

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Band: 26 (1974)
Heft: 19

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

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

Le milieu du monde

Schweiz 1974. Regie: Alain Tanner (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 74/281)

Alain Tanners Spielfilme seit «Charles mort ou vif» – in gewissem Sinne sogar schon «Les apprentis» – handelten jeweils von den Schwierigkeiten des Lebens in unserer Gesellschaft und von Versuchen einzelner, sich dieser Gesellschaft gegenüber zu distanzieren, von ihr zu lösen. Demgegenüber ist in diesem neuen Werk die Rede von der Beziehung zwischen zwei Menschen, zwischen einem Mann und einer Frau. Es wird die Geschichte einer Liebe erzählt, in der Tanner dem nachspürt, was zwischen den Partnern sich ereignet an Kommunikation, an gegenseitiger Öffnung und an Zueinanderfinden. Es ist, so zeigt sich im Verlauf des Films, wenig, zu wenig, als dass die Hoffnung, die diese Liebe in sich beschliesst, Erfüllung finden könnte.

Dass dem so ist, hat aber für Tanner Bedeutung nicht nur im Sinne eines individuellen Schicksals. Von Anfang an greift sein Film weiter aus, stellt er im Kommentar das Geschehen zwischen den beiden Protagonisten in gesellschaftliche Zusammenhänge. Von einer Zeit der Normalisierung ist die Rede. Gemeint ist damit einerseits das Jahr 1974, in welchem der Film entstanden ist. Die Radio-Nachrichten, die Tanner immer wieder einblendet, charakterisieren es als ein Jahr des Arrangements zwischen entgegengesetzten Ideologien und Systemen: Zwischen Vatikan und Polen, zwischen USA und UdSSR, zwischen USA und Ägypten. Tanner gibt seiner Skepsis Ausdruck gegenüber einer Entwicklung, in der Gegensätze austauschbar werden. Er meint: Worte, Namen, Daten ändern, aber die Dinge ändern ihre Natur nicht. In diese Zeit gehört auch die Liebesgeschichte, in der die Partner zur Veränderung nicht fähig sind.

Solcher Veränderungen bedürfte es schon deshalb, weil diese Partner unter ungleichen Voraussetzungen einander begegnen. Paul Chamoret ist Ingenieur in guter Position und hat Familie. An einer politischen Sitzung wird seine Eignung als Wahlkandidat verhandelt. Er wird so eingeführt als Träger von Eigenschaften und Verbindungen, als eine Public-Relations-Schablone. Die Italienerin Adriana reist mit Landsleuten zu und ist im Restaurant «De la Gare» als Serviertochter tätig. Auch sie ist vorerst bloss Silhouette, eine Gastarbeiterin wie viele. In der Begegnung zwischen Paul und Adriana treten hinter diesen Robotbildern Personen hervor. Mindestens besteht die Chance hiezu. Aber sie scheitert an Paul, der auf seine eigene Schablone fixiert bleibt und auch Adriana einfach in sein Leben einordnen, auf seine Vorstellungen festlegen will. Scheinbar kümmert er sich wenig darum, dass er gegen seine Ehe- und Familienpflichten verstösst; dass man über ihn klatscht, ihn einen Schmutzfink schimpft; und dass die Organisatoren seiner Wahl ihm Vorhaltungen machen und richtig voraussehen, dass er unterliegen wird. Er will das Verhältnis mit Adriana gegen all diese Widerstände verwirklichen, gegen eine Umgebung, die ihm eher eine «Reise nach Hamburg» zugestehen würde als echte Liebe. Aber er ist deswegen doch kein Rebell gegen die Gesellschaft, der er bloss für sich eine Ausnahme abzutrotzen versucht, sich im übrigen aber erst recht anpasst.

Diese Abhängigkeit kristallisiert sich im Verhältnis zwischen Paul und Adriana. Tanner gestaltet die Entwicklung in einer Art Chronik, die durch Datenangaben gegliedert wird. Das erlaubt ihm nicht nur, die sensible und den Zuschauer keineswegs unbeteiligt lassende Liebesgeschichte in einer gewissen Distanz zu halten. Er gewinnt damit auch eine Erzählstruktur, die ihm Freiheit gibt, die Freiheit beispielsweise, Schritt um Schritt den Verschiebungen im Verhältnis seiner Protagonisten zu

folgen, ohne sich auf die konventionell-dramatische Seite der Geschichte (Ehebruch, politischer Kampf und Entscheidung usw.) einlassen zu müssen. So wird dem Zuschauer rasch deutlich, dass die Erwartungen von Paul und Adriana miteinander nicht übereinstimmen. Paul möchte, dass sie ihre Stelle aufgibt, möchte sie mitnehmen auf Geschäftsreisen, ihr eine Wohnung suchen, ihretwegen schliesslich die Scheidung einreichen und «alles neu anfangen». Während seine Angebote und Pläne immer weiter gehen, merkt er nicht, wie Adriana sich von ihm abzuwenden beginnt. Er versteht schon ihre frühe Frage nicht, ob sie sich wohl gegenseitig verändern werden. Wieso soll er sich ändern, in seinen Verhältnissen? Auf ihre Bitten, zuerst hinzuhören und sie kennenzulernen, geht er nicht ein. Ihre Proteste gegen seine Art, sie zu sehen, hält er für Marotten. Er unterscheidet sie am Ende nicht einmal mehr von einer Hure – und ist dennoch erstaunt, als sie ihm eines Tages ankündigt, sie gehe weg.

Wiewohl der Film immer wieder auch Hinweise auf Pauls Wahlkampagne einblendet, liegt das meiste Gewicht auf der Liebesgeschichte. Tanner beweist viel Geschick im Auffinden von Nuancen, in denen sich bildgestalterisch und schauspielerisch die inneren Vorgänge zwischen Paul und Adriana ausdrücken lassen. Der Film gewinnt dabei vor allem von der weiblichen Hauptrolle her Ausstrahlung, in der die Personhaftigkeit der Liebe – wenigstens als Hoffnung – Gestalt annimmt. Demgegenüber grenzt Pauls Banalität, seine mangelnde Sensibilität und Fähigkeit zur Selbstbefragung ans Groteske. Das ist freilich nicht zufällig. Denn die «Verhältnisse», an der hier eine Liebe scheitert, sind wesentlich die einer männlich konzipierten Welt, in der an Stelle der Person die Leistung gefragt ist.

Die Ausweitung des Blickfelds auf solche Zusammenhänge geschieht an vielen Stellen des Films, oftmals zwanglos, bisweilen allerdings auch sehr deutlich. Die Kommentare am Anfang und am Schluss des Films vor allem sind überladen und übermässig abstrakt in ihrer Raffung der «Botschaft». Glück hat Tanner mit seiner Hauptdarstellerin, deren zurückhaltendes Spiel einzelne ausgesucht schöne Dialogformulierungen, welche die Rolle zu sprengen drohen, weitgehend integriert. Die Mischung von poetischer Erzählung und kritischer Reflexion, die Tanner auch in diesem Film pflegt, ist von Eigenwilligkeiten so nicht frei. Dennoch besteht Anlass, sich über «Le milieu du monde» vor allem zu freuen. Nach der trockenen intellektuellen Art von «Le retour d'Afrique» gewinnt Tanners Stil wieder Fülle, Lebendigkeit und elastischen Rhythmus. Die herbe Winterlandschaft, die sich Tanner für seinen ersten Farbfilm ausgesucht hat, gibt der Inszenierung eine bemerkenswerte Kontinuität des Klimas, eines Klimas, das von Tanner als spezifisch für unser Land gefasst wird. Denn «Le milieu du monde», der Ort, von dem aus man die beste Übersicht hat (aber auch bloss Zuschauer ist), dieses Bild ist zwar vielleicht nicht ausschliesslich, aber doch vor allem auf die Schweiz gemünzt. Nach wie vor erkennt Tanner eine Erstarrung in der aus dieser «Vorzugsstellung» fliessenden Mentalität. Die Italienerin Adriana lässt er demgegenüber auf eine andere, eine menschliche Mitte hinweisen, für die er zur Sensibilität mahnt.

Edgar Wettstein

The Conversation

USA 1974. Regie: Francis Ford Coppola (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/275)

«Er würde uns töten, wenn er eine Gelegenheit dazu hätte». Dieser Satz verändert das Leben des amerikanischen Abhörspezialisten Harry Caul, der sein perfektioniertes technisches Können für teures Geld verkauft. Aus unverständlichen, vom Lärm der Umgebung übertönten Wortfetzen eines jungen Paares, das er im Auftrag eines reichen «Direktors» zu belauschen hatte, hat der Spitzel am Tonpult mit Filtern und Mischen den schicksalsschweren Satz herauskristallisiert. Jetzt lastet er auf ihm, der

bisher keinen Gedanken daran verschwendet hat, was mit seinem Material geschieht, wie eine schwere Bürde. Leistet er, wenn er die Bänder abgeliefert, einem Mord Vorschub? Der scheinbar skrupellose Agent gerät in Gewissensnot. Schlagartig erkennt er, dass die Technik, die er perfekt zu beherrschen glaubte, ihn gefangen hält und ihn zum Sklaven macht. Er wird die Geister, die er gerufen hat, nicht mehr los. Da kann ihm weder seine Freundin helfen noch der Beichtvater, den er aufsucht. Die Entscheidung liegt allein bei ihm: Entweder liefert er das Band an seinen Kunden aus, wodurch er mitschuldig wird, oder aber er gibt seinen Skrupeln nach und verliert damit seinen Ruf, das beste «Langohr» der Westküste zu sein.

