

Filmkritik

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **24 (1972)**

Heft 6

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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

Modern Times

(*Moderne Zeiten*)

Produktion: USA, 1936
Regie, Buch und Musik:
Charles Chaplin
Kamera: Rollie Toteroh und Ira Morgan
Darsteller: Charles Chaplin, Paulette
Goddard, Henri Bergman, Chester
Conklin, Alan Garcia
Verleih: Rialto, Zürich

Über Charles Spencer Chaplins «Modern Times» zu schreiben, heisst nicht zuletzt, der Gefahr des Schwelgens ausweichen. Das Wiedersehen mit dem nun 36jährigen Film, der in den fünfziger Jahren aus dem Verleih zurückgezogen wurde, verlockt dazu, über Sequenzen zu schreiben, die inzwischen klassisch und Filmgeschichte geworden sind. Charlot am Fliessband, als Testperson für die Essmaschine, als unfreiwilliger Anführer einer Arbeiterdemonstration – das anzuschauen ist heute immer noch ein Erlebnis, ja ein kinematographisches Ereignis von hohem Rang. Es ist wohl nicht übertrieben, zu behaupten, dass in «Modern Times» – obwohl nicht Chaplins bestem Film – alles enthalten ist, was den Film zur Kunst macht. Kunst, in jenem umfassenden Sinne begriffen, der sowohl das formale, das schauspielerische wie auch das menschliche Engagement umfasst. Das ist nun allerdings eine Sache, die in nahezu allen Filmgeschichten nachzuschlagen ist und hier nicht weiter erläutert zu werden braucht.

Aufschlussreicher mag es sein, die Wirksamkeit dieses Filmes auf die Gegenwart zu durchleuchten. Wie zeitlos ist das soziale Engagement Chaplins, das in keinem seiner Filme stärker durchgebrochen ist als gerade in «Modern Times»? Wie reagiert der Zuschauer von heute auf einen Film, der in einer Zeit der Arbeitslosigkeit die Versklavung des Individuums durch die Industriearbeit zum Inhalt hat? Und schliesslich: Ist das Werk, das Chaplins Eintritt in die soziale Wirklichkeit markiert, heute noch aktuell, oder hat es bloss noch historischen Wert?

In der Begegnung mit «Modern Times» bloss einen filmhistorischen Anlass zu sehen, wäre wohl falsch. Der Film hat seine Aktualität bewahren können, er ist zeitgemäss geblieben. Charlot rennt vehement gegen den Stolz der amerikanischen Nation an: gegen das Fliessband, die Rationalisierung der Arbeit, die Automation. Die Technik gewinnt in seinem Film etwas Dämonisches, weil der kleine Tramp er-

kennt, dass sie die Freiheit des Individuums einschränkt, dass sie den Menschen zum Produktionstier erniedrigt, zum Roboter. Gleich zu Beginn des Filmes tönt er dies an, wenn er den Bildvergleich zwischen der ins Gatter getriebenen Schafherde und den zur Arbeit strömenden Menschen anstellt. Er verdeutlicht es dann in jener berühmt gewordenen Fliessbandsequenz, in der er durch die einfältige Arbeit zum Roboter wird, zu einer in den Arbeitsprozess eingegliederten Maschine. Da muss Charlot erst durchdrehen, bevor er wieder zu jenem tanzenden, verspielten Vagabunden werden kann, der – wie alle grossen Clowns – Menschlichkeit verkörpert. Überall da hat der Film seine unmittelbare Aktualität bewahrt, wo er zeigt, wie der rationalisierte Arbeitsprozess den Menschen als Persönlichkeit entwürdigt und ihn zum Sklaven einer Industriegesellschaft macht, deren Religion der Profit ist.

Dennoch ist «Modern Times» weit davon entfernt, ein klassenkämpferischer Film zu sein. Chaplin bleibt im ganzen Film ein Aussenseiter. Wenn er auch zeigt, dass nicht nur er allein ein Opfer eines allein auf Profit ausgerichteten Arbeitsprozesses ist und dass neben ihm auch die Massen zu leiden haben, wenn Arbeitslosigkeit sich einstellt, so solidarisiert er sich dennoch nie mit den Arbeitern. Er bleibt Individualist, Aussenseiter. Sein Kampf ist allein gegen die Vergewaltigung des Individuums ausgerichtet. Die Parole «Proletarier aller Länder vereinigt euch!» bedeutet ihm nichts. Im Gegenteil: Dass er einmal an der Spitze eines Demonstrationzuges marschiert, die rote Fahne wild gestikulierend schwenkend, erweist sich als schmachlicher Irrtum. In der Fabrik richtet er seine Aktionen weniger gegen den ihn quälenden, allmächtigen Boss als vielmehr gegen seine Mitarbeiter, und im Gefängnis wird er sogar zum allerdings unfreiwilligen Helfer jener Justiz, welche die Aufstände der unterdrückten Massen brutal niederknüpelt.

Nein, Chaplin ist wahrlich kein Klassenkämpfer. Erstrebenswert ist ihm nicht eine Weltverbesserung durch Veränderung der Gesellschaft; was er wünscht und wovon er träumt, ist, in den Status eines gehobenen Bürgertums aufgenommen zu werden. Das wird eminent deutlich in jener Sequenz, in der Charlot zusammen mit Paulette Goddard von einem gediegenen Heim träumt. Sozialkritik ist Chaplins Film zwar keineswegs abzusprechen, aber sie geht bei ihm nie von der Solidarisierung der Massen – die ihm ein Greuel ist –, sondern stets vom Individuum, vom einzelnen Menschen, aus. Die Massen bleiben bei Chaplin amorph, sie erfahren keine Charakterisierung, sind eben jener Schafherde gleichgesetzt, mit der sie eingangs des Filmes verglichen werden. Chaplin war – bei allem sozialen Engagement – nie der Vertreter irgendeiner politischen Richtung oder Gruppierung. Sein Herz gehört dem einzelnen Menschen, den er in seiner Gesamtheit in einer während langer Jahre aufgebauten Figur – in Charlot – zu verkörpern versucht. Charlot, das bist du, gleichgültig, ob du ein Linker oder ein Rechter

bist. Gerade darin liegt die Grösse und Menschlichkeit des unbeholfenen Vagabunden mit der zu kleinen Jacke, den zu grossen Hosen und dem Stöcklein, dass er der Spiegel eines jeden ist. Das müssen sich alle ins Stammbuch schreiben lassen, die Charlot als Vorkämpfer für die Linke pachten wollen.

