

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen**

Band (Jahr): **23 (1971)**

Heft 23

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

FILM KRITIK

Sacco e Vanzetti

(*Sacco und Vanzetti*)

Produktion: Italien/Frankreich, 1971
Regie: Giuliano Montaldo
Szenario: Giuliano Montaldo und Fabrizio Onofri
Musik: Ennio Morricone, Joan Baez
Kamera: Silvano Ippoliti
Darsteller: Gian Maria Volonte (Vanzetti), Riccardo Cucciola (Sacco), Cyril Cusack (Staatsanwalt), Milo O'Shea (erster Verteidiger), William Prince (zweiter Verteidiger) sowie Rosanna Fratello, Geoffrey Keen, Claude Mann.
Verleih: Sadfi, Genf

Der Fall von Nicola Sacco und Bartolomeo Vanzetti, die am 23. August 1927 für ein Verbrechen, das sie sieben Jahre zuvor nicht begangen hatten, hingerichtet wurden, ist authentisch: in den Zeitungen dieser Zeit bleibt heute nachzulesen, wie stark das Ausland – selbst die Schweiz – darauf reagiert hat: in Genf und Basel forderten die Demonstrationen und Terrorakte gar Todesopfer. Obwohl Giuliano Montaldo, von Erfahrungen mit Lizzani und Pontecorvo geprägt und seit seinem Debüt 1961 für einen engagierten Film optierend, diese rein politische Affäre in einen Spielfilm mit dokumentarischem Einschlag kleidet, ist sein Ziel von Anfang an klar: sein Werk reflektiert auch heutige Mechanismen. «Die Geschichte von

Sacco und Vanzetti ist beispielhaft», meint der Regisseur von «Gott mit uns». «Intoleranz und Rassismus sind nie tot. Es gibt Momente, wo die Justiz nicht mehr gerecht ist: nämlich dann, wenn in ihre Beweggründe die Politik eindringt. Die Macht wird zur wichtigsten Sache.» Montaldo braucht keine Namen zu nennen: weder Angela Davis noch Fred Hampton, noch die Studentenprozesse oder die Soledad-Brothers. Zum Beispiel.

Nach aussen geht – oder ging es lange Zeit – um einen Mord: in den Gestalten von Sacco und Vanzetti glaubte man die Urheber eines blutigen Raubüberfalls gefunden zu haben. Während des Prozesses – er fand in Dedham, einem reichen Aussenquartier von Boston statt – konnten von 59 Zeugen indessen nur fünf aufgetrieben werden, die in Nicola Sacco den Mörder zu erkennen vorgaben. Die Entlastungszeugen der Verteidigung dagegen galten zum vornherein als unglaubwürdig, waren sie doch – wie Sacco und Vanzetti – nur italienische Arbeiter, zu Gast in den Vereinigten Staaten. Als «Abschaum», als «zweifelhafte Individuen» werden sie abgestempelt in einem Gerichtssaal, dessen sauberster Platz die Anklagebank ist, auf der zwei Männer sitzen, die nicht wegen eines Mordes, sondern wegen ihrer Gesinnung abgeurteilt werden müssen, im Namen der Macht, der Demokratie, stellvertretend für jene, die für die Gewerkschaft arbeiten und für eine sozial bessere Welt einstehen. Die beiden wanderten aus, um in den USA eine gerechtere Gesellschaft zu finden; ihre bittere Enttäuschung liess sie zu Anarchisten, zu Praktikern der Toleranz, der Gewaltlosigkeit und des Sozialismus werden. Dadurch haben sie sich schuldig gemacht vor einem Gericht, das ihnen einen «regulären» Prozess anbie-

Dass sie zu Praktikern der Toleranz, der Gewaltlosigkeit und des Sozialismus wurden, hat sie schuldig gemacht

tet, einen Prozess, der zeigen soll, dass man in einer Demokratie, im beispielgebenden Land des Westens lebt, kurz nach der ersten Welle der Oktoberrevolution: Früher hätte man die Anarchisten deportiert. Doch diese neue, sublimierte Methode ist weit grausamer und effektvoller. Man führt einen Prozess durch, vor den Augen der Welt. Im Hintergrund ziehen Gericht samt Vorsitzendem, Politiker, Polizei und Besitzbürgertum am gleichen Strick. Nur eines haben diese Kräfte übersehen: Sie brachten zwar Sacco und Vanzetti auf den elektrischen Stuhl, im Einvernehmen mit dem zynisch-sterilen Gouverneur, aber sie haben aus den Verurteilten ein Symbol gemacht. So rief etwa der Schriftsteller John Dos Passos aus: «Einverstanden: ihr habt gewonnen. Aber ihr habt Amerika in zwei Teile gespalten.» Doch auch daraus hat man heute gelernt. Man ist noch einmal sublimer geworden. Um so schwerer wiegen die Worte Montaldos: «Die Geschichte wiederholt sich, und man kann die Warnungen nicht genügend wiederholen.»

Nun aber: wie wirksam ist diese Warnung in der heutigen Welt, die alles zu schlucken, zu verkraften und zu verdauen scheint? Der Start in unseren Kinos ist bis heute jedenfalls niederschmetternd. Montaldos unbequemes Kreuzverhör demokratischen – besser scheidemokratischen – Verhaltens setzte sich beim Publikum nicht durch, obwohl der Film die Intensität eines «Z» besitzt, obwohl er über die Brisanz eines «Indagine su un cittadino...» verfügt, dem gegenüber er aber nüchterner und bestimmter erscheint. Montaldo deckt die fatalen Mechanismen der Macht fast ausschliesslich anhand des Prozesses und der versuchten Revision auf; dadurch gewinnt sein Film eine enorme Geschlossenheit, die durch den Ernst, die Gemessenheit und die Intensität der Darsteller verstärkt wird. Diese lassen einige spröde oder schematisch konstruierte Momente vergessen und verdoppeln die Wirkung einer rigorosen Montage, die fühlbar macht, mit welcher diabolischer Irreversibilität sich hier ein Kreis um die Wahrheit schliesst, im Namen des Bürgersinns und der Freiheit. Gian Maria Volonte, selbst einer der engagiertesten Schauspieler der Gegenwart, beeindruckt durch seine feste Haltung, seinen Scharfsinn, der die Intelligenz des Autodidakten verrät; zerbrechlicher, unbestimmter erscheint Riccardo Cucciola als Sacco, der das System noch nicht ganz durchschaut hat und immer noch von einer individuell lebenswerten Existenz inmitten einer schlecht organisierten, ungerechten Gesellschaft träumt; beide Darsteller könnte man sich schwerlich überzeugender und profilierter vorstellen. Charakteristisch für deren geschickte Abstimmung ist etwa jener Wortwechsel, in dem, kurz nach der Verurteilung, Sacco ausruft: «Ich will kein politischer Märtyrer sein; ich will leben, leben!», worauf Vanzetti erwidert: «Auch ich will leben – aber in einer besseren Welt.»

