

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 20

PDF erstellt am: **11.09.2024**

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.

FILMKRITIK

Le fantôme de la liberté

Frankreich 1974. Regie: Luis Buñuel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/290)

Luis Buñuels neuer Film ist vorerst zu beschreiben als eine Folge von Episoden, denen es – im Unterschied zu den letzten Filmen des Spaniers – nun auch an der (oder den) verbindenden Figuren fehlt. Vielmehr: Von Mal zu Mal führt Buñuel in die Episoden eine Nebenfigur ein, der er dann sein Hauptinteresse zuwendet und an einen neuen Schauplatz folgt.

Von einer Begebenheit aus der Zeit der napoleonischen Besetzung Spaniens springt so die Handlung in die Gegenwart über, wo erst von seltsamen «obszönen» Bildern die Rede ist, dann eine nächtliche Tierparade in einem Schlafzimmer stattfindet. Panzer suchen in einem Walde nach Füchsen, in einem Landgasthof pokern Mönche und werden von einem Masochisten zur Schau geladen. Bei der Polizei wird über die Relativität der gesetzlichen und sittlichen Ordnung doziert, eine vornehme Gesellschaft sitzt gemeinsam statt zu Tisch «zur Toilette», ein Mädchen wird vermisst, stellt sich aber für die Aufnahme der Vermisstanzeige selber bei der Polizei ein und wird schliesslich seinen Eltern zurückgegeben von einem Präfekten, der doppelt existiert.

Die verwirrende Aufzählung von Details – eine andere Inhaltsangabe ist kaum zu bewerkstelligen – mag immerhin darauf vorbereiten, dass man sich bei Buñuel diesmal von der Vorstellung einer konventionellen Handlung besser zum voraus freimacht. Der Film bohrt sich gleichsam durch die Schichten einer – wie immer als bürgerlich charakterisierten – Gesellschaft, und das mit einer Freiheit, die das Vorrecht des Poeten ist. Buñuel ist freilich nicht irgendein Poet, sondern Surrealist. Daran wird man deutlicher denn je erinnert. Man hat den jüngsten Film des 74-jährigen daher nicht zu Unrecht mit seinen frühesten Arbeiten in Verbindung gebracht angesichts seiner radikal assoziativen Form, angesichts auch der Waffen, mit denen Buñuel der anvisierten Gesellschaft zusetzt.

Die Freiheit des Surrealisten steht in diesem Film derjenigen des liberalen Bürgertums gegenüber, die keine ist, keine sein kann: weil diese Gesellschaft zur Freiheit überhaupt nicht fähig ist. Sie legt sich selbst in Ketten, rebelliert dann zwar dagegen, aber bloss, um bisherige Fesseln durch andere zu ersetzen. Sie hat Angst vor der Freiheit, stellt sich blind, begegnet ihr mit Gewalt, wo sie sich zu regen wagt.

«Es leben die Ketten!» – dieser Ruf steht am Anfang und am Ende des Films. Er gibt das Motto für die Episoden, in denen die bürgerliche Freiheit als Gespenst entlarvt wird. Das geschieht freilich nicht in rational exemplifizierender Weise. Vielmehr wird in absurden, oftmals witzigen Verkehren, in heimlichen Obsessionen und in vielfach gegenwärtigen Symbolen das wahre Gesicht dieser «Freiheit» entdeckt. Dass Buñuel dabei bisweilen Alltägliches nur in den richtigen Zusammenhang einstellen muss, um zum Ziele zu gelangen, macht die Ironie seiner Einfälle um so spitzer.

Buñuel inszeniert wie immer das Imaginäre mit Selbstverständlichkeit, die nicht nur verblüfft und amüsiert, sondern zugleich dem Film sein Klima gibt: ein Klima der anregenden Spekulation und der herausfordernden Geheimnishaftigkeit. Denn nicht alles, was der Spanier mit erstaunlicher Wendigkeit ineinanderflucht, enträtselt sich bei erstem Hinsehen, erschliesst sich überhaupt einer rationalen Deutung. Vieles hat den Charakter poetischer Chiffren, die auch beim Zuschauer vor allem die Intuition fordern.

Vergleicht man den Film mit Buñuels letzten Arbeiten, so ist freilich auch eine gewisse Enttäuschung nicht ganz zu verhehlen. Die Ermüdung, deren man den Autor selber trotz seines Alters nicht zeihen kann, stellt sich gegen Ende des Films vorübergehend mindestens beim Zuschauer ein. Ihre Ursache liegt vermutlich in der Häufung der Episoden mit gleichem oder ähnlichem Gehalt, mit denen der Film nicht recht vorankommt. Die – wenngleich geistreichen – Variationen zum Thema entbehren des übergreifenden Spannungsbogens. Dazu kommt wohl, dass einiges an der Buñuelschen Bilderwelt doch schon sehr vertraut ist – auch wenn der anarchistische Zug des Autors verhindert, dass man sich je darin bequem einrichten könnte.

Edgar Wettstein

Supermarkt

BRD 1973. Regie: Roland Klick (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/300)

Schmutzig, schludrig und schlammig sind die Kneipen, Bahnhofshallen, Hinterhöfe und verfallenen Häuser. Grell und glänzend dagegen die riesigen Einkaufshallen mit ihren barocken Stimuli, in denen dennoch ein kranker Dunst aus Lüsternheit, Sehnsucht und Zorn hängt: kaufen, zahlen, benützen – ex und hopp. Der Supermarkt, das ist das Synonym für das Grosstadtleben schlechthin, in dem Angebot, Verführung und Konsum einfach nur super sind. Dass einige Menschen in diesem hektischen Betrieb nicht mithalten können, ausscheren und in die graue Peripherie abgeschoben werden oder sich trotzig durch Diebstahl zu behaupten versuchen, gehört dazu. Eine solch konkrete und sinnfällige Darstellung des Menschen in der Überflusgesellschaft kennt man bisher nur aus amerikanischen oder französischen Filmen. Jetzt hat zum erstenmal ein deutscher Filmemacher seine Kamera in den Dschungel der Grosstadt Hamburg gerichtet: Roland Klick (34). Seinen Film «Supermarkt» kann man wohl getrost als eine kleine Sensation in der bundesrepublikanischen Kinolandschaft bezeichnen. Denn Realismus und Action gingen die deutschen Jungfilmer bisher wohlweislich aus dem Weg, und dies nicht nur auf Grund der immer wieder beschworenen miesen Filmpolitik, sondern auch, weil ihnen ein spontanes und natürliches Verhältnis zur Realität abging.

So begnügten sie sich meist mit stilisierter Zitation – wie sie Fassbinder pflegte – oder betrieben «Geschichtsunterricht». Sie flüchteten in die Vergangenheit (der kritische Heimatfilm) oder in den theoretischen Überbau (Alexander Kluge). Gegenwart war und ist nach wie vor den Frauen gewidmet. Wo im deutschen Film alltägliches Leben von heute erschien und erscheint, untersucht er dessen Probleme vornehmlich an den Schwierigkeiten der Frauen oder doch zumindest an Eheproblemen. In letzter Zeit hat man sich nun auch des proletarischen Films erinnert, der in den frühen dreissiger Jahren Filme wie «Mutter Krausens Fahrt ins Glück» hervorbrachte. Für die handfesten Probleme der Arbeiter hat man nun endlich auch ein Plätzchen auf der deutschen Leinwand gesichert.

Der bewusste Rückgriff auf die Vergangenheit und der kompromisslose Schritt ins Theoriegebäude haben jedoch, neben dem Dilemma der deutschen Kinosituation (angewiesen auf die Drehbuchprämien und die Koproduktionen des Fernsehens, die unerbittlich auf «Kultur» bestehen), eine viel tiefere Ursache, die man gerne übersieht: die Unfähigkeit, Wirklichkeit von unten her anzugehen, ohne gleich in intellektuelle Trauerarbeit zu verfallen.

Nur wenige ernsthafte Filmemacher setzten sich mit diesem «deutschen Problem» auseinander und versuchten es zu überwinden. Ganz früh Volker Schlöndorff mit



«Mord und Totschlag», etwas später Peter Fleischmann, der sich übers Dorf («Jagdszenen aus Niederbayern») langsam in die Kleinstadt vorarbeitete und mit seinem «Unheil» eine authentische Bestandesaufnahme deutscher Provinz lieferte. Roland Klicks Film schliesslich ist die erste wirklich ausgereifte Auseinandersetzung mit deutscher Gegenwartsrealität. Vorarbeit leistete da durchaus die deutsche Literatur (die sich ja in einem ähnlichen Dilemma befindet), die endlich eigene Krimis hervorbrachte (Irene Rodrian, -ky!). Kein Wunder also, dass Klick nach seinem verspielten, poetisch-reizvollen «Bübchen» (1969), dem im luftleeren, allegorischen Raum spielenden «Deadlock» (1971), jetzt zu einem Realismus gefunden hat, der Vergleiche mit dem amerikanischen Kino nicht zu scheuen braucht. «Supermarkt» ist ein reiner Action-Film, schnell, spannend, hautnah, authentisch.

