

# Venedig 1968

Autor(en): **Everschor, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1968)**

Heft 10

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964566>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

## Venedig 1968

### Die Filme der 29. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Sah es in den ersten Tagen danach aus, als sollte nach Cannes nun auch die 29. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica auf dem Lido von Venedig den Boykotteuren — in diesem Fall vor allem dem Verband italienischer Filmautoren — zum Opfer fallen, so stellte sich nach zweitägiger Verzögerung heraus, dass das Festival stattfinden würde. Die Diskussionen gingen dennoch weiter, Communiqués wurden mit Fleiss verbreitet, Protestversammlungen abgehalten, und die Carabinieri verschwanden bis zur letzten Stunde nicht aus der Umgebung des Festspielhauses. Es war das letzte Festival des «De Gaulle vom Lido». Professor Luigi Chiarini, der sich als einziger Festspieldirektor über die Klauseln der internationalen Vereinigung der Filmproduzenten hinweggesetzt hatte. Diese Klauseln haben in der Vergangenheit häufig genug einem qualitätvollen Festspielprogramm im Weg gestanden. Der Boykott seitens des Produzentenverbandes, der in diesem Jahr prompt die Folge war, engte Chiarinis Filmauswahl ein. Und so ist als Ergebnis dieser Mostra leider zu vermelden, dass der stets auf ungewöhnliche Filme bedachte Chiarini eine Menge überflüssiger Filme präsentieren musste, um überhaupt ein Programm zusammenzubringen.

Vor allem aus Italien und Frankreich gab es viel Belangloses zu sehen, darunter eine Reihe Erstlingsfilme. So wichtige und von jungen Kritikern gerühmte Arbeiten wie Maurizio Ponzis «I visionari» und Gianni Amicos «Tropici», die Beispiele für die Erneuerung des italienischen Filmschaffens hätten sein können, waren nicht zu sehen. Statt dessen gab es zum Beispiel «Summit» (Gipfelkonferenz), das Filmdebüt des 41jährigen Journalisten Giorgio Bontempi. Dieser Film ist nicht der erste und wahrscheinlich auch nicht der letzte, der politisches Engagement und die persönlichen Beziehungen zwischen zwei Menschen in Verbindung bringt. Aber er ist der naivste und peinlichste, den wir bisher kennengelernt haben. Eine «Galileo»-Adaptation brachte Liliana Cavani auf die Leinwand, konventionell verfilmtes Dialogtheater in kunstgewerblerischen Farben. «Diario di una schizofrenica» (Tagebuch einer Schizophrenen) von Nelo Risi kommt nicht über die dutzendste Studie eines klinischen Falles hinaus, handwerklich sauber gearbeitet, aber flach und nicht selten sentimentalen Klischees verfallend. «Le Socrate» (Der Sokrates) aus Frankreich ist hochgestochene Existenzphilosophie in verquerem pseudo-avantgardistischem Gewand. Auch die verpoppte Philosophie von Charles Belmonts «L'écume des jours» (Der Schaum der Tage) verfällt rasch in der Langeweile. Ein akzeptabler Gebrauchsfilm, der mit Kunst freilich wenig zu tun hat, ist «L'enfance nue» (Nackte Kindheit), die Geschichte eines Fürsorgezöglings, von Maurice Pialat in jenem Tonfall sentimentaler Menschlichkeit erzählt, der kommerziellen Kinderfilmen so gut zu Gesicht steht. Doch gibt es ein paar Sequenzen in dem Film, die schärfere Beobachtungsgabe und einen Sinn für untheatralische Familienszenen erkennen lassen.

