Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 29 (1977)

Heft: 22

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Das Schlangenei

BRD/USA 1977. Regie: Ingmar Bergman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/306)

Berlin, 3. November 1923. Am Abend dieses regennassen, düsteren Tages, an dem eine Schachtel Zigaretten bereits vier Milliarden Mark kostet, findet der amerikanische Zirkusartist Abel Rosenberg seinen Bruder Max tot im Zimmer einer kleinen Pension. Max, der zusammen mit seiner Frau Manuela und Abel mit einer Trapeznummer auftrat, nun aber wegen einer Handverletzung pausieren musste und damit auch seine Partner zur Arbeitslosigkeit verurteilte, hat sich eine Kugel durch den Kopf geschossen. Dies ist der Ausgangspunkt einer Geschichte, die am Schicksal zweier unbedeutender Individuen den Ungeist jener Depressionszeit beschreibt. Der inzwischen mittellose, trinkende Abel und die sich an ein schäbiges Cabaret als Tingeltangel-Mädchen verdingende Manuela geraten in den Sog der Angst und Hoffnungslosigkeit, der inzwischen Millionen von Menschen mitgerissen und zu einem unbeschreiblichen sozialen und geistigen Chaos geführt hat. Ingmar Bergman verleiht dieser Angst spürbaren Ausdruck. Sie ist in den beklemmenden Bildern des Kameramannes Sven Nykvist allgegenwärtig, sie prägt das Verhalten der sich entweder stumm in ihr Schicksal ergebenden oder aber in ein ebenso leeres wie lärmiges Amusement flüchtenden Menschen, sie steht auf den Gesichtern der Betroffenen geschrieben.

*

Die Angst in Bergmans Film ist vorerst einfach Ungewissheit, das Fehlen einer Zukunftsperspektive. Die Menschen treiben auf einen Abgrund zu, sind Ausgelieferte eines Systems, das sie nicht durchschauen und dem sie folglich ohnmächtig gegenüberstehen. Sie sind Opfer einer Macht, die sie nicht kennen. Die ganze Auflehnung besteht in Massnahmen zum individuellen Überleben, sei es, dass man, um Brot zu kriegen, Schlange steht, sei es, dass man das Elend bei der gespielten Fröhlichkeit in billigen Amüsierstätten für Augenblicke vergisst. Abel versucht, die Angst mit der Flasche zu verdrängen. Seit dem Tode seines Bruders will das indessen nicht mehr recht gelingen. Er ist in einen Teufelskreis geraten, der ihm den Schlaf raubt, der selbst mit Unmengen von Alkohol nicht mehr in jenen fernen, dem Bewusstsein entrückten Dunstkreis zu verbannen ist: Max ist nicht allein aus der Welt geschieden. Mit ihm sind eine Reihe weiterer Menschen auf seltsame Weise gestorben, alle aus dem Bekanntenkreis von Abel. Das macht den alten Kommissar Bauer (Gert Fröbe), der den Selbstmord untersucht, stutzig, und Abel fühlt sich verdächtigt. Dass sein Bruder in obskure Geschäfte verwickelt war, wird ihm immer klarer. Den Schlüssel zum Geheimnis meint er über Manuela finden zu können, die ihm zwar helfen will, aber gleichzeitig etwas vor ihm verbirgt. Die Spur führt schliesslich zu Dr. Vergerus (Heinz Bennent), einem strebsamen Bekannten aus der Jugendzeit, der in einer Klinik grauenhafte Menschenexperimente und sadistische medizinische Versuche durchführt, in die er auch die ihm bereits ausgelieferte Manuela und selbst Abel einbezieht.

*

Spätestens in der direkten Konfrontation zwischen Abel und Dr. Vergerus weicht die Ungewissheit dem Schrecken vor dem Dämonischen, wird die Angst fassbar und kann benannt werden. Hinter der Fassade des Wissenschaftlers und Forschers ver-

birgt sich, schmallippig und perfid bis in die hinterste Faser, ein teuflisches Monster. «Der Mensch ist», so Vergerus, «eine Fehlkonstruktion, eine Perversion der Natur. Das ist der Ausgangspunkt unserer Experimente. Wir ergründen die Voraussetzungen und dann formen wir sie um. Wir setzen die produktiven Kräfte frei und steuern die destruktiven. Wir rotten aus, was minderwertig ist und züchten das Hochwertige.» Dass einer kommen wird, der den Massen eine Zukunft verspricht, prophezeit Vergerus ebenfalls: «Er wird Forderungen stellen. Er wird von Grösse sprechen und von Opfer.» Zwar glaubt dieser Arzt des Teufels nicht, dass Hitler dieser Führer sein wird. Den hält er für einen irren Phantasten.
Bergman sieht in der geistigen Haltung Vergerus', die von einer abgrundtiefen Verachtung gegenüber der Schöpfung und von eiskaltem Zynismus zeugt, einen traurigen Höhepunkt der Nazi-Ideologie, die auf dem Mistbeet der faulenden Weimarer Republik zu wachsen beginnt. Sie ist ihm Symbol für die Entmenschlichung eines politischen Systems, das auf der Vereinnahmung des Individuums durch die Masse beruht – nicht, wie vorgegeben zum Volkswohl, sondern zur besseren Lenkbarkeit. Dr. Vergerus ist eine verkörperte Vorwegnahme der ganzen Unmenschlichkeit, die Deutschland befallen wird. Ihm liefern sich die Menschen «für ein bisschen Geld und ein handfestes Essen» auf Gedeih und Verderben aus. Bergman steigert die Figur ins Dämonisch-Prophetische, gibt ihr die expressionistischen Züge eines Caligari oder Mabuse, lässt sie – nicht zuletzt durch das Klinik-Dekor, das gar überdeutlich zum Kabinett des Schreckens gerät – in die Gefilde des Horrors entgleiten.
In dieser Übersteigerung und Konzentration des Bösen auf eine Figur liegt eine Schwäche dieses Films. Was Bergman zuvor sorgsam aufgebaut hat, diese latente, schwelende Angst, die Ungewissheit und die Unfassbarkeit der Mächte, welche die Menschen in die Not treiben, findet im Schreckenskabinett des Dr. Vergerus eine allzu pragmatische Auflösung. «Jeder kann sehen, was die Zukunft bringt», orakelt der abgefeimte Mediziner, bevor er – auch das ein Verweis auf Kommendes – sich angesichts der seine Klinik stürmenden Polizei mit einer Zyankali-Kapsel den Tod gibt: «Es ist wie ein Schlangenei. Durch die dünnen Häute kann man das fast völlig entwickelte Reptil deutlich erkennen.» Der Schlüsselsatz des Films fällt nieder wie ein Dampfhammer. Da wird eine Erklärung zu etwas geliefert, das keiner solchen mehr bedarf, weil das Bild bis dahin mit grosser Präzision und in dichter Atmosphäre alles zu sagen vermag.