Bruno Jaeggi



The Hired Hand

(Der weite Ritt)

Produktion: USA 1971
Regie: Peter Fonda
Kamera: Vilmos Zsigmond
Musik: Bruce Langhorn
Darsteller: Peter Fonda, Warren Oates,
Verna Bloom
Verleih: Universal, Zürich

Wenn die Hippie-Bewegung im weitesten Sinne als Bevorzugung des individuellen menschlichen Glückes gegenüber materiellen Werten definiert werden kann, dann hat «Easy Rider» Peter Fonda zweifellos einen Hippie-Western geschaffen. Doch weil auch der Hippie nicht in Frieden leben kann, wenn es dem bösen Nachbarn nicht gefällt, ist die «Macht der Blume», in diesem Falle des wogenden Getreidefeldes, zu klein, um Gewaltlosigkeit und Frieden zu sichern. So bleibt denn auch in Fondas «The Hired Hand» das klassische Western-Motiv erhalten: das Schlussduell, ausge tragen mit rauchenden Colts. Statt des Erntesegens erklingt das Wiegenlied vom Totschlag...

Nach den Edelwestern der fünfziger Jahre, nach der Aktion «Blutige Leinwand» aus dem Italo-Schlachthaus und nach der Peckinpahschen Entmythologisierungswelle blüht jetzt das zarte Pflänzchen der Romantik auch in den Pferdeoperen. So breitet sich in «The Hired Hand» Lyrik aus: Die Anfangssequenz ist von zauberhafter Schönheit, optisch virtuos gestaltet, eine poetische Folge von geschmacksicheren Überblendungen. Da lädt, in künstlerische Unschärfe getaucht, ein silbrig glitzernder Fluss verführerisch zum Bade, bis als grausamer Schock, gleichsam Böses ankündigend, die Leiche eines kleinen Mädchens vorbeitreibt. Damit sind in der «Ouverture» – eine rhythmische Synthese zwischen Folk-Blues und Pop-Musik – gleich schon die Elemente von Fondas Western enthalten: gewalttätige Einbrüche in eine Welt persönlicher Suche nach dem Glück.

Drei Männer reiten zusammen durch die unermesslichen Weiten der wilden (noch unbezwungenen), schönen Natur, zwei von ihnen schon seit Jahren. Der eine hat vor langer Zeit Frau und Kind verlassen, getrieben von Fernweh, der andere träumt vom Traumland Kalifornien, und der jüngste findet statt des Rauschens des Meeres die Finsternis des Todes. Kalifornien zerrinnt wie ein Traum... So beschliesst der erste nach abenteuerlichen sieben Jahren wieder heimzukehren, begleitet von seinem langjährigen Freund. Damit beginnt die Story, aus der in lyrischer Folge die leisen Gefühle von Liebe und Freundschaft wachsen, von Sich-wiederfinden und neuerlicher Trennung, von Schmerz und schliesslich Tod in einer Umwelt, die (bis heute) noch immer – wie makaber! – Geschmack am Leichengeruch findet. Peter Fonda hat mit seinem Regie-Erstling bewiesen, dass der Western zu



Des Herumziehens müde geworden, kehrt Collings (Peter Fonda) mit seinem «Sattel Tramp» Harris (Warren Oates) zu Frau und Kind zurück

Recht als «uramerikanische Kunstform mit archaischem Charakter» gefeiert wird. Diese Gattung entspricht in einem derart hohen Masse dem Medium Film, dass die ständig jungen und unverbrauchten Stilmittel immer neuen Impulsen zugänglich sind. Die Möglichkeiten des Westerns sind unbeschränkt: da ist Platz für Lyrik und Poesie, für Gewalt und Leidenschaft, für Hass und Liebe, für hintergründige Gesellschaftskritik und Sentimentalität, für Erkenntnis auch, für Geschichtsfälschung und Wahrheit. Im Western breitet sich kaum Langweile aus, da ist Raum für individuelle Betrachtungsweise. Western sind Filme, die ein persönliches Verhältnis zum Betrachter erschliessen und dabei in absoluter Gültigkeit menschliche Verhaltensweisen aufdecken. «Der erste wirkliche Film war ein Western, und wenn es einen letzten gibt, wird es wieder ein Western sein», ist einmal geschrieben worden. Rolf Niederer

Früchte paradiesischer Bäume

(Ovace stromu rajskych)

Produktion: Tschechoslowakei, 1970
Regie: Vera Chytilova
Buch: Vera Chytilova und Ester Krumbachova
Kamera: Jaroslav Kucera (Gatte der Chytilova)
Musik: Zdenek Liska
Kostüme: Ester Krumbachova
Darsteller: Karel Novak, Jitka Novakova, Jan Schmid
Verleih: Colombus, Zürich

Orthodoxer Kirchengesang erzählt zu Beginn die altbekannte «Geschichte vom Sündenfall» (1. Mose 3), während im Bild in rasch ineinandergeblendeten einfarbigen, aber schwarzgemusterten Einstellungen ein junges Paar sich tanzend bewegt. Die Zeitlupe verleiht ihren Schritten und Gesten die Unbeschwertheit des paradiesisch-harmonischen Spiels der nackten Körper; in einem Teich, umgeben und überdacht von einem dichten, schützenden Blätterhimmel, suchen sich die beiden «ersten» Menschen zu begegnen und einander zu umfassen. Auch die Kamera spielt mit und holt die Figuren und ihre Gesichter immer wieder in Grossaufnahmen heran, lässt sie aber auch gleich wieder in die gebührende Distanz der Nahaufnahme zurücktreten. Es ist dieses «erste» Liebespaar, das ohne Hemmung und ohne Leidenschaft wirklich frei spielend die Leinwand erfüllt.