Der einzige herausragende französische Film des Festivals war «Ballade pour un chien» (Ballade für einen Hund) des 32jährigen Gérard Vergez, der für einen Erstlingsfilm überraschende Qualitäten beweist. Ein alleinstehender ehemaliger Buchbinder (hervorragend: Charles Vanel) wird bei seinen alltäglichen Besorgungen beobachtet. Eine Arbeit, die ihm neuen Auftrieb gibt, misslingt. Der einzige Nachbar, mit dem er sprechen konnte, zieht aus. Da glaubt er, ein grosser Schäferhund folge ihm in die Wohnung. Doch die Umwelt, die ihn längst abgeschrieben hat, will nun, so scheint es ihm, dem vierbeinigen Freund nachstellen. Das hätte leicht eine gefühlvolle Alte-Leute-Geschichte mit mitmenschlicher Nutzenwendung werden können. Doch Vergez geht es nicht um die Weckung mitleidiger Stimmungen. Er versucht eine minuziöse Beschreibung der Einsamkeit. Die filmischen Mittel, deren er sich bedient, sind sparsam; kein Aufwand an Material, kein Aufwand an technischen Raffinessen. Dafür geht Vergez ins Detail. Simple, banale Vorgänge definieren einen Menschen. Höhepunkt dieser Machart, die ganz auf die zurückhaltende, nirgends

dem inhumanen neugierigen Zugriff sich nähernde Beobachtung ausgerichtet bleibt, sind die Bemühungen des Alten, ein Buch aus dem 17. Jahrhundert zu restaurieren. Diese Sequenz penibler Detailbeschreibung lässt den Film zu einem Dokument der seelischen und körperlichen Veränderungen des alternden Menschen werden. Vergez belässt es in allem bei grösster Unaufdringlichkeit und Diskretion, eine Eigenschaft, die ihn mit Bresson verbindet.

Aus den USA gab es noch einmal eine Schizophrenie-Geschichte, «Me and my brother» (Ich und mein Bruder) von Robert Frank, diesmal im Stil des Cinéma Vérité, und «Wild in the streets» (Wild auf den Strassen), den Erstling des Fernsehregisseurs Barry Shears. Das Thema weckt zunächst Interesse: die Utopie, den Begeisterungsrausch jugendlicher Massen für politische Propaganda einzuspannen, deren Auswüchse den Urhebern über den Kopf wachsen. Die Jugendlichen machen sich selbständig und, einmal mit dem Wahlrecht für Fünfzehnjährige versehen, wählen sie ihr Idol, den rebellischen Beat-Sänger, zum Präsidenten der Vereinigten Staaten. Sie sperren alle Leute über dreissig in Konzentrationslager und füttern sie mit LSD. Doch kaum begonnen, bahnt sich auch schon das Ende ihrer Herrschaft an: die Zehnjährigen planen den Aufruhr. Leider gewinnt das Thema keinerlei Konturen. Weder die Utopie kommt zum Tragen, noch wurde es ein Pop-Vergnügen, das in Ansätzen durchaus vorhanden ist. Konventionell verfilmt und ohne die nötige Bereitschaft zu gezielter Kritik, verspielt der Film sein zweifellos reizvolles Sujet im kommerziellen Abklatsch von Watkins «Privileg» (Fb 7/67).

Zu den interessantesten Filmen des Festivals gehörte «Wheels of ashes», der in Paris gedrehte 16-mm-Film des 29jährigen Amerikaners Peter Emmanuel Goldman. Auf keinem anderen der grossen Festivals hätte dieser Film auch nur die Spur einer Chance gehabt, überhaupt im Wettbewerb vorgeführt zu werden. Von technischer Perfektion und von Ausgereiftheit der gestalterischen Form kann nämlich wirklich nicht die Rede sein. Zunächst einmal ist es der Stoff, der für den Film einnimmt: das Porträt eines jungen Mannes, der geradezu besessen ist von der Suche nach einer sinnvollen Existenz, der schliesslich in eine mönchische Klausur flüchtet, bewegt durch die Gedanken des Hinduismus, durch die Faszination des mystischen Glaubens an Karma und Reinkarnation. Dieser Junge wird nicht als weltfremder Einzelgänger gezeichnet. Sein Verhältnis mit einem Mädchen setzt denn auch den realistischen Kontrapunkt zu der metaphysischen Seite des Films. Goldmans Film ist vor allem ehrlich, von einer unversteckt subjektiven Ehrlichkeit, die im Filmschaffen nicht gerade häufig ist. Seine Beschreibung des Verhaltens seines Helden rückt das Thema stets in den Kontext individueller Problematik, versucht nie zu verallgemeinern, abzuwerten oder gar Postulate aufzustellen. Das Spannungsverhältnis zwischen Sexualität und Askese ist das entscheidende Stadium in der Selbstverwirklichung des jungen Mannes. Die Machart des Films lässt sich schwer beschreiben. Unökonomische Wiederholungen, die gelegentlich zu aufdringliche Verwendung von Symbolen und symbolistischen Verhaltensweisen, eine oftmals noch ungeschickte Verwendung des inneren Monologs, vor allem aber auch die durch die geringen finanziellen Mittel auferlegte Beschränkung des technischen Apparates machen sich immer wieder hinderlich bemerkbar. Dennoch verrät «Weel of ashes» eine persönliche Handschrift.