«Modern Times» ist nicht nur ein Film, den man wiederentdecken darf, sondern einer, den man neu entdecken muss. Bestätigt sich beim erneuten Anschauen die ungeheure Konzentration des Filmbeginns, so stellt man heute doch mit leiser Wehmut fest, dass Chaplin den Film gegen den Schluss hin vergibt. Da feiert der Gag zwar munter Urständ, aber er ist nicht mehr problembezogen, ja er verbaut sogar wieder, was er am Anfang aufgerissen hat. Chaplins menschlich-soziales Anliegen verflacht im Unwirklichen, der filmische Bezug zu einer grausamen Gegenwart geht mehr und mehr verloren. Darüber hilft dann auch nicht mehr die traumhaft schöne Schlusssequenz, in der Charlot die betrübte Paulette Goddard aufheitert und sich mit ihr auf den Weg der ungewissen Zukunft begibt, hinweg. Paulette Goddard: Sie war für mich die eigentliche Entdeckung in «Modern Times». Noch heute einem Schönheitsideal entsprechend, weist sie sich über aussergewöhnliche schauspielerische Qualitäten aus. Sie spielt das für seine Familie sich aufopfernde Mädchen mit einer weiblichen Wildheit und Verbissenheit, wie man sie sonst bloss etwa im russischen Revolutionsfilm vorgesetzt bekommt, mimt aber gleichzeitig das karrieremachende Tanzsternchen mit einem nahezu schon wunderbaren Hauch von verruchtem Glamour. Die ganze indifferente Haltung Chaplins zu den Frauen bricht bei ihr durch: Sie ist Heldin, Teufel und Engel zugleich, himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt wandelt sie durch einen Film, der ihr gewidmet zu sein scheint. Dass sie innerhalb von «Modern Times» die Stimme des Proletariats mehr als etwa Chaplin verkörpert, dass sie es vor allem ist, welche die Wünsche der Unterdrückten und Armen überhaupt artikuliert, ist bis anhin wohl viel zuwenig beachtet worden.

«Modern Times» ist der erste Film, dem Chaplin seine Stimme leiht: in jener berühmten Sequenz nämlich, in der er ein Engagement als Kellner und Sänger in einem Restaurant erhält. Weil er den Text seines Liedes nicht behalten kann, erhält er ihn von Paulette Goddard auf die Manschetten geschrieben, die er aber beim selbstsicheren und schwungvollen Auftritt gleich verliert. Sein Lied, eine Mischung von Lautmalerei und Gestik, wird zum grossen Erfolg, ist aber zugleich ein böser Seitenhieb auf die Geschwätzigkeit des frühen Tonfilms, den Chaplin nie gemocht hatte. Er ist, auch als der Film zu sprechen begann, ein Pantomime geblieben, ein Mensch, der seine Gefühle, seinen Seelenzustand durch Bewegung auszudrücken versuchte. Darin war er Meister, und der neuerliche Erfolg, den «Modern Times» rund um die Welt erringen wird, ist weitgehend auf diese Meisterschaft zurückzuführen. Urs Jaeggi

La classe operaia va in paradiso

(Die Arbeiterklasse kommt ins Paradies)

Produktion: Italien, 1971
Regie: Elio Petri
Buch: Elio Petri und Ugo Pirro
Kamera: Luigi Kuveiller
Darsteller: Gian Maria Volontè
Verleih: Ideal-Film, Genf

Elio Petris «Ermittlungen gegen einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger» musste sich leider hierzulande noch mit einem eher mässigen Publikumserfolg begnügen. Sein neuer Film dürfte hingegen wegen seiner sozialkritischen Brisanz vor allem bei einem jungen Publikum weit grössere Beachtung finden. Im Mittelpunkt von Petris neuem Werk steht der Fabrikarbeiter Lulù Massa, der wie einst Stachanow sein Plansoll gewaltig übertrifft und an seiner Maschine – man erinnert sich an Chaplin in «Modern Times» – mit den ewig gleichen Handbewegungen Metallstücke produziert. Mit wütendem, fanatischem Eifer verrichtet er seine stumpfsinnige, verrücktmachende Arbeit. Lulù scheint mit seiner Arbeitswut die Arbeit selbst totschiessen zu wollen. Am Abend kehrt er abgekämpft nach Hause, unfähig auszuspanspannen, unfähig die Frau, mit der er zusammenlebt, zu befriedigen. Einzige Ablenkungen sind der ununterbrochen angedrehte Fernsehapparat und die Fussballneuigkeiten in der Sportzeitung.

Lulù verkörpert auf bedrückende Weise den materiell gesicherten, jedoch durch sinnlose Arbeit entfremdeten Proletarier des 20. Jahrhunderts. Hat dieser Arbeiter, der durchaus als Individuum gezeichnet ist, die Möglichkeit, sein unmenschliches Leben zu ändern? Petri lässt die Frage offen; er zeigt eine Situation, macht Andeutungen, überlässt es aber dem Zuschauer, seine Schlüsse zu ziehen. Immerhin zeigt er unmissverständlich, dass Lulù auf dem besten Weg ist, wahnsinnig zu werden und von einem Irrenhaus ins andere – von der Fabrik in eine Anstalt – zu wechseln. Die Sinnlosigkeit seines Daseins erdrückt ihn fast, und doch weiss er nicht, was und wie er es ändern könnte. Er versteht die linken Studenten nicht, die vor den Toren der Fabrik versuchen, die Arbeiter zum Widerstand anzustacheln. Sie sprechen nicht seine Sprache, sie gehören nicht seiner Klasse an. Mit ihren abgestandenen Parolen lassen sich keine Bewusstseinsveränderungen verwirklichen.

Für kurze Zeit erfährt Lulùs Leben zwar eine Wandlung, die bezeichnenderweise durch einen Zufall ausgelöst wird, jedoch ohne Folgen bleibt. Er hat einen Arbeitsunfall; der angestaute Hass der Arbeiter gegen die Akkordschinderei bricht plötzlich los, es kommt zu Streiks und Zusammenstössen. Nur mit Mühe können die Gewerkschaftsführer die Arbeiter von unkoordinierten und unüberlegten Handlungen abhalten. Erst nach der Entlassung Lulùs einigt man sich auf ein gemeinsames Kampfziel und erwirkt schliesslich die Wiedereinstellung des

Genossen. Geändert hat sich allerdings nichts: Lulù, der kurz daran gedacht hat, wegzuziehen, verkauft seine Arbeitskraft weiterhin als moderner Sklave am Fließband.