Die Erkenntnis dieser Konfliktsituation, die Konfrontation mit der ethischen Seite seines Tuns, signalisieren Harry Cauls Zusammenbruch. Dass ihn ein Konkurrent anlässlich einer Ausstellung für Abhörspezialisten schmählich übertölpelt und ihm während eines Schäferstündchens das belastende Band gestohlen wird, fördern nicht seine Entscheidungskraft, sondern veranlassen ihn zu einem Amoklauf: Der Spitzel versucht, den «Fall» zu durchschauen. Ohnmächtig sucht er aus den von ihm aufgenommenen Gesprächsfetzen einen Sinn zu gewinnen, und von neuem trachtet er danach, mit der Technik des Abhörens Klarheit zu erhalten. Das einzige was er erreicht, ist eine Steigerung seiner Gewissensnot, die sich zur Daseinsangst verdichtet und sich in schrecklichen Albträumen äussert. Dazu kommt die Erkenntnis, dass er als vermeintlicher Herrscher über die Technik bloss ein Werkzeug der Mächtigen ist, die ihn fest im Griff haben: Er hat den Bereich des Persönlichen anderer Menschen gegen Bezahlung fortwährend verletzt und scheitert jetzt daran, dass andere in seine Intimsphäre eingedrungen sind und das Wissen um seine persönlichsten Dinge benutzen, um ihn zu gängeln. Die Suche nach einer versteckten «Wanze», mit der er schliesslich seine Wohnung ruiniert, ist symbolischer Ausdruck seiner verzweifelten inneren Situation, die dadurch entstanden ist, dass er mit seinen eigenen Mitteln geschlagen wurde.

Harry Caul, das macht Coppola in seinem Film sofort klar, ist kein scheiternder Held, der an der ihm gestellten Aufgabe bricht. Harry ist ein Kleinbürger, ein «gewöhnlicher» Mitvierziger, der seinen Feierabend zuhause saxophonspielend verbringt, brav zur Kirche geht und ab und zu mal einige Stündchen bei einer Freundin verbringt. An seinem Leben ist nichts Ungewöhnliches, und auch in seinem Berufsleben hat er den Status der Routine erreicht. Dass Caul Abhörspezialist ist, hat mehr zufälligen Charakter. Ebenso gut könnte man ihn sich als Atomphysiker, als Verwaltungsangestellten des Pentagons, als Herzchirurgen oder als Buchhalter einer Waffenfabrik vorstellen. Entscheidend im Film ist weniger, was Harry beruflich tut, als dass er unvermittelt erkennt, dass seine Arbeit von einer persönlichen und ethischen Verantwortung nicht zu lösen ist. Hier ist er in der gleichen Lage wie der Photograph in Antonionis «Blow up». Er vermag mit der Erkenntnis nicht fertigzuwerden, nicht nur, weil sein bisheriges Berufsethos – das sich in technischer Fertigkeit und einem starken Berufsstolz äussert – zusammenbricht, sondern auch weil Harry kontaktgestört ist und im Augenblick, in dem er Hilfe benötigt, keinen Freund zur Stelle hat. Als elendes Häuflein Mensch bleibt er am Ende in seiner zertrümmerten Wohnung zurück und spielt auf seinem Instrument einen traurigen Blues.

Nun hat natürlich Coppola das Motiv des Spitzelns mit modernem technischem Gerät nicht zufällig gewählt: «Es sollte ein moderner Horror-Film werden,» meinte der Autor, und er fügt bei, dass er damit jene «Heimlichkeit» aufzeigen wollte, die unter unseren Augen geschieht, ohne dass wir sie sehen. Und tatsächlich geht von der Darstellung raffinierter Abhörmethoden ein Grauen aus, das der Zuschauer durch das Bewusstsein erfährt, dass letzte persönliche Refugien nicht mehr unantastbar sind. Der Schutzwall der Zurückgezogenheit ist durchbrochen, das Individuum hoffnungslos ausgeliefert. Coppola steigert dieses Unbehagen, indem der Zuschauer über Cauls Fall genau so wenig erfährt, wie der Agent selber. Was nun eigentlich wirklich geschehen ist oder erst noch geschieht, bleibt über das Ende des Films hinaus offen. Daraus wird einerseits Spannung gezogen, andererseits der



Zuschauer in einer ungelösten Situation der Reflexion entlassen. So geschickt dies auch gemacht ist, es bleibt doch die Gefahr, dass das eigentliche Problem – die Frage nach der gesamtheitlichen Verantwortung des Menschen gegenüber sich selber, der Gesellschaft und vielleicht auch einer höheren Macht – durch die Wut auf eine Technik, die dem Menschen die Freiheit raubt, statt dass sie sie vermehrt, verdrängt wird.

Man kann in diesem perfekt inszenierten Film über solche kleinen Mängel und über zwei, drei Längen hinwegsehen, denn sie vermögen Anliegen und Bedeutung des Werkes nicht zu schmälern. Coppola erweist sich als ein Moralist, der sein immenses Können diesmal nicht an schieren Kommerz verschleudert, wie dies bei «The Godfather» (Der Pate) der Fall war, sondern es in den Dienst eines engagierten, menschlichen und auch hochpolitischen Filmes stellt. Dabei ist bewundernd festzustellen, wie der Regisseur den grossen und aufwendigen Produktionsapparat beherrscht, wie sicher er die Tonebene, die in diesem Film eine bedeutsame Rolle spielt, nicht nur mit der Bildebene vermischt, sondern teilweise den Ton ins Bild umzusetzen vermag. Gerade die starke filmische Ausstrahlung auf Auge und Ohr verleiht diesem Film, der zwar reich an Gehalt und Reflexion, nicht aber an äusserlicher Handlung ist, eine Kraft und Präsenz, die in Atem hält. Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine brillante schauspielerische Leistung von Gene Hackman, der den von Zweifeln gepackten Zyniker Harry Caul lebensnah, dicht und packend gibt und es versteht, den Filmbesucher am Wandlungsprozess dieses vorerst so sicher scheinenden Menschen teilhaben zu lassen.

Von zwei Dingen lebt dieser Film, der dieses Jahr in Cannes zu Recht mit der Goldenen Palme ausgezeichnet worden ist: von der eindringlichen und unablässig spürbaren Anwesenheit der Wirklichkeit, die sich einmal mehr als schrecklicher und teuflischer erweist als alles, was Drehbuchautoren erfinden können, und vom Nachdenken über die Verantwortlichkeit des Menschen in seiner täglichen Arbeit. Es scheint mir, dass Coppola hier indirekt auch über seine berufliche Laufbahn und die davon nicht loszulösende Verantwortung sinniert; denn seine Tätigkeit beim Film – sie umfasst Regie, Produktion und Drehbucharbeiten bei recht unterschiedlichen Filmen – ist geprägt von der Präzision und von dem Perfektionismus, die auch Harry

Cauls Arbeit auszeichnen. Hier wie dort stellt sich die Frage nach der moralischen Konsequenz des Resultates. Dieser Film – letztlich auch das Ergebnis eines technischen und schöpferischen Vorganges – verpflichtet in diesem Falle seinen Autor für seine künftigen Werke.

Urs Jaeggi

Toute une vie (Ein ganzes Leben)

Frankreich/Italien 1974. Regie Claude Lelouch (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/269)

Schon mit 19 Jahren fing Claude Lelouch an, Kurzfilme zu drehen und liess seither die Kamera kaum aus den Händen. Sie ist ihm denn auch bis in die letzten Feinheiten vertraut, und aus jeder Einstellung spürt man sein Können und die begeisterte ungezähmte Liebe zum Film. 1966 mit «Un homme et une femme» traf er genau mit dem Geschmack des Publikums zusammen und feierte seinen ersten grossen Erfolg. Die Bezeichnung «Edelkitsch» aus Kritikerkreisen beeinträchtigte in keiner Weise seine übermütige und überschäumende Freude am Filmen. Mit leichtherzigem Charme lacht er sogar über sich selber, und sein uneingeschränktes Selbstvertrauen verhindert nicht, dass immer wieder Blitze von Selbstironie aufleuchten. Auch sein letztjähriger Film, «La bonne année», stimmte mit den Forderungen überein, die an gute Unterhaltung gestellt werden. Was Lelouch hindert, den ersehnten Schritt über die reine Unterhaltungsstufe hinaus zu tun, ist seine Oberflächlichkeit. Deutlich zeigt es der neueste Film, im April 1974 abgedreht: «Toute une vie», ein ganzes Leben ohne Tiefgang, wirft keine Wellen, hüpft von Bild zu Bild, wirkt unausgearbeitet und deshalb lang. In schöner Selbstüberschätzung wollte Lelouch mit der Geschichte einer Familie durch drei Generationen auch gleich das ganze 20. Jahrhundert mit in ein Spiegelbild einfangen – und stiess an seine Grenzen.

Kurz vor dem ersten Weltkrieg beginnt er die Erzählung in schwarzweiss, stumm, bestechend schön und flüssig, mit Szenen aus dem Leben der Grosseltern seiner Goldmann-Familie. Sie zieht sich weiter, wird farbiger Tonfilm, verflucht Höhepunkte und Wechselwirkungen in Welt- und Familiengeschichte und mündet in Tochter Goldmann, dem unbefriedigten Luxuskind (Marthe Keller, die hübsche, unbekümmerte Schweizer Schauspielerin, wird dieser Rolle mit aller nötigen Liebeshwürdigkeit gerecht). Das Suchen Sarahs nach dem Mann ihrer Träume gibt Lelouch leider viel zu viel Gelegenheit, zahlreiche Probleme auf einen Schlag zu streifen. Nebenher lässt er die Geschichte vom armen, verwahrlosten, elternlosen jungen Mann laufen, der im Gefängnis das Photographieren lernt und mit seinem Kumpan in der Freiheit weiterbetreibt, bis hin zum Film. Über Pornostreifen und Reklame mausert er sich zum Spielfilm durch, dem Film über sein Leben, denn verfilmte Erzählungen sind ihm zu wenig lebensecht. Er träumt vom dreistündigen Film, den in Wirklichkeit Lelouch gedreht hat. Und notwendigerweise sucht er auch eine Frau, die sich, wie er, drei Stück Zucker in den Kaffee wünscht – sonst käme er ja nicht mit Sarah zusammen, und das Problem reich-arm bliebe ungelöst.

Lelouch übersprudelt von witzigen Einfällen und gar nicht schlechten Ideen, die er jedoch kunterbunt und um jeden Preis in seinen Film hineinstopft. Schwach, wenn auch unumgänglich – sonst könnte das Thema Umweltschutz nicht erwähnt werden – ist der Show-Abstecher ins Jahr Zweitausend. Immer sind die Dialoge lustig und treffen leicht den Nagel auf den Kopf, wie das von kurzen Sentenzen und einsätzigen Lebensweisheiten füglich erwartet werden darf. Doch würde es je einem Menschen einfallen, freiwillig drei Stunden lang nichts als Aphorismen zu lesen: Wie bald könnte er nur noch müde in ihr halbwahres Gesicht blinzeln! Sie in Bilder eingebaut zu sehen und zu hören, kann nicht über den Mangel an Substanz hinwegtäuschen.