### **Politische und religiöse Aggression**

Bernardo Bertolucci, der Regisseur von «Prima della rivoluzione» (Vor der Revolution), zeigte seinen neuen Film «Partner», einen sowohl in der filmischen Struktur wie auch in Einzelheiten der Darstellung komplizierten Film, der dem nicht Italienisch sprechenden Publikum über weite Strecken kaum ganz verständlich werden konnte. Bertolucci bedient sich des Doppelgängermotivs von Dostojewski zu einer aggressiven politischen Attacke, die sowohl gegen Verhaltensweisen innerhalb des jungen Italien gerichtet ist wie gegen die Vietnam-Politik der USA. Wie schon bei «Vor der Revolution» überraschen wieder die Genialität der optischen Umsetzung, die Bildhaftigkeit auch komplizierter geistiger Vorgänge und die poetische Form. Obwohl

offensichtlich von Godard, insbesondere von dessen «La chinoise» (Fb 9/68), beeinflusst, sind dennoch alle Kennzeichen des Bertolucci-Stils gegenwärtig. Selbst da, wo er zitiert, etwa in einer Hommage auf das Living Theatre oder in einer Bezugnahme auf Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin» (Fb 9/67), geht der individuelle Charakter der Gestaltung nicht verloren. «Partner» ist ein wesentlich abstrakterer Film als die beiden früheren Spielfilme Bertoluccis. Eine erzählbare Geschichte im herkömmlichen Sinne gibt es nicht; und wollte man die wenigen Fakten der Handlung beschreiben, so würde das trotzdem den Film nicht charakterisieren, der, ähnlich Godards Filmen, von dem dialektischen Verhältnis der verschiedenen filmischen Reflexionen zueinander und von der zusätzlichen Brechung aller Aktionen und Imaginationen durch die Doppelgängergestalt lebt. Dadurch entstehen auch am deutlichsten die Vielschichtigkeit der Bezüge und der weniger in äusserer Dramatik als latent hinter dem ganzen Film verborgene revolutionäre Impetus, die das italienische Publikum schon während der Biennale so ungeheuer erregten und dem Film – wie man hörte – Schwierigkeiten mit der Zensur eingebracht haben.

Ganz anders geht Peter Brook das Vietnam-Thema an. Sein Film «Tell me lies» (Erzähl' mir Lügen) ist, wie er im Film selbst feststellt, ein «semi-documentary» (Halb-Dokumentation). Man denkt gleichzeitig an ein filmisches Lehrstück, an das Living Theatre und nicht zuletzt an Brecht. Brook benutzt dokumentarisches Material und setzt es in Beziehung zu seinen Protagonisten, insbesondere zu Mark, einem jungen Londoner Buchhändler, der sich mehr und mehr der Bedeutung Vietnams für seine persönliche Existenz wie für die Existenz Europas bewusst wird und der nach Möglichkeiten einer wirksamen Opposition gegen die amerikanische Politik und gegen die Haltung des offiziellen England sucht. Diskussionen und Interviews, Statements und Reflexionen lässt Brook von Mitgliedern des «Royal Shakespeare Theatre» spielen, durchsetzt mit aggressiven Songs und nachgedrehten scheinbaren «documentaries», wie den beiden letzten Tagen von Norman Morrison, des Quäkers, der sich vor dem Pentagon selbst verbrannt hat. An all den Stellen, an denen der Zuschauer das Bewusstsein verlieren könnte, einen Film zu sehen, wird in Gesprächen, Schrifttexten oder mit optischen Mitteln der Verfremdung auf die fiktive Natur des Gestaltungsprozesses verwiesen. Die Methode bewahrt ihre Konsequenz bis zum Schluss, obwohl die fast körperliche Gegenwärtigkeit Vietnams für Mark immer stärker wird. Sie kulminiert in einer Sequenz, in der Aufnahmen von Soho und von Saigon so montiert werden, dass man glaubt, Mark durch die Strassen Saigons gehen zu sehen. «Tell me lies» ist ein sehr britischer Film, ohne die optische Effektivität Bertoluccis, von oftmals spröder Sachlichkeit. Aber vielleicht ist er für ein breites Publikum der geeignetere Film.

