülfü Livanelli.

Darsteller: Tarık Akan, Melike Demirag, Tuncel Kurtiz, Levent Inanir.

Produktion: Güney Filmcilik Sanayi/Ve/Tic. A.S. Sakizagaci Cad. Güney Han. no. 2 kat. 1, Beyoglu-Istanbul.

Int. Verleih: UMUT SANAT URUNLERI TIC' LTD. STI Istakal Caddesi 87/6 Beyoglu-Istanbul Tel. 45 97 79; 1978, 35 mm, Länge: 129 Min. farbig

SCHILTEN

Als der Schulpfleger nach Schiltten – ein fiktives Dorf, das für viele, ja eigentlich alle "Dörfer" steht – kommt, sitzt der Lehrer Schildknecht allein in der Schulstube und stopft tote Vögel aus – wie sein Vorgänger. Er hat auf seinem Posten ausgeharrt, obwohl man ihm seine Schüler weggenommen hat. Und wie das kam, schildern seine Aufzeichnungen, eigentliche Tagebücher, in denen er eine in leeren Formen erstarrte Gesellschaft anklagt, die sich der Veränderung und damit dem Leben, allem lebendigen entzieht. Dabei war er zuversichtlich und voller Ideen, als er seine neue Stelle in Schiltten antrat, längst kein stürmischer Wirrkopf mehr, aber noch immer vom Gedanken beseelt, die Schule zu verändern. Dass der Friedhof gleich neben der Schule liegt, war ihm sogar recht, denn wer vom Leben und Lebendigen lehren will, darf den Tod nicht ausklammern und verdrängen. Jedoch: was Schildknecht auch tut, wieviel Phantasie er auch aufwendet, die eingefressenen Traditionen, nicht der Tod, aber das Erstarrete, sind stärker als er; sein ungebrochener Veränderungswille zeugt Taten, die einfach klanglos in schweigender, unendlicher Leere versickern. Das Wort LEBEN von hinten gelesen ergibt NEBEL – und so nahe scheint dies auch zusammen zu liegen. "Nicht für die Schule, für den Nebel lernen!" Wer solche alten Spruchweisheiten so simpel zu verballhornen weiss, der macht's nicht lange. Bald werden ihm die ersten Kinder seiner Klasse von den Eltern entzogen und ins Nachbardorf zur Schule geschickt, Schildknecht selber zeigt bereits Anzeichen einer Krankheit, die – so der Dorfarzt – noch jeden Lehrer hier befallen hat. Die Flucht nach vorn mit radikalen Veränderungen – etwa der Nachtunterricht, weil Kinder sich besser konzentrieren können, wenn sie nicht dauernd abgelenkt werden –, um extremen Zuständen (die, weil man sich längst an sie gewöhnt hat, natürlich als durchaus normal erscheinen!) angemessen entgegenzutreten, vergrössert nur den Widerstand der "Normalen".

Der zweite Spielfilm von Beat Kuert (nach einem weitgehend missratenen ersten) macht mit formalen Mitteln diesen Würgegriff einer stickigen, durch geschriebene und ungeschriebene Verordnungen leblos gemachten Atmosphäre deutlich spürbar und entlässt den Zuschauer wohl – mich jedenfalls – eher ratlos. SCHILTEN will keinen Diskussionsbeitrag zur Veränderung der Schule liefern. Er lässt uns einfach Einblick in den Niedergang eines Lehrers nehmen, der noch gesund genug ist, um krank zu werden.

Schildknecht scheitert – er ist eigentlich von Anfang an dazu verurteilt. Oder anders herum: Schildknecht und Schiltten sind noch einmal mit dem NEBEL davon gekommen.

Walt Vian

Regie: Beat Kuert; Buch: Beat Kuert, Michael Maassen, Hermann Bruger, nach einem Roman von Hermann Bruger; Kamera: Hansueli Schenkel, Schnitt: Beat Kuert; Musik: Cornelius Wernie.

Darsteller: Michael Maassen, Gudrun Geier, Norbert Schwierteck, Kaarina Schenk, Peter Schweiger, Rudolf Ruf.