Willi, 18 Jahre, von zu Hause abgehauen, schlägt sich durch die Grossstadt. Hier und da klaut er ein bisschen Kleingeld, fällt einer Polizeistreife auf, wird festgenommen, haut wieder ab. Theo (einzigartig gespielt von Walter Kohut), ein kleiner mieser Bahnhofganove, schickt ihn auf den Strich. Ein reicher Homosexueller möchte ihn als Lustobjekt kultivieren. Ein Journalist, der selber nicht mehr so recht weiter weiss, will ihm helfen, versagt aber im entscheidenden Augenblick. Zwischenmenschliche Beziehungen haben längst Warencharakter angenommen, denn überall um Willi herrscht nur das Prinzip Supermarkt, dem er sich zu entziehen versucht.

Rastlos pendelt er hin und her, schlägt notfalls hart zu, wenn er bedrängt oder unmittelbar bedroht wird, und immer wieder flieht er, rennt, läuft weg. Hektik und Ruhelosigkeit bestimmen nicht nur Willis Handeln, sondern auch Tempo und Rhythmus des Films. Klicks Inszenierungsstil entspricht der Story: Nicht Sozialkritik will er machen, sondern glaubhafte Zustände und Entwicklungen aufzeigen.

Vollkommen ungewohnt sind vor allem die schauspielerischen Leistungen. Willi, von dem Fürsorgezögling Charly Wierzejewski gespielt (der nach den Dreharbeiten

wieder spurlos verschwunden sein soll), liefert ein atemberaubendes James-Dean-Porträt, schwankend zwischen Sensibilität, Schutzbedürftigkeit und hilfloser Gewalt. Wenn er den Schwulen tötet, hat er Tränen in den Augen, eine Szene, die furchtbarer ist als jede dargestellte Brutalität; wenn er mit der Prostituierten schlafen soll, reagiert er wie ein schüchternes Kind, weil sie ihm zu professionell kommt. Der Überfall auf den Geldtransport des Supermarktes schliesslich – Kulminationspunkt des Films – geht mit Ach und Krach über die Bühne und keineswegs so glatt wie bei Klicks grossen Vorbildern Raoul Walsh, Don Siegel, Robert Aldrich. In jedem Bild spürt man die Kenntnis des Milieus und vor allem die Anteilnahme und das Verständnis für die Hilflosigkeit und die verschwommenen Sehnsüchte des «Helden», der ständig in die Klischees amerikanischer Action-Film-Helden abgleitet.

Konsequent, wunderschön, traurig und hoffnungslos schliesslich das Schlussbild: Willi geht im vermeintlichen Gefühl seines Sieges inmitten von Arbeitern durch den Elbtunnel, während die Polizei bereits auf ihn wartet. Dazu erklingt noch einmal der wehmütige Titelsong, der den ganzen Film als Leitmotiv durchzieht: «I want my celebration before I die» (Ich will mein Fest, bevor ich sterbe). Klick ist einer der wenigen deutschen Jungfilmer, der ein «feeling» für unverfälschtes «emotionales Kino» hat.

Wolfram Knorr

Das Mädchen mit den weissen Haaren

Volksrepublik China 1972 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/293)

Von der nach 1945 in der Volksrepublik China aufgebauten Filmproduktion ist nur wenig ins Ausland gelangt. Ein paar Filme wurden in unsern Breiten durch das Fernsehen bekannt, darunter vor allem «Das rote Frauenbataillon» von Hsieh-tsin (1961) und von einem Kollektiv (1970). Überraschend kamen 1972 einige weitere Filme in den Export. Neben Dokumentarfilmen handelte es sich ausschliesslich um kämpferische und oft opernhaft gestaltete Heldenepen aus der Zeit des Bürgerkriegs. Zu dieser Gruppe gehört vermutlich auch «Das Mädchen mit den weissen Haaren», das 1972 am Festival von Locarno erstmals in der Schweiz zu sehen war. Als erster rotchinesischer Film ist er nun im Verleih erhältlich.

«Das Mädchen mit den weissen Haaren» ist ein Ballettfilm, ein Tanzdrama von höchster artistischer Perfektion. Erzählt wird in einem Prolog und acht Akten – diese Aufteilung soll altchinesischer Tradition entsprechen – eine Episode aus dem Befreiungskampf der chinesischen Bauern gegen die Despotie der Feudalherren. Die Geschichte spielt etwa 1937, zur Zeit des chinesisch-japanischen Krieges, in einem Dorf im Norden Chinas. Bauern bringen ihrem Gutsherrn die Pachtabgaben und werden dabei schlecht behandelt. Dem Gutsherrn sticht Hsi-ör, die schöne Tochter des armen Bauern Yang, in die Augen. Wieder zu Hause, schmückt Hsi-ör das Haus zum Neujahrsfest. Der junge Bauer Wang schenkt ihr ein Säcklein Hirse, sie ihm eine Axt. Auch Vater Yang, der sich versteckt hält, weil er den Pachtzins nicht bezahlen kann, kehrt zum Neujahrsfest heim. Der Gutsherr erscheint mit seinen Knechten und verlangt seine Tochter gegen die Schuld. Vater Yang wehrt sich, wird erschlagen, Hsi-ör entführt, das Dorf gerät in Aufruhr. Der junge Wang geht auf den Rat seines Onkels Tschao, der Mitglied der im Untergrund operierenden kommunistischen Partei ist, zur Roten Armee. Im Haus des Gutsherrn wird Hsi-ör wie die übrigen Mägde von der bigotten Herrin grausam behandelt. Zudem muss sie sich der zudringlichen Nachstellungen des Gutsherrn erwehren. Ihre Tante Tschang, die im Herrenhaus ihre Pachtschuld abverdient, verhilft Hsi-ör zur Flucht. Verfolgt von den Schergen des Gutsherrn, flieht sie in die Berge. Sie ist Hunger und Einsamkeit, wilden Tieren, Wind und Regen ausgesetzt, so dass ihre Kleider und Haare bleichen

– sie wird zum Mädchen mit den weissen Haaren. Inzwischen ist Wang an der Spitze einer Armeeabteilung siegreich ins Dorf zurückgekehrt. Er vernimmt vom Verschwinden Hsi-örs und macht sich auf die Suche nach ihr. Diese ist hungrig in einen Tempel eingedrungen, wo sie den Gutsherrn, der dort vor der Armee Zuflucht sucht, als «Geist» furchtbar erschreckt. Wang verfolgt den Despoten und findet Hsi-ör in einer Felsenhöhle. Im Dorf wird die Rückkehr des schwergeprüften, aber ungebrochenen Mädchens und die Verbrüderung mit der Roten Armee gefeiert. Der Gutsherr wird kurzerhand erschossen, die Pachtbriefe werden verbrannt. Im befreiten Dorf herrschen Jubel und Freude.

Diese hochstilisierte und märchenhaft erzählte Geschichte, eine nachträgliche Kampfansage an eine herrschende und ausbeuterische Oberschicht, ist eine eigenartige Mischung aus chinesischer Tradition und westlichen Einflüssen, aus Legendenbildung und maoistischem Gedankengut, aus naiver Volkstümlichkeit und bewusster Ideologie. Verblüffend zunächst, wie vertraut das Ganze auch für westliche Zuschauer wirkt: Die Musik, gespielt von einem grossen Symphonieorchester, und die Ballettkunst mit Spitzentanz, Volkstänzen und klassischer Choreographie scheinen weitgehend abendländischen Ursprungs zu sein. Nur die Solo- und Chorgesänge wirken auf Grund ihrer Artikulation «chinesisch». Es fällt daher auf den ersten Blick schwer, überhaupt eine Beziehung zum traditionellen chinesischen Theater, wie es sich vor allem in der Peking-Oper verkörperte, zu sehen. Ein kurzer theatergeschichtlicher Exkurs scheint hier deshalb angebracht.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts beherrschte der Stil der Peking-Oper, deren Name auf ihren Ursprung aus Peking, nicht aber auf ihre Lokalisierung deutet, das chinesische Theater und verhalf ihm zu Weltruhm. Margot Berthold beschreibt diesen Stil in ihrer «Weltgeschichte des Theaters» (Stuttgart 1968) unter anderem folgendermassen: «Der Darsteller steht auf leerer Bühne. Nichts an äusserem Beiwerk kommt ihm zu Hilfe. Seine Bewegungen sind alles, müssen alles schaffen: Symbolaktion und Raumillusion. Er schafft die Szene, er macht das nicht vorhandene Requisit gegenwärtig. Die Bühne ist über Jahrhunderte hinweg das gleiche schlichte Spielpodest vor neutralem Hintergrund geblieben. Sie bietet ihm weder Kulissen noch Drehscheibe, weder Schnürboden noch Versenkung. Der Schauspieler gestaltet den Schauplatz aus eigener Kraft. (...) Was einzig ihm zu Hilfe kommt, ist seine Maske, sein Kostüm. Sie sprechen die altererbte Sprache der Symbole. Jede Farbe ist verankert in der zeremoniellen Tradition. Rot bedeutet Tapferkeit, Treue und Aufrichtigkeit; Schwarz besagt Leidenschaft; ein blaugeschminktes Gesicht verrät Brutalität und Grausamkeit; kalkiges Weiss kennzeichnet den Schwindler und Betrüger (...).» Obwohl die klassische Peking-Oper traditionsgemäss der Verherrlichung der früheren Feudalherren diente, wurde sie auch im China Maos gepflegt. Erst seit der Kulturrevolution von 1967 wurde die Peking-Oper ideologisch kritisiert, durch zeitgemässe Themen und stilistische Änderungen erneuert und in den Dienst der Glorifizierung heldenhafter Vertreter des Volkes und der Verbreitung maoistischer Ideen gestellt. Aufbauend auf der Tradition, wurde – nach einer Maxime Maos – das wertvolle Alte für Neues verwendet.