Wie kaum anders zu erwarten war, stammte der interessanteste Beitrag zu diesem Festival von Pier Paolo Pasolini, dem Autor von «Accattone» (Fb 5/64), «Il vangelo secondo Matteo» (Fb 6/65) und «Uccellacci e uccellini» (Grosse Vögel – kleine Vögel). Noch einmal unmittelbar vor der Präsentation seines neuen Films «Teorema» (Lehrsatz) protestierte Pasolini gegen die Konzeption der Mostra und gegen die Aufführung seines Films, über dessen Verbleib im Festspielprogramm der Produzent Renzo Rossellini gegen Pasolinis Willen entschieden hatte. Die Neugier der Journalisten trug über die von Pasolini erbetene Solidarität mit dem Autor den Sieg davon: sie blieben ruhig sitzen und sahen sich den Film an. Nach seinem letztjährigen Ödipus-Film kehrt Pasolini mit «Teorema» ganz offen zu seinem primären Thema, der Frage nach der Erlöstheit des Menschen, zurück. Ebenso wenig wie in seinen früheren Filmen liegt die Problematik eindeutig zutage. Die scheinbar wortgetreue Evangelien-Verfilmung nach Matthäus täuschte: Pasolinis Christusfilm war ein revolutionärer Film. Auch die franziskanische Heiterkeit seines allegorischen Films von den grossen und den kleinen Vögeln täuschte: er war eine gallige Abrechnung mit falsch verstandener christlicher und marxistischer Lehre. Sein neuer Film ist vielleicht noch verwirrender, weil seine Geschichte den einen albern, den anderen blasphemisch vorkommen mag, obwohl sie keines von beiden ist. In die Familie eines wohlhabenden italienischen Fabrikanten kommt eines Tages ein Gast, dessen klarem, ausgewogenem Wesen alle verfallen: das Dienstmädchen, der Sohn des Hau-



ses, das Ehepaar und die Tochter. Jedem von ihnen beweist der Gast seine Liebe. Nach seinem ebenso plötzlichen Weggang beginnen die Menschen, die mit ihm in Berührung gekommen sind, sich zu verändern. Das Dienstmädchen kehrt in sein Dorf zurück und wird dort zu einer demütigen Heiligen. Der Sohn sucht sich verzweifelt im Action-Painting zu verwirklichen. Die Tochter verfällt in mystische Starre. Die Mutter ist von dem Verlangen nach Liebe wie besessen. Der Vater verlässt seinen Besitz und läuft nackt durch die Welt.