Dann fällt der Apfel – und hier wechselt der Film vom experimentell einheitlichen (formalistischen?) Vorspiel zur geschichtlich situierter Erzählung – in Evas Schoss, die neben Josef, ihrem Mann, unter einem wunderschönen, fast kitschigen Baum im Park eines Erholungsheimes ruht. Er lehnt ab, auch in den Apfel zu beissen, und bleibt, während Eva aufspringt und essend wegläuft, teilnahmslos ruhend liegen. Sie springt dem Postboten entgegen und nimmt die Briefe für Josef in Empfang, darunter einen mit einem verdächtigen Parfümgeruch. Sie muss vermuten, dass ihr Mann sie betrügt, aber sie möchte wissen, wie es wirklich steht. Uns versucht der Film traumhaft verhüllend und doch offenbarend zu zeigen, wie sich etwa die Aufhebung der vermeintlich paradiesischen Urharmonie wegen des einmal losgebroschenen Drangs nach Erkenntnis und Unterscheidung von «Gut und Böse» konkret im Leben dieses Paares vollziehen mag. Die Beispielerzählung von Eva und Josef spielt, erkennbar an Kostümen und Dekor, im Zeitalter des Rokoko, der «zierlich-graziösen, spielerisch-frivolen, galanten Gesellschaftsdichtung» (dtv-Lexi-

kon); sie wird für uns dadurch gleichzeitig konkret historisch, datierbar im 18. Jahrhundert und zeitlos – also auch in der Gegenwart – gültig. Wer einmal in die «Frucht vom Baum der Erkenntnis» gebissen und ihren Saft in sich gesogen hat, der muss der Leidenschaft nach der Wahrheit erliegen, bis er «Gut und Böse» unterscheiden kann!

Also läuft Eva, nachdem sie die Briefe abgegeben hat, restlos wieder weg und streicht dem verführerisch anziehenden «Galant» Robert, dem leichtfertigen Tändler ihrer Erholungsgesellschaft nach. Sie sucht ihm unablässig zu begegnen, vielleicht noch zusätzlich dadurch gereizt, dass er sich und das Geheimnis seiner rostrotten Mappe ihr immer wieder entzieht; bis er beim Gesellschaftsspiel im Sand seinen Zimmerschlüssel verliert. Zuerst will Eva ihn auf den Verlust aufmerksam machen, nimmt aber, als er nicht reagiert, den Schlüssel an sich und ergreift kurz entschlossen die Gelegenheit, das Geheimnis vielleicht in Roberts Zimmer zu lüften. Sie findet die rostrote Ledermappe und in dieser mehrere Zahlenstempel und ein Stempelkissen mit roter Tinte; verliebt in den kleinen Erfolg, drückt sie sich lachend eine der Zahlen, eine nussgrosse 6, auf ihren linken Oberschenkel.

Zur ballspielenden Gesellschaft im Sand zurückgekehrt, wird ihr aus einer eben eingetroffenen Zeitung eine Meldung über den vielgesuchten Frauenmörder vorgelesen, der seine Opfer mit roten Stempelzahlen nummeriere und kürzlich sein sechstes gefunden habe! Zutiefst erschrocken über die unausweichliche Einsicht, dass Robert der gesuchte Mörder sein muss, kontrolliert sie betroffen ihr Zeichen am Oberschenkel und fällt in Ohnmacht. Als sie erwacht, liegt sie in ihrem Zimmer auf dem Bett und Josef daneben; er gesteht ihr, dass er sie tatsächlich betrogen habe, nun aber – auf Robert eifersüchtig geworden – ihre Liebe zurückgewinnen will. Nun kennt sie also «ihre Liebe» und «ihren Tod», sie kann unterscheiden zwischen «Gut und Böse», sie hat die Wahrheit, nach der sie streben musste, erlangt und will fliehen; mit Hutschachtel und Koffer macht sie sich überstürzt auf den Weg,

wird aber von Josef und Robert gemeinsam zurückgehalten. Das Spiel geht weiter, und Eva sollte sich für den einen oder den andern entscheiden, sie kann sich der Wahrheit nicht durch Flucht entziehen. Also lässt sie sich von Robert, der trotz oder wegen der bei ihm drohenden Lebensgefahr die stärkere Anziehungskraft auf sie ausübt, zu heimlich-unheimlichen Treffpunkten locken: ins Ruderboot, wo sie nur knapp dem Wassertod entrinnt; in den Sumpf, wo sie von Josef gerettet wird usw. Eva kann aber gar nicht das sechste Opfer werden, als das sie sich voreilig abgestempelt hat; sie muss vielmehr selbst das siebente Opfer bringen, indem sie Robert erschießt und so ihren vorzeitigen eigenen Tod tötet. Wo ihre Leidenschaft nach der Wahrheit sie hindrängt auf dem Weg des Todes, da muss sie selber mit bis ans Ende gehen, um dann den Weg der Liebe mit Josef wieder aufnehmen zu können.

Als sie zu Josef zurückläuft, der das Erholungsheim eben verlassen will, bleibt dieser nur sehr zögernd stehen und ergreift auch die Rose nicht, die sie ihm diesmal – anstelle des Apfels! – hinstreckt. Vielleicht hat er gelernt, dass man von der unteilbaren Wahrheit nicht nur die eine Hälfte, die Liebe, wollen und die andere, den Tod, verdrängen kann. Er muss einsehen, dass es zwar durch die Leidenschaft nach Erkenntnis nicht viel zu gewinnen gibt, wenn man am Ende doch bloss die alte Polarität von Liebe und Tod, von «Gut und Böse», von Leben und Sterben findet, dass man aber andererseits ausser der falschen, unwahren Unschuld, die er sich zuerst bewahren wollte, auch nicht viel zu verlieren hat und sich der Weg also dennoch lohnt.