Produktion und Verleih: Beat Kuert und Barbara Eva Riesen, Morgartenstrasse 11, 8004 Zürich, Tel. 01/241 55 00, 1979; Länge: 92 Min.; 35mm, farbig

Informationen/Stellungnahmen

ZUR ZUSAMMENARBEIT VON FERNSEHEN DRS UND FILMSCHAFFENDEN

Bekanntlich strahlt das Fernsehen jede Menge Spielfilme aus. Es ist aber auch als Produzent von Spielfilmen in den letzten Jahren immer wichtiger geworden. Ein Beispiel nur: Ueber 6 Millionen Franken hat das Fernsehen 1978 für Auftragsfilme und Koproduktionen aufgewendet, die ausschliesslich in die Schweizerische Filmwirtschaft geflossen sind" (Presse- und Informationsdienst DRS, Heinrich von Grünigen). Die eidgenössische Filmförderung wies demgegenüber nur den Budget-Betrag von 2,85 Millionen Franken aus. Für und wider dieser Entwicklung soll hier nicht erörtert werden. Es wird aber zunehmend eine offensichtliche Tatsache, dass unsere Filmschaffenden nicht um eine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen herumkommen. Aus diesem Grund vor allem, scheint es sinnvoll, dieser Entwicklung auch im FILMBULLETIN Rechnung zu tragen und ihr womöglich Platz einzuräumen. Das folgende ist gedacht als ein Versuch und als ein Anfang.

In der Zusammenarbeit zwischen Schweizer Filmschaffenden und dem Fernsehen DRS tut sich einiges und weiteres ist geplant.

INFORMATIONEN DES FERNSEHENS DRS:

Aus den Unterlagen, welche die Pressestelle Fernsehen DRS als "Ausführungen zur Programmstruktur 1980" verbreitet hat, zitieren wir im folgenden aus der Zusammenstellung der ABTEILUNG "DRAMATIK" jene Stellen, die im Zusammenhang "Spielfilm", bzw. "Filmschaffende, die für's Fernsehen arbeiten" interessant erscheinen (für die Ausführungen zeichnet Max Peter Ammann, Abteilungsleiter Dramatik):

Den technischen und künstlerischen Möglichkeiten der sich entwickelnden leichten und mobilen Elektronik (ENG) schenken wir in unserer langfristigen Programmplanung besondere Beachtung. ENG (um bei dieser sich einbürgernden System-Bezeichnung zu bleiben) erlaubt eine relativ freie, filmartige Dramaturgie, erlaubt die Einbeziehung der realen Aussenwelt in den dramatischen Kontext und gibt damit dem Autor, der fürs Fernsehen zu schreiben willens ist, die "erzählerischen" Freiheiten zurück, die ihm das Studio naturgemäss versagt. ENG verleiht also dem Medium Fernsehen für den Szenaristen eine neue Attraktivität. ENG macht aber auch die Elektronik für Regisseure interessant, deren ästhetische Konzeptionen vor allem auf filmische Gestaltungsmittel bezogen sind. Es lässt sich demnach erwarten, dass ENG dem Medium Fernsehen kreative Potentiale zuführen wird, die bislang auf Distanz zu ihm gestanden sind.

Da ENG, wenn einmal technisch ausgereift, im Vergleich zum Film wirtschaftlicheres Produzieren gestattet, kommt seiner vermehrten Anwendung auch ökonomische Bedeutung zu. Unserem ersten ENG-Projekt ("Landflucht" von Werner Wüthrich, im Sommer 79 von Joseph Scheidegger realisiert) werden weitere folgen. Karl Saurer und Erwin Keusch erarbeiten gemeinsam z.Z. für uns eine ENG-Spielvorlage. Kurt Gloor (im Verein mit Silvio Blatter) sowie Peter von Gunten sind ihrerseits mit entsprechenden

Plänen befasst. Dass die medialen Möglichkeiten von ENG schon jetzt, da sie der vollen Entwicklung noch harren, dezidierte Filmemacher besonders interessieren, ist erklärlich: das System kommt ihren bevorzugten dramaturgischen und inszenatorischen Praktiken weitgehend entgegen, verpflichtet sie aber nicht zur spektakulären, kassenträchtigen Kino-Story - es eröffnet ihnen also schöpferische Freiräume, deren Nutzung dem Verleih-Kommerz nicht profitabel erscheint. Hier hat, wie schon gesagt, das Fernsehen eine echte Chance, von der Filmwirtschaft nicht zu vermarktende Kreativität für sich abzuschöpfen.