In diesem vehement sozialkritischen Film stehen interessanterweise für einmal nicht die gesellschaftlichen Aspekte im Vordergrund. Petri kümmert sich in erster Linie um den einzelnen Arbeiter, ideologische Streitigkeiten und Klassenkämpfe interessieren ihn weniger. «La classe operaia va in paradiso» erhält so eine faszinierende Optik, frei von allen doktrinären Blickwinkeln. Die äusserst konkrete, fast hautnahe Betrachtung einer individuellen Existenz erfordert vom Regisseur dennoch eine gewisse Distanz. Petri wahrt diese Distanz fast durchwegs und registriert mit scharfen Bildern die Ohnmacht der kontestierenden Studenten, das Dilemma der Gewerkschaft, die sich nicht um den einzelnen kümmern kann, und den Zustand des Arbeiters Lulù, der dem Wahnsinn nahe ist. Ein paarmal gibt Petri jedoch seine distanzierende Haltung auf, anstelle von Ironie und Verfremdung tritt deftige Komik. Bei diesen komischen Stellen ist es einem nicht ganz wohl. Zu lachen gäbe es ja eigentlich nichts.

Man kann also gewisse Bedenken haben, wenn Petri den Dingen allzu nahe rückt. Nicht ganz unbedenklich ist aber auch die unparteiische Distanz, derer er sich beflüssigt. Petris Absicht, Lulù von aussen zu betrachten, läuft trotz allen Vorzügen gelegentlich Gefahr, ihm teilnahmslos gegenüberzustehen. Die Reaktionen des Publikums an einzelnen Stellen, das Lachen über Lulù, sind doch etwas irritierend. Hier wäre allerdings abzuklären, wie ein Arbeiterpublikum – in Italien etwa – den Film aufnimmt. Die Reaktionen der Besucher eines Studiokinos sind in diesem Falle vielleicht nicht relevant.

Durch sinnlose Arbeit entfremdeter Proletarier: Gian Maria Volontè in Elio Petris vehement sozialkritischem Film «La classe operaia va in paradiso»



Das breite Spektrum von Problemen, das Petri aufwirft oder zumindest andeutet, könnte den einen oder andern Zuschauer überfordern. Denn neben der Entfremdung des Arbeiters beleuchtet er auch Probleme der Gewerkschaften, der linken Studenten, der Sexualität, des Wohnens, des Konsums. Diese Einwände wiegen jedoch nicht schwer angesichts des brillanten Werkes, das würdig an die besten Filme der neorealistischen Tradition Italiens anknüpft. Kurt Horlacher

«Juste avant la nuit»

Produktion: Frankreich, 1970
Regie: Claude Chabrol
Buch: Claude Chabrol, nach «The Thine Line» von Edward Atiyah
Kamera: Jean Rabier
Musik: Pierre Jansen
Darsteller: Stéphane Audran (Gattin von Chabrol), Michel Bouquet, François Périer
Verleih: Vita Films, Genf

Im Pariser Appartement ihrer Freundin Gina Maillardie empfängt Laura Tellier ihren Geliebten Charles Masson zum nachmittäglichen Schäferstündchen; beim sadomasochistischen Spiel muss er ihr die Hände um den schlanken Hals legen und drückt dann etwas zu stark zu. Laura stirbt, und Charles spült in der nahegelegenen Bar schnell zwei Whisky hinunter, so dass er sich übergeben muss. Dann trifft er seinen langjährigen Freund und lässt sich in dessen Wagen in den Vorort fahren, wo sie beide wohnen. Charles Masson (Michel Bouquet) ist Inhaber einer Werbeagentur, verheiratet, zwei Kinder; er hat sich vom Freund, François Tellier (François Périer), Architekt, ebenfalls verheiratet, ohne Kinder, ein avantgardistisch eingerichtetes Haus bauen lassen, «um nicht zu verspiessen».

Beim kurzen Zwischenhalt im Bistro erreicht François ein Anruf von Gina, seiner Frau sei etwas zugestossen; also fährt er wieder nach Paris zurück. Charles geht zu Fuss nach Hause, wo Hélène (Stéphane Audran) mit den Kindern eine Schokoladentorte bäckt. Man bemerkt hier seine Abgespanntheit und Ermüdung, und er erzählt von dem Unglück, das wahrscheinlich der Frau des Freundes zugestossen sei. Es wird beschlossen, den aufklärenden Anruf des Freundes abzuwarten. Unterdessen erfährt François in Ginas Appartement in Paris von der Polizei, dass seine Frau Laura, Antiquitätenhändlerin, von ihrem Geliebten erwürgt worden sei. Die Nachricht trifft ihn unvorbereitet, aber er sucht sie mit Fassung zu tragen und teilt der Polizei nichts mit von seiner überraschenden Begegnung mit Charles in der nahegelegenen Bar; er möchte seinen brüderlichen Freund erhalten und ihm die lästigen Nachforschungen der Polizei ersparen. Daran hält er sich auch später noch, als ihm Gina berichtet, dieser Freund müsse der Geliebte

Lauras gewesen sein, weil sie die beiden einmal zusammen aus ihrer Wohnung habe kommen sehen.

So geht die Beerdigung vorüber, und weitere Wochen verfließen, ohne dass die Polizei einen brauchbaren Hinweis findet. Bis Charles nach dem kleinbürgerlich-familiären Weihnachtsfest einen Nervenzusammenbruch erleidet. Die sehr verständnisinnige und liebevolle Hélène schlägt einen kleinen Urlaub am Meer vor, ohne Kinder. Beim Marsch in den Dünen gesteht Charles seine Tat: Er kann es nicht mehr allein tragen, das belastende Verhältnis mit Laura, die sadomasochistischen Vergewaltigungswünsche, die ihn anzogen und doch so tief quälten, dass er an jenem letzten Nachmittage eben zu stark zudrückte. Doch auch dieses erste Geständnis kann Charles nicht ernsthaft entlasten; er sieht sich genötigt, bei nächster Gelegenheit auch seinen Freund einzuweihen: «Je veux que tu sais que c'est moi qui ai tué Laura!»