### **«Teorema» – der Film des Anstosses**

Erst die Art und Weise, in der Pasolini diese Vorgänge gestaltet, gibt Auskunft über seine Intentionen. Der Anfang des Films ist stumm und schwarzweiss, das Leben der Familie nichtssagend und leer. Ein Telegramm kündigt die Ankunft des Gastes an. Der Bote, der es bringt, ist der junge Hauptdarsteller aus «Grosse Vögel – kleine Vögel», und er flattert mit der Botschaft ins Haus wie der franziskanische Mönch, der den Vögeln die Liebe Gottes lehren will. Mit der Ankunft des Gastes wird der Film farbig, und es bedarf kaum noch der allzu detaillierten Anspielungen, um zu erkennen, dass dieser Gast, der das Leben in die Öde und Einsamkeit bringt, in der Mythologie Pasolinis ein moderner Christus ist. Er bringt die göttliche Liebe auf eine sehr natürliche und direkte Art in die Welt. Das mag manchem Betrachter gewagt erscheinen, doch offenbart sich schon hier die Ambivalenz des Films, der einerseits eine aus den Erfahrungen, Erkenntnissen und Veranlagungen des Autors bezogene Subjektivität aufweist, andererseits in der ständigen Parallelität zu Darstellungen der Bibel religionsphilosophischen Interpretationen offensteht. Am überzeugendsten scheint mir zu sein, dass der Gast, Pasolinis «moderner Christus», die Gnade symbolisiert, deren jeder nur seinen Gaben entsprechend teilhaftig werden kann. Von dieser Deutung ausgehend, erschliesst sich der zweite Teil des Films wie von selbst. Die Menschen, die Christus begegneten, sind aufgeweckt aus der Stumpfheit, aber, allein gelassen in der Welt, zeigt sich ihre ganz verschiedenartige Reaktion. Sie reicht vom mystischen Entzücken über die Demut und Selbsterniedrigung bis zur franziskanischen Armut. Der Film endet mit dem schrecklichen Schrei des Vaters, nackt in der Einsamkeit Golgothas, dem Schrei Christi am Kreuz (der Ton der Sequenz entspricht exakt der Kreuzigungsszene im «Ersten Evangelium»). «Teorema» ist gewagt in seinen Assoziationen. Viele werden Pasolini auf diesem Weg nicht mehr folgen, die seine früheren Filme noch bejahten. Und in der Tat stellen sich bei «Teorema» Zweifel ein, gar nicht so sehr an der Legimität dieser Christus-Figur, auch nicht an den Folgerungen des Theorems. Wohl aber erscheint zweifelhaft, ob Pasolini immer adäquate Mittel gefunden hat, eine literarische Fiktion filmisch zu verwirklichen. Das ist ihm mit «Grosse Vögel – kleine Vögel» meisterhaft gelungen; hier streift die Allegorie bisweilen das Abgeschmackte. Pasolini stilisiert Dinge und Verhaltensweisen oftmals zu unnötig penetranter Bedeutungsträchtigkeit. An diesen Stellen, wie auch bei manchen Selbstzitatzen in der Machart (nicht zuletzt musikalischen), die ihm allmählich zur Konvention werden, macht es jenen leicht, die schon vom Stoff her nur nach einem Vorwand suchen, um den Film abzulehnen. Doch solche Einwände sind relativ. Sie vermögen die Qualitäten des Films, gerade in seiner Erzählstruktur, in der ungemein sorgfältigen Montage, vor allem aber in der Hinwendung zum Menschen, dem Pasolinis ganze Aufmerksamkeit gehört, nicht entscheidend zu beeinträchtigen. «Teorema» bleibt ein aufwühlender, extremer, unbedingt sehenswerter Film, für manchen gewiss ein «Stein des Anstosses»; doch die bequemen Dinge sind selten die nützlichsten. Die Jury des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC) hat «Teorema» in Venedig ihren Festivalpreis zuerkannt, eine Entscheidung, die sicher nicht unangefochten bleibt. Sie hat vor allem die Ernsthaftigkeit in der Subjektivität des Films herausgestellt und damit einen richtungweisenden Schritt in der Spruchpraxis der OCIC getan, der vielleicht geeignet ist, die Tür zu einer Anerkennung jener Filmautoren weiter zu öffnen, die mit ihren Werken nicht auf dem Boden kirchentreuer Dogmatik stehen. (Inzwischen wurde der Entscheid der Jury vom «Osservatore Romano» kriti-