Es ist unsere Absicht, ENG zu nutzen für die von uns geplante weitere Behandlung des Themas "Arbeitswelt" (ohne freilich das System an dieses Thema zu binden). Wie schon "Landflucht" ist auch das erwähnte Projekt von Saurer/Keusch eine eigens auf ENG konzipierte Fortsetzung unserer Bemühungen (die unlängst in Henkel/Imhoof's "Isewichser" besonderen Ausdruck fanden), Menschen in ihrer Arbeit zum Gegenstand dramatischer Darstellung zu machen.

SPIELFILM - EIGEN- UND KOPRODUKTIONEN: Das in diesem Jahr begonnene, vom Fernsehen DRS allein finanzierte Spielfilm-Serienprojekt "Die sieben Todsünden" (Auftragsproduzent: Nemo Film AG, Zürich) wird 1980 mit den restlichen drei Folgen abgeschlossen.

Das für uns wichtigste der Koproduktionsprojekte, bei denen wir die Federführung haben, ist Markus Imhoof's Film zum Thema "Das Boot ist voll". Diesem Film, der sich kritisch und aus der Sicht eines "Nachgeborenen" mit der schweizerischen Flüchtlings- und Asylpolitik während der faschistischen Zeit auseinandersetzt, wird, das glauben wir schon jetzt sagen zu können, nicht - wie bei "Holocaust" mit Verdrängungen und Ausflüchten zu begegnen sein, und deshalb betrachten wir ihn als Antwort, unsere Antwort auf die amerikanische Serie, als Antwort auch auf die Art ihrer Aufnahme in unserem Land. Imhoof's Film wird Teil sein einer Trilogie, zu der, unter dem Titel "Emigranten", auch ZDF (Buch: Helmut Pigge, Regie: Eberhard Itzenplitz) und ORF (Buch: Georg Stefan Troller, Regie: Axel Corti) je einen Beitrag liefern - analog zu unserem gemeinsamen "1848"-Projekt, zu dem wir den "Galgensteiger" von André Kaminski und Xavier Koller beigesteuert haben.

Eine Gemeinschaftsproduktion mit ZDF und ORF ist auch Kurt Gloor's "Der Erfinder". Gloor entwickelt das gleichnamige Theaterstück von Hansjörg Schneider zu einem eigenständigen Filmstoff weiter. Die Dialektfassung wird dann für die Partner synchronisiert. Eine Koproduktion mit dem ZDF ist Uli Meier's "Paulette F." - eine filmische Rekonstruktion eines berühmt-berüchtigten Genfer Kriminalfalles aus den fünfziger Jahren.

Mit dem SDR Stuttgart und der Müncher Bavaria setzen wir 1980 unseren gemeinsamen Glauser-Zyklus fort. Wir haben mit unseren Partnern vereinbart, dass auch bei "Matto regiert" wieder ein Schweizer Regisseur und Schweizer Schauspieler, die original Dialekt sprechen, dem Film das authentische Gepräge geben sollen, gemäss jenem Konzept, das in Kurt Gloor's "Der Chinese" erfolgreich zum Tragen kam.

HERSTELLUNGSBEITRÄGE: Wir werden auch 1980 im Rahmen der uns hierfür zuerteilten Budgetmitteln Förderung des Schweizer Films betreiben, Die

zur Verfügung stehenden SFr. 300'000.-- erfahren eine willkommene Aufstockung durch erfolgsbedingte Rückzahlungen unserer Finanzierungsbeihilfe für Rolf Lyssy's SCHWEIZERMACHER.

Die 1980 insgesamt disbonible Summe soll wie in diesem Jahr vor allem auch Erstlings- und Entwicklungswerken des Schweizer Film-Nachwuchses als Starthilfe zugutekommen.

FREMDPROGRAMME (EINKAUF): Wir werden uns bemühen, 1980 neben den Standard-Einkäufen (Krimi- und andere Serien, Spielfilme verschiedenster Genres) die Themenstellungen unserer Eigenproduktionen in relevanten Begleitprogrammen aufzugreifen und nach Möglichkeit zu erweitern und zu vertiefen. Wir sind darüber hinaus bestrebt, unser Fremdprogrammangebot, teilweise jedenfalls und soweit der "Markt" dies gestattet, zu thematisieren, indem wir Reihen zusammenstellen, die entweder durch Personen (Regisseure, Schauspieler, Autoren) ihr verbindendes Moment bekommen.