Auf dem Hintergrund der oben beschriebenen Peking-Oper-Charakteristik wirkt nun «Das Mädchen mit den weissen Haaren» durchaus revolutionär. Das steife, abgezielte und ungeheuer vielfältige Zeremoniell ist hier aufgebrochen in eine dynamisch-dramatische Tanzhandlung mit Songs vor verklärt-realistischen Bühnenbildern. Die formalen Mittel wurden vereinfacht, sind weniger hermetisch geworden und wurden zugleich mit neuen Elementen bereichert. Die Revolution von 1948 hat die chinesische Frau befreit. Folgerichtig spielt hier eine Frau die Hauptrolle, was in der Peking-Oper undenkbar gewesen wäre, wurden doch alle weiblichen Rollen von männlichen Stars gespielt. Aber nicht alle Traditionen wurden über Bord geworfen: Noch immer spielt die raffinierte Farbdramaturgie (rot-grüne Kleidung des Mädchens, violett-braun-schwarze Farben im Herrenhaus usw.) eine grosse Rolle, ebenfalls die hohe Kunst der Akrobatik, die in der Peking-Oper «im

Rang, wenn auch nicht im Adel der Tradition, ebenbürtig neben der Musik» (M. Berthold) stand.

Dem Vernehmen nach gilt dieser Film in China als Modell und hat im ganzen riesigen Reich die weiteste Verbreitung erhalten. Er ist nicht zuletzt ein Dokument der Befreiung von erstarrten Traditionen und des Aufbruchs zu neuen Formen auch im künstlerischen Bereich. Das naive Pathos, die überschwenglichen Posen und die manchmal fast kitschig schönen Farben sind bewusst auf ein breites Massenpublikum ausgerichtet und dienen der Popularisierung einer legendär gewordenen Heldenfigur. Interessant, wie hier in neuester Zeit eine Mythenbildung entsteht, die in ihrer Form durchaus verwandt ist mit jener um abendländische Freiheitsgestalten, etwa um Wilhelm Tell. Der Kampf gegen die Feudalherren und der Aufbruch der bürgerlichen Demokratien in Europa brachten inhaltlich und formal verwandte, pathetische Kunstformen hervor, wie sie seit 1948 in China zu beobachten sind. Auch abgesehen von solchen historischen «Zusammenhängen», darf der sauber geschnittene und eine hervorragende, unaufdringliche Kameraführung aufweisende Film, der offenbar ein Kollektivwerk ist, als interessantes, informatives und unterhaltendes Dokument aus einer fernen, fremden Welt gewürdigt werden. Franz Ulrich.

North by Northwest (Der unsichtbare Dritte)

USA 1959. Regie: Alfred Hitchcock (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 74/266)

«Als ich auf die Idee zu ‚North by Northwest‘ lossteuerte, der nicht nach einem Roman gemacht ist, als ich die Idee zu dem Film hatte, da sah ich ihn als Ganzes vor mir, nicht einen Schauplatz oder eine bestimmte Szene, sondern eine kontinuierliche Richtung vom Anfang bis zum Schluss, und dabei wusste ich überhaupt nicht, worum es in dem Film gehen würde.» Dieser Satz findet sich in dem äusserst lesenswerten Buch «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?» von François Truffaut (Carl Hanser Verlag, München). Er ist symptomatisch für diesen Film, den Hitchcock als die Summe seines amerikanischen Werks zu bezeichnen gewillt ist. «North by Northwest» ist im Grunde ein Film gegen alle Vernunft und Logik, ein Film, der von seiner Story her Langeweile geradezu provoziert und dennoch zu den spannendsten gehört, die Hitchcock – und man ist versucht zu sagen: der Film überhaupt – hervorgebracht hat. Grund dafür sind weder die Story noch ihr Gehalt, sondern des schrulligen Briten meisterhafter Umgang mit den Möglichkeiten des Films, sein Talent, das zu machen, was jeder filmdramaturgischen Überlegung spottet, sein differenziertes Spiel mit der Willkür. Die Botschaft des Films ist das Kino selber.

Die Geschichte ist – wie gesagt – eher dürftig, keineswegs aber ungewöhnlich: Cary Grant spielt einen Werbefachmann, der von einem Spionagering für einen Agenten gehalten wird. Der amerikanische Geheimdienst indessen hat diesen Agenten nur erfunden, ihn imaginär in einer Hotelsuite einquartiert und mit einem Schrank voll Kleider ausgestattet. Grant gelingt es nicht, diesen Irrtum aufzuklären, und vergeblich sucht er die Polizei einzuschalten. Es bleibt ihm, als unter seinen Augen ein UNO-Delegierter erstochen wird, allein noch die Flucht, da er nun auch unter Mordverdacht geraten ist. Dabei begegnet er Eva Marie Saint, die seine Situation noch kompliziert, indem sie sich nacheinander selber als feindliche Agentin und dann als vom amerikanischen Geheimdienst in den Spionagering eingeschleuste Gegenagentin entpuppt.

Mit dieser simplen Story nun – oder vielmehr noch mit dem Hauptdarsteller – beginnt Hitchcock zu spielen, indem er immer wieder neue, meist unwahrschein-



liche Situationen schafft. Die anfänglich klare Situation eines Kidnappings weitet sich bald zu einer Fülle verwirrender Ereignisse aus, die zu erklären weder Cary Grant noch der Zuschauer vermag. Sie erfahren ihren ersten Höhepunkt in jener berühmt gewordenen Wüstenszene, in der Cary Grant von einem Flugzeug gejagt wird, aus nach wie vor unerklärlichen Gründen zwar, aber in einer Art und Weise, die derart unter die Haut geht, dass sich der Zuschauer um Logik nicht mehr kümmert. Sieben Minuten lang dauert diese Szene, und es gibt in ihr nicht viel mehr als die Weite der Wüste, einen kurzen Dialog mit einem Bauern, der auf den Greyhound-Bus wartet und dann davonfährt, und ein scheinbar zur Insektenvertilgung eingesetztes Flugzeug am Horizont. Aus diesem Nichts konstruiert Hitchcock eine Thrillersequenz, in der durchschaubar wird, wie der berühmte Suspense – jene Spannung, die weniger auf der Leinwand als in den Gedanken des Zuschauers entsteht – funktioniert. Suspense ist das Ergebnis einer gedanklich klaren, über mehrere Stationen führenden und von mehreren parallelen Ereignissen getragenen Konstruktion. Die Voraussetzungen für die Sequenz sind langfristig vorbereitet. Der Zuschauer hat längst erfahren, dass Grant ein gejagtes Wild ist, und so muss ihm die Botschaft, in der er zu einem Rendez-vous mit einem Unbekannten aufgefordert wird, an sich schon unheimlich erscheinen. Dieses Gefühl verstärkt sich, als sich der Treffpunkt als eine Strassenkreuzung mitten in einer unbebauten, wüstenähnlichen Landschaft erweist, aus der es kein Entrinnen gibt. Verdichtet wird das Unbehagen weiter, als ein Bauer erscheint, in einem kurzen Gespräch mit Grant sich über das Erscheinen des Flugzeugs verwundert, «wo es doch hier gar keine Insekten zu vertilgen gibt», und dann in den Bus steigt, jene letzte Fluchtmöglichkeit für Grant, die dieser ungenutzt lässt. Am Schauplatz zurück bleiben der bedrohte Grant, das scheinbar sinnlose Flugzeug

am Horizont und die Weite der Wüste. Was sich nun abspielen wird, ist jedem Zuschauer völlig klar, und er kann seine volle Konzentration darauf richten, ob es Grant gelingen wird, sich vor dem Flugzeug in einem entfernten Maisfeld in Sicherheit zu bringen. Logik und Wahrscheinlichkeit sind indessen längst zu unwichtigen Grössen geworden, entscheidend ist nur noch die Distanz zwischen Grants Standort und dem Maisfeld, und Hitchcock versteht es meisterhaft, mit diesem Raum zu spielen, ohne störende Musik selbstverständlich, sondern nur noch durch eine für den Zuschauer nachvollziehbare Optik – er selber sitzt gefesselt im Kinossessel und kann nicht rennen – und reale Geräusche. Dass Grant am Ende davonkommt, wirkt schon wie eine echte Erlösung aus einer ungemütlichen Stress- oder Traumsituation. Dies um so mehr, als sich der Zuschauer mit Grant längst identifiziert hat und sei es auch nur deshalb, dass er, wie dieser, die Handlungsabläufe nicht durchschauen kann.