Die kunstvoll erhellend-verbergende Beispielerzählung der Vera Chytilova und ihrer Mitarbeiter konfrontiert uns mit drei gewinnenden Verlierern: Robert begegnet einer furchtlosen, freiwilligen Zuneigung und findet doch das Ende seines todspendenden Lebens; Josef verliert

Früchte paradiesischer Bäume: ein aussergewöhnlich interessanter, aber stark verschlüsselter Film der tschechoslowakischen Regisseurin Vera Chytilova

seine falsche, auf Verdrängung bauende Gewissensruhe und gewinnt doch Evas Liebe zurück; Eva selbst erfährt die Stillung ihrer Erkenntnis-Leidenschaft, muss dafür aber ihre ursprüngliche Unschuld opfern, also schuldig werden! Ein unzeitgemäßes tragischer Schluss, dem sich jedoch unter der Zweideutigkeit der «ausserhalb des Paradieses» sich ereignenden und zu verantwortenden Geschichte keiner entziehen kann: Wer das Paradies der vermeintlichen Unschuld einmal verlassen musste, begibt sich gezwungenermassen unter den Widerspruch von «Gut und Böse»; es bleibt ihm nicht einmal die Gewissheit der Urharmonie, die er erst durch die Erkenntnis von Liebe und Tod hindurch wieder zu finden hofft! Die entmythologisierte Schlange ist in die Haut der konkret erfahrbaren Versuchung gekrochen, die die leidenschaftliche Anziehungskraft des Fremden und Geheimnisvollen und das trügerisch ruhige Verharren beim Bekannten und Vertrauten für uns darstellen. Um das Leben aber leben zu können, anstatt bei der undurchschauten Halbwahrheit, die alles Leben tötet, stehen zu bleiben oder gar zu fliehen, dazu muss der einzelne in Grenzsituationen bereit sein, schuldig zu werden – denn es gehört, wie Dietrich Bonhoeffer in seiner «Ethik» schreibt, «zur Struktur verantwortlichen Handelns die Bereitschaft zur Schuldübernahme und die Freiheit» (vgl. 7. Aufl., S. 255 f.); oder der einzelne muss, wie es Vera Chytilova ausdrückt und für sich in Anspruch nimmt, die hemmende Angst vor Fehlern in allen Lebenslagen überwinden: «Ich vertraue viel der Spontaneität, es gibt keine fixen Ideen, ich bin immer bereit, neue, unerwartete Wege einzuschlagen, ohne jede Angst, etwas Falsches zu tun. Denn mit dieser Angst wäre man gefesselt und gelähmt: Man würde nichts wirklich Neues, Imaginäres entdecken. Ja man muss scheinbare Fehler sogar als Ausgangspunkt nehmen, darin weitermachen, vorwärtsgehen, sich forttragen lassen, und dann wird man plötzlich entdecken, dass man gar keinen Fehler, sondern wirklich etwas Neues geschaffen hat» (vgl. «radio + fernsehen» Nr. 45/1971, S. 18 f.).

Wenn der Film in uns also die verschüttete, oder vielleicht gar verlorene Sehnsucht nach der Urharmonie wiederzuwecken vermag, dann sollte er auch die Leidenschaft nach der unbequemen Erkenntnis, die Spontaneität auf das Neue und Unbekannte hin beleben, ohne sie in der Angst vor Fehlern und Schuld gleich wieder zu ersticken. So würde die filmische Beispielerzählung zu einem mutig offenen und zugleich poetisch verhüllenden Bekenntnis, dass – gemäss der alttestamentlichen Geschichte «vom Verlust des Paradieses» – Eros und Thanatos (griechisch für Liebe und Tod) als die sich dialektisch ergänzenden Kräfte des Lebens auf dem Weg zum «neuen Himmel» und zur «neuen Erde» bejaht und angenommen werden dürfen.

Allerdings fehlt nun bei Vera Chytilova – wie übrigens auch im Alten Testament – meines Erachtens die neutestamentliche Kategorie der Vergebung; sie erst könnte



nach der Trauer über den zwar not-wen-denden, aber doch schuld-eröffnenden Weg für Eva und Josef einen wirklichen Neuanfang begründen. Die erschütternde Erkenntnis, zu der uns unverkrampfte Leidenschaft führen muss, bedarf der kom-plementären Vergebung, um ehrlich und frei vom Vergangenen neu anzufangen und ein «gutes» Stück weiterzukommen. Aber vielleicht ist es ungerechtfertigt, voreilig, anmassend, diese Forderung an einen tschechoslowakischen Film zu richten, angesichts der äusserst kritischen Lage in der CSSR seit der russischen In-vasion 1968; vielleicht lässt sie sich nicht einmal an den «freien Schweizer» Kino-gänger richten, weil er in seiner Selbstsicherheit Vergebung gar nicht braucht? Vielleicht müssen wir es also bei der mutig resignierten Deutung der Vera Chytilova bewenden lassen: «Eva wird mit verschiedenen Wahrheiten konfron-tiert: Sie liebt Robert, den mysteriösen Frauenmörder, und entdeckt, dass ihr Mann sie betrügt; sie sieht in ihm einen Heuchler. Diese verzweifelte, scheinbar ausweglose Wahrheit ist für sie zu grau-sam: sie tötet Robert. Andererseits will sie nicht mehr in der Halbwahrheit, also in der Lüge, leben. Aber selbst wenn die Wahrheit grausam ist, man kann sie, ein-mal bekannt, nicht ausradieren. Man muss, trotz allem, weiterleben, überleben. Das betrifft nicht nur mich, sondern viele, die ich kenne, in meinem Land. Es ist dies die Verzweiflung sowohl des einzelnen, der verraten wird, wie die Verzweiflung des Filmschaffenden über die Begrenzt-heit seiner Möglichkeiten» (Zit. nach «radio + fernsehen» Nr.45/1971, S.19).
Urs Etter

Dialog

Produktion: Schweiz, 1971
Regie: Richard Dindo
Kamera: Peter von Gunten
Ton: Jean-Daniel Bloesch
Diskussionsteilnehmer: Pfarrer Kurt Marti, Dr.Konrad Farner
Verleih: Filmpool, Zürich