Für 1980 sind u.a. geplant: eine Reihe mit den wichtigsten Arbeiten von John Cassavetes (sie soll auch ein Beitrag sein zu unserer Fernsehspielthematik: problematische Zweierbeziehungen) / eine Reihe mit Werken Akira Kurosawa's (der im März 1980 siebzig Jahre alt wird) / eine Weiterführung der Reihe "Frauen hinter der Kamera" / eine Reihe zum Thema "Rassismus" / eine Folge italienischer Polit-Krimis / eine kleine Marlene Dietrich Reihe.

Selbstverständlich werden wir dem alten und dem neuen Schweizer Film-schaffen bei unserer Programmgestaltung wie bisher besondere Beachtung schenken.

(Pressestelle DRS)

Anzufügen wäre dem, dass sich gemäss "Strukturübersicht über die Sende-termine" ab 1980 der Freitagabend nach 21.50 Uhr als der Sendetermin abzeichnet, der besonderes Augenmerk verdient, werden da doch "Spielfilme und Fernsehspiele (auch Originalfassungen mit Untertitel), die nicht unbedingt auf ein breites Publikum abstellen" anzezeigt.

INFORMATIONEN DES FERNSEHENS DRS:

PROJEKT - "DIE SIEBEN TODSUENDEN":

Als Produktionssumme für das Projekt, in dessen Rahmen von der NEMO FILM AG sieben 60minütige Spielfilme für das Schweizer Fernsehen realisiert werden, wird zur Zeit mit 4,2 Millionen Franken beziffert. Das ist gemessen am Auftrag, der erteilt wurde, keine Riesensumme, aber es ist doch ein Projekt und ein Experiment, das gerade auch in seiner Grössenordnung Stellenwert hat und Beachtung verdient. Wir drucken hier zur Vorinforma-tion - denn wir werden mit Sicherheit noch darauf zurückkommen - eine "Selbstdarstellung", wie sie die "NemoFilm AG (zur Nemo Film AG" gehören heute als Namensaktionäre und Verwaltungsratsmitglieder die folgenden zehn Filmautoren und Filmtechnikern: Hans U. Jordi, Friedrich Kappe-ler, Fredi M. Murer, Philippe Pilliod, Georg Radanowicz, Hans Ulrich Schlumpf, Sebastian Schroeder, Iwan P. Schumacher, Alexander J. Seiler.) der Presse abgegeben hat:

Der Vorschlag einer Filmreihe "DIE SIEBEN TODSUENDEN" wurde von der Nemo Film AG im April 1977 an die Abteilung Dramatik des Fernsehens DRS herangetragen. Die erste Ideenskizze trug den Titel "Die sieben Todsünden des Schweizers - ein Vorschlag für eine ironisch-episodenhafte Betrachtung der latent fehlenden (?) Amoralität des Schweizers oder Wer nicht mehr fähig ist, Todsünden zu begehen, ist vielleicht schon in der Hölle (oder zumindest im Limbo)". Gedacht war an eine Reihe von Sketches in der Dauer von je 15 höchstens 25 Minuten - die sieben Fabeln sollten zeigen, "wie gerade die Unfähigkeit des Schweizers, faul zu sein, wirklich zornig zu werden, sich der Völlerei hinzugeben etc., ihm vielleicht gerade vor seinem eigenen Glück stehen kann", und sie sollten "auf ironische und eher liebevolle als bössartige Weise etwas über schweizerische Wirklichkeit aussagen".

Diese ursprüngliche Konzeption erfuhr schon in der ersten Phase der Zusammenarbeit mit der Abteilung Dramatik eine entscheidende Modifikation. Da in der Programmstruktur kein geeignetes Sendegefäss für eine Reihe von Sketches vorgesehen war, erhielt die Nemo Film den Auftrag, Exposés für acht Filme von 60 Minuten auszuarbeiten; einem achten Film "MUESSIGGANG IST ALLER LASTER ANFANG" war zunächst die Funktion eines Pilotfilms zugedacht, dessen Protagonisten in den Geschichten um die "klassischen" Todsünden als Randfiguren auftauchen und so eine lose Verbindung zwischen den einzelnen Filmen herstellen sollten. Dieser Gedanke, wie überhaupt die Idee einer eigentlichen Serie, wurde indessen zugunsten selbständiger Einzelfilme aufgegeben, die nur durch den Kanon der sieben Todsünden miteinander verbunden sein würden; das achte Projekt "Muessiggang ist aller Laster Anfang" fiel schliesslich auch in einer zweiten Fassung dem von der SRG festgelegten Budgetplafond für die gesamte Reihe zum Opfer.