Die hier ausführlich beschriebene Stelle ist nicht nur charakteristisch für die Entstehung von Suspense, sondern für diesen Film schlechthin. Sie zeigt, wie sorgfältig Hitchcock mit den ihm durch den Apparat gegebenen Möglichkeiten arbeitet, wie bedeutungsvoll die Verbindung von Einfall und Montage ist und wie wenig der Meister dem Zufall überlässt. Sie zeigt aber auch, wie gering die Abhängigkeit des Films von der vermeintlichen Wirklichkeit ist, die er einfängt. Wirksam wird Film, vor allem bei Hitchcock, durch ganz andere Dinge. So spielt die Konzentration des Zuschauers auf einige wesentliche Aspekte eine sehr bedeutsame Rolle. Durch sie wird eine neue Wirklichkeit, eine Filmwirklichkeit, hergestellt, die von der Realität sehr verschieden ist, ja mit ihr eigentlich nichts mehr gemeinsam hat. Aus ihr schöpft der Meister die Möglichkeit, Zeit und Raum nach seinem Belieben zu formen. Hitchcocks Filme im allgemeinen und «North by Northwest» im speziellen sind exakte Kalkulationen mit den Publikumsreaktionen und dadurch beispielhaftes Kino. Es mag stimmen, dass Hitchcock anfänglich überhaupt nicht gewusst hat, worum es in «North by Northwest» gehen sollte. Aber es ist gewiss, dass der Autor dafür ganz genau wusste, wohin er sein Publikum steuern wollte: in eine durch die Willkür der Ereignisse provozierte Unsicherheit, die zur Gewissheit des hereinbrechenden Schreckens und damit zum fruchtbaren Mistbeet für jede filmische Überraschung wird. In keinem Film hat Hitchcock dies derart konsequent ausgeschlachtet wie in diesem. «North by Northwest» ist ein Produkt der vollendeten Manipulation im Bereich der spannenden Unterhaltung.

Urs Jaeggi

Death Wish (Rächer in der Nacht)

USA 1974. Regie: Michael Winner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/288)

Die Fakten sind bekannt. Die Kriminalität in den Grosstädten der USA hat offenbar unvorstellbare Masse angenommen. Die Bewohner, falls sie noch nicht in die Vororte gezogen sind, verriegeln die Wohnungstüren mit mehrfachen Sicherheitschlossern, nachts werden gewisse Strassen und Plätze nur noch von Lebensmüden aufgesucht, auf den Trottoirs geht man nie den Hauswänden entlang, Liffahrten ohne Begleitung werden tunlichst vermieden. Über Ursachen der Kriminalität denken Soziologen nach, über deren Eindämmung die weitgehend machtlose Polizei und über die Endlösung die Filmindustrie.

Frau und Tochter des gutsituierten New Yorker Architekten Paul Kersey werden in ihrer Wohnung Opfer eines unvorstellbar abscheulichen Raubüberfalls. Die Frau stirbt, die Tochter wird wahnsinnig. Der Architekt, von Charles Bronson überzeu-

KURZBESPRECHUNGEN

34. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 16. Okt. 1974

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

The Abdication (Königin Christine)

74/286

Regie: Anthony Harvey; Buch: Ruth Wolff, nach ihrem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Geoffrey Unsworth; Musik: Nino Rota; Darsteller: Peter Finch, Liv Ullman, Cyril Cusack, Paul Rogers, Graham Crowden, Michael Dunn u. a.; Produktion: USA 1974, Warner Bros., 100 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Nach ihrem Verzicht auf die Krone und dem Übertritt zum Katholizismus wird Christine von Schweden in Rom einem peinlichen Verhör durch einen Kardinal unterzogen, der abzuklären hat, ob ihre Konversion aufrichtig sei. Christine und der Kardinal verlieben sich, müssen aber aufeinander verzichten. Das Drama einer Frau, die wegen übergeordneter Interessen, politischer Intrigen und Verleumdungen nie sich selber sein darf; leider allzu theatermässig mit überladendem Dialog und schwülstiger Musik verfilmt. Edelkolportage. →21/74

E

Königin Christine

Baby Love (Bibi – sündig und süss)

74/287

Regie und Buch: Joseph W. Sarno; Kamera: Peter Rohe; Musik: Günter Moll; Darsteller: Maria Forsa, Nadja Henkova, Anke Spiring, Ines André u. a.; Produktion: USA 1974, 90 Min.; Verleih: Stamm Film, Zürich.

Bibi, die junge, lebenslustige Unschuld vom Land, gerät bei ihrer Tante in ein Lesben-Nest. Damit aber alle einschlägigen Variationen vorkommen, verkehren da auch einige aus Zigarettenreklamen entlaufene Supermänner. Man blödeln den lieben langen Tag am Wasserfall oder auf der Wiese zwischen Herbstzeitlosen und hat nichts anderes im Kopf, als möglichst rasch ans Ziel zu kommen, unwichtig mit wem und notfalls alleine. Die fade Story bleibt Selbstzweck, und der moralische Katzenjammer am Ende wirkt mehr als unglaubwürdig.

E

Bibi – sündig und süss

Death Wish (Rächer in der Nacht)

74/288

Regie: Michael Winner; Buch: Wendell Mayes; Kamera: Arthur J. Ornitz; Musik: Hubie Hancock; Darsteller: Charles Bronson, Vincent Gardenia, William Redfield, Hope Lange u. a.; Produktion: USA 1974, Paramount/Dino de Laurentiis, 93 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Frau und Tochter eines gutsituierten New Yorker Architekten werden Opfer eines gemeinen, brutalen Überfalls. Obschon einst Kriegsdienstverweigerer aus Gewissensgründen, nimmt der Architekt, ein bis anhin unbescholtener Bürger, das Gesetz in seine Hand und knallt Strassenräuber reihenweise nieder. Polizei und Bevölkerung zeigen Verständnis für die Rachejustiz im gesetzlosen Dschungel New Yorks. Wegen seiner fragwürdigen Ideologie der Gewalt nur mit Vorbehalt zu geniessender Grossstadt-Western. →20/74

E

Rächer in der Nacht

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.

Dschungelmädchen für zwei Halunken (Che matti ragazzi!) 74/289

Regie: Ernst Hofbauer; Buch: John Ferguson, Werner Hauff; Kamera: Hans Jura; Musik: Stelvio Cipriani; Darsteller: Wolf Goldan, Robert Widmark, Rinaldo Talamonti, Raquel Ercole u. a.; Produktion: BRD 1973, Tikuma/Regina, etwa 90 Min.; Verleih: Europa, Locarno.

Spleeniger Italiener auf der Suche nach dem Reich der Amazonen heuert für seine Expedition zwei rüde Halunken an. Sie finden zwar eine Siedlung kriegerischer Mädchen, die sich jedoch als Täuschungsmanöver seines Vaters, eines Spaghettifabrikanten, entpuppt. Vorwiegend dämlicher Streifen, dessen Situationskomik meist in ordinäre und schmutzige Zoten abgeleitet.

E

Che matti ragazzi!

Le fantôme de la liberté 74/290

Regie: Luis Buñuel; Buch: L. Buñuel, Jean-Claude Carrière; Kamera: Edmond Richard; Darsteller: Adriana Asti, Julien Bertheau, Jean-Claud Brialy, Adolf Celi, Paul Frankeur, Michel Lonsdale, Michel Piccoli, Monica Vitti u. a.; Produktion: Frankreich 1974, Greenwich Film (Serge Silberman), 103 Min.; Verleih: Idéal Film, Genf.