Elsbeth Prisi

Il fiore delle mille e una notte (Erotische Geschichten aus 1001 Nacht)

Italien/Frankreich 1974. Regie: Pier Paolo Pasolini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/262)

Nach «Il Decameron» (1970) und «I racconti di Canterbury» (1971) ist dieser zwölfte Film Pasolinis der dritte Teil dessen, was er seine Trilogie des Lebens nennt. Bei der Verfilmung einiger erotischer Geschichten aus «1001 Nacht» sei es ihm keineswegs um blosse Erotik gegangen. Ihn habe nicht in erster Linie der märchenhafte und magische Charakter interessiert, sondern der Realismus, der existenzielle Kitt des Alltagslebens in der alten arabischen Gesellschaft. Er habe nicht eine archäologische Antike gesucht, sondern eine, die noch lebendig sei in wilden, dem modernen Tourismus unbekanntem Gegenden. Neben einigen professionellen Schauspielern, die er verwendet habe, seien die meisten Figuren jeweils unter der Bevölkerung der betreffenden Drehorte ausgewählt worden. Für ihn sei dies das bisher anspruchsvollste Unternehmen gewesen. Es sei leichter, einen politisch-ideologischen Film zu realisieren als einen solchen «reinen» Film, eine reine Fabel. Wie dem auch sei, ich finde «Il fiore delle mille e una notte» gelungener und erträglicher als die beiden vorangehenden Teile.

Pasolini hat mehrere «einschlägige» Stücke aus der berühmten Geschichten- und Märchensammlung des Orients ausgewählt und ineinander verschlungen, die alle durch die Erzählung von Nur-el-Din und der schönen Sklavin Zumurrud verklammert sind. In der in Cannes gezeigten Fassung von zweieinhalb Stunden machte sich trotz den ausgesucht schönen Bildern, den meist nackt agierenden Protagonisten, den exotischen Drehorten und dem recht anspruchsvollen Drehbuch alsbald ermüdende Monotonie breit. Pasolini hat inzwischen, nicht zuletzt auf die in Cannes geäußerte Kritik hin, seinen Film um etwa 20 Minuten gekürzt. Mir scheint, dass auch jetzt noch nicht alle Monotonie, besonders in der ersten Hälfte, verbannt ist und dass zudem der Zusammenhang zwischen den einzelnen Geschichten gelitten hat. Aber immer noch gelingt es Pasolini, die Lust am Fabulieren, die in der Märchensammlung ihren grossartigen Niederschlag gefunden hat, in eine adäquate Bildfolge umzusetzen. Die Trunkenheit des Erzählers, der sich dem Vagabundieren seiner Phantasie überlässt, die eine Geschichte aus der andern wachsen lässt, ohne jeweils ein Ende zu finden, hat auch diesen «Filmfluss» bis zu einem gewissen Grad geprägt. Leben und Fiktion fliessen ständig ineinander und weben ein Netz von amourösen Intrigen, Verwechslungen, gewalttätigen und magischen Abenteuern. Es entsteht ein Kaleidoskop des Lebens, etwas konfus zwar, aber nicht ohne Charme.

Gewiss, man findet auch in diesem Film alle Obsessionen Pasolinis versammelt: Homoerotik, Phalluskult usw. Die teilweise ordinär-plumpen und geilen Spässe in «Decameron» und «Canterbury Tales» sind jedoch einer unbeschwerteren, kultivierteren und raffinierteren Freude am Geschlechtlichen gewichen. Der ganze Film lässt sich auch als eine einzige Einführung in Freuden und Leiden der Liebe lesen, wobei natürlich Pasolini, manchmal in allzu penetranter Weise, keine Gelegenheit auslässt, dem Sex seinen Tribut zu zollen. Dem ästhetischen kultivierten Voyeur präsentiert Pasolini viel Nacktheit von meist knäbischer Grazie. Der Regisseur lädt den Zuschauer zu einer typisch pasolinischen Reise ein, bei der man allerdings bedauert, dass der Blick des Regisseurs auf die Menschen, die er schildert, von Anfang bis Schluss identisch bleibt und kaum Nuancen aufweist. Auch daher mag der Eindruck der Monotonie entstehen.

Durch den ganzen Film zieht sich das Bestreben, wie in einem Filigran die arabische Kultur durchschimmern zu lassen. Mit fast ethnographischer Akribie hat Pasolini den Alltag und die Gesellschaft des arabischen Mittelalters einzufangen versucht. Er hat in Jemen, Eritrea, Persien und Nepal grandiose Landschaften, pittoreske Dörfer und Städte gefunden, über denen ein geheimnisvoller Glanz liegt, und hat sie mit

Gestalten bevölkert, die noch aus der Zeit Harun-al-Raschids zu stammen scheinen. Hier liegen wohl die besten Qualitäten des Films. Pasolini scheint mit der Schilderung dieser Welt eine Auffassung von Glück vertreten zu wollen, die unserer technisierten Zivilisation in vielem entgegengesetzt ist. Pasolini ist offenbar auf der Suche nach einer natürlichen Reinheit, einer ursprünglichen Unschuld, nach den Quellen des Lebens. Für die Liebe, sei sie hetero-, homosexuell oder inzestös, anerkennt er keine moralischen Schranken.

Pasolini hat sich vom Intellektualismus seiner früheren Filme abgewandt und pflegt einen bewusst einfachen und volkstümlichen Stil, wie er glaubt. So lässt er etwa in der Originalfassung alle Personen im Dialekt der zurückgebliebensten Gebiete Italiens sprechen. Wenn der Akzent nicht geläufig war, hat er synchronisieren lassen. Damit will er seinen Film «proletarisieren». Solche Ambitionen sowie die vielfach unechte und gekünstelt wirkende Naivität tun ein Weiteres, Pasolinis Film an Überzeugungskraft zu beeinträchtigen. So wirkt denn dieser «Reader's Digest aus 1001 Nacht» insgesamt eher zwiespältig. Franz Ulrich

The Big Sleep (Der tiefe Schlaf / Tote schlafen fest)

USA 1946. Regie: Howard Hawks (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/258)

Es ist oft kaum zu glauben, wie verschieden Kunstwerke, insbesondere aber Filme, von verschiedenen Kritikern beurteilt werden. Eher verständlich sind Differenzen, die sich dadurch ergeben, dass ein Werk zu verschiedenen Zeitpunkten, aus der Sicht verschiedener historischer Epochen gewertet wird. Dieser Umstand, der für sich genommen schon Anlass genug wäre für tiefergreifende Untersuchungen, wird einem immer von neuem bewusst, wenn man sich mit Reprisen alter Klassiker und deren historischer Rezeption auseinandersetzt, neuerdings besonders anschaulich nachzuvollziehen anhand von Howard Hawks' schwarzem Kriminalfilm «The Big Sleep» aus dem Jahr 1946.

Als der Film 1947 hierzulande zum erstenmal zu sehen war, herrschte in der schweizerischen Filmkritik mit wenigen Ausnahmen folgender Grundtenor vor: Gerade noch packende bis üble Spannungsmache aufgrund einer völlig undurchsichtigen Handlung mit unübersichtlich vielen Personen, die meist nicht allzu lange leben – «Eine Abenteuerserie, die von nebligen Strassen zu benebelten Gehirnen führt» («Tages-Anzeiger» vom 13. August 1947). Etwas komplizierter, aber nicht weniger abschätzig äusserte sich etwa die «Neue Zürcher Zeitung»: «Im Klima der sündenschwarzen Enthüllungslogik verkümmert des Lebens grüner Baum, von dem die Revolvertode und Kinnhaken-Ohnmachten am laufenden Band heruntergeknallt und herausgeohrfeigt werden, zu einem unterweltlich schemenhaften Gerippe» (17. August 1947).

Nicht nur Hawks wird für diese «Durchschnittsleistung» («Tages-Anzeiger») zur Verantwortung gezogen, sondern auch Humphrey Bogart und Lauren Bacall (mit der dieser sich übrigens gerade erst verheiratet hatte) als Hauptdarsteller wurden schwacher Leistungen bezichtigt. Dabei spielte wohl eine besondere Rolle, dass «Bogey» seit vier Jahren zu den «Top Ten», den zehn bestbezahlten Hollywoodstars gehörte, womit die Möglichkeit gegeben war, den auch zeitgenössischen Erfolg des Films bloss als unreflektierte Starverehrung abzustempeln.

Welcher Weg führte von diesen Absagen an Hawks und Bogart zu Ansichten, die in «The Big Sleep» «einen der besten Filme von Howard Hawks» sehen, «mit Humphrey Bogart in einer seiner besten Rollen, ein Film der Superlative also» («Die Zeit» vom 22. September 1967)? Wie so oft in der Geschichte der Kunstkritik, konnte es einer zeitgenössischen Generation von Rezipienten nicht voll gelingen, das Werk in seinen grösseren Zusammenhängen zu sehen. Deshalb musste die verwirrende Story, wenn es überhaupt im eigentlichen Sinn des Wortes eine gibt, als Negativum

erscheinen. Deshalb konnte die Wirkung der im Film dargestellten Brutalität fälschlicherweise als «Verrohung der Sitten» («National-Zeitung» vom 14. Oktober 1947), ja sogar als «Respekt und Hochachtung vor der Grausamkeit» lehrend («Schweizer Radio-Zeitung» vom 13. September 1947) angesehen werden.

«The Big Sleep» ist eines der wichtigsten Werke der «Schwarzen Serie», die Hollywood, beginnend mit John Hustons «The Maltese Falcon» (1941, nach dem Kriminalroman von Dashiell Hammett, ebenfalls mit Humphrey Bogart), produziert hat. Diese Filmreihe ist deshalb besonders wichtig, weil sie «die bislang radikalste Absage an den ‚american way of life‘ und den traditionellen Optimismus, die Hollywood hervorgebracht hat» bezeichnet (Gregor/Patalas, Geschichte des Films, Gütersloh 1962). Sie hat gewisse Wurzeln filmhistorisch im deutschen Film der zwanziger Jahre. Vorläufer, die sich allerdings nur zum Teil mit der Intention der Schwarzen Serie decken, sind «Little Caesar» von Mervyn Le Roy (1930), der nächstens wieder zu sehen sein wird, und «Scarface», ebenfalls von Howard Hawks (1932), die den Beginn des amerikanischen Gangsterfilms überhaupt markieren.