Für die Erarbeitung der Exposés hatte die Nemo personell freie Hand, so dass sie mit einer Reihe von befreundeten Autoren in Verbindung trat. Die acht Exposés entstanden aus mehr als einem Dutzend Ideenskizzen, zu denen vor allem Giovanni Blumer und Franz Rueb wesentliche Beiträge leisteten. Jedes der acht Exposés wurde schliesslich im Rahmen einer Gesamtkonzeption von einem Regisseur gemeinsam mit einem oder mehreren Koautoren ausgearbeitet und der Abteilung Dramatik im Oktober 1977 abgeliefert.

Auch die Ausarbeitung der Treatments erfolgte - zwischen November 1977 und März 1978 - grundsätzlich in Zusammenarbeit zwischen einem Regisseur und einem Autor, was von der Abteilung Dramatik finanziell dadurch ermöglicht wurde, dass sie zusätzlich zum üblichen Treatment-Honorar zehn Tages-Regiegehälter für Recherchen zur Verfügung stellte. Ueberhaupt kann man sagen, dass für die "Sieben Todsünden" vielleicht erstmals in der Geschichte des Fernsehens DRS Drehbücher unter ökonomischen Bedingungen in Auftrag gegeben wurden, die dem Medium Film und nicht wie bisher üblich dem ganz anders gearteten Studio Fernsehspiel entsprechen. Während nach dem geltenden Abkommen der SRG mit den Schriftstellerverbänden und dem Bühnenverlegerverband das Auftragshonorar für ein Fernsehspiel einschliesslich Exposé bestenfalls Fr. 6'350.-- beträgt, standen (und

stehen) pro "Todsünden"-Drehbuch (einschliesslich Exposé und Treatment) rund Fr. 18'000.-- zur Verfügung. Darin ist allerdings das Sendehonorar für die erste und einen Teil der zweiten Ausstrahlung bereits inbegriffen. Inbegriffen darin sind auch die Honorare für die zum Teil grundlegenden Uebearbeitungen, aufgrund welcher die Treatments schliesslich in enger Zusammenarbeit mit der Abteilung Dramatik und vor allem mit dem redaktionell zuständigen Dramaturgen Lutz Kleinselbeck zu den fertigen Drehbüchern entwickelt wurden. Besondere Sorgfalt wurde darauf verwendet, die einzelnen Bücher in einem detailliert recherchierten Milieu anzusiedeln und dieses wie auch die Dialektfassung des Dialogs mit der Besetzung aller wichtigen Rollen abzustimmen. Die sieben Filme werden denn auch ein breites regionales und soziales Spektrum schweizerischer Wirklichkeit umfassen.

Für die Produktion der sieben Filme stehen der Nemo Film AG feste Budgets zur Verfügung, die hinsichtlich der Drehzeit keine Extravaganzen, aber doch in allen Fällen sorgfältige und eingehend vorbereitete Arbeit mit künstlerisch und technisch hochqualifizierten Equipen erlauben. Damit dies erreicht werden konnte, bedurfte es langwieriger und zeitweise harter Verhandlungen mit der Programmwirtschaft des Fernsehens DRS. Schliesslich konnte indessen nicht nur von Fall zu Fall, sondern auch in grundsätzlichen Fragen ein Einverständnis erreicht werden, mit dem die Zusammenarbeit zwischen Fernsehen und freiem Filmschaffen eine neue Stufe der Kontinuität erreicht haben dürfte.

Wie der folgenden Uebersicht zu entnehmen ist, werden die ersten vier Filme der Reihe 1979, die restlichen drei 1980 gedreht. Zur Ausstrahlung im Fernsehen DRS sind die ersten vier Filme 1980, die restlichen drei 1981 vorgesehen; eine Wiederholung der gesamten Reihe in zeitlich gedrängter Abfolge ist für 1982 geplant. Die Uebernahme durch die TV Romand und das Tessiner Fernsehen wie auch durch ausländische Sender ist noch offen. Sämtliche Verwertungsrechte in- und ausserhalb des Fernsehens liegen bei der SRG.