In locker verbundenen Episoden denunziert Luis Buñuel die Freiheit als «Gespenst» in einer Gesellschaft, die vor dieser Freiheit Angst hat und zu ihr nicht fähig ist. Vielfach witzige Abwandlung der polemischen Kritik des Spaniers am Bürgertum, mit deutlich hervortretenden surrealistischen Zügen. →20/74

E*

Gigi Goes to Pot (Mädchen für verwöhnte Männer) 74/291

Regie: Sam Catch; Musik: Luristan; Darsteller: Cluch Jones, D. Sloan, P. Knight, u. a.; Produktion: USA 1974, 60 Min.; Verleih: Spiegel-Film, Zürich.

Zwei Girls gehen in New York auf Abenteuer aus und nehmen an Sex- und Haschparties der Drogensubkultur teil. Ein Vorwand mehr, zahlreiche Bettszenen aneinanderzureihen, wobei auffällt, dass beim «Liebe-Machen» in diesem Sexstreifen zeitweise sogar etwas Zärtlichkeit und Freude durchschimmert. Teils recht gute psychedelische Musik.

E

Mädchen für verwöhnte Männer

Herbie Rides Again (Herbie gross in Fahrt) 74/292

Regie: Robert Stevenson; Buch: Bill Walsh, nach einer Story von Gordon Buford; Darsteller: Helen Hayes, Ken Berry, Stefanie Powers, John McIntire, Keenan Wynn u. a.; Produktion: USA 1974, Walt Disney, 90 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Um mitten in San Francisco ein Geschäftsgebäude errichten zu können, will ein steinreicher Immobilienmakler mit allen Mitteln den Abriss eines pittoresken Feuerwehrhauses erreichen. Dessen Besitzerin, eine etwas wunderliche alte Dame, setzt sich erfolgreich zur Wehr, kräftig unterstützt von ihrer Enkelin, einem Neffen des Maklers und dem Volkswagen Herbie. Etwas naive, aber insgesamt sympathische Familienunterhaltung mit einigen turbulenten Gags. – Ab etwa 9 möglich.

K

Herbie gross in Fahrt

Grosser OCIC-Preis 1974

Je einen grossen Preis erhielten:

Utvandrarna (Die Auswanderer) von Jan Troell (Schweden). Begründung: Dieses mit ausserordentlicher menschlicher Wärme gestaltete historische Fresko beschreibt das Schicksal schwedischer Familien Mitte des 19. Jahrhunderts, die nach einem erfüllten individuellen und kollektiven Dasein suchen. Inmitten von Not und Unterdrückung bezeugen diese Emigranten Mut, Glauben und Hoffnung auf Gott und den Menschen. Die künstlerischen Qualitäten des Films, so die Schönheit der Bilder, das überzeugende Spiel der Darsteller und der epische Fluss der Inszenierung, dienen auf bewundernswerte Weise der tief humanen Botschaft dieses grossen Filmepos. (Der Film ist in 16-mm-Fassung auch bei der Neuen Nordisk, Zürich, erhältlich.)

Les dernières fiançailles (Die letzte Verlobung) von Jean-Pierre Lefebvre (Kanada). Begründung: Dieser Film ist das Zeugnis der Harmonie eines im Glauben geborgenen alten Paares und seiner lebenslangen Liebe, die auf Verständnis, Kommunikation und Treue beruht. Er ist beispielhaft in einer Zeit, in der solche Werte allzu leicht als altmodisch erscheinen. Realisiert mit seltenem Einfühlungsvermögen, dank einer Interpretation und Inszenierung von ausserordentlicher Sensibilität.

Al-Makdou-Our (Die Geprellten) von Tewfik Saleh (Syrien). Begründung: Als interessantes und überzeugendes Beispiel eines jungen Filmschaffens zeichnet dieses Werk auf teilweise symbolische Weise die Tragödie einer entwurzelten Gemeinschaft (Palästinenser), deren Leiden und Hoffnungen an der Gleichgültigkeit und dem Schweigen ihrer Umwelt zerschellen.

Die Mitglieder der Jury waren: Georges Rossetti (Präsident), Frankreich; Yvonne de Hemptinne, Belgien; Paul Labelle, Kanada; Tadeusz Pronobis, Polen; Ettore Segneri, Italien; Franz Ulrich, Schweiz; Jean Vast, Frankreich/Senegal.

Sonntag der sozialen Kommunikationsmittel ab 1975 im Frühjahr

Der «Kleine Koordinationsausschuss für katholische Medienarbeit» hat an seiner letzten Sitzung beschlossen, den Sonntag der sozialen Kommunikationsmittel, an dem jeweils ein Kirchenopfer für die katholische Medienarbeit aufgenommen wird, ab 1975 auf den Frühling zu verlegen. Er wird am 11. Mai 1975 stattfinden und damit wieder gleichzeitig wie in den übrigen Ländern begangen.

«Das Bild der Frau in Film und Fernsehen»

So lautet der Titel einer Tagung der Paulus-Akademie in Zürich. Als Veranstalter zeichnen neben der Paulus-Akademie: das Filmforum, das Filmbüro SKFK und die Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen. Die Tagung findet am Samstag/Sonntag, 16./17. November 1974 statt. An Themen und Visionierungsmaterial sind unter anderem vorgesehen: Fernseh-Krimiserie, TV-Werbepspot und Tagesschau, Fernseh-Vorabendserie, «Put yourself in my place», «Family Life», «Le bonheur à 70 ans», «Wer ist Barbara?», «Die Befreiung der Frau in der Kirche findet nicht statt», «Frauen kämpfen für den gleichen Lohn» (= «Für Frauen – 1. Kapitel»). Tagungs- und Diskussionsgruppenleiter sind: Frau Prof. Dr. Margrit Erni, Dr. Paul Gregor, P. Ambros Eichenberger und andere. Die Tagungsgebühr beträgt 28 Franken (Studenten, Lehrlinge, AHV-Bezüger 20 Franken). Auskünfte und detaillierte Programme sind erhältlich bei: Paulus-Akademie, Carl-Spitteler-Strasse 38, 8053 Zürich, Telefon 01 / 53 34 00.

Das Mädchen mit den weissen Haaren * (La fille aux cheveux blancs)

74/293

Kollektivwerk, ausgeführt vom Ballett-Ensemble der Oper Shanghai; Interpreten: Mao Huei-fang, She Tsong-ting, Lin Kovei-ming, Kien Yong-kang, Tong Hsi-ling, Hsu Yu u. a.; Produktion: Volksrepublik China, 1972, Filmstudio Shanghai, 100 Min.; Verleih: Filmselection Reni Mertins-Walter Marti, Zürich.

Die Befreiung chinesischer Bauern vom Joch der Feudalherren durch die rote Armee, dargestellt am Schicksal eines Mädchens. Märchenhaftes, pathetisches Tanzdrama von hoher artistischer Perfektion. Ein Beispiel für die Legendenbildung um den Befreiungskampf Chinas und für die Verschmelzung westlicher Musik und Ballettkunst mit der Theatertradition Chinas. — Ab etwa 12 möglich. J*

→20/74

(* Der Originaltitel lautet vermutlich: «Pai mao nü»)

La fille aux cheveux blancs

Les maîtresses de vacances (Sexrausch in heissen Nächten)

74/294

Regie: Pierre Unia; Kamera: Jean J. Renon; Musik: L. Voulzy; Darsteller: Yves Colignon, Carine François, Victoria Ville, Laurence Bosch, Marie-Christine Carliez u. a.; Produktion: Frankreich 1974, Luso Films, 85 Min.; Verleih: Alexander Film, Zürich.

Ein unerfahrener Pariser kommt aufs Land und gerät in ein Rudel frustrierter Landschönheiten, die er sich dann eine nach der andern unterlegt. Primitivster Sexquatsch.

E

Sexrausch in heissen Nächten

The Parallax View

74 / 295

Regie: Alan J. Pakula; Buch: David Giler, Lorenzo Semple jr.; Kamera: Gordon Willis; Musik: Michael Small; Darsteller: Warren Beatty, Paula Prentiss, William Daniels, Walter McGinn u. a.; Produktion: USA 1974, Paramount (Alan J. Pakula), 95 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Ein junger amerikanischer Zeitungsreporter kommt einer Organisation auf die Spur, die professionelle Attentäter ausbildet und anbietet. Als er im Alleingang versucht, die Organisation aufzudecken, verliert er dabei sein Leben. Kühler Polit-Thriller mit pessimistischem Unterton, der die Theorie vom geistesgestörten, einzelgängerischen Attentäter über den Haufen wirft.