Das Gespräch, das der gegenwärtig in Paris lebende Zürcher Jungfilmer Richard Dindo auf Zelluloid gebannt hat, wäre in dieser Form vor wenigen Jahren kaum möglich gewesen. Ohne einander mit wohlpräparierten Voten von der Richtig-keit und alleinigmachenden Wirkung ihrer Religion oder Ideologie überzeugen zu wollen, diskutieren der überzeugte Christ Pfarrer Kurt Marti (Bern) und der erklärte Marxist Dr.Konrad Farner (Thal-wil) über eine beiden Partnern notwendig erscheinende Veränderung unserer Ge-sellschaft. Im Mittelpunkt des Gesprächs steht der Dialog zwischen Christentum und Marxismus, wie er sich bei jungen Leuten gerade in letzter Zeit in verstärk-tem Ausmasse manifestiert hat. Marxis-mus und Christentum haben eine grosse Gemeinsamkeit: sie sind – zumindest im europäischen Raum – mitbestimmender Teil in einer sich im Umbruch befindli-

chen Welt. Sie sind beide am Sozialisie-rungsprozess innerhalb einer kapitalisti-schen Gesellschaft interessiert und treiben ihn in mehr oder minder evolutionärer oder revolutionärer Weise voran. Warum also sollen sich die marxistische Ideologie und die christliche Religion nicht zu ei-nem Dialog finden, der, falls er eines Ta-ges in der Öffentlichkeit fortgesetzt wür-de, zum gemeinsamen politischen Vorge-hen führen könnte? Sind das die Überle-gungen einiger Phantasten? Ist das Ge-spräch zwischen Marxismus und Chri-stentum zur ewigen Utopie verdammt? Das sind Fragen, die der Film «Dialog» aufwirft und zur Diskussion stellt. Dass er die Antworten schuldig bleibt, liegt in der Natur der Sache. Aber er reisst eine Aus-einandersetzung an, die einige Überle-gungen wert ist und der zu stellen es sich lohnen könnte.

«Dialog» ist ein Film, der vielen zum Är-gernis werden wird: den von der Parteideologie überzeugten doktrinären Marx-isten nicht weniger als jenen, den Gross-teil des Kirchenvolkes bildenden Chri-sten, denen ihre Religion mehr erbauende denn aufbauende und damit verändernde Einrichtung geworden ist. Das Gespräch zwischen Farner und Marti reisst Schran-ken nieder und fordert gleichzeitig ein Bekenntnis. Ein Bekenntnis allerdings weniger zur Religion oder zum Marxis-mus als zu einer menschlichen Gesell-schaft. Das Bekenntnis zu Gott oder Marx – um es extrem auszudrücken – weist bloss den allerdings mit Überzeugung an-zutretenden Weg in der Richtung einer solchen Humanisierung. Daraus wird be-reits deutlich, dass weder Marti noch Far-ner nach einer Synthese zwischen christ-licher und marxistischer Ethik streben. «Die Christen sollen Christen bleiben und noch bessere Christen werden, und die Marxisten sollen Marxisten bleiben und noch bessere Marxisten werden.» Diese Worte Dr.Konrad Farners stehen gleich am Anfang des Filmes gleichsam als ein Manifest, dass es beim Gespräch zwi-schen den beiden Exponenten sich nie und nimmer um ein billiges, weder den Grundsätzen des Christentums noch je-nen des Marxismus entsprechendes und somit in keiner Weise vertretbares Fu-sionsgeplauder gehen kann. Gegenseiti-ge Akzeptierung ohne Bekehrungsversu-che ist die Grundlage zum Dialog.

«Dialog» ist, nicht ohne das Wissen des Regisseurs, auch zu einem Film gegen die Extreme geworden. Schlecht kommen je-ne weg – ohne dass es im Bild gezeigt zu werden braucht –, die sich bedingungslos und stur um ihre Fahne scharen und in stürmischem Vorwärtsdrängen oder auch in blindem Konservatismus die ur-sprünglichen Ziele und Anliegen ihrer Ideologie oder Religion vergessen: Die Erschaffung eines besseren Menschen und einer besseren Gesellschaft nämlich. Gerade hier haben die beiden Partner voneinander zu lernen. Die Christen etwa müssen sich ihres sozialetischen Auftra-ges neu bewusst werden, was eine Politi-sierung zur Folge hat. Auf welchen Wi-derstand ein solches Anliegen stösst, be-wies etwa die Diskussion um den finan-ziellen Beitrag des Weltkirchenrates an

revolutionäre Organisationen, die gegen die Unterdrückung und Ausbeutung kämpfen. Die Marxisten dagegen hätten sich an das Menschenbild des frühen Marx zu erinnern und die von ihnen vernachlässigte Individualethik zu erneuern; ein Vorgehen, das etwa die institutionalisierte Form des in Moskau gepflegten Staatskapitalismus arg in Frage stellen würde. Das Abweichen von einer sturen Parteidoktrin zugunsten einer Selbsterkenntnis ist Voraussetzung für jedes ge-winnbringende Gespräch. Dr.Konrad Farner, der aus der Partei der Arbeit (PdA) «nach links» ausgetreten ist, demonstriert das im Film. Er wird sich da-durch auf seiner Seite wenig Freunde schaffen. Wer indessen glaubt, er werde dadurch ein bequemere Partner für die bürgerliche Gesellschaft, sieht sich ge-täuscht. Wer immer eine Gesellschaft in ihrer gegenwärtigen Struktur zu verän-dern sucht, wird sich Gegner schaffen. Das gilt für Pfarrer Kurt Marti nicht weni-ger. Sein Bekenntnis zu einer progressi-ven Kirche muss im bürgerlichen Lager schockieren, vor allem natürlich dort, wo die herrschende Güter- und Besitzverteil-ung als eine gottgegebene Tatsache an-gesehen wird.