(Nemo Film AG)

Die Filme:

- NEID ODER EIN ANDERER SEIN; Regie und Drehbuch: Philippe Pilliod; abgedreht.
- FREIHEIT ODER DER HINKENDE ALOIS; Regie: Georg Radanowicz; Drehbuch: Georg Radanowicz, Franz Rueb; abgedreht.
- VÖLLEREI ODER INSELFEST; Regie: Sebastian C. Schroeder; Drehbuch: Gerold Späth, Sebastian C. Schroeder; in den Dreharbeiten.
- STOLZ ODER DIE ENTZAUBERUNG; Regie und Drehbuch: Friedrich Kappeler; Dreharbeiten: Oktober/November 1979.
- ZORN ODER MÄNNERSACHE; Regie: Alexander J. Seiler; Drehbuch: Alexander J. Seiler nach einem Stoff von Otto F. Walter
- HABSUCHT ODER DIE BESTE LÖSUNG FÜR DIE ZUKUNFT; Regie: Iwan P. Schumacher
- WOLLUST ODER WIE MAN SICH BETTET...; Regie: June Kovach



OH SCHNECKE!

oder: MIT EINER
SCHNECKE BEI DEN MARX BROS.

Der Chronist folgender Ereignisse, legt Wert darauf, festzustellen, dass sie sich wirklich zugetragen haben. Zum Zeichen seiner Glaubwürdigkeit, ist er auch bereit den genauen Zeitpunkt der Ereignisse bekannt zu machen: Samstag, 12. Mai 1979 ab 21 Uhr im "Kino 8" in Zürich.

Neulich war ich im Kino und sah den Marx Brothers Film aus dem Jahre 1935 A NIGHT AT THE OPERA. Ich ging jedoch nicht allein in den Film, nein, wo denken Sie hin! Ich war mit Herrn Daniel Waldner verabredet und lud eine grosse Schnecke - mit ebensolchem Haus - aus unserem Garten zum Filmvergnügen ein, weil ich fand: denen müsse auch mal etwas geboten werden.

Unverfroren nahm ich die Schnecke in die rechte Tasche meines, an diesem Tag neu erstandenen, pickfeinen Anzuges, den ein kochweisses Hemd und eine kochrote Krawatte ergänzte, gab mir noch meinen lila Schirm in die Hand, und zog mit dem Solex von dannen.

Beim Kino angekommen, begrüßte ich den Herrn DW und schaffte es, die Schnecke schwarz über die Grenze, sprich Kinosaal, zu bringen. Die These, dass es umgekehrt gewesen sein könnte, möchte ich allen Ernstes bezweifeln. Nun setzten wir uns alle drei in eine der, zum Glück bereits vorhandenen, Bankreihen, um den Beginn des Filmes zu applaudieren.

Der Film schritt voran bis zur Pause und wir amüsierten uns köstlich. Der Film war wie gehabt - einer der besten im Abendland und deshalb war es wahrscheinlich auch so dunkel im Kino - wegen dem Abend-Land...

Plötzlich trat die Pause ein und alle Leute mussten hinaus, weil die Pause soviel Platz einnahm. Und: die Leute mussten warten, bis sich die Pause dazu bequeme, wieder hinaus zu gehen. Wir vertrieben uns diese Zeit mit Eis-schlecken und Braungetränk-schlucken. Die Pause machte Platz und wir konnten den Saal wieder betreten - und da muss es dann passiert sein: denn als ich kurz nach Wiederbeginn des Films meine Hand in die rechte Tasche steckte, merkte ich, just in dem Moment, als Harpo auf seiner Har-