*

Über dem Ärgernis solch unnötigen Zerredens starker Bildeindrücke wird man die Qualitäten dieses wiederum ungewöhnlichen Films des schwedischen Regisseurs nicht übersehen dürfen. Da wäre in erster Linie zu reden von einer Schauspieler-Besetzung, die anfänglich brüskiert, deren Logik aber mit Fortdauer des Films immer einleuchtender wird. Wenn Liv Ullmann zum ersten Mal in giftig-grüner Perücke und mit Strapsen auf der Tingeltangelbühne steht, zu singen und zu tanzen beginnt, will man sich ob der Zumutung einer solchen Fehlbesetzung an den Kopf greifen. Aber ihre Darstellung der Manuela gewinnt an Gewicht, wenn sie der lächerlichen Künstlichkeit ihres zweifelhaften Broterwerbs ihre persönliche Not entgegensetzt, wenn hinter der abbröckelnden Schminke das ganze Elend eines verzweifelten und erniedrigten Menschen hervorbricht. Bergman setzt hier ganz bewusst eine grelle und falsche Äusserlichkeit gegen die Pein eines hilflosen Gefühls, und Liv Ullmann verleiht dem Bruch zwischen dem, was sie in Wirklichkeit ist, und dem, was eine demütigende Umwelt von ihr verlangt, erschütternden Ausdruck. In ihrer Darstellung des Tingeltangel-Mädchens entlarvt sich auch die Leere jener lärmigen Betriebsamkeit, in welche die Menschen, den Alltag vergessend, flüchten.
Bezeichnend auch, wie sich die Unsicherheit von David Carradine, der den Abel spielt, mit der Fortdauer des Films keineswegs als schauspielerisches Unvermögen, sondern als eine vom Regisseur gewollte und bewusst herbeigeführte Haltung entpuppt. Auch in dieser Figur, die zu Beginn des Filmes übrigens aus einer amorphen

Masse auftaucht und in ihr am Ende schliesslich wieder verschwindet, ereignet sich Stellvertretendes. Er wird – fast zufälligerweise – für die Dauer des Films hervorgehoben. Es ist, als hätte ihn Bergman aus einer Vielzahl von Menschen, die ein ähnliches Schicksal erleben, mit einem Brennglas hervorgeholt und näher beobachtet. Er wird dabei zum Protagonisten, allerdings ohne seine Haltung, welche die seiner zahlreichen Schicksalsgenossen ist, abzustreifen.

*

Andere Figuren sind Zitate des expressionistischen deutschen Films: Dr. Vergerus, wie erwähnt, kann die Vaterschaft der unheimlichen doctores Caligari und Mabuse schlecht verleugnen, und hinter Gert Fröbes Kommissar Bauer ist unschwer der Charakter des Kommissars Lohmann in Fritz Langs «M» zu erkennen. Die Verweise auf den deutschen Expressionismus sind keineswegs zufällig, dürfen auch nicht einfach als eine Ehrenbezeugung an verehrte Meister verstanden werden. Sie sind vielmehr direkter Hinweis auf den visionären, ja prophetischen Charakter jener Filme, die auch schon warnend in der Form von Parabeln darauf hinwiesen, was hinter der dünnen Hülle des Schlangeneis zu erkennen war.
Bergmans «Schlangenei» – in den Filmstudios von München entstanden, wo der Schwede vorläufigen Wohnsitz genommen hat – lehnt sich indessen nicht nur in Zitaten an den expressionistischen Film an. Er macht diese Ausdrucksform, die an äusserlichen Erscheinungsformen innere Zustände vermittelt, zu seinem Stilprinzip. Am offensichtlichsten schlägt sich dies im Dekor nieder: Zwar hat Rolf Zehetbauer, der für die Ausstattung von «Cabaret» einen Oscar erhielt, die Alt-Berliner Bergmann-Strasse wirklichkeitsgetreu im Studio nachgebaut. Doch Bergman taucht den Strassenzug in ein kaltes, frostiges Licht, gibt ihm, wie dies schon die Film-Expressionisten getan haben – den Anschein des Unheimlichen, Bedrohlichen. Bergman

verzichtet in diesem Film konsequent auf jede Aussenaufnahme. Nur eine durch und durch künstliche Fassadenwelt vermag ihm zur Spiegelung des verzweifelten Seelenzustandes seiner irrenden, von der Angst gepeinigten Menschen zu genügen. Und selbst dieses expressionistische, sprechende Dekor wird noch angereichert mit Symbolen äusserster Erniedrigung und schrecklicher Not: Rechtsextreme Schlägertrupps rotten sich zusammen und verprügeln grausam ihre Opfer; Flüchtende verlassen, ihre armselige Habe auf Karren durch die Strassen schleppend, die Stadt; eine Gruppe in Lumpen gehüllter Menschen weidet ein in der Gasse zusammengebrochenes Pferd aus. In dieser atmosphärisch dichten Beschreibung einer Stimmung liegt die Kraft dieses Filmes und – wie ich meine – auch seine Wahrheit. Die unerträgliche Hoffnungslosigkeit, die aus jedem Bild spricht, ist der Nährboden für das keimende Unheil. So wie Abel sich verzweifelt Luft schafft, indem er – selber Jude – in einem Anfall von Selbsthass das Schaufenster eines jüdischen Geschäftsmannes zertrümmert, so wird eines Tages auch die erniedrigte Masse explodieren.