François hat von dem verhängnisvollen Verhältnis nichts geahnt, und er wünscht auch jetzt nicht, dass seine Frau in die bisher beschaulich ungetrübte Männerfreundschaft einbricht; es gebe da auch nichts zu verzeihen, denn für ihn sei dies alles gar nicht geschehen. Charles sollte es auch vergessen, da ja die Polizei keinen einzigen Anhaltspunkt gefunden habe. Dieser kämpft nun mit sich, um dem allseitigen Wunsch, doch ja einen Skandal zu vermeiden, zu entsprechen und wieder Ruhe zu finden; schlafen kann er aber nur mit Tropfen. Schliesslich wünscht er doch seine Verurteilung herbei, weil er jetzt überzeugt sei, dass er damals Lauras Tod bei vollem Bewusstsein gewollt, sie also ermordet habe. Trotz des Skandals für seine Familie und seine Mutter fasst er den Entschluss, die «Gerechtigkeit» herauszufordern und sich zu stellen. Zu mitternächtlicher Stunde eröffnet er dies Hélène und erwartet von ihr, dass sie seinen Entschluss billige und ihm nun sein Schlafmittel hole. Möglicherweise hat er sich den Sühnetod gewünscht, ebenso sehr wie Laura sich vielleicht den ihren gewünscht haben mag; jedenfalls hat er die Überdosis Schlafmittel aus der Hand seiner Frau ruhig ausgetrunken und ist verschieden. Diagnose: Selbstmord.

Als Betrachter dieses psychologisch-sozialkritischen Kriminalstücks ist mir die eine Erfahrung besonders wichtig geworden: dass Charles' Subjektivität trotz der illusionären Objektivität des Mediums als undurchdringbar erkannt wird. Die vermeintliche Objektivität der filmischen Darstellung dieses Falles beruht auf der Perfektionierung des technischen Apparates durch den Regisseur Claude Chabrol (vergleiche dazu die Kritik zu seinem letzten Film in ZOOM 4/1972); die kühl ausgewogenen Farben, Dekors und Musikstücke ergänzen die präzise, zurückhaltende Schauspielerführung und die kalt berechnete, oft verzögernd langatmige Montage, und dies alles schafft eine fast grausame Atmosphäre der unbeteiligten Beobachtung seiner sterbenden Figuren. Charles' sich wandelnder Bericht vom

Tode Lauras kann so eben nicht mehr objektiv beurteilt werden; vielleicht muss er sich diesen Mordfall schaffen und dadurch seine Schuld so sehr steigern, dass er nur mehr im Tod von Laura frei wird. Der Betrachter behält ja nur in Erinnerung, dass das Unglück geschah, als Laura ihren Geliebten zum gefährlichen Spiel aufforderte; die bewegten Gefühle Charles' bei diesem Spiel und im Augenblick des Zudrückens bleiben so lange verborgen, bis er sie aus seiner ganz subjektiven Sicht schildert – zunächst mit der Absicht, sich zu rechtfertigen, später, um sich zu belasten, da alle seine Rechtfertigung annehmen. Je deutlicher ihm erst Hélène und dann François zu verstehen geben, dass ihm nichts anzulasten ist, um so stärker verlangt Charles nach Bestrafung. Wie weit darf man da seiner Darstellung noch trauen, oder wie weit sollte man auch seinem Strafwunsch entsprechen? Die illusionäre Objektivität der filmischen Darstellung führt sich so selbst ad absurdum, je zweideutiger Charles' Subjektivität zutage tritt.

Chabrol versucht damit meines Erachtens gerade von dem privaten Fall dieser beiden Familien im Untergang weg zu einem umfassenden gesellschaftlichen Problem zu führen: Er möchte uns die Unbewusstheit und teilnahmslose Grausamkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen in unserem Gesellschaftssystem erfahrbar machen. Die Unbewusstheit und Grausamkeit besteht darin, dass Leiden und Qualen, aber auch Schuldgefühle und Konflikte in unserer Gesellschaft verdrängt werden und geheim bleiben müssen. Jeder will seine Ruhe und Ordnung, also darf, was hinter der gemütlichen Fassade sich verbirgt – die Angst vor der Ver-spießung! –, nicht zum Vorschein kommen. So sieht sich jeder bloss genötigt, der Erhaltung des Bestehenden zu dienen, sich darum allein zu sorgen und jeden möglichen Skandal tunlichst zu vermeiden; keiner kann mehr zur Verantwortung für den anderen und für die gemeinsame Gestaltung der sich wandelnden Gegenwart auf eine unbekannte Zukunft hin angehalten werden. Wo aber eine Gesellschaft nur mehr das Erhalten und Bewahren des einmal Erlangten fordert, wird der Lebensprozess unterbunden, und der Tod kann sich breitmachen; gegen ihn wird nicht mehr protestiert.

Im Film bricht nur ein einziger aus diesem System aus: Der alte Kassier in Charles' Werbeagentur entwendet die Kasse und türmt mit einem hübschen jungen Mädchen, seiner zweiten Jugend. Bald wird er aber gestellt und gefasst, weil er nicht den ganzen Mut aufbrachte, gleich ausser Landes zu fliehen! Also gewährt nur der totale Aufbruch noch eine Chance, den Tod zu überwinden.

Vorerst stirbt jedoch alles in Halbheiten: Die Existenz beruht auf halben Lügen, halber Liebe und unvollendbaren Verdrängungen, man vegetiert in Morbidität und opfert sich dem Bewahrungsfetisch. Es verbreitet sich eine Atmosphäre der sterilen Immobilität und Aktionslosigkeit, bis hinein in den verdunkelten Kinosaal; auf der Leinwand lässt sich Charles von den Frauen herumschubsen, besonders

von Hélène, die jedoch bloss Bewahrungsaktivitäten dirigiert, wie das Weihnachtsfest oder den kleinen Urlaub am Meer, und schliesslich den «Selbstmord» mit einer Überdosis Schlafmittel. Wer mag aus diesem Todesschlaf, «juste avant la nuit», also bei Nachteinbruch, noch erwachen?

Vielleicht lässt sich das Problem zur Schuldfrage hin verdichten und die Lösung von da her suchen: Es gilt die gesellschaftliche Maxime «Schuld ist unteilbar!», die Chabrol in Film umsetzt und mit der folgerichtigen Konsequenz ergänzt «Schuld ist zu verdrängen!», weil einer allein sie nicht tragen kann. Dagegen liesse sich nun aus einem neuen Verständnis der christlichen Vergebungslehre postulieren: «Schuld ist teilbar und folglich mitzuteilen!» Traditionellerweise wird aber Vergebung bei der christlichen Beichte – sie kann nach evangelischem Verständnis gegenüber einem jeden Mitmenschen erfolgen! – durch die Absolution zugesprochen, was dem ursprünglichen Sinn der Beichte widerspricht, indem ja die Schuld nun nicht geteilt, sondern aufgehoben wird. Wahrscheinlich würde die Lösung in einer gemeinsamen Sühne von Charles, Hélène und François liegen.