Veränderung der Gesellschaft: das heisst nicht zuletzt auch Veränderung der Besitzverhältnisse, Abschaffung des Privat-eigentums. Ob dadurch der bessere Mensch und damit die bessere Gesell-schaft erreicht werden, bleibt in Frage ge-stellt. Sicher aber ist, dass sich dem Men-schen dadurch bessere Möglichkeiten of-ferieren. Ziel müsste es sein, der Ausbeu-tung des Menschen durch den Menschen ein Ende zu bereiten. Erreicht wurde die-ses Ziel weder vom Marxismus noch vom Christentum, wiewohl es das Anliegen beider Exponenten ist, eine Humanisie-rung und Entmaterialisierung herbeizu-führen. Kapitalismus und Bürgertum, so Pfarrer Marti, seien mit einem gelebten Christentum sowenig zu vereinbaren wie mit dem Marxismus. Wie aber soll die Veränderung herbeigeführt werden? Durch die Evolution oder einen ihrer möglichen Bestandteile, die Revolution? Und ist es dem Christen erlaubt, im Falle einer Revolution zur Gewalt zu greifen? Die Kirchengeschichte zeigt, dass Chri-sten immer wieder zum Mittel der Revo-lution, oftmals unter Anwendung der Ge-walt, gegriffen haben. Christus selbst, meint Farner, sei kein Feuerlöscher, son-dern ein Brandstifter gewesen. Das ist eine sehr pointierte Formulierung, und sie beinhaltet wohl nur die halbe Wahrheit. Es stimmt zwar, dass grundlegende ge-sellschaftliche Veränderungen, wie sie die Verkündigung des Evangeliums etwa darstellt, nur selten ohne Gewalttätigkeit entstanden. Es müsste aber gerade hier festgehalten werden, dass, um ein mo-dernes Schlagwort zu gebrauchen, die Christusrevolution eine Revolution der Liebe in ihrem ursprünglichsten Sinne war. Und eben diese Liebe scheint mir im Gespräch zwischen Kurt Marti und Kon-rad Farner zu kurz zu kommen. Dass christliche Liebe, Friede und Gerechtig-keit besser sind als Hass, Krieg, Unter-drückung und Macht, sei eigentlich nie



bewiesen worden, meint Pfarrer Marti dazu; doch bestehe der Glaube just darin, zu behaupten, Liebe sei besser, ohne es beweisen zu können. Auf die Frage des Pfarrers, ob es überhaupt möglich sei, die Welt ohne diesen Glauben zu verändern, bleibt Farner die Antwort schuldig. Dass gerade hier sich eine tiefe Kluft im Gespräch zwischen Christentum und Marxismus sich öffnen könnte und vielleicht auch müsste, wird leider nicht ausgesprochen. Wobei mit aller Deutlichkeit festzuhalten bleibt, dass christliche Liebe nichts, aber auch gar nichts mit jenem wehleidigen und verlogenen «Seid lieb zueinander», wie es heute vielfach eben auch von der Kanzel herunter gepredigt wird, gemein hat.

Richard Dindo liefert mit seinem etwa 50minütigen Film ein sehr reiches und wertvolles Material zum Gespräch zwischen Christ und Marxist. Viel Provokatives und Unbequemes wird da dem Zuschauer und Zuhörer an den Kopf geworfen. Manches wird einer scharfen Kritik rufen, wird Zorn erregen. Doch gerade dies ist das Positive dieses in jeder Beziehung ernst zu nehmenden Filmes. Jede Diskussion, die Argumenten und Gegenargumenten ruft, ist besser als das sture Verhalten in den Festungen, das zu nichts führt als zu Vorurteilen und zu einem Verharren in den vielleicht ungläubhaft gewordenen Positionen. Tatsache ist, dass die Welt einer Veränderung bedarf und dass alle, die guten Willens sind, gemeinsam daran arbeiten müssen, gleich, ob sie sich Christen oder Marxisten nennen. Dass der Film dazu überhaupt eine Grundlage schafft, ist sein grosses Verdienst. Dass er es abseits einer unfruchtbaren Haltung der gegenseitigen Ächtung tut, macht ihn wertvoll, bei allen Mängeln, die ihm anhaften. Dem Berner Peter von Gunten (Kamera) ist es gelungen, den Dialog zwischen Marti und Farner so einzufangen, dass sich der Zuschauer jederzeit direkt anwesend fühlt und der Eindruck einer Aufzeichnung gar nicht erst entsteht. Dadurch erhält das Gespräch eine Intensität, der sich niemand entziehen kann, selbst wenn er hinter die Aussagen der beiden Gesprächspartner ein grosses Fragezeichen setzen muss.

Urs Jaeggi

Komödie vor ernstem Hintergrund:
Jacques Denis (rechts) und Jean-Luc Bideau in «La Salamandre»

La Salamandre

Produktion: Schweiz, 1970/71

Regie, Buch, Dialog, Produktion: Alain Tanner

Mitwirkung am Buch: John Berger

Kamera: R. Berta, S. Bernardoni

Ton: Marcel Sommerer (Direktion)

Musik: Patrick Moraz, Main Horse Airline

Darsteller: Bulle Ogier, Jean-Luc Bideau, Jacques Denis, Véronique Alain, Daniel Staffel, Marcel Robert, André Schmidt, François Simon

Verleih: Alain Tanner, durch Filmpool Zürich

«In einem Land wie dem unsrigen sind, von einigen Ausnahmen abgesehen, alle Bedürfnisse befriedigt. Man hat zu essen, man hat ein Dach über dem Kopf und ein bisschen Geld, um zu leben. Und dann werden die geistigen, kulturellen Bedürfnisse vollkommen überfahren. Wenn uns (und damit meint Tanner: die Künstler) überhaupt noch eine Rolle zukommt, dann jene, diese Bedürfnisse zu schaffen, diese anderen Bedürfnisse, die echten, nicht die künstlichen, die uns die Geschäftsleute vorschlagen.»

Das sagte Alain Tanner zu seinem ersten Langspielfilm, «Charles mort ou vif». Er sagt und zeigt es erneut, wenn auch nicht explizit, in seinem letzten Werk: «La Salamandre». In einem Film, in dem die Symptome eines morbiden helvetischen Räderwerks noch deutlicher werden als im vorangegangenen Beitrag zu einer Chronik unseres Landes. Doch Tanner wiederholt sich nicht: er variiert, vertieft, vervielfältigt. Und er weiss, dass man ihn – wie überhaupt den schweizerischen Film – ernst zu nehmen beginnt, nicht nur im Ausland, wo nach «James ou pas» von Michel Soutter nun auch «La Salamandre» Schlagzeilen macht. Und daher fällt es dem Genfer noch leichter, Distanz zu üben sowohl gegenüber der Geschichte

als auch gegenüber der eigenen Person, zu zeigen, dass er das Ganze nicht tierisch ernst nimmt, um dann hinterrücks doch wieder jeden Zweifel über das Gewicht der Grundidee des Films zu zerstören, in der ähnlichen Art, wie er ein wechselseitiges Spiel mit der Realität treibt, die dann am echtesten erscheint, wenn sie überspielt oder durch die Vision ersetzt wird. Gleichzeitig entwickelt Tanner sein Talent zur Satire, zur ironischen, oft fast schon zynischen Provokation, die sich bereits am Anfang der Geschichte zeigt: dort, wo der biedere Onkel, das Vorbild des Bürgerlichen, angeschossen wird – von seiner eigenen Militärwaffe, von der es heisst, schliesslich hätte sie ja mal früher oder später zu etwas dienen müssen. Immerhin hatte er das Gewehr stolz gleich bei der Haustür hängen.