*

Noch in keinem seiner Filme hat Ingmar Bergman so direkte Bezüge zu Geschichte und Politik geschaffen wie in «Das Schlangenei». So ist denn die Versuchung gross, diesen Film als eigenwillige Interpretation historischer Ereignisse zu werten. Das ist er zweifelsohne auch, doch ist dies nur ein Aspekt dieses Werkes. Bergman weist über die Geschichte hinaus auf die Angst des Menschen vor einer ungewissen Zukunft hin. Die Bedrohung des Individuums in einer Welt, die es nicht mehr durchschaut, in der er sich den verborgenen Mächten der Wissenschaft und Wirtschaft sowie den offenen der Gewalttätigkeit und Unterdrückung ausgeliefert sieht, ist das zentrale Thema dieses Films. Bergman stellt diese Situation an bekannten historischen Fakten dar. Nicht nur die künstlerisch eigenwillige Auslegung der geschichtlichen Ereignisse ist indessen ein Verweis darauf, dass der Schwede nicht allein Vergangenes, sondern auch Gegenwärtiges meint. Der Pfarrer, bei dem Manuela in ihrer Verzweiflung Aufrichtung sucht, verabschiedet sie mit folgenden Worten: «Wir leben weit entfernt von Gott, so weit fort, dass er uns sicher nicht hören kann, wenn wir ihn um Hilfe bitten. Wir müssen uns gegenseitig die Vergebung gewähren, die der ferne Gott uns versagt.» Was könnte treffender den Zustand unserer Zeit beschreiben? Hier bricht ganz der alte Bergman durch, dessen Filme allemal Parabeln über die Verfassung der menschlichen Gesellschaft sind, ihr Irren und ihr Suchen ausleuchten. Der Spiegel, den Bergman uns immer wieder vorhält, macht betroffen, wird nicht selten zum (notwendigen) Ärgernis. «Das Schlangenei» hält es nicht anders, auch wenn viele in diesem Film einen neuen, unbekannten Bergman zu entdekken glauben.

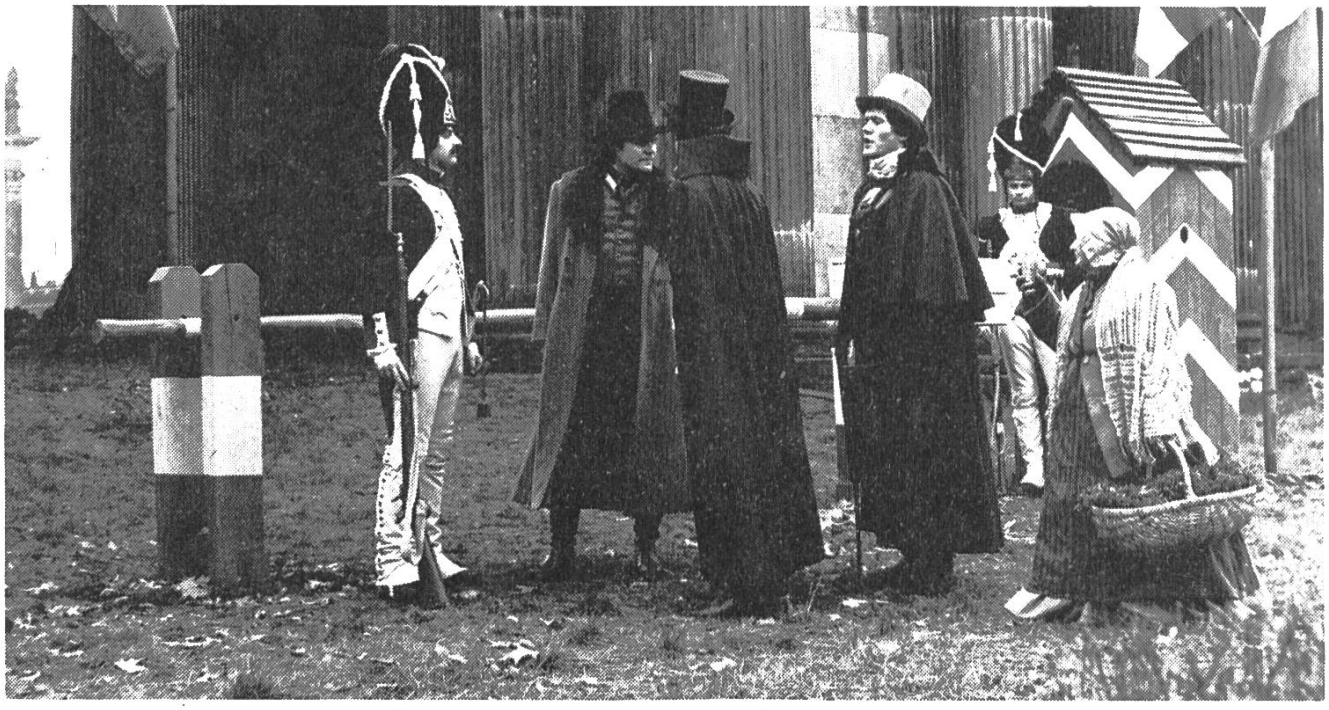
Urs Jaeggi

Heinrich

BRD 1977. Regie: Helma Sanders-Brahms (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/294)

Zu Beginn des Films leuchtet die Kamera von mikroskopischer Nähe bis zum distanzierteren Ausschnitt C. D. Friedrichs Bild «Der Mönch am Meer» (1808/10) aus. Fast programmatisch müsste man diesen filmischen Einstieg verstehen, war doch Kleist von diesem Bild begeistert und erkannte hier seine existentielle Problematik mit dem Pinsel umrissen. Er hatte es 1810 in Berlin gesehen (den Maler kannte er aus seinem Dresdener Jahr, 1808) und hatte es gemeinsam mit Brentano und von Arnim beschrieben. Diese Bildbesprechung ergibt für mich einen Ansatzpunkt, um Helma Sanders neusten Film zu «besprechen». Helma Sanders versucht im Film «Heinrich», das Leben Heinrich von Kleists nach Briefen, Dokumenten und Schriften des romantischen Dichters, seiner Freunde und Zeugen darzustellen. Die Autorin des Films de-