Vorlagen zu den Schwarzen Filmen, zu denen u. a. «Murder, my Sweet» von Dmytryk, Premingers «Laura», «Double Indemnity» von Wilder, Langs «The Woman in the Window», alle 1944, Hitchcocks «Strangers on the Train» (1951) und Orson Welles «The Lady from Shanghai» (1947) gehören, lieferten in den meisten Fällen die erfolgreichen Kriminalromanautoren Raymond Chandler, dessen gleichnamiger Erstlingsroman von William Faulkner für «The Big Sleep» adaptiert wurde, sowie James M. Cain und der schon erwähnte Dashiell Hammett.

Charakteristischer Grundzug der Schwarzen Filme, insbesondere des speziell «reinen» Typs dieser Kategorie: «The Big Sleep», ist «die moralische Doppeldeutigkeit, die kriminelle Gewalttätigkeit und die widerspruchsvolle Komplexität der Situationen und Motive», die dem Zuschauer gemeinsam «dasselbe Gefühl der Angst oder der Unsicherheit vermitteln», von denen die handelnden Personen der Filme geprägt



sind. «Die Intention der Schwarzen Filme war es, ein spezifisches Unwohlsein hervorzurufen» (Borde/Chaumeton, Panorama du film noir américain, Paris 1955). Dieses Unwohlsein aber war es wohl, das aus fehlender historischer Distanz zum totalen Verriss der erwähnten zeitgenössischen Rezeptionen führte. Dabei wurde durchaus richtig die Undurchsichtigkeit, das Nebulös-Dunkle der Handlung gesehen (praktisch alles spielt sich in Nacht und Nebel ab), aber negativ gewertet, weil dies nicht als Ausdruck *in* einer oder als Spiegel *von* einer sozialen Ordnung gesehen wurde, der das vereinzelte Individuum ebenso misstrauisch gegenübersteht wie der zynische Individualist Philipp Marlowe (Bogart) seiner Umwelt.

Marlowe ist nicht der Typ des Detektiven, der in jedem Moment jeder Situation gewachsen ist. Dass der Eindruck dennoch erweckt wird durch die lakonisch-trockene, ungemein bestechende Schlagfertigkeit, mit der Marlowe alias Bogey Dialoge führt, kann doch nicht darüberhinwegtäuschen, dass diese scheinbare Sicherheit nur den Versuch darstellt, einer tieferliegenden Verunsicherung wenigstens verbal Herr zu werden. Das Ende jedes der von ihm geschickt gegeneinander ausgespielten Gangster hätte auch das Ende Marlowes bedeuten können und wird so höchstens zum Zeichen für ein momentanes Aufgeschobensein des eigenen Untergangs, nie aber zum Triumph und eigentlichen Sieg über seine Gegner. Bogey ist auch hier nicht der Erfolgreiche, sondern ein wenigstens potentieller Verlierer, der sich auf Zeit hin noch behaupten kann. Er gibt sich auch nicht als Sieger, höchstens als zufällig Überlebender, der noch einmal davongekommen ist.

Es wird nicht wundern, wenn «The Big Sleep» auch neuerdings grosser Erfolg beschieden sein wird, in einer Zeit nämlich, in der sich das Individuum einmal mehr dem sozialen Gefüge, seiner gesamten Umwelt gegenüber als ohnmächtig zu sehen droht, weil für ihn, vereinzelt oder isoliert, das historisch Gewordene nicht mehr als solches erkennbar ist und als veränderbar durchschaut werden kann. (Vgl. auch die Besprechungen der Bogart-Reprisen «Casablanca» in Nr. 23/73 und «The Treasure of Sierra Madre» in Nr. 10/74 des ZOOM-FILMBERATER.) Niklaus Loretz

Betty Boop Scandals

USA 1928–1934. Regie: Dave Fleischer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/257)

Sie hat eine Figur wie Marilyn Monroe, den federnden Gang der Mae West und den wimpern-klimpernden Augenaufschlag von Daisy Duck. Ihr Kopf hat die Form eines grossen Herzens, ihr schwarzes Haar ist mit kleinen Löckchen durchsetzt, die wie die Schaufeln einer Spielzeugwassermühle gebogen sind. Ihre Augen sind gross wie Teiche, in denen die Pupillen wie runde Fische schwimmen, während die massiven Wimpern wie Schilf sind, die rings um die zwei Teiche wachsen. Die Nase ist ein winziges Knöpfchen und der Mund ein tintenschwarzes Saugnäpfchen, das manchmal völlig vom pausbäckigen Gesicht verschluckt wird. Der Name dieses Geschöpfes: Betty Boop.

Im Jahre 1928 erblickte es das Licht der Welt, besser: wurde es auf dem Zeichenbrett geboren, aus der Feder des amerikanischen Trickfilm-Zeichners David Fleischer. Betty wurde zum lieb-verspielten «Mädchen von nebenan», mit dem sich fast jeder Teenager identifizieren konnte und in dem die US-Boys ihre Freundinnen wiedererkannten. Zwar spielte es den Vamp, doch mit jener paradiesischen Unschuld, die seinen Sex-appeal als kindliches und kokettes Spiel entlarvt, das es von Film und Varieté abgeschaut hat. Nichts ist zweckgerichtet an ihm, nichts von hintergründiger Absicht. Es ist das Bürgertöchterlein, das einfach einmal hinaus will, die muffige Enge der Familie verlassen will, um seine frische Fraulichkeit im freien Spiel entfalten zu können. Ein kurzer Film macht das schön deutlich: Ihr Vater

schimpft sie furchtbar aus, die Mutter steht händeringend daneben, und Betty weint bitterlich. Weil der autoritäre Papa immer nur – wörtlich – die gleiche Platte spielt, macht sie sich heimlich davon, während sich der Kopf des Vaters tatsächlich in einen Plattenspieler verwandelt. Hübsche Pointe: Die Mutter tritt zum Plattenspieler und legt einfach eine andere Platte auf, Tanzmusik. Betty aber schleicht schluchzend aus dem Haus, ruft ihren skurrilen Freund Bimbo, eine Mischung aus Maus und Mensch, und macht sich mit ihm davon. Doch weit kommen sie nicht. Als sie sich in eine Höhle verdrücken, ziehen Skelette und Geister eine gewaltige musikalische Show ab, für die sich Betty nur so lange erwärmt, als die Visionen harmlos bleiben. Als diese aber beginnen, ihr Angst zu machen, flüchtet sie in die Wärme des elterlichen Kokons zurück.

Betty will nur ihren Spass; ihr Protest gegen die elterliche Gewalt ist der verspielte Emanzipationsdrang einer langsam erwachsen werdenden Tochter. Umgeben ist sie von den verrücktesten Figuren der Trickfilmgeschichte: etwa Professor Grampy, der genial-verrückte Konstrukteur, oder Wiffle-Piffle, der Pechvogel, Koko, die negroid tanzende Bohnenstange und freilich ihr ständiger Begleiter Bimbo. Die Schöpfer dieser heute so gut wie in Vergessenheit geratenen Trickfiguren waren fünf Brüder, die dem Zeichentrickfilm eine Tiefe gaben, wie sie nur noch von Walt Disney erreicht wurde. Max Fleischer produzierte und Dave Fleischer führte Regie und ersann lange Zeit die Stories. Joe und Charlie Fleischer waren Techniker, sie konstruierten Kameras und Apparate. Lou Fleischer leitete die musikalische Abteilung. Das Fleischer Trickfilmstudio war ein echter Familienbetrieb. Eigentlich berühmt – oder noch berühmt – ist nur ihr Langspielfilm «Gulliver's Travels» aus dem Jahre 1939. Doch während Disney gleichzeitig auch in die Literatur-Kiste griff und abendfüllende Filme mit Erfolg machte, war «Gullivers Reisen» Fleischers Niedergang. Während Disney von Erfolg zu Erfolg spurtete, gerieten die Fleischers – letzter Versuch «Superman» – immer tiefer in die Kreide. Wie konnte es dazu kommen?

Disney war ein Kaufmann, der Ende der dreissiger Jahre erkannte, dass mit handwerklicher Arbeit kein Geschäft mehr zu machen ist und dass man den «süssen Nerv» der Masse ansprechen muss. Seine Filme bestrich er fortan mit Zuckerguss; inhaltliche Tiefe wurde dagegen gekappt. Seine raffinierte Animationstechnik bewegte sich – bis auf einige Ausnahmen freilich – an der Oberfläche. Vergleicht man die frühen Disney-Filme mit denen Fleischers, gibt es kaum Unterschiede; doch in den Langspielfilmen bevorzugte man eine epische Erzählstruktur. Während die Fleischers mehrere Jahre an einem Film arbeiteten, weil sie auf keinen surrealen Gag verzichten wollten, werkelte die Disney Factory knapp ein Jahr an einem Film. Die raffinierte Farbdramaturgie ersetzte die morphologischen Spielereien mit Symbolen und Metaphern. Das war zu zeitraubend und zu teuer. So wie Disney zeitweise sogar auf das Schwänzchen von Mickey Mouse verzichtete, weil dieses Strichlein die Produktion enorm verteuerte, so strich er auch sehr bald die barocken Figuren, die für phantasievolle Verwandlungsspiele wie geschaffen waren. Disney hat damit die ganze Trickfilmproduktion rationalisiert und den Wettbewerb verschärft. Die radikale Vereinfachung der «Schweinchen-Dick»-Genossen – und auch Disneys jüngste Produkte – sind der Preis. Die Fleischers jedoch beharrten auf ihrer «Handwerksarbeit». 1933 begannen sie, Segars «Popeye, the Sailor» unter ihre Fittiche zu nehmen, und produzierten mit dieser absurden, spinatfressenden Figur Kurzfilme von genialer Kraft. Charakteristisch für die Fleischers war der «lebende Strich», der – einer Monade ähnlich – zwar bereit war, eine Figur zu «kitten», aber sich andererseits auch sofort selbständig zu machen verstand. Zum Beispiel: Betty telephonierte; das Telephonkabel, ein simpler Strich zwischen Apparat und Hörer, kappt sich selbst, tanzt auf Bettys Schultern herum und verwandelt sich in eine sprechende Schlange, die das Gespräch kommentiert. Oder: Bettys Nase, ein kleiner Halbkreis, verlässt das Gesicht, gibt ihm damit eine verblüffende Leere und Erstauntheit, und begibt sich zu einem anderen Gegenstand, um diesen zu ergänzen. Auch die Träne, wieder ein winziger Halbkreis, fällt aus Bettys Auge auf den Boden, um sich dort zu

strecken, so als sei der Strich froh, sich endlich von der ihm aufgezwungenen Form zu befreien. Die Überhöhung des Jugendstils, die totale Persiflierung des Jugendstils!