E

Par le sang des autres (Die Schreckensnacht der Geiseln)

74/296

Regie: Marc Simenon; Buch: Jean Max; Kamera: René Verziet; Musik: Francis Lai; Darsteller: Yves Beneyton, Francis Blanche, Bernard Blier, Robert Castel, Riccardo Cucciola, Mylène Demongeot u. a.; Produktion: Frankreich/Italien/Kanada 1974, Kangourou Films/Les Films de la Boétie/Verona/Cinévidéo, 95 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

In einem Dorf hält ein junger Geistesgestörter zwei weibliche Gefangene fest, um die Behörden zu erpressen, ihm das schönste Mädchen auszuliefern. Schliesslich «opfert» sich die Tochter des Bürgermeisters. Der Film möchte das egoistische Verhalten der Autoritäten blossstellen, bleibt jedoch in seiner Realisierung weit hinter den gesellschaftskritischen Intentionen des Regisseurs zurück.

E

Die Schreckensnacht der Geiseln

Bemerkenswertes Kinoprogramm

Das Cinema Alba in Zürich hat, in Zusammenarbeit mit der Columbus Film AG, ein Saisonprogramm 1974/75 veröffentlicht, das für den Filmfreund einige Leckerbissen enthält. Angekündigt wird (für anfangs November) ein neuer Bergman: «Scener ur ett aekenskap» (Szenen einer Ehe). Für später ist eine siebenteilige «Werkschau Ingmar Bergman» geplant, mit «Hetze» (1944), «Sehnsucht der Frauen» (1952), «Abend der Gaukler» (1953), «Das siebente Siegel» (1956), «Wilde Früchte» (1957), «Die Jungfrauenquelle» (1959) und «Schreie und Geflüster» (1972). Vorgesehen ist auch die Aufführung eines neuen Films aus Ungarn: «Lila Akazien» von Istvan Szekely. Drei Klassiker des amerikanischen Gangsterfilms sind «Little Caesar» von Mervyn Le Roy (1930), «Angels With Dirty Faces» von Michael Curtiz (1938) und «White Heat» von Raoul Walsh (1949). Von Buster Keaton ist ein bei uns weitgehend unbekanntes Werk, «Spite Marriage» (Heirat aus Trotz, 1929), auf dem Programm. Und last but not least einige Reprisen: «Valerie und die Wunderwoche» von Jaromil Jires, «Cat Ballou» von Elliott Silverstein und das schwedische Emigrantenepos «Die Auswanderer» und «Die Siedler» von Jan Troell.

Studiofilm in Baden

Betreut vom Filmkreis Baden, zeigt das Kino Royal bis Ende Jahr folgende Filme: «Traumstadt» von Johannes Schaaf (24.–27. Okt.), «Stavisky» von Alain Resnais (31. Okt.–6. Nov.), «American Graffiti» von George Lucas (7.–10. Nov.), « Erotische Geschichten aus 1001 Nacht » von Pier Paolo Pasolini (14.–27. Nov.), «The Woman in the Window» von Fritz Lang (28. Nov. bis 1. Dez.), «The Conversation» von Francis Ford Coppola (5.–11. Dez.), «Au rendez-vous de la mort joyeuse» von Juan Buñuel (12.–15. Dez.), «L'escapade» von Michel Soutter (19.–22. Dez.) und «To Be or Not to Be» von Ernst Lubitsch (26.–29. Dez.).

«film tip» Liestal

Die Studioabende des «film tip» im Kino Orbis in Liestal stehen unter dem Motto «Recht auf Leben». Ein Studioabend besteht in der Regel aus einem Vor- und einem Hauptfilm. Bereits gezeigt wurden «Ich habe ein Ei» von Andrzej Brzozowski und «Nora» von Patrick Garland (Recht auf Leben in der Ehe). Es folgen am 11. November: «Emil Eberli» von Friedrich Kappeler und «Tschetan, der Indianerjunge» von Hark Bohm (Recht auf Leben für Aussenseiter); 2. Dezember: «Der Deserteur» von Jiri Brecka und «Il n'y a pas de fumée sans feu» von André Cayatte (Recht auf Leben in der Politik); 6. Januar: «Herr Müller lebt überall» und «Trafic» von Jacques Tati (Recht auf Leben im Strassenverkehr); 3. Februar: «Justice» von Erich Langjahr und «Vidas secas» von Nelson Pereira Dos Santos (Recht auf Leben für alle Menschen und Geschöpfe); 3. März: «Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind» von Fredi M. Murer (Recht auf Leben für Schweizer Bergbauern).

Pictures at an Exhibition (Bilder einer Ausstellung)

74/297

Regie: Nicholas Ferguson; Interpreten: Keith Emerson, Greg Lake und Carl Palmer; Produktion: Grossbritannien 1973, Lindsay Clennell, 95 Min.; Verleih: Domino-Film, Zürich.

Durch Videotape-Technik, Einsatz von Signalgeneratoren und Farb-Synthesizer verfremdete Aufzeichnung eines Konzerts des Poptrios Emerson, Lake & Palmer in London. Der für Popfreunde hochinteressante Streifen erfordert beträchtliches Seh- und Stehvermögen.

J

Bilder einer Ausstellung

Portiere di notte (The Night Porter/Portier de nuit)

74/298

Regie: Liliana Cavani; Buch: Liliana Cavani, Italo Moscati; Kamera: Alfio Continini; Musik: Danièle Paris; Darsteller: Dirk Bogarde, Charlotte Rampling, Philippe Leroy, Gabriele Ferzetti, Isa Miranda u. a.; Produktion: Italien/Grossbritannien 1973, Robert Gordon Edwards und Esa de Simone, 118 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Ein Nazischerge, der im Wien der fünfziger Jahre als Hotelportier arbeitet, begegnet einer Frau, zu der er während des Krieges in einem Konzentrationslager eine morbide Liebesbeziehung unterhalten hatte. Er findet dieses Opfer des Faschismus willig, die Beziehung weiterzuführen. Die psychologisch heikle Problematik der Opfer-Täter-Beziehung bleibt vor allem wegen des absurden romantischen Liebestodes ungeklärt. Unklar bleibt auch der Stellenwert der mit Sadismus angehäuften erotischen Exzesse.

→20/74

E

The Night Porter/Portier de nuit

Sex, Love and Happiness (Liebe – Sex – Glück)

74/299

Regie und Buch: Rick und René Lutz; Produktion: BRD 1973, Seven Seas, 78 Min.; Verleih: Néo-Filmor, Genf.

Nach einigen gescheiterten Anbändelungsversuchen landet ein ebenso reicher wie rücksichtsloser Jüngling bei einem Arzt, der aus dem Sexualprotz in wenigen Wochen einen ehefähigen Schüchterling macht. Mit hochgestochenen Text garnierte, aus zahllosen Vorgängern sattem bekannte Aufklärung über den Vollzug der geschlechtlichen Vereinigung. Überflüssig.

E

Liebe – Sex – Glück

Supermarkt

74/300

Regie: Roland Klick; Buch: R. Klick, Georg Althammer, Jane Sperr; Kamera: Jost Vacano; Musik: Peter Hesslein; Darsteller: Charly Wierzejewski, Eva Mattes, Michael Degen, Walter Kohut, Michael Rehberg u. a.; Produktion: BRD 1973, Roland Klick/Independent Film, 84 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Endlich ein deutscher Jungfilmer, der seine Kamera unverkrampft in den Dschungel einer deutschen Grossstadt richtete! Roland Klicks «Supermarkt», die Story eines jugendlichen Kriminellen, besticht durch sein Tempo, seine Action und den Verzicht auf Sozialkritik. Klick will einfach nur einen glaubhaften Realismus, ohne auf die amerikanischen Kino-Klischees zu verzichten. Das ist ihm gelungen.

E★

→20/74

Filmpodium Bülach

Das seit einem Jahr in Bülach bestehende Filmpodium, eine Arbeitsgruppe Filminteressierter, die mit ihrer Tätigkeit ein möglichst breites Publikum ansprechen möchte, zeigt im Kino Bambi folgende Filme: «Joe Hill» von Bo Widerberg (28. Okt.), «Jagdszenen in Niederbayern» von Peter Fleischmann (11. Nov.), «The Ladykillers» von Alexander Mackendrick (25. Nov.), «Arsenic and Old Lace» von Frank Capra (9. Dez.), «I Married a Witch» von René Clair (6. Jan.), «Laughter in Paradise» von Mario Zampi (27. Jan.), «Orphée» von Jean Cocteau (24. Febr.) und «Hiroshima mon amour» von Alain Resnais (17. März).