Urs Etter

La maison sous les arbres

(The House under the Trees / Das Haus unter den Bäumen)

Produktion: Frankreich, 1971

Regie: René Clément

Buch: Sidney Buchman und Eleanor Perry

Musik: Gilbert Bécaud

Darsteller: Faye Dunaway, Frank Langella, Barbara Perkins, Karen Blanguernon, Raymond Gerome, Maurice Ronet

Verleih: Distributeur de Films, Genf

Vor 20 Jahren hat René Clément, noch unter dem nachhallenden Eindruck des Zweiten Weltkrieges und mitten im sogenannten kalten Krieg, «Jeux interdits», die Tragödie von den Kindern, die das Töten und Beerdigen lernen, geschaffen. Gerade das Kinderpaar bildet die Brücke zum neusten Werk des gleichen Regisseurs. Das Motiv der bedrohten Kindheit ist auch in «The House under the Trees» wieder da. Statt Krieg steht die rücksichtslose Wirtschaftsmaschinerie, statt Verwaisung steht Entführung und statt kleiner Tierleichen liegt eine in Notwehr erschossene Baby-Sitterin – in Wirklichkeit gehörte sie dem Spionagering an – quer in der Leinwand.

Die Beziehungspunkte zum gefeierten Meisterwerk «Jeux interdits» sind also da. Wer daraus ableitet, der neue Film müsse ein besonders typischer René Clément sein, irrt sich nicht, auch wenn die Handlung als solche recht oberflächlich, recht billig – sie könnte einem Krimiheftchen entstammen – zu sein scheint. Ein amerikanischer Mathemati-

ker lebt mit seiner Frau und seinen zwei Kindern seit zwei Jahren in Paris. Eine mächtige Wirtschaftsgruppe will seine ausserordentlichen Fähigkeiten für ihre Industriespionage ausnützen und lässt den Rechenmeister auch an der Seine nicht in Ruhe. Die Frau wird immer mehr von Bewusstseinsabsenzen geplagt, ein schweres psychisches Leiden scheint von ihr Besitz zu ergreifen. Die Weigerung des Mannes, den Spionageauftrag anzunehmen, treibt seine Peiniger zum Äussersten, zur Kindsentführung. Der Zufall will es, dass dem kleineren der beiden Kinder eine Pistole in die Hände kommt, mit der er die Entführerin erschießt. Der Spionagering fliegt auf, die Kinder werden gefunden. Mit einer Kinderzeichnung des «Hauses unter den Bäumen», in dem die Kleinen eingesperrt waren, geht der Film zu Ende.

Die Musik stammt von Gilbert Bécaud und würzt gehörig mit Stimmung. Somit wäre alles da zu einem durchschnittlichen Kriminalfilm mit Happy-end. René Clément, Faye Dunaway und Frank Langgella sorgten jedoch dafür, dass statt dessen eine feine psychologische Studie entstand, die nur zufällig in die Form eines Kriminalfilms gerahmt wurde. Einer langen Fahrt auf einem Frachtkahn durch Schleusen und Tunnel, unter Brücken hindurch und an weitem Land vorbei durch Nebel und Nacht, gleicht die ganze Geschichte, und der Regisseur hat eine solche Nebelfahrt gleichnishaft als Einleitung vorweggenommen. Zwei Menschen leben sich auseinander, weil sie nicht mehr alles gemeinsam tragen können. Die Forderung des Spionagerings lastet schwer auf dem einen, die seelische Erkrankung schwer auf dem andern Partner. Dazwischen bilden die Kinder einen letzten gemeinsamen Berührungspunkt. Grossartig meistert Faye Dunaway schauspielerisch das Problem, eine geistige Veränderung, eine Erkrankung darzustellen: Welch eine Angst legt sich über diesen Menschen, eine Angst vor sich selbst! Dabei wird alles so transparent gezeichnet, dass der Zuschauer die Zusammenhänge erkennt, wenn sich herausstellt, dass die junge Frau von ihrer Freundin im gleichen Haus in die Krankheit hineingezwungen worden ist: Opfer einer negativen Psychotherapie. Einige Szenen prägen sich besonders ein, so die Suche nach den Kindern, die Nacht im Gefängnis (als Mutter des Kindsmordes verdächtigt), dann die Gewissheit, nicht verrückt zu sein, und die Entlarvung der schuldigen Freundin. Die sensible Schauspielerin hat aus einer vielleicht durchschnittlichen Rolle eine lebendig bleibende Figur gestaltet, eine Clément-Figur allerdings.

Dies ist das andere: René Clément versteht es, Kinder und Erwachsene, Darsteller und Zuschauer zu führen, er versteht filmisch zu erzählen. Dass er sich dabei eher bewährter als experimenteller Mittel bedient, ist von zweitrangiger Bedeutung; denn in der Erzählung geht es um den Menschen und immer wieder um den Menschen. Ihn sichtbar zu machen, sei es als Kind, sei es als Mutter und Vater, ist ihm auch hier wieder auf ergreifende



In «La maison sous les arbres» von René Clément schildert Faye Dunaway bedrückend die krankhafte geistige Veränderung einer Frau

Weise gelungen. Ängste und Freuden, Nöte und Erlösungen, Streit und Versöhnung, Leben und Tod machen das geringe Ansprüche stellende kriminelle Gerüst des Films vergessen. Fred Zaugg