Auch im «Grossen» spielten die Fleischer damit. Sehr oft beginnt ein Film mit Max Fleischer selbst, der am Zeichentisch sitzt und Betty auf ein weisses Blatt Papier malt. Kaum hat das Mädchen Leben angenommen, macht es sich selbständig und verlässt fluchtartig die leere Fläche. Hat es seine Abenteuer im Trickfilmland bestanden, flüchtet es sich ins Tintenfasschen, dorthin, wo es herkommt. Die Verbindung von Photographie und Zeichnung lässt heute die Fleischer in ganz anderem Licht erscheinen: Man erkennt in ihnen die ersten grossen Experimentatoren der Collage und eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Anti-Comics eines Robert Crumb («Fritz the Cat»).

Weil die Fleischer-Filme – im Gegensatz zu Disney – nie in die Sentimentalität abrutschten und auf Farbe verzichteten, arbeiteten sie gegen den Strom, gegen die Kommerzialisierung – und mussten notgedrungen scheitern. Jetzt ist eine Reihe von Kurzfilmen in Schweizer Kinos wieder zu sehen: «Betty Boop Scandals». Man sollte sie sich ansehen.

Wolfram Knorr

La Belle et la Bête

Frankreich 1946. Regie: Jean Cocteau (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 74/273)

«Es war einmal ...» ein schönes Mädchen, das jüngste von vier Geschwistern und der Liebling ihres Vaters. Es erbat sich von ihm nur eine weisse Rose, ihre Schwestern aber wünschten sich kostspieligere Geschenke. Der Vater stahl die weisse Rose aus dem Garten des wilden Tieres, das über den Diebstahl sehr zornig wurde und dem Manne befahl, wiederzukommen, um seine Strafe zu empfangen. Das Mädchen bestand darauf, anstelle ihres Vaters zum verzauberten Schloss zu gehen. Dort hatte es ein angenehmes Leben, nur täglich einmal besuchte das Tier es und stellte ihm die Frage, ob es in eine Heirat einwilligen würde. Immer wieder weigerte sich die Tochter. Im Zauberspiegel sah sie einmal ihren kranken Vater und bat das Tier, für eine Woche – mit dem Versprechen wiederzukommen – nach Hause zurückkehren zu dürfen, was ihr erlaubt wurde. Ihr Vater freute sich, aber die neidischen Schwestern beschlossen, sie zurückzuhalten, damit sie das Versprechen dem Tier gegenüber bräche. Doch eines Tages zerbrach der Zauberspiegel, das Mädchen wusste, dass die Zeit überschritten war und kehrte angstvoll zurück. Das Tier lag im Sterben, ohne die Tochter konnte es nicht mehr leben. Sie vergass seine Hässlichkeit und erkannte, dass sie es liebte. Damit erlöste sie den schönen Prinzen, der in das Tier verzaubert worden war, weil er nicht an die Macht der Feen geglaubt hatte.

Aus der Kindergeschichte des 18. Jahrhunderts von Madame Leprince de Beaumont zauberte Jean Cocteau einen Film voll Phantasie und Geheimnis. Kulissen und Natur verschmelzen unter seinen Künstlerhänden in eine einzige übernatürliche Welt zusammen, in der Schönheit und Schrecken herrschen. Wunderbares geht vor, aus den Wänden wachsen Arme die Leuchter tragen, steinerne Statuen öffnen plötzlich lebendige Augen, Türen öffnen sich von selber, und im Zauberspiegel erscheint Fernes nahe. Märchenerzähler haben immer ein Publikum gefunden, nicht nur in den Kindern, die noch mit einem grossen Teil ihrer Seele im Wunderbaren leben. Auch Erwachsene stehen in ihrem Banne, greifen zu Märchenbüchern und vergessen vor dem Märchenfilm ihre entzauberte Wirklichkeit. Märchen sind zugleich Mythen, und «La Belle et la Bête» ist ein Mythos der Liebe. La Belle liebt ihren Vater über alles und opfert sich für ihn, muss aber diese Bindung überwinden, gleich wie sie das Tier, la Bête, nur erlösen kann, wenn sie es annimmt und so durch die Liebe ihm und sich selber zum Menschwerden hilft.

KURZBESPRECHUNGEN

34. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen»

2. Okt. 1974

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. — Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet. Siehe Erläuterungen auf der Rückseite.

... aber Jonny!

74/271

Regie: Alfred Weidenmann; Buch: Henry Jaeger, A. Weidenmann; Kamera: Ernst W. Kalinke; Musik: Klaus Doldinger; Darsteller: Horst Buchholz, Herbert Fleischmann, Hannelore Elsner, Gisela Trowe, Maria Sebaldt u. a.; Produktion: BRD 1973, Studio-Film, 95 Min.; Verleih: Rex Film, Zürich.

Ein attraktiver junger Mann kehrt dem Lehrberuf den Rücken und nützt seine Anziehungskraft auf Frauen als käuflicher Liebhaber aus, wodurch er zum reichen Mann wird. Locker inszenierte und sympathisch gespielte Komödie, die das frivole Thema ironisch-humorvoll abhandelt. Allerdings ist die heitere Geschichte in einer völlig heilen Welt angesiedelt und mit ungenügenden kritischen Ansätzen bestückt.

E

A nous quatre, Cardinal! (Les quatre Charlots Mousquetaires, 2^e ronde)

74/272

(Die tollen Charlots: Hilfe, mein Degen klemmt)

Regie: André Hunebelle; Buch: Jean Halain, frei nach Alexandre Dumas; Kamera: Claude Robin; Musik: Les Charlots; Darsteller: Les Charlots; Produktion: Frankreich 1974, Films Christian Fehner/Renn, 105 Min.; Verleih: Idéal, Genf.

Um die Intrigen des eifersüchtigen Kardinals Richelieu zu vereiteln, holen die Diener der drei Musketiere ein Diamantenhalsband aus England zurück, das die französische Königin dem Herzog von Buckingham geschenkt hatte. Die Persiflage auf Dumas' Roman sucht mit Klamauk, Blödeleien, Verfolgungsjagden und Degenduellen zu unterhalten.

Ab 14 möglich.

J

Die tollen Charlots: Hilfe, mein Degen klemmt

La Belle et la Bête (Es war einmal ...)

74/273

Regie: Jean Cocteau; Buch: J. Cocteau, nach einem Märchen von Madame Leprince de Beaumont; Kamera: Henri Alekan; Musik: Georges Auric; Darsteller: Jean Marais, Josette Day, Mila Parély, Michel Auclair, Marcel André u. a.; Produktion: Frankreich 1946, André Paulvé, 90 Min.; Verleih: Rialto-Film, Zürich.

Nur durch die selbstlose Liebe einer Frau kann das wilde Tier von seinem Zauber erlöst werden und seine Menschengestalt wiedererlangen. Diese Parabel von der Erlösungskraft der Liebe hat Jean Cocteau phantasievoll in Szene gesetzt, die ins Surreale übergreift. Ein Filmklassiker von grosser Schönheit und Übereinstimmung in Ausstattung, Ablauf und Aussage.

→15+19/74

J★

Es war einmal

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

Wer die Kurzbesprechungen immer rasch zur Hand haben will, kann sie, da die Blätter mit den Kurzbesprechungen im Falz perforiert sind, leicht heraustrennen. Dadurch ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten der Aufbewahrung:

1. Man kann die Kurzbesprechungen mit einer Schere ausschneiden und in eine Kartei einordnen. Passende Karteikarten, Format I, sind in jedem Bürogeschäft erhältlich. Dies ist die praktischste Lösung zum mühelosen Auffinden aller Filme. Die Einordnung der einzelnen Kurzbesprechungen erfolgt in der Regel nach dem Originaltitel. (Das erste für die Einordnung zählende Wort wird mit einem Punkt unter dem ersten Buchstaben bezeichnet. Die Artikel wie Der, Die, Das, Le, La, The, Ein, Un, A usw. zählen nicht.) Wer entsprechend der in der Schweiz verwendeten deutschen Verleihtitel einordnen will, kann – zur Vermeidung von Fehleinordnungen – dank den unten rechts wiederholten Verleihtiteln das Kärtchen einfach umkehren. Diese Verleihtitel müssen allenfalls, wenn sie uns bei der Drucklegung noch nicht bekannt sind, später vom Benutzer selbst nachgetragen werden. Wer die jährlich erscheinenden Titelverzeichnisse aufbewahrt, findet über die aufgeführten Verleihtitel rasch den Originaltitel und damit auch die Kurzbesprechung in der Kartei. Mit diesem Instrument kann man sich mühelos über die in Kino und Fernsehen gezeigten Filme orientieren. Die Kärtchen eignen sich zudem vorzüglich zur Orientierung über das laufende Kinoprogramm, wenn sie in Pfarrei- und Kirchgemeindehäusern, Schulen und Jugendgruppen in Schaukästen und Anschlagbrettern angebracht werden.

2. Man kann die Blätter mit den Kurzbesprechungen lochen und in einem Ordner sammeln. Zum leichteren Auffinden der Kurzbesprechungen sind die Filme in jeder Lieferung alphabetisch geordnet. Wiederum erlaubt das Titelverzeichnis auch hier ein rasches Auffinden der mit einer fortlaufenden Zählung versehenen Kurzbesprechungen.

Einstufung

K = Filme, die auch von Kindern ab etwa 6 gesehen werden können

J = Filme, die auch von Jugendlichen ab etwa 12 gesehen werden können

E = Filme für Erwachsene

Diese Einstufung ist ein unverbindlicher Hinweis; rechtsverbindlich ist die jeweils publizierte Verfügung der zuständigen kantonalen Behörde.