siert: «Ein von einer katholischen Jury verliehener Preis von so weiter Resonanz will zwei Ziele erreichen: Eine Anerkennung gegenüber dem Autor und die Förderung des Werkes beim Publikum auf Grund seiner religiösen und moralischen Werte. Es sieht mir nicht so aus, als könne man mit «Teorema» das zweite Ziel erreichen, weil in diesem Film die positiven Elemente durch ideologische Unsicherheiten und durch die ständigen erotischen Szenen, die bei einem breiten Publikum eine unklare Vermengung von Religion, Eros und marxistischer Ideologie hervorrufen können, oft und in starker Weise fragwürdig gemacht werden.» Wie weiter bekannt wurde, hatten sich zwei Mitglieder der Jury geweigert, die Preisverleihung für Pasolinis Film zu unterschreiben. Inzwischen ist «Teorema» auf Grund einer einstweiligen Verfügung des römischen Generalstaatsanwalts Gave am 13. September, nur sechs Tage nach seiner Premiere, in einem Kino der italienischen Hauptstadt beschlagnahmt worden. Besonderen Anstoss nahm der Generalstaatsanwalt an verschiedenen Szenen, die er als «unzüchtig und lüstern» bezeichnete. Wie weiter bekannt wurde, hat die italienische katholische Filmkommission «Teorema» mit «Auszuschliessen für jedes Publikum» klassifiziert. Die Red.)

Aus Deutschland liefern in Venedig Rudolf Noeltes Kafka-Verfilmung «Das Schloss» und Alexander Kluges neuer Film «Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos», der den Grossen Festivalpreis, den «Goldenen Löwen von San Marco» errang (ausführliche Besprechung anlässlich ihrer Aufführung in der Schweiz folgt). Franz Everschor

## Bibliografie

**Film und Filmwirtschaft in der Schweiz.** Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich, 1918–1968. Zürich, Verlag Hans Rohr, 1968, 176 Seiten, zahlreiche Abbildungen.

Zu den bedeutendsten Unternehmen der schweizerischen Filmbranche gehört die am 1. Mai 1918 in Genf gegründete Allgemeine Kinematographen AG, die in Basel, Bern und Zürich mehrere Kinotheater besitzt und betreibt. Verwaltungsrat und Direktion haben zur Feier des 50jährigen Bestehens der Firma eine Festschrift «Film und Filmwirtschaft in der Schweiz» herausgegeben, die auch in einer breiteren Öffentlichkeit Interesse und Beachtung verdient. Der reich illustrierte Jubiläumsband enthält 10 Beiträge zur Frühgeschichte des Kinogewerbes und aktuellen Problemen des Kino- und Verleihgewerbes und der Filmproduktion und der Filmkultur. Einer knappen, aber informativen Firmengeschichte «Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen AG 1918–1968» von Ernst W. Schwegler folgt «Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz» von Hanspeter Manz. Dieser hervorragend dokumentierte und materialreiche filmgeschichtliche Beitrag stellt weitgehend unbekannt Details zusammen und darf als eine Art Pionierleistung der bisher so arg vernachlässigten schweizerischen Filmgeschichtsschreibung gewertet werden. Der Generalsekretär des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbandes, Fürsprecher Manfred Fink, analysiert «Struktur, Bedeutung und aktuelle Probleme der Filmwirtschaft, insbesondere des Kinogewerbes» und kommt zu Schlussfolgerungen, die für die Zukunft dieser Berufsorganisation von einiger Bedeutung sind. Der gleiche Autor gibt eine «Kurze Übersicht des öffentlichen Filmrechts der Schweiz», worauf die Beiträge «Der Filmverleih in der Schweiz» von Werner Sauter und «Film und Fernsehen in der Schweiz» von Fernsehdirektor Eduard Haas folgen. Der fundierte Beitrag «Wandlungen im Schweizer Film» von Martin Schlappner untersucht die geistige Bedeutung unseres Filmschaffens seit den vierziger Jahren, während David Wechsler in «Voraussetzungen des Schweizer Films» Lehren aus den Erfahrungen schweizerischer Filmproduktion zieht, die sich mit den Erkenntnissen Dr. Schlappners keineswegs decken. Den Abschluss bilden der geistreiche Essay «Aufgaben der Filmkritik» von Hans Rudolf Haller und das brillantspritzig formulierte Feuilleton «Ketzerisches zur Filmkultur» von Fritz Güttinger. — Diese Publikation bietet wertvolle und willkommene Unterlagen zur gegenwärtigen Diskussion um das schweizerische Filmschaffen. ul.