An diesem nicht ganz gewöhnlichen «fait divers» entzündet sich die Geschichte. Denn der Onkel beschuldigt Rosamonde des Mordversuchs. Das 25jährige Mädchen seinerseits beteuert, es handle sich um einen Selbstunfall. Über die verworrene Angelegenheit soll nun Pierre, ein eben aus Brasilien zurückgekehrter Journalist, für die Television ein Drehbuch schreiben. Pierre, der an die Wirklichkeit der sichtbaren Dinge glaubt, macht sich an Rosamonde heran, zwingt sie zum Sprechen und kommt zu keinem Resultat. Er erzählt seinem Freund, Paul, davon. Dieser – Gelegenheitsarbeiter und Dichter – schafft von Affäre und Rosamonde seine eigene Version, über der herumliegenden Alltagsrealität: und dadurch viel wahrer und wirklicher.

Doch im Zentrum steht Rosamonde, der «Salamander», der (am Schluss des Films) durchs Feuer geht – oder, am Anfang zumindest, durch die Kälte einer prosperierenden Welt, die den einzelnen unauffällig aushöhlt und abstumpft und in deren Ordnung die Wurzeln des heutigen Unbehagens treiben. Zwischen Weltverlorenheit und Revolte treibt sie in einem diffusen Leben dahin, das einfach so vorbeigeht, unbesehen, unbekannt. Sie tritt Stellen an und gibt Stellen auf, über ihre Vergangenheit weiss sie nichts zu sagen: das ist alles ein dumpfes, lähmendes, erlebnisloses Ganzes, im Würgegriff der Ordnung (Onkel) und der sinnlosen, inhumanen Arbeit für die Konsumation, einer Arbeit, die heute Hunderttausende zu halben oder ganzen Automaten erniedrigt. Sporadischen Auflehnungen folgt stille Verzweiflung oder Kapitulation: Rosamonde, unfähig, den Mechanismus dieses Systems zu erkennen, «bereitet sich auf die Verdammnis vor».

Paul weigert sich, die «wirkliche» Rosamonde zu treffen. Mit seiner Vision ist er der «Wirklichkeit» voraus. Doch es ist unvermeidlich: die beiden sehen sich, und Liebe stellt sich ein. Nun beginnt ein Engpass für alle. Pauls Vision bricht zusammen und kann nicht weitergeführt werden. Die Geschichte von Pierre stagniert. Und Rosamonde wird mit Pauls «Rosamonde» – er hat sie Héliodore genannt – konfrontiert. Und sie erkennt: ihre tiefere Wirklichkeit, das, was ihre Bedürfnisse und deren Realisierung verunmöglicht, die Mechanismen der erdrückenden Ge-

sellschaft. Sie hat auf den Onkel geschossen: man fühlt, jetzt würde sie es nicht mehr tun, weil sie weiter sieht, weil sie jetzt ihre Revolte und ihren Kampf um ein bisschen individuelle Freiheit in einer verwalteten, arbeitenden Masse bewusster und gezielter durchzuführen vermag. Sie hat geschossen, weil sie blind war in ihrer ohnmächtigen Auflehnung – und vielleicht hat sie deshalb auch nicht richtig getroffen. Die Eiswüste des Geistes, dominiert vom materiellen Profit, verdunkelt von bürgerlicher Konstanz, leergefegt vom Komfort, hat sie, die die Spielregeln des Systems refüsiert, nicht erfrieren lassen. Die Art, wie sie sich aus dem Schuhgeschäft rausschmeissen lässt, vor Weihnachten, wie sie diese provozierte Zwangsentlassung als Befreiung aus der Zwangsjacke fühlt, weist darauf hin. Aber es liegt Bitterkeit und Trauer in diesem Schluss. Es ist überhaupt kein Schluss. Es ist ein Anfang. Doch ein Anfang wozu? Tanner gibt nicht vor, es zu wissen. Er gibt sich nicht mächtiger, als er sich fühlt. Und für ihn ist der oft mitreissende, dann wieder hinterhältige Humor nichts anderes als ein Zeichen der Ohnmacht als politischer Mensch. In derartigen Augenblicken gewinnt sein Tonfall, zumeist zwischen Ironie und Poesie, eine Transparenz, ein Ineinander von Stimmungen, die seinem sehr genferischen Blick auf die Realität entspricht: einer Annäherung, die nie psychologisch ist, und einer Distanzierung, die Raum zur Reflexion schafft. Der korrosive Humor überspielt dabei, quasi als lindernde Arznei, die Unerträglichkeit der materiellen Wohlstands- und der ideellen Notstandswelt. Unvergesslich dürften auch die drei Darsteller sein, die Tanner sehr differenziert zu charakterisieren vermochte. Eine Entdeckung ist dabei zweifellos Jacques Denis, eine Persönlichkeit von warmer Poesie und fragiler Sanftheit, eine Erscheinung, die an keine andere mahnt und die mit einem Minimum an Aufwand alles überströmt und direkt auf den Zuschauer einwirkt. Hinter dem Gesicht Jean-Luc Bideaus, der auch in Soutters «James ou pas» und «Les Arpenteurs» (noch nicht beendet) zu sehen sein wird, hinter seiner Komik und Treffbarkeit öffnen sich immer wieder dunkle, weite, oft gar verzweifelte Räume. Mit dem Ulk seiner Person kontrastiert die fiebrige Sensibilität Bulle Ogiers, die die ganze Komplexität Rosamondes fühlbar zu machen vermag und sowohl in den Momenten der eigentlichen Explosion wie in jenen der Resignation und Mattigkeit zu überzeugen und zu packen vermag. Und sorgfältig auf die Stimmung und Bedeutung von Tanners Tonfall sind die Bilder Renato Bertas abgestimmt: poetisch, wo sie poetisch sein müssen, karg, wo sie karg sein müssen. Tanners Film weist auf einen Aufbruch. Pierre wird seinem anfangs des Films unrealisierbaren Projekt nachgehen: er wird in Paris für eine politische Zeitschrift arbeiten. Rosamonde hat eine Spur des nötigen Bewusstseins gefunden, und Paul setzt seinen Weg, um eine wichtige Erfahrung und Bestätigung bereichert, fort. Es sind dies Erfahrungen, die auch dem Zuschauer neue Spuren aufzeigen – Spu-

ren, die aus der Leinwand und der allegorischen Geschichte heraustreten. Die zu neuen, lebenswerten, tief veränderten Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft führen – oder führen könnten.