Die Altersangaben können Eltern und Erziehern als Hinweise dienen, doch sollten sich diese in jedem einzelnen Fall selber Rechenschaft geben vor der geistigen und ethischen Reife der Kinder und Jugendlichen. Bei den K- und J-Filmen werden die Altersangaben nach Möglichkeit differenziert. – Innerhalb der einzelnen Stufen geht die Wertung jedes einzelnen Films aus dem Text der Kurzbesprechung hervor.

Gute Filme

★ = sehenswert

★★ = empfehlenswert

Diese Hinweise sollen jeweils in Verbindung mit der Kurzbesprechung und der Einstufung gesehen werden.

Beispiel: J★ = sehenswert für Jugendliche

E★★ = empfehlenswert für Erwachsene

Ausführliche Besprechungen

Filme, die aus verschiedenen Gründen Beachtung verdienen oder eine kritische Stellungnahme erfordern, erhalten im ZOOM-FILMBERATER eine ausführliche Besprechung, auf welche in der Kurzbesprechung verwiesen wird.

Beispiel: → 1/73 = ausführliche Besprechung im ZOOM-FILMBERATER Nr. 1/1973. Im Textteil verweisen ZOOM 1/72, Fb 1/72 auf Besprechungen in früheren Jahrgängen der beiden Zeitschriften.

Chaplin's Art of Comedy (Der frühe Chaplin)

74/274

Zusammenstellung und Buch: S. M. Sherman; Musik: Elias Preeskin; Darsteller: Ch. Chaplin, Ben Turpin, Edna Purviance, Bronco Billy Anderson u. a.; Produktion: USA 1970, S. M. Sherman, 85 Min.; Verleih: Spiegel-Film, Zürich.

Arrangement von Bildern und Kurzfilmausschnitten aus Chaplins Pionierzeit, das allerdings durch eine unnötig langfädige Einleitung mit entsprechendem Kommentar hinhält und den ohnehin kurzen, ebenso nichtssagend kommentierten Teil mit Chaplin noch kürzer erscheinen lässt. Ausserdem bleibt unklar, inwieweit es sich um vollständige Originalfassungen oder um ausgewählte Ausschnitte handelt. Immerhin sind «The Bank» und «The Champion» (1915) zu sehen, in denen sich Charlie noch nicht als der empfindsame Held eines «Goldrush», sondern als kindlich aggressiver Einzelgänger zeigt.

K

Der frühe Chaplin

The Conversation

74/275

Regie und Buch: Francis Ford Coppola; Kamera: Bill Butler; Musik: David Shire; Darsteller: Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield, Frederic Forrest, Cindy Williams, Michael Higgins u. a.; Produktion: USA 1974, Fred Roos, 115 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Das Porträt eines professionellen Abhörspezialisten, der sich plötzlich der Verantwortungslosigkeit seines Tuns bewusst wird und an dieser Erkenntnis zerbricht, hat Coppola meisterhaft in Szene gesetzt. In Gene Hackman hat er einen brillanten Schauspieler gefunden, der den Filmbesucher an diesem menschlichen Wandlungsprozess teilhaben lässt und die Frage nach der ethischen Seite einer jeden Tätigkeit und der Untrennbarkeit von Beruf und persönlicher Verantwortung gegenüber den Mitmenschen weitergibt.

→19/74

E★★

Copie conforme (Monsieur Alibi)

74/276

Regie: Jean Dréville; Dialogue: Henri Jeanson; Buch: Jean Companeez; Darsteller: Louis Jouvet, Suzy Delair, Jean-Jacques Delbo, Anette Poivre u. a.; Produktion: Frankreich 1946, Jacques Roitfeld/C.C.C., 107 Min.; Verleih: Régina Film, Genf.

Verbrecher zwingt einen Doppelgänger, ihm bei seinen Untaten als Alibi herzuhalten, bis er selbst ein Opfer seines Spiels wird. Thematisch ausgefallene und unterschiedlich spannende Kriminalkomödie Jean Drévilles aus dem Jahre 1946, die allenfalls noch dank der bravourösen Leistung Louis Jouvets in einer Doppelrolle zu interessieren vermag.

E

Monsieur Alibi

Gold

74/277

Regie: Peter Hunt; Darsteller: Roger Moore, Susannah York, Ray Milland, Bradford Dillman, John Gielgud u. a.; Produktion: USA 1974, Michael Klinger, etwa 100 Min.; Verleih: Idéal Film, Genf.

Im Kampf gegen korrupte, internationale Goldspekulanten bleibt ein harter, aber aufrechter Mineningenieur Sieger. Der in Südafrika spielende Action-Film ist nur gegen den Schluss hin einigermassen aufregend, sonst propagiert er vorwiegend landschaftliche Attraktionen nebst etwas schwarzer Folklore. – Ab etwa 14 möglich.

J

Neue Filme aus unseren Verleihen

Il vangelo di San Matteo

(Das erste Evangelium nach Matthäus)

Spielfilm von Pier Paolo Pasolini, Italien 1964, 136 Min., s/w, Lichtton, deutsche Fassung, 16 mm, Fr. 120.—, SELECTA-Film. Darstellung des Wirkens und der Botschaft Jesu in genauer Entsprechung zum Text des Matthäus-Evangeliums, das der Marxist Pasolini vor allem auch sozialkritisch versteht. — Neben dem Langfilm gelangt auch eine siebenteilige Version in den Verleih. Die einzelnen Teile: 1. Geburt und Kindheit Jesu / 2. Taufe; Versuchung Jesu; Berufung der Jünger; Heilung des Aussätzigen / 3. Bergpredigt; Jesus und der Sabbat; Speisung der Fünftausend; Jesus und Johannes der Täufer / 4. Der Zwang zur Entscheidung / 5. Leidensankündigung; Einzug in Jerusalem; Jesus und die Hohepriester / 6. Das Abendmahl / 7. Kreuzigung und Auferstehung. Preis Fr. 20.— pro Teil.

Family Life (Familienleben)

Spielfilm von Kenneth Loach, GB 1971, 107 Min., Farbe, Lichtton, 16 mm, Fr. 120.—, SELECTA-Film.

Sechs Monate aus dem Leben und (seelischen) Sterben eines 19jährigen Mädchens, das den Mut zur Selbständigkeit nicht aufbringt und unter dem Druck der unverständigen Liebe seiner Eltern und einer traditionellen psychiatrischen Behandlung in Schizophrenie versinkt. Ausserordentlich eindrückliche psychologisch-soziologische Studie der Gesellschaft und der Familie, die hilflos reagieren, sobald Kinder aus vorgezeichneten Verhaltensmustern ausbrechen.

Au hasard Balthazar

Spielfilm von Robert Bresson, Frankreich/Schweden 1965, 95 Min., s/w, Lichtton, 16 mm, Fr. 120.—, SELECTA-Film.

Die Geschichte des Esels Balthazar, der von den Menschen gehegt, verkauft und geschunden wird und durch ihren Unverstand zugrunde geht. Die künstlerisch und religiös tiefgründige, gleichnishaft meditierende Erzählung Robert Bressons über die unerfüllten Formen und Möglichkeiten der Liebe. Der Film erhielt 1966 den Grossen Preis des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC).

Wo sind sie zu Hause?

Spielfilm von W. Forbert, Polen 1969, s/w, 13 Min., Fr. 17.—, SELECTA-Film.

Kinder und Jugendliche in einem Warschauer Fürsorgeheim berichten über die Gründe ihrer Einweisung, über Einsamkeit und Lieblosigkeit zu Hause und das Gefühl des Ausgestossenseins.

Liesbeth und die Männerherzen

Kurzspielfilm von M. Fackelmann, BRD 1972, s/w, 20 Min., Fr. 17.—, SELECTA-Film.

Ein junger Müller ermordet aus Rache seine Frau, weil ihm die schöne Liesbeth, die Frau, die er eigentlich liebt, versagt blieb. Die «literarische» Vorlage zu diesem Film wurde von zwei Mädchen (12- und 13jährig) geschrieben. Ein wertvoller Beitrag zur Medienerziehung.

SELECTA-Film

8, rue de Locarno

1700 Fribourg

037/22 72 22

Gordon's War (Gordons blutige Rache)

74/278

Regie: Ossie Davis; Buch: Howard Friedlander und Ed Spielman; Kamera: Victor J. Kemper; Musik: Andy Bodale; Darsteller: Paul Winfield, Carl Lee, David Downing, Tony King, Gilbert Lewis u. a.; Produktion: USA 1973, Palomar/Rob. L. Schaffel und Edgar J. Scherick, 105 Min.; Verleih: Fox, Genf.

Ein schwarzer Ex-Armeehauptmann, dessen Frau an Rauschgift gestorben ist, führt mit drei ehemaligen Kameraden einen Guerillakrieg gegen die Drogenhändler Harlems. Technisch gekonnt und dynamisch inszenierter Action-Streifen der «Schwarzen Welle», der jedoch durch die kritiklose Präsentation gewalttätiger Mittel zu Bedenken Anlass gibt.

E

Gordons blutige Rache

L'horloger de Saint-Paul (Der Uhrmacher von St. Paul)

74/279

Regie: Bertrand Tavernier; Buch: Jean Aurenche, Pierre Bost, nach dem Roman «L'horloger d'Everton» von Georges Simenon; Kamera: Pierre William Glenn; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jacques Denis, Julien Bertheau, Yves Afonco u. a.; Produktion: Frankreich 1973, Lira-Film, 105 Min.; Verleih: Fox, Genf.

In Anlehnung an einen Simenon-Roman wird die Entwicklung eines Mannes geschildert, der von einer Mordtat seines Sohnes überrascht wird, sie aber allmählich zu verstehen beginnt. Auf Kritik an den Verhältnissen in Frankreich hin angelegt, ist der Film zwar sorgfältig inszeniert und gespielt, aber allzu dialogbentont geraten. Die politische Argumentation bleibt damit theoretisch. →20/74

E

Der Uhrmacher von St. Paul

Let te Good Times Roll (Total verrockt und rollt)

74/280

Regie und Buch: Sid Levin und Robert Abel; Kamera: Robert Thomas; Musik und Darsteller: Chuck Berry, Little Richard, Bill Haley, Chubby Checker, Fats Domino, The Five Satins, The Shirelles, The Coasters u. a.; Produktion: USA 1973, Metromedia, 99 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Ein Erinnerungs-Showkonzert ehemaliger Rock'n'Roll-Stars mit Zwischenschnitten von Ereignissen aus Politik und Film der fünfziger Jahre. Besonders von den in der schwarzen Folklore verwurzelten Künstlern ist viel gute Musik zu hören. – Ab etwa 14 möglich.