fe so wunderschön zu spielen begann, dass die Schnecke aus ihrem Haus gekrochen war. Nun musste ich – im Schweisse meines Angesichts – die Schnecke das Laufen lernen, indem ich, immer die eine Hand vor die andere haltend, der Schnecke Laufboden bot, Während die Schnecke lief schauten wir uns – alle drei? – vergnüglich den Film an und unterhielten uns grossartig. Allerdings begann ich mich allmählich über die schleimigen Ueberreste zu ärgern, die meine Schnecke fatalerweise hinterliess. Es wurde einfach zuviel und erwartete bald einmal mit Sehnsucht das Ende des Films. Aussetzen konnte ich die Schnecke nicht, weil sie dann glatt zertraten worden wäre, aber ich beschloss: das Untier gleich am Ende der Vorstellung, draussen auszusetzen. Und das Ende des Films kam dann tatsächlich auch einmal. Ich packte Hut, Stock, Schirm, Gebiss, Brille, Gesangbuch, nicht zu vergessen die Schnecke, zusammen und marschierte Richtung Ausgang. Bevor ich jedoch das Kino verliess, besuchte ich noch mit meiner Schnecke die sogenannte Toilette, um mir die schmutzigen Hände zu waschen, während die Schnecke in der Seifenschale kurz pausierte. Nachher ging ich dann galant hinaus und wenig später fand ich mich im Freien wieder. Nun musste ich also einen grünen Platz suchen, um der Wut über die Schnecke gerecht zu werden. Einen geeigneten Platz erblickte ich dann wenig später, nicht weit entfernt – aber einige Schritte waren doch vonnöten – in einer Seitenstrasse: ein kleiner Blumengarten mit einigem Grün. Ich rannte hin und setzte die Schnecke, nun doch mit schwerem Herzen aus, aber ich dachte mir: Wir werden uns sicher eines Tages wieder treffen im Leben – die Welt ist ja klein.

Veit Feifi Stauffer

Anmerkung der Redaktion: Mein lieber Mann! Es war doch wirklich zu erwarten, dass langfristig selbst Schnecken bei einem Marx Brothers Film AUS DEM HAEUSCHEN GERATEN!

KURZ BELICHTET

HINWEISE AUF VERANSTALTUNGEN:

Filmkreis und Filmpodium:

7. FILMMARATHON: JEAN-PIERRE MELVILLE. Samstag 10. November 1979, ab 10.30 Uhr (und nach einer Mittagspause wieder ab 13.00 Uhr) im ZUERCHER KUNSTGEWERBEMUSEUM (Ausstellungsstrasse 60). Eintritt: Fr. 13.--/ Ermässigt Fr. 10.--

Zum ersten Mal wird der FILMMARATHON leicht - zum Seminar hin - ausgeweitet. Der hervorragende und ausgewiesene Melville-Kenner RUI NOGUEIRA (Direktor des "Centre d'Animation Cinématographique" und des Filmfestivals von Hyères) konnte für eine Einführung in das Filmschaffen von Jean-Pierre Melville gewonnen werden. Herr Nogueira wird auch für Diskussionen und Gespräche während des Filmmarathons zur Verfügung stehen. Ausserdem wurde einer der Lieblingsfilme von Melville, THE KREMLIN LETTER von John Huston, mit ins Programm aufgenommen. Sonst alles wie üblich - konzipierte Filmvorführung mit begleitender Dokumentation.

Ablauf des 7. FILMMARATHONS: 10.30h LES ENFANTS TERIBLES (1949), nach der Mittagspause, ab 13h BOB LE FLAMBEUR (1955), Einführung, LE DOULOS (1962), LE DEUXIEME SOUFFLE (1966), LE SAMOURAI (1967) und dann, ausführliche Diskussion mit Rui Nogueira oder (parallel dazu) THE KREMLIN LETTER von John Huston.

FILMBULLETIN 111 wird einiges Material zu Jean-Pierre Melville enthalten und als kleine Dokumentation beim Filmmarathon zum Verkauf aufliegen.

Filmkreis und Filmpodium:

FILME ZUM JAHR DES KINDES, jeweils Freitag und Samstag um 12.15h und 23.15h im Kino MOVIE 1, Zürich: 26./27. Okt. ZERO DE CONDUITE von Jean Vigo und LOS OLVIDADOS von Louis Bunuel (Doppelprogramm), 2./3. November LES QUATRE CENTS COUPS von François Truffaut, 9./10. Nov. THE INNOCENTS von Jack Clayton, 16./17. Nov. PAPERMOON von Peter Bogdanovich, 23./24. Nov. ALICE IN DEN STAEDTEN von Wim Wenders, 30.Nov./1.Dez. THE GO-BETWEEN von Joseph Losey.