bütierte mit politischen Dokumentarfilmen zu sozialen Fragen der Gegenwart in der BRD (mehrheitlich Fernseharbeiten). In dieser Linie ist auch ihr vorletzter Film «Shirins Hochzeit» (1975/76) zu sehen. Die deutsche Romantik ist ihr dagegen auch nicht fremd: 1974 verfilmte sie in Spanien Kleists Novelle «Das Erdbeben von Chili». Im Film «Heinrich» zeigt Helma Sanders in ausgewählten Stationen Kleists Weg in den Freitod (1811), von dem der Film inhaltlich wie formal ausgeht.
Einen zentralen Problemkreis in «Heinrich» stellt des Dichters Aufstieg zum preussischen Leutnant, Kleists (Heinrich Giskes) Austritt aus der Armee und sein Kampf als Patriot mit der Feder gegen Napoleon dar. Besondere Bedeutung kommt weiter den Beziehungen Kleists zu: Seinem missglückten Heiratsversuch mit Wilhelmine von Zenge (Sabine Ihmels), dem intensiven Verhältnis zu seiner Schwester Ulrike (Grischa Huber), wie auch der leidenschaftlichen Liebe zu seinem Freund Pfuel (Heinz Hönig), der ihn in seinem Ausbruch, auf die Suche nach dem «grünen Haus», in die Schweiz begleitet. Aber Kleist findet nirgends Befriedigung. Ohne Mittel und einsam – nachdem sein Lustspiel vom zerbrochenen Krug in Weimar (unter Goethe) durchfiel – schreibt Kleist unentwegt weiter, bis er am 21. November 1811 mit Henriette Vogel (Hannelore Hoger) Selbstmord begeht.
Kleist leidet an seiner Umwelt wie an sich: Die Sehnsucht nach der Erfüllung im Augenblick, das Streben nach dem Unbedingten, der Versuch, die subjektive Phantasie im gelebten Alltag umzusetzen, verhindern ihn, in der Welt der andern sich einzunisten. Das bürgerliche Milieu wird ihm zum Käfig, das Ritual der hierarchischen Ordnung im Militär zum Zwang. (Kleist verhängt als Leutnant eine Disziplinarstrafe: Die Sequenz veranschaulicht eindrücklich den Konflikt von Rollenfunktion und individueller Gefühlswelt.) In der konkreten politischen Arbeit droht der Abgrund der Anonymität im Kollektiv. (Kleist grübelt in seinem Innern, sucht den subjektiven Weg, während die Massen revolutionäre Lieder singen.) Doch auch die Welt des Geistes ist nicht ohne Schlingen – besonders da sie für Kleist unvermittelt in Verbindung zum «Leben» steht: Der Kritizismus Kants bedeutet Kleist Bedrohung – er wird erneut auf sich zurückverwiesen. Kleists Suche nach dem Absoluten kann in der Königsberger Philosophie keine Nahrung finden. Sein literarisches Schaffen bringt ebensowenig die ersehnte Erfüllung: Das Theaterpublikum – Repräsentanten des offiziellen Kulturverständnisses – weist ihn zurück, das Volk versteht ihn nicht.
Die Angst, das Einzigartige des Subjekts zu verlieren, die Hoffnung auf die Befriedi-



gung im Augenblick, die Bedeutung der Welterfahrung im Unbewussten, in der psychischen Verfassung des Entrücktseins, prägen auch die menschlichen Beziehungen Kleists: Keine ist von Dauer, jede gross in der Intensität. Die Egozentrik des Dichters weist auf die Verbindung von Unsicherheit und Arroganz – orgiastisch verkrallen sich Achill und Penthesilea im Tod: Kleist jubelt, als er eine Frau findet, die bereit ist, mit ihm zu sterben. Welche Einsamkeit, welche Überheblichkeit!
In der Reihung von Stationen wird das Geschehen entwickelt, mit Hinweisen auf Parallelhandlungen und in Rückblendungen. Mittels Dialog in dramatischen Szenen und epischen Kommentaren und Zitaten aus dem Off, durch verschiedene dramaturgische Mittel Unbewusstes, Gedachtes, Vergangenes in Bild und Wort fassend, geht der Film dem Leidensweg Kleists nach. Der Film will viel... Ich war bei der ersten Ansicht schlicht überfordert durch den Berg von Material, Zitaten, Hinweisen, Namen, kurz durch den literarischen Ballast. Ich frage mich, ob diese Form der «dokumentarischen Selbstdarstellung» im Versuch, die Vergangenheit aufzuarbeiten, nicht notwendigerweise akademisch papieren wird und langweilt. Die diskrete Zurückhaltung in der Interpretation als Gestaltungsmittel schlägt hier um in unverbindliche Chronik. Weiter ist zu überlegen, ob mit der naturalistischen Bildgestaltung Kleist beizukommen ist (vielleicht wäre Stifter eine geeignetere Vorlage). Mit perfekter Genauigkeit in der Ausstattung und gezielt stimmungsvoll eingesetzter Natur versucht Helma Sanders, Kleists Scheitern an der Welt darzustellen: Der Film erscheint mir als Reihung von Genrebildern mit konventionellem Rahmen. Ich kehre kurz zu C. D. Friedrich zurück: Kleist hat sich mit Friedrichs Mönch identifiziert, mit seiner «Stellung in der Welt» als «einzigem Lebensfunken im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis». Und in seiner «Einförmigkeit und Uferlosigkeit» hat das Bild «nichts als den Rahmen zum Vordergrund (...), als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären». Dieser Maler wäre, so Kleist, fähig, «eine Quadratmeile märkischen Sandes» mit ossianischer Wirkung darzustellen. Kleist hat in seiner Begegnung mit dem Bild die ästhetische Revolution in Friedrichs «Der Mönch am Meer» prägnant erfasst.
Der Begegnung Helma Sanders mit Kleist fehlt in dieser Beziehung der Mut. Gewiss, es ist schwierig, sich mit der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts auseinanderzusetzen (man denke an die verschiedenen Literaturverfilmungen der letzten Zeit). Ich vermisse in Helma Sanders Film den Mut zur ästhetischen Innovation, zu der Kleists Bildbeschreibung auffordert. Kleists Leben – und dessen Verdichtung in den literarischen Figuren – verlangt in der filmischen Darstellung die Entsprechung im Bild. Die konventionelle Bildsprache in «Heinrich» zwingt den Zuschauer in eine kulinarische Passivität. Historische Treue verkommt zu Sterilität, Naturstimmung wird zur musikalischen Untermalung einer Literaturlektion.
Wenn ich die Auswahl der Stellen aus Kleists Werk, den Dialog, die Führung der Personen in Helma Sanders Film überdenke, erkenne ich einen faszinierenden Kleist (es ist nicht der Kleist, den ich in der Schule vermittelt erhielt). Doch der filmische Ausdruck gelingt nicht. Liegt es am Sprung in die Vergangenheit? Liegt es an der Vorlage? In ihrem vorletzten Film, «Shirins Hochzeit», überzeugte mich Helma Sanders gerade durch die formale Aussagekraft. In kargen, knappen Schwarzweiss- Formulierungen drückte sich die Gastarbeiterin Shirin aus – ein Opfer auch auf dem Leidensweg zum apokalyptischen Ende... Helma Sanders Beziehung zu Shirin gab die solidere Basis ab.