J

Total verrockt und rollt

Le milieu du monde

74/281

Regie: Alain Tanner; Buch: A. Tanner und John Berger; Kamera: Renato Berta, Carlo Varini, Daniel Bridler; Musik: Patrick Moraz; Darsteller: Olimpia Carlisi, Philippe Léotard, Juliet Berto, Denise Perron, Jacques Denis u. a.; Produktion: Schweiz/Frankreich 1974, Citel Films-SSR/Action-Film, 120 Min.; Verleih: Idéal-Film, Genf.

Ein junger Ingenieur mit Familie und in guter Position lässt sich von einer Partei als Wahlkandidat portieren. Ein Verhältnis mit einer italienischen Serviertochter bringt ihn um seine Chancen, geht dabei aber ebenfalls in Brüche. Alain Tanner diagnostiziert Unfähigkeit, sich zu verändern, zu sich selber zu finden und in Kommunikation zu treten, als Folge der Verwicklung in (Macht-)Verhältnisse.

E**

→19/74

Besetzung von Kaderpositionen beim Fernsehen DRS

An seiner Sitzung vom 5. September hatte der Regionalvorstand der Radio- und Fernsehgesellschaft der deutschen und der rätoromanischen Schweiz – unter dem Vorsitz seines Präsidenten, Armin Moser (St. Gallen) – eine Reihe von Wahlen bzw. Bestätigungen vorzunehmen. Zum neuen «Leiter der dramatischen Sendungen beim Fernsehen DRS» wurde der aus Wil SG gebürtige Regisseur Max P. Ammann gewählt, der sein Amt am 1. Februar 1975 antritt. Mit Rücksicht auf eine teilweise Umstrukturierung des Programmbereichs wurde der Anstellungsvertrag auf drei Jahre terminiert, der Leiter der dramatischen Sendungen untersteht direkt der Programmdirektion Fernsehen. – Im Zuge der Um- und Neustrukturierung des Fernsehbetriebs wurden sechs Kaderpositionen besetzt. Gewählt wurden: Daniel Kramer zum «Leiter der Produktionstechnik», Paul Schriber zum «Leiter Studioproduktion», Heinz Schnyder in die neugeschaffene Stabsstelle «Produktionsplanung»; in ihren bisherigen Funktionen wurden Werner Guggisberg (Car-Produktion), Hans Mehringer (Filmproduktion) und Erwin Schlatter (Unterhalt) bestätigt.

Neugliederung der bisherigen Abteilung «Theater und Unterhaltung»

Auf den 1. Februar des kommenden Jahres wird der gesamte Bereich des Theaters und des Fernsehspiels von der bisherigen Abteilung «Theater und Unterhaltung» des Fernsehens DRS getrennt. Der «Leiter der dramatischen Sendungen», Max P. Ammann, zuständig für die Belange des bisherigen Ressorts «Theater», untersteht inskünftig direkt dem Programmdirektor des Fernsehens DRS. Der Leiter der dramatischen Sendungen trägt die Verantwortung für die Programmierung und Gestaltung aller dramatischen Produktionen, wie Eigeninszenierungen, Volkstheater und Theaterübernahmen, sowie für den Einkauf von Fernsehspielen. Mit der Neugliederung der Verantwortungen wird die seit langem angestrebte Entflechtung einer thematisch allzu vielfältig belasteten und überdimensionierten Abteilung erreicht. Die Neuordnung entspricht auch dem Wunsch von Abteilungsleiter Max Ernst im Hinblick auf die stark steigende Beanspruchung im Bereich der Fernseh-Unterhaltung. Grundsätzlich wird die Neugliederung keine personellen Änderungen mit sich bringen; Gody Suter, bisher Dramaturg im Ressort «Theater», tritt auf den 1. Oktober 1974 als Redaktor «Wort» zur «Unterhaltung» über.

Arbeitstagung «Kind und Fernsehen»

Am 2./3. November 1974 findet in der Aula der Kantonsschule Rämibühl in Zürich eine Arbeitstagung der Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM) zum Thema «Kind und Fernsehen» statt, an der Erfahrungen und Vorschläge in Kurzreferaten vorgestellt und in Gruppen diskutiert und weiterentwickelt werden sollen. Sie wendet sich an Eltern, Lehrer, Kindergärtnerinnen, Heim- und Jugendleiter. Sie stellt konkrete Möglichkeiten für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen vor, bietet aber auch Anregungen für die Elternschulung und die Lehrerausbildung und -fortbildung. Anmeldung und Programme bei AJM, Seehofstrasse 15, 8022 Zürich.

Le mouton enragé (Das wilde Schaf)

74/282

Regie: Michel Deville; Buch: Christopher Frank, nach dem gleichnamigen Roman von Roger Blondel; Kamera: Claude Lecomte; Musik: Camille Saint-Saens; Darsteller: Jean-Louis Trintignant, Romy Schneider, Jean-Pierre Cassel, Jane Birkin, Henri Garcin, Georges Wilson, Florinda Bolkan u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1974, Viaduc/T.R.A.C., 105 Min.; Verleih: Impérial, Lausanne.

Ein kleiner Romancier lässt sich mittels der Erlebnisse seines Freundes auf den Gebieten der Politik und der Liebe das Material für ein Buch verschaffen. Das vom Schriftsteller gesteuerte Leben des Helden nimmt turbulente Formen an und könnte als Komödie goutiert werden. Die Geschichte enthält nun aber auch eine sehr ernsthafte, ja tragische Komponente, der Michel Deville nicht gerecht wird.

E

Das wilde Schaf

Newman's Law (Newman's Jagd)

74/283

Regie: Richard Heffron; Buch: Anthony Wilson; Kamera: Vilis Lapieniks; Musik: Robert Prince; Darsteller: George Peppard, Roger Robinson, Eugen Roche u. a.; Produktion: USA 1974, Universal/MCA, 95 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Einem impulsiven Polizisten gelingt im Alleingang gegen seine bestochenen Vorgesetzten ein grosser Fang, bei dem er einen längstgesuchten Drogenschieber hochgehen lässt, was ihm das Leben kostet. Formal interessante, jedoch brutale Story, die die Machtlosigkeit eines einzelnen Untergebenen aufzeigt, wobei die Gewalt das einzige Mittel zur Lösung von Problemen zu sein scheint.

E

Newman's Jagd

Il ritorno di Clint il Solitario (Clint, der Schakal der Prärie)

74/284

Regie: George Martin; Buch: G. Simonelli, E. Passadore; Kamera: Jaime Deu Casas; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: George Martin, Klaus Kinski, Marina Malfatti, Augusto Pesarini, Daniel Martin u. a.; Produktion: Italien/Spanien 1972, Doria/Balcazar/A.B.C., 91 Min.; Verleih: Comptoir Ciné, Genf.

Italowestern um einen zum Desperado gewordenen Familienvater, um seine Rückkehr zu den Seinen, die ihn verständlicherweise zunächst gar nicht mehr so gut mögen, sowie um die Verwicklungen, die sich dadurch ergeben, dass böse Männer ihnen ihr Land entreissen wollen. Kaum unterhaltender, peinlich ernster und klischeehafter Streifen, der hoffnungslos versucht, grosse Vorgänger zu kopieren.

E

Clint, der Schakal der Prärie

White Lightning (Der Tiger hetzt die Meute)

74/285

Regie: Joseph Sargent; Buch: William Norton; Kamera: Edward Rosson; Musik: Charles Bernstein; Darsteller: Burt Reynolds, Jennifer Billingsley, Ned Beatty, Matt Clark, Bo Hopkins u. a.; Produktion: USA 1972, United Artists, 101 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Ein junger, wegen Alkoholschmuggels verurteilter Mann wird frühzeitig aus dem Gefängnis entlassen, mit der Bedingung, einen korrupten und herrschsüchtigen Sheriff der FBI ans Messer zu liefern. Der Film schleppt sich auf ausgetretenen Pfaden; daran ändern auch die langen und gut gefilmten Auto-Verfolgungsszenen nichts. Die Story ist zu wenig differenziert erzählt, um mehr als Nervenkitzel hervorzurufen.

E

Der Tiger hetzt die Meute

Veranstaltungskalender Herbst/Winter 1974/1975

30. Oktober 1974: Präsentation von neuen Kurzfilmen; Tagung der Berner Lehrerschaft. Veranstalter: SABZ, Bern; Schulfilmzentrale, Bern; SSVK, Bern; ZOOM-Verleih, Dübendorf; SELECTA-Film, Fribourg. Die Veranstaltung findet im kirchlichen Zentrum Bärenpark in Bern statt.

16./17. November 1974: «Das Bild der Frau in den Massenmedien». Veranstaltung der Paulus-Akademie (Zürich) gemeinsam mit der Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen, dem Filmforum und dem Filmbüro SKFK in Zürich.

20. November 1974: Präsentation von neuen Kurzfilmen der Verleihstellen ZOOM und SELECTA für Lehrer aller Stufen und kirchliche Mitarbeiter aus St. Gallen und den beiden Appenzell im Pfarreiheim St. Fiden, St. Gallen. Veranstalter: CAF (Christliche Arbeitsgemeinschaft «Film» der katholischen und evangelischen Kirchgemeinden, St. Gallen).

Informationstage «Neue AV-Mittel» für den Kt. Zürich am 13. Januar und 15. Januar 1975 in Zürich: Visionierung von Kurzfilmen der Verleihstellen ZOOM und SELECTA (1. Tag). – Visionierung von kleinen AV-Medien der Verleihstellen Bild + Ton und KDL (2. Tag). Veranstaltet von der AV-Stelle Zürich.

Auskunft erteilen Filmbüro SKFK, Bederstrasse 76, 8002 Zürich (Tel. 01/36 55 80), und Protestantischer Filmdienst, Bärenstrasse 12, 3007 Bern (Tel. 031/46 16 76).