Nicholas and Alexandra

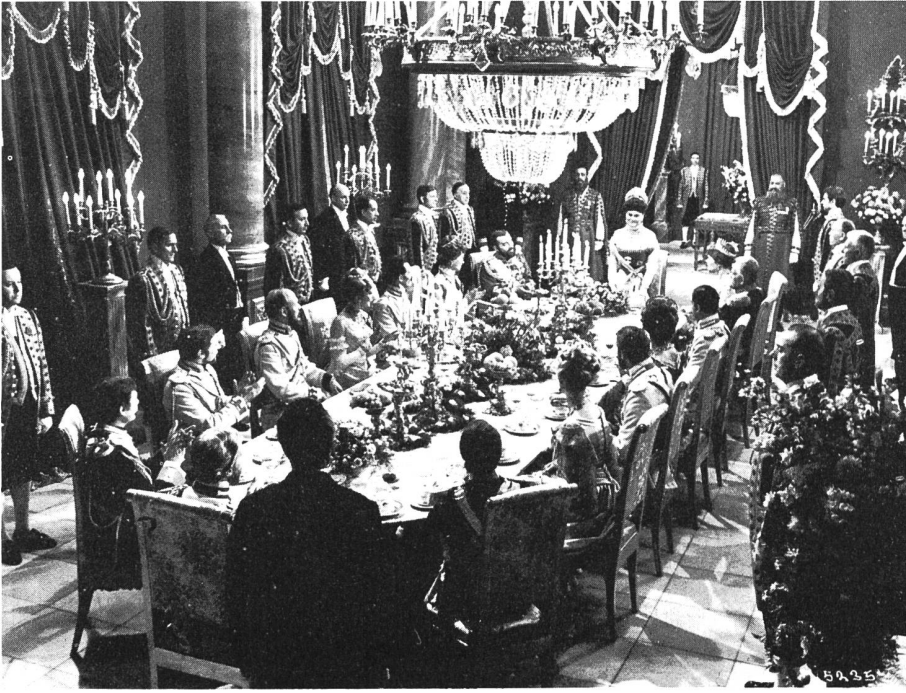
(*Nikolaus und Alexandra*)

Produktion: USA, 1971
 Regie: Franklin J. Schaffner
 Drehbuch: James Goldmann nach dem Roman von Robert K. Massie
 Kamera: Freddie Young
 Musik: Richard Rodney Bennett
 Darsteller: Janet Sizmann (Zarin), Michel Jayston (Zar), Roderic Noble (Alexej, Zarewitsch), Tom Baker (Rasputin), Eric Porter (Ministerpräsident Stolypin), Laurence Olivier (Ministerpräsident Witte), Michel Bryant (Lenin), Brian Cox (Trotzki), John McEnery (Kerenski)
 Verleih: Vita-Films, Genf

Den amerikanischen Produzenten Sam Spiegel hatten immer schon episch-breite Themen herausgefordert: Erst «Die Brücke am Kwai» und später «Lawrence von Arabien» hatten Millionen von Zuschauern vor die Breitleinwand gelockt und beeindruckt. Jetzt hat er mit «Nikolaus und Alexandra» den Untergang des Hauses Romanow gestaltet; eine Grossproduktion im wahrsten Sinn des Wortes. An den Massenerfolg von «Dr. Schiwago» anknüpfend, entstand nach dreijähriger

Vorbereitungszeit und nach einjähriger Dreharbeit unter der Regie von Franklin J. Schaffner sein neues Bild-Epos russischer Vergangenheit in millionenschwerer Nachzeichnung, vergleichbar mit dem Schmuck, den die Zarin um den Hals getragen hatte. Vielleicht nicht mehr ganz so echt wie damals, aber dafür um so mehr das Auge während dreier Stunden mit erlesenen Farbnuancen berauschend, untermalt von symbolträchtiger Musik, von keinem geringeren Orchester als dem New Philharmonia Orchestra London dargeboten.

Einem gewaltigen Fresko gleich, auf optische Wirkung bedacht, erzählt der Film nach dem Roman von Robert K. Massie die letzten 14 Jahre der Zarendynastie, beginnend mit der Geburt des Thronfolgers Alexej am 30. Juli 1904, endend mit der Erschiessung der Zarenfamilie am 16. Juli 1918: nach dreihundertjähriger Herrschaft sank das Haus Romanow ins Grab, nicht unschuldig. Der Fall des zaristischen Russland, die Wirrnisse, die in jener Zeit über das Riesenreich hereinbrachen, bilden den gewaltigen Rahmen einer noch gewaltigeren Familiengeschichte. Das Schicksal, die Liebe des letzten Zarenpaares setzen die Akzente. Sein Geschick zählt und wird erzählt. Die politischen, wirtschaftlichen und kriegerischen Stürme, die über die weiten Ebenen des Landes fegten, brechen an den Palastwänden des Zarenhofes ab. Was in diesem Schaufilm zählt, sind nicht die feinen Zwischenstufen des politischen Machtmechanismus des damaligen Russland, sondern die Privatsphäre der Grossen. Wohl werden die bedeutsamsten historischen Ereignisse in den Film einbezogen, aber sie erscheinen nie als unbekannt, wirklich tragende Grösse, sondern immer nur personifiziert in einem Träger: Lenin, Trotzki, der junge Stalin, Kerenski, die Creme des diplomatischen Korps in St. Petersburg. Sie alle haben ihre wohlberechneten Auftritte, mit Schachfiguren vergleichbar. Einer nach dem andern



Niedergang des Hauses Romanow als pompöse Bildorgie: Franklin J. Schaffner hat mit «Nicholas and Alexandra» ein zumindest vom Bild her monumentales Werk geschaffen

macht seinen Zug auf diesem pompösen, marmornen Feld, bis das kaiserliche Spiel durchgespielt ist, wobei – das gilt es festzuhalten – jede Figur hervorragend besetzt und charakterisiert ist. Jede Pose ist perfekt, manchmal allzu perfekt. Es ist, als ob behaglich und genüsslich die alten kolorierten Seiten eines Photoalbums durchblättern würden.

Doch im Mittelpunkt des aufwendigen Spiels, das streckenweise die Dramatik einer Ausstattungsope erreicht, steht das private Leben der Zarenfamilie. Von dort her ist der Film aufgebaut und sind die Ereignisse zu werten; durch und durch historisierender Roman mit Seele. Da ist nun tatsächlich eine Träne der Kaiserin wichtiger als der Aufstand der Fabrikarbeiter von St. Petersburg. Hier haben alle kleinen Sorgen, grossen Nöte und Freuden ihren Platz, bis hin zum gehauchten «Nicky, I love you» der Zarin und zum teuflischen Treiben des Dämonen Rasputin. Was zu Lebzeiten des Paares nur Hofklatsch in den alten Korridoren der Paläste war, wird nun öffentlich ausgearbeitet, immer erhaben, nie in die Gosse gezogen, für eine Nachwelt, die stets für die Schicksalsschläge gekrönter Häupter empfänglich war.