Jörg Huber

Erster Preis für Schweizer Auftragsfilm

Der im Auftrag der europäischen Gips-Union, Eurogypsum Paris, von der Condor-Film AG, Zürich realisierte Film «die dritte Haut» (Buch und Regie: Herbert E. Meyer) errang soeben unter den von 12 Nationen eingereichten besten Filmen über besondere industrielle Leistungen anlässlich der 18. Internationalen Industriefilm-Festspiele Berlin den ersten Preis.

Comment Yukong déplaça les montagnes
(Wie Yü Gung die Berge versetzte)

Frankreich 1976. Regie: Joris Ivens und Marceline Loridan (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/302)

Mao Tse-tung 1945: «Es gibt ein altes chinesisches Gleichnis, die Parabel ‹Yü Gung versetzt Berge›. Darin wird erzählt, dass in alten Zeiten im Norden Chinas ein Greis aus den Nördlichen Bergen namens Yü Gung (Närrischer Greis) lebte. Den Weg der von seiner Haustür nach Süden führte, versperrten zwei grosse Berge: der Taihang und der Wangwu. Yü Gung fasste den Entschluss, gemeinsam mit seinen Söhnen diese Berge mit Hacken abzutragen. Ein anderer Greis namens Dschi Sou (Weiser Alter) lachte, als er sie sah, und meinte: ‹Ihr treibt aber wirklich Unfug; ihr paar Leute könnt doch unmöglich zwei solche riesigen Berge abtragen.› Yü Gung antwortete ihm: ‹Sterbe ich, bleiben meine Kinder; sterben meine Kinder, bleiben die Enkelkinder, und so werden sich die Generationen in einer endlosen Reihe ablösen. Diese Berge sind zwar hoch, aber sie können nicht mehr höher werden; um das, was wir abtragen, werden sie niedriger: Warum sollten wir da nicht abtragen können?› Nachdem Yü Gung mit diesen Worten die falsche Auffassung Dschi Sous widerlegt hatte, machte er sich daran – ohne auch nur im geringsten zu schwanken – Tag für Tag die Berge abzutragen. Das rührte Gott, und er schickte zwei seiner Boten auf die Erde, die beide Berge auf dem Rücken davontrugen. Gegenwärtig lasten ebenfalls zwei grosse Berge schwer auf dem chinesischen Volk. Der eine davon heisst Imperialismus, der andere Feudalismus... Und unser Gott ist niemand anders als die Volksmassen Chinas.»

*

Eineinhalb Jahre, 1973 und 74, haben Joris Ivens und Marceline Loridan in China verbracht und dort mit einem chinesischen Team 120 Stunden Film belichtet, weitere eineinhalb Jahre, 1974 und 75, haben sie am Schneidetisch verbracht. Aus ungefähr einem Zehntel ihres Materials entstand der 12teilige Dokumentarfilm «Wie Yü Gung die Berge versetzte». Die einzelnen Teile des Films sind von unterschiedlicher Länge, dauern von 11 Minuten bis zu über 2 Stunden.
Joris Ivens kannte China schon vor seinem Aufenthalt 1973. 1938, kurz nach der Realisierung von «Spanish Earth», war er neun Monate in China und drehte «The 400 Million» (Ivens: «Das Thema des Films ist: das chinesische Volk kämpft gegen den Faschismus.»). Seine Kamera und 2000 Meter unbelichtetes Filmmaterial hat er damals einem jungen chinesischen Filmemacher geschenkt. Ivens: «Alle Bilder von Mao Tse-tung aus dieser Zeit wurden mit meiner Kamera gemacht.» Die Kamera wurde dann später im Revolutionsmuseum in Peking ausgestellt, für China bildete sie den Anfang seiner Filmindustrie. 1958, 20 Jahre später, war er wieder in China und drehte in Zusammenarbeit mit einem chinesischen Team zwei weitere Dokumentarfilme, «Vorfrühling» und «600 Millionen stehen hinter euch». (Zu diesen früheren Filmen über China und überhaupt zu seinem früheren Werk sei seine Autobiographie empfohlen: Die Kamera und ich, Rowohlt, Das neue Buch). Nach einem kürzeren Besuch 1965 unternahm er 1971, nach der Kulturrevolution, eine viermonatige Informationsreise durch das Land und beschloss, mit Marceline Loridan zusammen einen neuen Film über China zu machen. Loridan: «Wir hatten vom ‚Centre national du Cinéma' eine sogenannte ‚avance sur recettes' erhalten, 800 000 französische Francs, eine grosse Summe für einen Dokumentarfilm. Während unserer Zeit in China gab Joris Unterricht an der Filmhochschule in Peking. Ich selber unterrichtete über die Tontechnik. Damit konnten wir unsren Aufenthalt teilweise selber finanzieren.» Und Ivens: «Für uns war es natürlich leicht, in China eine Drehbewilligung zu erhalten. Aber wenn man dann in eine Fabrik kommt oder in ein Fischerdorf, dann hilft eine Drehbewilligung aus Peking überhaupt nichts. Im Fischerdorf ent-

scheiden nämlich die Fischer, die Drehbewilligung fällt da in ihre Kompetenz. Die müssen also einverstanden sein. Das heisst, dass wir an jedem Ort von neuem unseren Film diskutieren, den Leuten erklären mussten, was wir wollten, ihr Vertrauen gewinnen.»