Audiovisuelle Initiativen des OCIC

Das Exekutivkomitee der internationalen katholischen Filmorganisation (OCIC) hat an seiner Sitzung vom 11./12. September in Paris entsprechend den früher gesetzten Prioritäten die Bemühungen um eine gezielte Arbeit vor allem in den Entwicklungskontinenten Asien und Afrika fortgesetzt. Für Asien sind die in die Wege geleiteten Schritte zur Gründung einer kontinentalen Struktur gutgeheissen worden. Ein Aktionsprogramm für die nächsten Jahre ist in Vorbereitung. Angesichts der Bedürfnisse und Entwicklungen auf dem Sektor des Kurzfilms und der andern audiovisuellen Medien wurde beschlossen, diesen Bereich systematischer als bisher in die Zielsetzungen und Aktivitäten der Organisation einzubeziehen, in enger Zusammenarbeit mit ähnlichen, auf diesem Gebiet tätigen Gremien. Weiterhin war das Komitee mit den Vorbereitungen zum OCIC-Weltkongress beschäftigt, der im April 1975 in der Nähe von Rio de Janeiro in Brasilien durchgeführt wird. Dessen Studientage werden sich mit dem Thema beschäftigen, unter welchen Voraussetzungen der Film, die audiovisuellen Medien und die dadurch bedingte «audiovisuelle Sprache» einen Beitrag zur menschlichen und sozialen Kommunikation leisten können. – Dem Exekutivkomitee gehören an: Lucien Labelle, Präsident (Kanada), Y. de Hemptinne, Generalsekretärin (Belgien), Ambros Eichenberger, Vizepräsident (Schweiz), Georges Rosetti, Kassier (Frankreich), und Patrick Sullivan (USA).

Chinesischer Film kommt in Schweizer Kinos

Kurz nach dem Besuch Bundesrat Grabers gelangt nun ein chinesischer Film in die Kinos: «*Das Mädchen mit den weissen Haaren*» im Verleih der *Filmselection R. Mertens und W. Marti* ist unseres Wissens der erste Film aus Rotchina, der in der Schweiz einen regulären Verleiher gefunden hat. Dieser Ballettfilm, eine stilisierte, märchenhafte Darstellung der Befreiung vom Feudalismus, steht trotz dem revolutionären Thema ganz in der hochgezüchteten Theater- und Tanzkultur Chinas. Der Film, er wurde bereits vor zwei Jahren am Festival in Locarno gezeigt, läuft ab 5. Oktober jeden Samstag und Sonntag, vormittags 10.30 Uhr, im Kino Luxor in Zürich, das mit der Samstagmatinee zugleich eine Neuerung einzuführen sucht.

Ende der vierziger Jahre hatte der französische Film ein hohes künstlerisches und wirtschaftliches Niveau erreicht. «La Belle et la Bête», 1946 von Cocteau als erster Film in eigener Regie und mit hervorragenden Mitarbeitern gedreht (etwa mit René Clément als technischem Berater), stand unter diesem guten Stern. Die Ausstattung ist mit am Erfolg des Films beteiligt. Die Maske des Tieres vor allem, von Arakelian geschaffen, verleiht dem Tier eine bezwingende, beinahe menschliche Ausstrahlung, grossartig in Traurigkeit, Verzweiflung und Sehnsucht nach Erlösung.

Der 1963 verstorbene Jean Cocteau war Dichter, Schriftsteller, Maler, Zeichner, Schauspieler und Regisseur. Er liebte die Ausdrucksmittel des Films: «Der Film ist nicht ein Traum, den man erzählt, aber ein Traum, den wir alle zusammen träumen.» «La Belle et la Bête» ruft die unbestimmte Sehnsucht nach etwas Verlorenem wach und ist eine poetische Dichtung, die, nirgends übereilt oder verzögert, ohne Bruch in Rhythmus äusserer oder innerer Handlung, dem Geheimnis der Vollkommenheit nahekommt.

Elsbeth Prisi

Film im Fernsehen

Betrachtungen zur vorrevolutionären Epoche

Zu zwei russischen Filmen von Andrej Michalkow-Kontschalowski im ARD-Programm

«Dworjanskoje Gnesdo» (Ein Adelsnest)

Regie: Andrej Michalkow-Kontschalowski; Buch: Valentin Jeschow und Michalkow-Kontschalowski nach Iwan Sergej Turgenjews «Adelsnest»; Kamera Georgi Rerberg; Musik: V. Obtschinnikow; Darsteller: Irina Kuptschenko, Leonid Kulagin, Beata Tyszkiewicz, Viktor Sergetschow; Produktion: UdSSR 1969; Ausstrahlungsdatum: Sonntag, 6. Oktober, ARD.

«Dadja Wanja» (Onkel Wanja)

Regie und Buch: Andrej Michalkow-Kontschalowski (nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Anton Pawlowitsch Tschechow); Kamera: Georgi Rerberg, Jewgeni Guslinki; Musik: Alfred Schnittke; Darsteller: Innokenti Smoktunowski, Sergej Bondartschuk, Irina Kuptschenko, Irina Miroschnitschenko; Produktion: UdSSR 1971; Ausstrahlungsdatum: Sonntag, 17. November, ARD.

Literaturverfilmungen haben in der Sowjetunion eine lange und grosse Tradition. Immer wieder wurden die Meisterwerke russischer Dichtkunst vom Film adaptiert, aber auch die Klassiker erfuhren filmische Bearbeitungen, unter denen es einige grossartige gibt. Neue Impulse erhält die Tradition nun durch die Filme des heute 36jährigen Andrej Michalkow-Kontschalowski, der als Vorlage für zwei seiner Filme Werke von Schriftstellern nahm, die noch vor der Revolution lebten: Iwan Turgenjew und Anton Tschechow. Neue Aspekte vermittelt der bei uns leider unbekanntes Regisseur in seinen zwei Literaturverfilmungen dadurch, dass er die Epoche vor der Russischen Revolution einer für die Sowjetunion recht unkonventionellen Betrachtung unterzieht. Zwar durchaus kritisch bleibend, sieht er in der das Land noch beherrschenden Klasse nicht einfach das Böse und die Niedertracht, sondern eher eine Gesellschaft, die sich nicht mehr zu erneuern vermag, alt und schwach gewor-

den ist und ihre unbestrittenen Talente in einer Woge des Weltschmerzes verkümmern lässt. Dies wird besonders deutlich in «Onkel Wanja», wo einige Personen die Situation zu erkennen vermögen, aber nicht mehr die Kraft und damit auch nicht mehr den Ideenreichtum haben, den sich abzeichnenden Verfall aufzuhalten. Und so bleibt denn nichts mehr anderes als die Flucht in den Suff und damit in die endgültige Selbstzerstörung. Menschen beschreibt Michalkow-Kontschalowski, die durch ihr Milieu gezeichnet sind, aber keine Möglichkeiten zum Ausbruch finden, weil ihr Untergang unaufhaltsam ist. Sie sind Gefangene ihrer Klasse, die Zugang zum Mitmenschen nur noch in ihrer todgeweihten Umgebung finden, Gefangene auch ihres Systems, das eine Erweiterung der menschlichen Beziehungen über einen selber gesteckten Kreis des Adels («Das Adelsnest») oder des Grossbürgertums («Onkel Wanja») hinaus nicht erlaubt.

Michalkow-Kontschalowski aber erliegt nicht der Versuchung, untergehendes Bürgertum und verfallenden Adel mit lieblosen, schamlos ausbeutenden und gewalttätigen Monstren gleichzusetzen, wie sie aus etlichen russischen Filmen bekannt sind. Seine Protagonisten sind Menschen, die Liebe und Glück suchen, aber beides nicht mehr finden können, weil Zeit und Umstände gegen sie laufen: Zeitgeist und soziale Ungerechtigkeit zwar nur teilweise selber erfahrend (so der Arzt in «Onkel Wanja»), aber doch spürend, vermögen sie in ihrer Schwäche das Ruder nicht mehr herumzuwerfen. Das Wissen darum treibt die einen in verzweifelte, aber hoffnungslose Liebschaften, die zum Scheitern verurteilt sind, weil sie zu spät erfolgen, die andern hinter eine Maske der Arroganz und des Hochmuts. Die Tragik des Unvermögens begleitet die beiden Filme Michalkow-Kontschalowskis, und dahinter verbirgt sich ein neues Verständnis einer jüngeren russischen Generation für die historischen Ereignisse und Entwicklungen vor der Revolution.

Seine subtile Beschreibung menschlicher Unzulänglichkeit kleidet Michalkow-Kontschalowski in herbstliche Bilder. Stumpfe Farben und in «Onkel Wanja» teilweise sogar schwach viragiertes Schwarzweiss verstärken noch die Tristesse und die beginnende Zersetzung, die in beiden Filmen ausgedrückt wird. Eine trostlos schöne Photographie in auserwählten Dekors und Landschaften sowie der gemessene, nie überhastete Rhythmus in beiden Filmen beweisen nicht nur des Regisseurs Sinn für die Ästhetik des Moderns, sondern führen auch zu einer eigenartigen, beklemmenden Spannung zwischen nostalgischem Reiz und einer dem Untergang geweihten, bereits in der Agonie liegenden Gesellschaft.

Urs Jaeggi

Neuer Katalog «Film–Kirche–Welt»

Anfangs November erscheint ein neuer Katalog «FILM–KIRCHE–WELT», der wiederum von den beiden kirchlichen Filmstellen, dem katholischen Filmbüro in Zürich und dem protestantischen Filmdienst in Bern, herausgegeben wird. Der vor drei Jahren unternommene Versuch, das Angebot der kirchlichen Verleihstellen SELECTA (kath.) und ZOOM (ref.) auf diese Weise für die religiöse, religionspädagogische und soziale Bildungsarbeit zugänglich zu machen, darf als geglückt bezeichnet werden. Die Auflage des ersten Katalogs war innert kurzer Zeit vergriffen, was auf die steigende Bedeutung und Anwendung der audiovisuellen Bildungsmittel im kirchlichen Raume schliessen lässt. Der neue, grüne Katalog enthält das gesamte SELECTA-ZOOM-Angebot und ist auf den neuesten Stand gebracht. Ein ausführliches, nach Themenkreisen geordnetes Register will den Gebrauch erleichtern. Die Loseblattform erleichtert spätere Ergänzungen. Vorbestellungen (der Preis beträgt Fr. 15.–) nehmen das Filmbüro SKFK, Bederstrasse 76, 8002 Zürich, oder der Protestantische Filmdienst, Bärenstrasse 12, 3007 Bern, entgegen.