Eine kleine Dokumentation wird das Programm begleiten.

Katholisches Filmbüro (Voranzeige):

FILME AUS AFRIKA UND ASIEN IN ZÜRICH: In Zusammenarbeit mit dem Filmpodium der Stadt Zürich und den in Zürich stationierten Entwicklungsorganisationen HEKS, Helvetas und "Erklärung von Bern" führt das Katholische Filmbüro im kommenden November/Dezember, jeweils am Montag zu

IN EIGENER SACHE...

Der letzte grüne Schein lag FILMBULLETIN No 103 bei. Das war im April 1978. Und nun ist es halt wieder soweit, dass wir Sie, liebe Leser und Leserinnen, bitten müssen, den beiliegenden grünen Schein zu beachten - und was für uns noch wichtiger ist, Ihre Zahlung so bald als möglich vorzunehmen. Besten Dank.

Die alte Geschichte dürften die meisten von Ihnen bereits kennen: Wir sind kein kommerzielles Unternehmen und keine (guten) Bürokraten, wir machen das FILMBULLETIN und dessen Administration als "Freizeit-Arbeiter" und sind deshalb umso mehr auf Ihren guten Willen angewiesen. Legen Sie unseren Einzahlungsschein bitte nicht einstweilen beiseite, um ihn dann in der Versenkung zu vergessen.

Wir haben zwar noch immer kein Büro und auch nicht vor eines aufzumachen - auch im übertragenen Sinne nicht, aber wir sehen uns doch gezwungen, es genauer zu nehmen und werden dies auch tun. Aus "technischen" Gründen liegt der Einzahlungsschein allen Nummern im Postversand bei. Damit erhalten auch einige wenige einen Einzahlungsschein, die nicht zur Zahlung aufgefordert sind. Es sind dies: aktive Mitarbeiter des Filmkreises; Institutionen bzw. deren persönliche Vertreter, die den Filmkreis in bedeutender Weise unterstützen und fördern; sowie Bezüger mit denen wir einen Informations- bzw. Zeitschriftenaustausch vereinbart haben.

Wir haben den Abonnementsbetrag wiederum nicht erhöht, er beträgt nach wie vor 12.-- Franken.

Mit bestem Dank und freundlichem Gruss

KFZ

den üblichen Kinozeiten) im Movie 1 in Zürich einen Zyklus mit Filmen aus Afrika und Asien durch. Gezeigt werden Beispiele des jungen, unabhängigen Filmschaffens aus den Philippinen DER PARFÜMIERTE ALPTRAUM aus Kamerun MUNA MOTO, aus Mali BAARA, aus Senegal KADDU BEYKAT, aus Tunesien SONNE DER HYÄNEN und aus Indien CHATTRABANG. Die Veranstaltung bezweckt nicht nur, auf die Existenz dieses Filmschaffens hinzuweisen, das sich mit Themen wie kultureller Identität, Tradition und Fortschritt, sozialer Gerechtigkeit, Emigration, Tourismus usw. auseinandersetzt und oft unter schwierigsten Verhältnissen zustande kommt. Es sollen damit auch Anstöße für den interkulturellen Dialog vermittelt werden, der nicht nur für die Entwicklungskontinente, sondern auch für Europa und für die Gegenwartsgesellschaft insgesamt immer dringlicher wird. Detailprogramme können bei den veranstaltenden Organisationen angefordert werden.

(Filmbüro)



EINE VARIANTE DER MENSCHLICHEN
DESTRUKTIVITÄT IST DIE NEKROPHILIE; WAS
SOVIEL HEISST, WIE DAS VERGNÜGEN AN ALLEM
TOTEN, ODER DER EIFER ALLES LEBENDIGE IN
TOTES ZU VERWANDELN.

ABER MODERNE NEKROPHILE FÜHLEN SICH
NICHT VON LEICHEN ODER EXKREMENTEN
ANGEZOGEN, SONDERN VON MASCHINEN,
GLÄNZENDEN, SAUBEREN MASCHINEN,
STRUKTUREN AUS ALUMINIUM UND GLAS,
GERÄUSCHLOS, GERUCHLOS, OHNE ABFÄLLE ZU
HINTERLASSEN.

Instinktforscher in GRAUZONE
zu einem Beitrag auf Seite 21