*

Aus den 12 Filmen vier Beispiele: 1. «Das Fischerdorf», 98 Minuten, gedreht in Da Yu Dao, in Schantung, der Provinz, in der Konfuzius geboren wurde. Dieses Fischerdorf ist vorerst ein Fischerdorf, wie man es irgendwo an einem Meeresstrand finden kann. Der Film zeigt die tägliche Arbeit der Fischer, und, was schon nicht mehr so gewöhnlich ist, wie diese Fischer ihre Arbeit analysieren. Dann konzentriert sich der Film vor allem auf eine Gruppe junger Frauen, die, wie die Männer, die harte Arbeit des Fischfangs erledigen. Die Gruppe nennt sich, nach der ersten Demonstration von Frauen in den USA, «Besatzung vom 8. März 1857». Die Frauen erzählen von den anfänglichen Schwierigkeiten, von der ungewohnten Arbeit draussen auf der See und vom Misstrauen, das die Männer ihnen am Anfang entgegenbrachten. Ein Maler arbeitet an einer Bilderserie über die Fischerinnen. Sie schauen sich die Bilder an, loben sein künstlerisches Können und beginnen dann, von ihm aufgefordert, die Bilder zu kritisieren, falsche Darstellungen ihrer Arbeit zu korrigieren. Mit einer beeindruckenden Selbstverständlichkeit nimmt der Maler ihre Kritik und ihre Anregungen entgegen. Hier wird nicht eines Künstlers Stolz verletzt, dieser Maler stellt sich ganz in den Dienst der Frauengruppe. Es geht ihm darum, dem, was die Frauen tun, gerecht zu werden.
Schliesslich erzählt ein alter Seefahrer von den Unterschieden zwischen der Vergangenheit, der Zeit vor der Kulturrevolution, und der Gegenwart. Das Leben in der Vergangenheit hat ihn geformt, er begreift darum die neue gesellschaftliche Form noch nicht ganz. Sein Gesicht verrät Unsicherheit, aber auch Neugier. Er wirkt ein wenig wie ein Heimatloser – die Vergangenheit, das weiss er genau, ist abgeschlossen, die alten Zöpfe sind abgeschnitten, für das aber, was um ihn herum vor sich geht, kann er sich nicht so begeistern wie etwa die jungen Fischerinnen. Er steht zwischen dem Gestern und Heute. (Über die Schwierigkeiten, sich der neuen Gesellschaft anzupassen, nicht sich ihr unterzuordnen, sondern als bewusstes Mitglied in ihr zu wirken, wird auch in anderen Teilen des Films gesprochen. Am eindrücklichsten von einem Professor in Peking [Teil «Professor Tsien»], der erzählt, wie während der Kulturrevolution Studenten zu ihm gekommen seien und ihn gefragt hätten, was er mit den vielen Büchern in seiner Wohnung anfangen wolle. Durch körperliche Arbeit bei Bauern und Arbeitern habe er gelernt, dass sich ein Wissenschafter, ein «Professor», nicht vom Volk isolieren dürfe.)
2. «Geschichte eines Fussballs», 17 Minuten, gedreht in einem Gymnasium in Peking. Nach dem Pausenendläuten hat ein Schüler einen Fussball gegen eine Lehrerin geschossen. Dieses kleine Ereignis wird nun von der ganzen Klasse und zwei Lehrerinnen besprochen. Zuerst behauptet der Schüler, er habe den Ball aus Spiel-Leidenschaft getreten. Darauf wird die Frage diskutiert, ob ein Ball durch die Leidenschaft oder durch den Willen des Menschen sich bewege. Dann gesteht der Schüler, dass er den Ball aus Rache gegen die Lehrerin geschossen habe, weil diese ihn einige Tage zuvor, wie es ihm schien, ungerecht gerügt habe. Die Lehrerin und der Schüler geben sich die Hand. Nicht durch Strafaufgaben ist dieses Problem gelöst worden, sondern durch ein klärendes Gespräch. Was auch in anderen Teilen auffällt, wird in der «Geschichte eines Fussballs» am deutlichsten: Jede kleinste Unstimmigkeit, jedes kleinste Ereignis wird diskutiert. Mit einer für uns ungewohnten Geduld versuchen die Chinesen, Probleme durch Gespräche zu lösen. Die Diskussionen werden hart geführt, unterschiedlichste Meinungen prallen da aufeinander. Dennoch kommt nie eine vergiftete Stimmung auf, die Menschen verbindet, auch wenn sie nicht gleicher Meinung sind, das gegenseitige Vertrauen. Es scheint, dass sie wirklich nur an der Verbesserung einer Gemeinschaft interessiert sind, dass sie versuchen, immer ge-

Marceline Loridan und Joris Ivens im Gespräch mit einer Chinesin.

meinsam Lösungen zu finden. Egoismus findet man in den Filmen von Ivens und Loridan nicht.

3. «Die Generatorenfabrik», 135 Minuten, gedreht in Shanghai. Loridan: «Während unseres Aufenthaltes in der Generatorenfabrik, wo wir über vier Monate weilten, begann eine Welle von Kritik gegen die von den Arbeitern gewählte Direktion. Wir konnten so mit der Kamera verfolgen, wie ein Dazibao (Wandzeitung), in dem die Arbeiter die Direktion kritisieren, von den Arbeitern zuerst diskutiert, dann geschrieben und aufgeklebt wurde. Die Arbeiter kritisierten die Direktion, dass diese sich zuwenig in den Werkhallen aufhalte und so den Kontakt zu den Arbeitern verloren habe.» Von dieser Aktion konnten die Filmemacher, bevor sie in die Fabrik gingen, nichts wissen. Sie wollten in der Generatorenfabrik Alltägliches filmen, die Arbeit an den Maschinen, das Tischtennisspiel in den Pausen zwischen den Maschinen, die Weiterbildungskurse für die Arbeiter, die der Fabrik angeschlossene Poliklinik (die Ärzte arbeiten einen Tag in der Woche mit den Arbeitern an den Maschinen). Sie wollten zeigen, wie die Arbeiter in Kollektiven zusammengeschlossen sind und wie diese Kollektive funktionieren. Dann aber wurde die Kamera Zeuge eines Vorgangs, der für uns etwas beinahe Unglaubhaftes hat. Aus der Kritik einiger Arbeiter wird ein langer Prozess der Veränderung, der alle in der Fabrik Beschäftigten, Arbeiter ebenso wie leitende Funktionäre, erfasst.