Filmmesse 1974 der CAF St. Gallen

Auf diese am Mittwoch, 20. November 1974 im Pfarreiheim St. Fiden, St. Gallen, stattfindende *Visionierung von Kurzfilmen* des Ökumenischen Filmkreises St. Gallen (CAF) ist an dieser Stelle vor einiger Zeit bereits hingewiesen worden. In jener Publikation war davon die Rede, dass auf Ende Oktober an die Eingeladenen (Lehrer aller Stufen und sämtliche kirchliche Mitarbeiter aus den Kantonen St. Gallen, Appenzell und Thurgau) gedruckte Programme verschickt würden. In der Zwischenzeit hat es sich herausgestellt, dass die mit dem Versand von mehr als 1200 persönlichen Einladungen verbundene Arbeit weder lohnend noch von der CAF St. Gallen zu bewältigen wäre. Deshalb gelangt die Veranstalterin nochmals auf diesem Wege an den angesprochenen Personenkreis in der Meinung, mit dieser Bekanntmachung alle Interessenten zu erreichen. Tagungsort: Kath. Pfarreiheim St. Fiden, Greithstr. 7a, 9000 St. Gallen (Nähe Kantonsspital, bei Post St. Fiden, genügend Parkplätze in der Umgebung). Beginn: 09.00 Uhr. Kosten: Fr. 15.– (werden während der Tagung erhoben, Mittagessen inbegriffen). Anmeldungen per Postkarte oder Telefon nimmt bis Montag, 18. November 1974 entgegen: Geschäftsstelle der CAF St. Gallen, St. Magnihalden 9, 9000 St. Gallen, Tel. 071/22 76 29 (Auskünfte und Programm dort verlangen).

RAI-Generaldirektor zurückgetreten

mak. Überraschend zurückgetreten ist der Generaldirektor der italienischen Rundfunk- und Fernsehgesellschaft RAI (Radiotelevisione Italiana), Ettore Bernabei (53), ein enger Vertrauter des Sekretärs der Democrazia Cristiana und langjährigen Premierministers Amintore Fanfani. Bernabei, der zum «harten Flügel» der DC gehört und 14 Jahre lang RAI leitete, kommt damit einer möglichen Änderung in der RAI-Spitze zuvor, die sich aus der zum 30. November fälligen Rundfunk-Reform in Italien ergeben könnte. Er wird jedoch nicht in die Wüste geschickt, sondern fällt die Treppe hinauf: er wird Generaldirektor der Finanzierungsgesellschaft «Italstat», die zum IRI-Konzern gehört. «Italstat» finanzierte unter anderem den Montblanc-Tunnel, Bewässerungsanlagen im Iran, Staudämme in der Türkei, eine Werft in Venezuela und grosse Abschnitte der italienischen und spanischen Autobahnen. Ganz weg von RAI wird Bernabei auch künftig nicht sein: dem IRI-Konzern gehören 98,4% der Aktien von RAI, 75,5% direkt und 22,9% über eine IRI-Tochter. Im Gespräch als Nachfolger für Bernabei als Generaldirektor der RAI ist unter anderen der mit Bernabei sehr verbundene Direktor der RAI-Tagesschau, Willy De Luca.

gend dargestellt, muss ohnmächtig die Tatenlosigkeit der überforderten Polizei mitansehen. Die Verbrecher werden wohl nie zur Rechenschaft gezogen werden, und offensichtlich kann niemand etwas zur Herstellung von Recht und Ordnung unternehmen. Der keineswegs reaktionäre Kersey – im Koreakrieg verweigerte er aus Gewissensgründen das Waffentragen – besinnt sich auf bewährte amerikanische Traditionen wie Selbstschutz und Selbstinitiative und, nachdem die Vorsehung ihm einen Revolver in die Hände gespielt hat, macht sich nächstens auf, Selbstjustiz zu üben. Provokativ begibt er sich in verlassene Parks und leere Untergrundbahnwagen, zieht so die «Muggers» auf sich, um sie dann sogleich zu erschiessen.

Die Morde machen Schlagzeilen, die Polizei muss – wenn auch widerwillig – etwas unternehmen und kommt Kersey auf die Spur. Nachdem er bei einer Schiesserei selbst leicht verwundet worden ist, rät man dem einsamen Rächer diskret, die Stadt zu verlassen. Ein nicht uninteressantes Detail ist bei dieser vorläufig letzten Schiesserei die Tatsache, dass sich einer der «Muggers» einer Schusswaffe bedient, während sie früher immer mit Messern bewaffnet waren. Eine weitere Eskalation der Gewalt hat kaum merkbar eingesetzt. Kersey verlässt dann New York, begibt sich aber nicht in einen friedlichen Ort im Westen, sondern taucht in Chicago auf, wo er ein neues Betätigungsfeld vorfinden wird.

Man hat «Death Wish» als Grossstadt-Western bezeichnet. In der Tat gibt es im Western zahllose Kerseys, die immer einen Grund haben, der dem Betrachter dann auch schmackhaft gemacht wird, um Rache zu üben. Gutes und Böses sind klar getrennt, und der Zuschauer hat keine Bedenken, sich auf die Seite des Guten zu schlagen. Auch in «Death Wish» werden Gut und Böse sauberlich auseinandergelassen, und wiederum werden sich die meisten Kinogänger – wie die Reaktionen auf den Film in den USA gezeigt haben – vorbehaltlos mit der «guten» Seite identifizieren. Nun spielt aber «Death Wish» nicht in der fernen, irrealen Welt des Western, die man nicht allzu ernst zu nehmen braucht, sondern in einer realen, heutigen, komplexen Welt. Die Ideologie der Gewalt, wie sie in Winners Film zum Ausdruck kommt, ist deshalb so gefährlich, weil sie sich nur mit den Symptomen eines zugegebenermassen unmenschlichen Zustandes beschäftigt, jedoch nie nach den Ursachen dieses Zustandes fragt. Verbrechen mit Verbrechen, Gewalt mit Gewalt bekämpfen ist widersinnig, eignet sich jedoch, da spektakulär, gut für filmische Zwecke. «Death Wish» weckt beim Betrachter Verständnis für die Selbstjustiz des Paul Kersey, wendet jedoch nicht die geringste Anstrengung auf, um den Zuschauer zum Nachdenken über etwas sehr viel Wichtigeres, nämlich die Wurzeln dieser Kriminalität, anzuregen.

Kurt Horlacher

L'horloger de Saint-Paul

Frankreich 1973. Regie: Bertrand Tavernier (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74 / 279)

Als biederer Durchschnittsfranzose wird Uhrmacher Descombes beim Tafeln im Kreise seiner Freunde vorgestellt. Es geht angeregt zu in dem kleinen Lyoner Bistro, Anekdoten werden herumgeboten und mit Kommentaren gewürzt, die unter anderem Politik und Polizei zum Gegenstand haben. Als Descombes am anderen Morgen seinen Laden aufschliessen will, erhält er unangemeldeten Besuch von der Polizei. Ein Kommissar eröffnet ihm, dass sein Sohn einen Mord begangen habe und deswegen gesucht werde. Descombes soll bei der Aufklärung behilflich sein, er soll seinen Sohn auch öffentlich auffordern, sich zu stellen. Vorerst versteht er nicht, was hinter Bernards Tat steckt. Er gibt sich Rechenschaft, dass sein Sohn zwar bei ihm gelebt hat, ihn aber kaum mehr ins Vertrauen gezogen hat. Darüber beginnt er zu sinnieren. Dabei wird er den Thesen gegenüber, die er im Interesse seines Sohnes und eines



guten Prozess-Ausgangs bestätigen helfen soll, zunehmend misstrauischer. In der Untersuchung und vor Gericht desavouiert er schliesslich die Taktik des Anwalts, der ein Leidenschaftsdrama konstruieren will. Statt dessen solidarisiert er sich ausdrücklich mit seinem Sohn, der den Fabrikspitzel Razon umgebracht hat, «weil er ein Lump war».

Ein Mordfall als Anlass zur Besinnung, die Zeit einer Suche und einer Untersuchung als Gelegenheit für das Zueinanderfinden von Vater und Sohn: Diese ins Psychologische zielende Anlage des Stoffes verrät seine Herkunft von Georges Simenon, dessen Roman «L'horloger d'Everton» für den Film einer freien Bearbeitung unterzogen worden ist. Bemerkenswert daran ist, dass der innere Weg des Uhrmachers zu seinem Sohn in einer Situation der äusseren Trennung zurückgelegt wird. Descombes sieht seinen Sohn kurz nach der Verhaftung erstmals wieder. Da haben beide aber noch kaum Worte füreinander. Nach der Verurteilung, im Gefängnis, kommt es zur Aussprache. Die widrigen äusseren Umstände bilden jetzt kein Hindernis mehr, das Einverständnis ist hergestellt. Das Einverständnis worüber?