Dieses Werk von Sam Spiegel gehorcht in der Art der Präsentation des Stoffes primär den spezifischen Gesetzen des Monumentalfilms: Vordergründig, breit angelegt und zugleich jedes Detail scharf ausmalend, rollt das Geschehen vor den Augen des Zuschauers ab. Der Untergang des Hauses Romanow wird auf einem Luxustablett serviert. Doch trotz des Zwiespaltes, den solche Filme hinterlassen, kennt «Nikolaus und Alexandra» Stellen,

die das Werk über den gewöhnlichen Monumentalfilm hinausheben. Dem Regisseur sind zeitweilig Bilder von packender Wucht, von erlesener optischer Schönheit und ästhetischer Wehmut gelungen, die weit über dem stehen, was andere Filme solchen Ausmasses diesbezüglich aufzuweisen haben. Zum Besten des Filmes jedoch sind die beiden Hauptfiguren, das Kaiserpaar, zu zählen. Als Filmschauspieler unbekannt – die Stars sind in Nebenrollen zu sehen – bringen sie hohe Schauspielkunst, die Bewunderung abringt Walter Lüthi

Stella da Falla

Produktion: Schweiz, 1971
 Buch: Reto Andrea Savoldelli, Jaques Sandoz
 Kamera: Jaques Sandoz
 Darsteller: Reto Andrea Savoldelli
 Verleih: Stella da Falla und Filmpool

Der Film wirkte an den Solothurner Filmtagen auf viele frustrierend. Das Deutschschweizer Fernsehen und das Eidgenössische Departement des Innern hatten dem Solothurner Filmer Savoldelli, der seit «Lydia» in aufgeschlossenen Kreisen als filmischer Geheimtip galt, einen «grossen» Film ermöglicht, einen mehr als einstündigen Farb-Spielfilm; Jaques Sandoz aus Neuenburg, bisher mittelklassiger Filmer aus der Romandie, hatte sich an der Kamera nützlich gemacht. Das solothurnische Fussvolk spendete bei der «Heimspiel»-Vorführung Unterstützung im voraus..., und dann gab es doch lange Gesichter: so hatte man sich diesen Film doch nicht vorstellen mögen; die erste Hälfte, die ging ja noch hin, aber dann...

zu lang sei er, zuwenig ausgefeilt, zu diffus und unbestimmt..., eine Zumutung, eine Spielerei, narzisstische Selbstbespiegelung eines Pseudogenies, das sich selber überschätzt... Die Ablehnung in der offiziellen Kritik war überwiegend. Und sie kam – so Wortführer Jaques Sandoz – dem Filmteam nicht unerwartet: «Filmkritiker sind Leute, die in der Gesellschaft sehr stark etabliert sind. Solche Leute können auf einen Film gar nicht anders reagieren als negativ, wenn dieser Film einen ‚Trip‘ beschreibt, der aus dieser Gesellschaft hinausführt!»

Die «Reise» vollzieht sich in den Ländern Schweiz, Italien, Deutschland, Holland, Grossbritannien, Irland, Belgien und Frankreich. Es ist eine «Lebensreise» auf der Suche nach eigener Persönlichkeit, es ist eine – reichlich verdünnte, will dem «Kritiker» scheinen – Fabel vom Weltkind, das sich auf den Weg macht, sein eigenes Leben zu finden. In waldigem Dunkel beginnt diese Reise, führt zu den Menschen, in die Wirrnisse der Zivilisation, aus dieser wieder hinaus dank der Meditation, und in einen Zustand glückseliger Erkenntnis, des Aufgehobenseins, der Entrückung jenseits von Leben und Tod. Der Film ist als «psychedelischer Märchenfilm» angekündigt, und so ähnlich wirkt er denn auch. Er entzieht sich den gebräuchlichen Kriterien, man muss ihn «erfühlen» können, sonst darf man nicht mitreden..., das heisst: dürfen täte man schon, aber es nützt nichts.

«Stella da Falla» ist bei der Schweizer Presse ein wenig durchgefallen. Aber der Film kommt dort, wo er soll, dennoch an. Die Festivals von Berlin, Mannheim und Cannes hätten ein Interesse bekundet. Die Vereinigten Staaten, Grossbritannien und Deutschland warten auf den Streifen. Sandoz: «Der Film ist ja nicht ausschliesslich für die Schweiz gemacht, sondern für junge Menschen überall auf der Welt; für eine Gruppe, die man bisher nur für eine Minderheit gehalten hat. Aber diese Minderheit nimmt ständig zu, und wenn es heute vielleicht 10% sind, so ist das eigentlich sehr viel!» Und diese jungen Menschen würden sich in diesem Film identifizieren können, für sie stellt «Stella da Falla» ein Prototyp dar: «Wir wollen alle einen Bewusstseinszustand erreichen, wo wir im Frieden, in ‚Love and Peace‘ leben können.»

Diesen Bewusstseinszustand hilft im Film ein «Guru» (der von der Dunkelheit ins Licht führt) vermitteln, ein Mini-Guru allerdings, der 14jährige Inder «Maharaji» (= der beliebte König), mit dem die Equipe just in dem Augenblick zusammentraf, da der Produktion der anfängliche Schwung verloren ging. Die Lehre des Guru Maharaji bedeutete für den Film (und für die daran beteiligten Realisatoren) die komplette Wende «Er hat uns eine Erkenntnis vermittelt, welche die Antwort auf alle unsere Fragen darstellt, und zwar eine praktische Erkenntnis darüber, wie man sein ‚Inneres Selbst‘ erkennen könne. Das ist das Ende unseres Filmes: man kann ‚Wahrheit‘ durch Guru Maharaji erreichen. Das wollen wir mit diesem Film auch weitersagen, dass für uns die Antwort auf die Frage nach der

Wahrheit in diesem jungen Guru zu finden ist, und zwar praktisch und direkt, nicht auf dem Umweg über irgendeine abstrakte Theorie.» Jaques Sandoz, einst Nachwuchsfilmer mit leicht bitterem, gesellschaftskritischem Unterton, ist zum Mahara-ji-Propheten geworden: «Wir sind daran, eine neue Welt zu schaffen, und zwar jetzt, auf der Basis des Menschlichen. Unsere alte Welt liegt im Totenkampf. Wir haben in den westlichen Ländern einen hohen Lebensstandard erreicht – aber: haben wir das ‚Leben‘ gefunden? Wir sind unruhig, konsumieren Schlaftabletten, Drogen, Alkohol, Sex..., aber wir haben keine innere Ruhe mehr!» Schon ist Sandoz unter Mahara-jis Führung zwei Monate in Indien gewesen und hat dort einen Einführungsfilm in die neue Lehre gedreht, für das Fernsehen. Im Sommer sollen Filme entstehen über die Reinkarnation, die Seelenwanderung, über traditionelle Tänze, wie sie von westlichen Gruppen übernommen werden («Rainbow-Gypsies»); denn die «Arbeit für Guru Mahara-ji» hat eben erst begonnen, «seit wir in das Wassermann-Zeitalter eingetreten sind». Die Arbeit geht rasch voran, die Stella-da-Falla-Gruppe ist dabei, in der Ostschweiz ein europäisches Informationszentrum für Guru Mahara-ji zu schaffen, das über dessen Lehre Auskunft gibt..., und Jaques Sandoz (so der feste Wille) wird in diesem neuen Imperium als «Film-Minister» amtiert; mit seiner Missions- und Informationsaufgabe hat er seit seiner Begegnung mit dem Guru, seit der eigentlichen Arbeit am Film «Stella da Falla», schon begonnen.