4. «Die Apotheke», 82 Minuten, gedreht in Shanghai. Der Film beginnt mit Bildern der erwachenden Stadt. Auf einem Platz üben einige Männer einen Kampfsport. Neben ihnen machen andere Konzentrationsübungen. Schiffsirenen heulen. Als ob sie selber auf dem Weg zur Arbeit sei, geht die Kamera dann durch die Stadt, durch eine immer dichter werdende Menschenmenge, macht einen kurzen Halt in einem Lebensmittelladen und kommt schliesslich zur Apotheke Nr. 3. Diese wird von einem

Kollektiv geführt, das in engem Kontakt zu Bauern und Arbeitern steht. Man sieht die Apotheker, wie sie mit viel Geduld und Verständnis den Käufern die Wirkung der Medikamente erklären. In einem Nebenzimmer werden Kranke mit Akupunktur behandelt. Einmal in der Woche gehen die Apotheker hinaus aufs Land, verkaufen Medikamente, pflegen Leidende und arbeiten auf den Feldern. In Versammlungen mit Vertretern (Vertreterinnen) der Bauern und Arbeiter werden Kritik und Anregungen von diesen besprochen. Das geht soweit, dass sich die Arbeiter-Vertreterin im Namen eines Kollegen über einen Apotheker beklagt, der unfreundlich gewesen sei. Obschon sie keinen Namen nennt und ihn nur oberflächlich beschreibt, reagiert sofort ein Apotheker. Er lacht, er hat schon früher solche Kritik gehört. Niemand macht ihm deswegen aber Vorwürfe, jeder weiss, dass er den richtigen, freundlichen Ton schon noch finden wird.

*

Joris Ivens und Marceline Loridan kennen China. Sie haben dort gelebt, mit den Chinesen Erfahrungen ausgetauscht, sie haben zugehört, wie die Chinesen miteinander sprechen. Sie sind mit der Kamera und dem Mikrophon eingedrungen in den Alltag und haben sich die Zeit genommen, die es braucht, dass zwischen Filmemachern und Gefilmten die Barrieren abgebaut werden. Die Chinesen haben sie aufgenommen, weil sie erkannt haben, dass die Filmemacher ehrlich daran interessiert waren zu wissen, wie sie leben und was sie denken. Ivens und Loridan verkehrten mit den Chinesen wie der Maler im «Fischerdorf» mit den jungen Frauen. Ivens und Loridan lieben China, das chinesische Volk; sie sind überzeugt davon, dass in China an einer besseren Gesellschaft gearbeitet wird, dass in China mit aller dazu notwendigen Ernsthaftigkeit versucht wird, Unmögliches möglich zu machen: einen «neuen Menschen» zu schaffen, der frei ist von Egoismus und Neid, der seinen Nächsten nicht als Konkurrenten betrachtet, sondern als Partner, der weiss, dass er nur in der Gemeinschaft überleben kann und dass das Leben in dieser Gemeinschaft nur dann funktioniert, wenn keiner bevorteilt ist. Aus dieser Überzeugung heraus haben es die beiden Filmemacher nicht nötig, billige Propaganda zu machen. Keinen einzigen Augenblick hat man in diesen 12 Stunden das Gefühl, es werde etwas verheimlicht. Keine Zensur-Schere schneidet den Gefilmten das Wort ab.
Andererseits zeigt der Film auch kein «Sonntags»-China. Die Filmemacher haben ganz bewusst nicht nach Paradebeispielen gesucht. «Wie Yü Gung die Berge versetzte» ist kein Werbefilm. Die Menschen spielen ihre Überzeugung nicht, sie sind überzeugt von dem, was sie sagen. Niemand hat sie gezwungen, Herzlichkeit zu mimen. Wenn sie lachen, tun sie dies nicht für die Kamera. Der Film kommt beinahe ohne Kommentar aus, nicht irgendwelche Theoretiker versuchen also, das Gezeigte zu bestärken; die, die sprechen sind auch die, die man sieht. Sicher, die Gefilmten sprechen über den Sozialismus, über die Kulturrevolution, über Mao, aber sie lesen das, was sie sagen, nicht aus einem Parteibuch vor. Sie sprechen darüber, weil es sie wirklich beschäftigt, weil die Kulturrevolution ihr Leben grundsätzlich verändert hat. Sie sprechen, wenn sie die Politik erwähnen, von ihrem Leben.
Wer bei uns von China spricht und von den Chinesen, meint meistens etwas Fremdes und Unverständliches damit. Die Chinesen gelten hier – einmal ganz abgesehen von ihren politischen Ideen – als undurchschaubar, geheimnisvoll, fast unheimlich. In vielen westlichen Filmen haben wir sie als kaltblütige Unterweltler kennengelernt. Darum ist die unvergesslichste Erfahrung in den Filmen von Ivens und Loridan auch die, dass man begreift, wie ähnlich die Chinesen uns eigentlich sind. Obwohl vieles auf den ersten Blick fremd scheint, entdeckt man, wenn man sich ein bisschen intensiver in die Filme hineinschaut, doch immer wieder Bekanntes. Das wohl hat Marceline Loridan gemeint, als sie sagte: «Aber ich habe stärker das empfunden, was uns mit dem chinesischen Volk verbindet, als das, was uns von ihm trennt.» Joris Ivens und Marceline Loridan haben China näher zu uns gebracht. Bernhard Giger

San Gottardo

Schweiz 1977. Regie: Villi Herman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/305)

«Fragen eines lesenden Arbeiters: Wer baute das siebentorige Theben? In den Büchern stehen die Namen von Königen. Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?» (Bertold Brecht)

Auf dem Plakat zum Film bricht eine vom Götterboten gelenkte Lokomotive aus dem Dunkel des Tunnels ins helle Licht des Südens – in der Ferne erhebt sich der Dom zu Mailand. Das Gotthardmassiv, Scheidewand zwischen Süden und Norden, ist schillernd in seiner Bedeutung. Manch pathetisches Wort hat den Berg mit dem Glanz des Mythos überdeckt, handfeste Interessen verschiedenster Art mit ideologischem Dunst verhüllt. Entsprechend bedeutungsvoll sind die Tunnelwege, die durch den Berg führen. 1872–1882 wurde vom Genfer Ingenieur Louis Favre der Eisenbahntunnel unter der finanziellen und politischen Regie des Zürchers Alfred Escher gebaut. Seit 1969 nun bohrt man am Strassentunnel, dessen Fertigstellung auf 1980 geplant ist, ein durch 100 Jahre getrenntes Doppelereignis, das in mancher Hinsicht zum Vergleich herausfordert. Der Tessiner Regisseur Villi Herman setzt in seinem ersten abendfüllenden Spielfilm (genauer: «szenische Dokumentation») «San Gottardo» hier an.