Es geht, so schält sich in Gesprächen zwischen Descombes und einem gemeinsamen Freund von Vater und Sohn, mehr aber noch zwischen Descombes und dem untersuchenden Kriminalkommissar heraus, um den Zustand dieser Gesellschaft, dieses Staates. Zum Ersticken sei es, wird festgestellt, und was damit gemeint ist, illustrieren Berichte über Polizei-Aktionen, illustriert auch die Person des Kriminalkommissars. Der nämlich versucht sich mit Descombes anzubiedern, erzählt von seinen Problemen mit dem eigenen Sohn, den er inzwischen allerdings glücklich soweit hat, dass er ebenfalls eine Polizisten-Laufbahn einschlägt. Zweifel an seinem Métier, Gedanken über die politischen Aspekte seiner Tätigkeit kennt der Mann

nicht. Um so mehr steigen solche Zweifel in Descombes auf. Auch der Ermordete war ja ein Polizist, ein inoffizieller allerdings im Dienste der Unternehmung, der aber Deckung von oben hatte und dies rücksichtslos ausnützte. Gegen solche Gewalt und Willkür richten sich verzweifelte Explosionen, wie die Tat seines Sohnes eine war. Descombes beginnt selber das Bedürfnis zu verspüren, sich einmal Luft zu machen. Und er tut es auch in einer Schlägerei mit Freunden des Ermordeten, die einen hinterhältigen Anschlag auf seinen Laden verübt haben.

Eine Veränderung des Bewusstseins schildert der Film also, durch das der biedere Descombes der Mentalität seines Milieus entwächst und die Kritik der jüngeren Generation an den herrschenden Zuständen in Frankreich zu teilen beginnt. Bedauerlich ist bloss, dass diese Entwicklung fast ausschliesslich in Dialogen sich abspielt, die der «Illustrierung» eigentlich kaum mehr bedürften. Die Adaption des Stoffes durch das altbewährte Zweigespann Jean Aurenche/Pierre Bost ist sehr wortreich ausgefallen, und Bernard Tavernier, um dessen Spielfilm-Erstling es sich handelt, hat dieses Handicap nicht zu überwinden vermocht. Der in der Filmgeschichte als besonders bewandert geltende Regisseur hat seine Arbeit mit einer Widmung an Jacques Prévert unter die Patenschaft des französischen Vorkriegsfilms gestellt. Beziehungen zu jener Epoche, vorab zu Préverts Carné-Drehbüchern, mag man in der Ansiedelung der Handlung im städtischen Kleinbürger-Milieu und in der etwas melancholischen Gestimmtheit dieses Aufstands eines Einzelnen gegen die Verhältnisse erblicken. Damit zusammen hängt wohl auch, dass die Not, aus der heraus der Mord geschehen sein soll und die der Vater des Täters zu verstehen beginnt, im Film nicht eigentlich fassbar wird. Tavernier arbeitet mehr die Gefühle seiner Personen heraus als die angeblich dahinter stehenden Fakten. So verwundert es auch nicht, dass die Richtigkeit der Solidarität zwischen Vater und Sohn am Ende doch nicht ganz überzeugen will. Dies um so weniger, als die Berufung auf die Ausweglosigkeit der Verhältnisse nicht leichthin als Rechtfertigung für Gewalt akzeptiert werden kann. Im Vergleich mit anderen obrigkeitskritischen Filmen aus Frankreich verdient andererseits erwähnt zu werden, dass Tavernier nicht nur gepflegt, sondern auch ohne Schockeffekte und emotionale Anheizung der Gegensätze inszeniert. Die Führung der Schauspieler geschieht mit Geschick, und die Charakterisierung des Milieus verrät Einfühlung und Beobachtungsgabe für Alltägliches. Taverniers Film hat damit immerhin Qualitäten, die Aufmerksamkeit verdienen und die ihm wohl auch die Auszeichnungen an der Berlinale und in Frankreich eingetragen haben.

Edgar Wettstein

Portiere di notte (The Night Porter)

Italien/Grossbritannien 1973. Regie: Liliana Cavani (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/298)

Mit verschiedenen Aspekten des Faschismus hat sich der Film in letzter Zeit in vermehrtem Masse auseinandergesetzt. Ging es bei einigen Werken um eine historische Betrachtungsweise, eine Bewältigung der Vergangenheit sozusagen, scheinen andere aus einem Bedürfnis heraus entstanden zu sein, neofaschistische Züge heutiger Zustände aufzuzeigen. Liliana Cavani versucht in «The Night Porter» ein Drittes. Ihre Auseinandersetzung mit dem Faschismus findet nicht auf der politischen oder historischen, sondern auf der psychologischen Ebene statt.

Ein ehemaliger Sturmbannführer, der nach dem Krieg in Wien als unbescholtener Hotelportier arbeitet, begegnet 1957 im Hotel einer Frau, zu der er in einem Konzen-

trationslager eine morbide Liebes-, oder soll man eher sagen Geschlechterbeziehung? unterhalten hatte. Wir erfahren dies in Rückblenden – eigentlichen Assoziationsprüngen –, und als sich die beiden nun wiedererkennen, wäre zu erwarten, dass das Opfer seinen verhassten Peiniger der Strafe zuführt. Die Frau scheint jedoch nicht an Strafe oder Rache zu denken, sondern ist, nachdem sie den ersten Schock nach der Wiederbegegnung überwunden hat, vielmehr bereit, die ihr einst aufgezwungene intime Beziehung – aus freiem Willen, wie es scheint – fortzuführen. Ein sehr rätselhaftes Verhalten, das der Film in zahlreichen Andeutungen mit sadomasochistischer Hörigkeit erklärt.

Die Betroffenheit des Betrachters weicht allerdings auch nach psychologischen Erklärungsversuchen nicht und verstärkt sich noch, wenn man nicht nur über den isolierten Einzelfall, sondern über allgemeinere Fragen einer Täter-Opfer-Beziehung nachdenkt. Über die Frage etwa, inwieweit ein Opfer unbewusst bereit ist, sich dem Täter auszuliefern, inwieweit es den jeweiligen Täter sucht und dabei auch mitschuldig werden kann. Es sind unbequeme Fragen, die sich hier stellen, Fragen überdies, die, auf die Thematik und Durchführung in Liliana Cavanis Film angewandt, zu einigen Bedenken Anlass geben. Das Aufzeigen einer Opfer-Täter-Beziehung ist wohl in vielen Fällen einigermaßen nachvollziehbar. Doch wie kann man solche Vorgänge in der Un-Welt eines Nazi-Konzentrationslagers verstandesmässig erfassen? Die Extremsituation stellt die Glaubwürdigkeit des Geschehens im Film in Frage. Zum zwiespältigen Eindruck, den der Film trotz allen faszinierenden Elementen hinterlässt, trägt vor allem auch der störende Schluss bei. Da Gesinnungsfreunde des Portiers versuchen, die Frau, die ihnen als Zeugin hätte gefährlich werden können, umzubringen, ist das Paar gezwungen, sich während längerer Zeit in der Wohnung des Portiers zu verschanzen. Als die Lage aussichtslos wird, brechen sie zusammen aus und finden gemeinsam den ersehnten Liebestod. Diese romantische Wendung ist gar nicht stimmig und befremdet um so mehr, als sich Liliana Cavani sonst über eine beachtliche Stilsicherheit ausweist.

«The Night Porter» fordert Widersprüche heraus, seiner Faszination – hervorgerufen durch seine gewagte Thematik und grosse atmosphärische Dichte – wird man sich so leicht jedoch nicht entziehen können. Die Erotik und gewisse Brutalitäten des Films mögen irritierend wirken, sie sind jedoch nicht um der Sensation willen da, sie sind nicht Selbstzweck, sondern haben eine Funktion im Ganzen. Was den Film überdies sehenswert macht, sind die hervorragenden schauspielerischen Leistungen aller Darsteller, allen voran Dirk Bogardes, der die Rolle des Portiers auf unnachahmliche Weise interpretiert.

Kurt Horlacher

Filmzeitschriften an der Kinobar

Das Kino Moderne in Luzern (Leitung: Emil Steinberger) verwöhnt seine Zuschauer nicht nur mit einem Programm, das das ganze Jahr Festivalniveau hat, es bietet ihnen auch einen nicht gerade alltäglichen Informationsservice an. An seiner Bar sind immer die neuesten Film-Zeitschriften erhältlich, und zwar in nicht weniger als drei Sprachen. Deutsch: Cinema/Filmkritik/Kino/Vampir/ZOOM-FILMBERATER; französisch: Cinéma/Cahiers du cinéma/La revue du cinéma/Travelling; englisch: Films & Filming/Sight & Sound/Films in Review/Films Quaterly und 13 weitere Periodika!