Um eine neue, wirklich lebendige und lebende Gesellschaft schaffen zu können, muss der einzelne seine elementaren Bedürfnisse kennen und zugleich erfahren, wie und gegen wen er sie verteidigen – und notfalls auch durchsetzen muss. Wir müssen tatsächlich, wie Tanner in einem Interview über «La Salamandre» meint, «alles neu erfinden: die Beziehungen der Menschen untereinander». Bruno Jaeggi

FILM AUFTRAG

Eine Arbeit für den Staatsanwalt

Kirchen in Deutschland stellen Mitarbeit bei «Erwachsenenfreigabe» ein

epd. Die evangelische und die katholische Kirche in der Bundesrepublik Deutschland stellen ab 1. Januar 1972 ihre Mitarbeit bei der «Erwachsenenfreigabe» in der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) ein. Sie sind jedoch bereit, bei der Prüfung von Filmen auf ihre Eignung zur Vorführung vor Jugendlichen und an den sog. ersten Feiertagen auch weiterhin mitzuarbeiten. Dies geht aus einer Mitteilung hervor, die von den Filmbeauftragten der beiden Kirchen, Dr. Gerd Albrecht und Wilhelm Schätzler (beide Köln), in Wiesbaden im Anschluss an eine Sitzung des erweiterten Ausschusses der Öffentlichkeit übergeben wurde. Diese «Stellungnahme der Filmbeauftragten der beiden Kirchen zur Frage ihrer Mitarbeit in der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft» geben wir leicht gekürzt wieder.

Stellungnahme der Filmbeauftragten

1. Am 1. Januar 1972 stellen die beiden Kirchen ihre Mitarbeit bei der Erwachsenenfreigabe in der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft ein. Beide Kirchen sind jedoch bereit, sich weiterhin an der Jugend- und Feiertagsfreigabe zu beteiligen.

2. Schon Ende des Jahres 1970, als die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft ihre Grundsätze revidierte, haben beide Kirchen ihrer Befürchtung Ausdruck verliehen, dass es lediglich bei einer Änderung des Wortlauts bleiben würde. Die Erfahrung der letzten Zeit hat dies bestätigt. Beide Kirchen haben

betont, dass sie nach einer gewissen Erprobungszeit über ihre Mitarbeit in der FSK endgültig entscheiden.

3. Die Gründe, warum die beiden Kirchen ihre weitere Mitarbeit in der Erwachsenenfreigabe der FSK einstellen, sind prinzipieller Art. Beide Kirchen haben sich in der FSK nicht nur als Vertreter ihrer Glieder und ihrer Interessen, sondern als Mandatsträger der gesamten Öffentlichkeit und des Gemeinwohls verstanden. Sie sahen ihre Aufgabe darin, die Meinungen und Vorstellungen der Öffentlichkeit aus ihrer Sicht in die Arbeit der FSK einzubringen und in der Konfrontation mit anderen geltend zu machen. In der Entwicklung der letzten Jahre trat diese Auseinandersetzung in der FSK in den Hintergrund und wich immer mehr der Frage nach der strafrechtlichen Unbedenklichkeit der Filme. Eine Mitarbeit bei derartigen Entscheidungen erwartet jedoch die Öffentlichkeit vom Staatsanwalt, nicht aber von den Kirchen; im Interesse der Öffentlichkeit kann dies auch nicht Aufgabe der Kirche sein.

4. Beide Kirchen sind bereit, die Filmwirtschaft in der Erwachsenenfreigabe durch Sachverständige zu beraten, sobald Fragen auftauchen, für die kirchliche Stellungnahmen gewünscht werden und zweckdienlich erscheinen. Beide Kirchen sind auch weiterhin bereit, sich im sog. Erweiterten Ausschuss mit allen bisher an der FSK Beteiligten um die Klärung der bei der Filmfreigabe entstehenden prinzipiellen Fragen zu bemühen.

5. Die beiden Kirchen beenden mit Bedauern ihre Mitarbeit in der Erwachsenenfreigabe der FSK. Diese Institution war nach ihrer Zielsetzung ein Instrument der gesellschaftlichen Selbstkontrolle und insofern Ausdruck demokratischer Selbstbestimmung der Gesellschaft. Weil dies aber immer weniger das Selbstverständnis der FSK ist, deren Entscheidungen und deren Beurteilung in der Öffentlichkeit bestimmt werden, geben beide Kirchen ihre Mitarbeit in der Erwachsenenfreigabe auf.

6. Beide Kirchen betonen, dass die Aufkündigung ihrer Mitarbeit bei der Erwachsenenfreigabe nicht Signal für ein Disengagement in filmpolitischen Fragen ist.

Dr. Albrecht: «Nicht das Ende der FSK»

Dass der Rückzug der Kirchen aus der «Erwachsenenfreigabe» nicht das Ende der FSK bedeute, sondern deren «Erneuerung» ermögliche, hat der evangelische Filmbeauftragte, Dr. Gerd Albrecht, in einer Stellungnahme betont. Dr. Albrecht sagte wörtlich:

«Die Kirchen haben von Anfang an in der FSK mitgearbeitet, also seit 1949. Dass sie die Erwachsenenfreigabe in Zukunft nicht mehr mitmachen, ist nicht Ausdruck einer Verärgerung oder Ohnmacht. Aber in der FSK selbst und in der Öffentlichkeit besteht keine Klarheit mehr darüber, ob die FSK ihre Erwachsenenfreigabe noch weitergehend ‚liberalisieren‘ soll, also den mündigen Staatsbürger selber entscheiden lassen