Man muss dies alles einfach zur Kenntnis nehmen und sich darauf den Film noch einmal anschauen. Formale Einwände und Vorbehalte werden eigentlich nebensächlich, wenn man diesen Optimismus, diese freudige Bejahung einer möglichen Zukunft bedenkt. Glückseliges Hoffen auf

Glückseliges Hoffen auf eine Utopie oder weltfremdes Sektierertum als Reaktion auf eine sich radikalisierte Umwelt? Reto Andrea Savoldelli als Darsteller und Regisseur in «Stella da Falla»

eine Utopie? Närrische Verblendung mit modischem Trend? Weltfremdes Sektierertum als Reaktion auf unsere sich immer mehr radikalisierte Umwelt? Wer möchte diese Fragen beantworten?

Heinrich von Grünigen

Liebe ist nur ein Wort

Produktion: Deutschland, 1971

Regie: Alfred Vohrer

Buch: Manfred Purzer nach dem gleichnamigen Roman von Johannes Mario Simmel

Kamera: Charly Steinberger

Musik: Erich Ferstl

Darsteller: Judy Winter (Verena Angenfort), Malte Thorsten (Oliver Mansfeld) Herbert Fleischmann (Manfred Angenfort), Friedrich Simers (Dr. Florian), Donata Höffer (Geraldine Reber), Joey Schoenfelder (Hansi)

Verleih: Rex Film, Zürich

Johannes Mario Simmel verkörpert jenen Schriftstellertyp, der es ausgezeichnet versteht, sich den literarischen Modeströmungen anzupassen. Verständlich, dass sich die darniederliegende deutsche Filmindustrie der Stoffe annahm und im Zuge der «weichen Welle» mit Freude und Tempo daran ging, Simmelsche Neoromantik für ihre Kassen auszuwerten. Konnte man «Und Jimmy ging zum Regenbogen» noch das Niveau eines durchschnittlichen deutschen Unterhaltungsfilms neuerer Prägung attestieren, fiel «Liebe ist nur ein Wort» dem Kommerzdenken zum Opfer. Man wollte das positive Echo auf den erstgenannten Film ausnutzen und innert kürzester Zeit nachdoppeln. Was dabei herauskam: übelste Kolportage, ein mit billigsten Mitteln und ohne jedes filmische Feingefühl heruntergekurbeltes Seelenschmerz-Produkt voll klebriger Sentimentalität und Retortenerotik.

Das Grundmuster der Handlung ist beileibe nicht neu. Der Abiturient Oliver Mansfeld, der aus Trotz gegen seinen skrupel-

losen Vater die Schulzeit vertrödelt hat und nun endlich vor dem Abschluss steht, verliebt sich in die frustrierte Gattin eines Bankiers, der mit Papa Mansfeld geschäftlich liiert ist. Aber das Verhältnis scheidet an den Realitäten; Intrigen und Erpressung treiben den blondgelockten Jungmann in den Selbstmord – es darf ausgiebig geweint werden. Man hätte die Vorlage aller Mängel zum Trotz gewiss als relativ anspruchsvolles Psycho- oder Soziogramm verfilmen können, beschränkte sich aber darauf, mit einer die schleimige Penetranz des Produkts noch deutlicher spürbar machenden Bildsprache voller modernistischer Mätzchen und einer langen Reihe von Klischees die larmoyante Geschichte im Stil jener schwülstigen Romane zu erzählen, wie sie in der deutschen Regenbogenpresse zu Dutzenden anzutreffen sind. Mit Weichzeichner und wild geschwenkter Handkamera wird einmal mehr die Unschuld der reinen Liebe dem ach so bösen, verdorbenen Denken der spätkapitalistischen Erwachsenenwelt gegenübergestellt und ausgiebig geschwelgt: in Gefühl, gepflegten Dekors und Pseudomoral. Nichts ist in diesem Film ernst zu nehmen. Was in den Augen Alfred Vohrers wohl eine kritische Auseinandersetzung mit der Divergenz von persönlichem Glücksanspruch und gesellschaftlichen Tabus sein sollte, entpuppt sich bald als billigste Schmiere, deren Niveau (losigkeit) auch die grösstenteils miserablen schauspielerischen Leistungen durchaus entsprechen.

Trotzdem versucht die Verleihfirma mit im Kino aufgelegten Waschzetteln dem Publikum künstlerische Brillanz zu suggerieren; so wird beispielsweise ein kleiner Rotzunge hochtrabend zur «Jago-Figur» emporstilisiert und was der schönen Dinge mehr sind. Wen kann es da noch erstaunen, dass anspruchsvolle Werke in leeren Sälen gezeigt und nach kurzer Laufzeit wieder abgesetzt werden? Mit «Liebe ist nur ein Wort» und ähnlich gelagerten Produktionen (Simmels «Der Stoff, aus dem die Tränen sind») ist bereits in Arbeit..., hoffentlich ist er so tränengeschwängert nicht!) werden die Zuschauer zur Dummheit erzogen und bald einmal nicht mehr in der Lage sein, anspruchsvollere Kost zu verdauen. Armes Kino – aber Hauptsache, die Kassen klingeln, oder!?

Balts Livio



Solschenizyn-Film in der Schweiz im Verleih

Entgegen den Angaben in ZOOM Nr. 5/1972, S. 4, ist der Film nach Alexander Solschenizyns «Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch» in der Schweiz im Verleih. Er gehört zur Staffel 1971/72 der Monopol-Films AG Zürich und ist bereits angelaufen. Der Film von Casper Wrede ist – wie wir in der letzten Nummer mitgeteilt haben – in Finnland aus politischen Gründen verboten worden.