In einer «szenischen Folge» wird das historische Geschehen von namhaften Schauspielern (Hans-Dieter Zeidler, Maurice Aufair, Roger Jendly u. a.), von Dokumentarfilmarbeitern und von der Bevölkerung von Chironico und Andermatt vergegenwärtigt. Als parallelen Vorgang montiert Herman Dokumentaraufnahmen aus den aktuellen Bauplätzen am Gotthard-Strassentunnel. Es handelt sich also um zwei historische Ebenen, die mittels zwei verschiedenen filmischen Techniken dargestellt werden: Die Gefahr ist gross, dass zwei unabhängige Filme entstehen. Herman entgeht ihr, indem er die Tendenz seiner Arbeit deutlich herausarbeitet und sie stilbildend inhaltlich und formal einsetzt.

Zuerst zu einigen inhaltlichen Aspekten: Aufgrund seriöser historischer Recherchen (vgl. das zum Film erschienene Materialienbuch des Berner Historikers Tobias Kästli) bleibt der Film nicht am äusserlichen Geschehen der beiden Bauprojekte stehen, sondern stösst zu den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Hintergründen vor. (Villi Herman illustriert ja nicht die Geschichte des Gotthard-Verkehrs. Vielmehr will er anhand des Gotthards etwas Bestimmtes aufzeigen.) Zu Beginn des Films wird die Plastik von Vincenzo Vela, die den Arbeitern gewidmet ist, enthüllt, am Ende das Escher-Denkmal in Zürich. Auf der einen Seite steht das Bürgertum, auf der andern das Heer der Arbeiterschaft. An der wirtschaftspolitischen Feldherrenarbeit Eschers (von Hans-Dieter Zeidler zu zäh, zu bider gespielt) skizziert Herman ein sozialpolitisches Profil der einen Seite: die Prozesse, die zur Gründung der Schweizerischen Kreditanstalt (1856) führten, das ideologische Pathos des Liberalismus, den Fortschrittsglauben und das Vertrauen in die Unternehmerpersönlichkeit, die Schachzüge auf dem politischen Parkett... In dialektischer Verbindung entspricht Escher und seinen Leuten die Arbeitermasse, die aus halb Europa – speziell aus Italien – herbeigelockt wurde, um hier in der Emigration und unter schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen die «heroische Tat» konkret auszuführen.

Durch die kritische Analyse der Gegenwart ergibt sich die Rekonstruktion der Vergangenheit, die ihrerseits jene mitbestimmt. Diese gegenseitige Erhellung und Bespiegelung ermöglicht Geschichte als Prozess zu begreifen. Der Regisseur ist als Filmer Chronist und Historiker. In dieser Funktion befragt er die Ereignisse am Gotthard. Vorgänge wie diese Tunnelbauten sind keine Naturereignisse, sie haben geschichtliche Qualität, ihre Resultate werden geschichtlich vermittelt. Villi Herman nennt als Hauptthema des Films die Migration der Arbeiter, die «Völkerwanderung», die der Tunnelbau bewirkt. Als Subjekte der Geschichte erkannt, werden die Arbeiter Subjekte des Films. Herman berichtet, dass er aus seinem Erfahrungsbereich, aus seiner

KURZBESPRECHUNGEN

27. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 16. Nov. 1977

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet.

Bobby Deerfield 77/300

Regie: Sidney Pollack; Buch: Alvin Sargent nach «Der Himmel kennt keine Günstlinge» von Erich Maria Remarque; Kamera: Henri Decae; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Al Pacino, Marthe Keller, Anny Duperey, Walter McGinn, Romolo Valli, Stephen Meldegg u. a.; Produktion: USA 1977, Sydney Pollack, 124 Min.; Verleih: Warner Bros. Zürich.

Ein Autorennfahrer lernt in Leukerbad eine unheilbar kranke Frau kennen, worauf sich zwischen den beiden eine bewegte, differenzierte Liebesgeschichte entwikkelt. Der Film schildert das Verhalten zweier Menschen am Rande des Todes: Für den Rennfahrer ist der schnelle Tod Herausforderung zur Bewährung, während die Frau mit dem langsamen Sterben in sich zu leben versucht. Sydney Pollack inszenierte mit viel Gespür für Zwischentöne, konnte jedoch nicht ganz Sentimentalitäten und Unwahrscheinlichkeiten vermeiden. → 22/77

E*

La cage 77/301

Regie: Pierre Granier-Deferre; Buch: P. Granier-Deferre, nach «Mort d'une baleine» von Jack Jacquine; Kamera: Walter Wottitz; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Ingrid Thulin, Lino Ventura, William Sabatier, Dominique Zardi u. a.; Produktion: Frankreich 1975, Lira Films – Parme Productions, 90 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Ein erfolgreicher Geschäftsmann wird von seiner ehemaligen Frau in den als Gefängnis eingerichteten Keller gelockt. In dieser Falle zwingt sie ihn zu einer gegenseitigen Analyse ihres gescheiterten Verhältnisses. Diese Begegnung zeigt die Unfähigkeit der beiden zur Kommunikation und ihr Leiden an der Isolation auf. Der wortreiche Film kann die guten Ansätze nicht entwickeln, er zerflattert und mündet in einen hilflosen Schluss. Formal eher misslungen, thematisch in der Anlage recht gut. → 23/77

E

Comment Yukong déplaça les montagnes (Wie Yü-Gung die Berge versetzte) 77/302

Regie und Buch: Joris Ivens und Marceline Loridan; Kamera: Théo Robichet und Li Tse Hsiang; Musik: Tan Kien Wen; Produktion: Frankreich 1976, Capi Films, Dokumentarfilm in 12 Teilen, 716 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

In dreijähriger Arbeit haben der wohl bekannteste Dokumentarfilmer, der 79 Jahre alte Joris Ivens, und seine Partnerin Marceline Loridan einen Film geschaffen, der zweifellos das bisher genauste Bild des chinesischen Alltags vermittelt. Beinahe ohne Kommentar auskommend, haben sie Arbeiter und Bauern, Soldaten und Apotheker, Kinder und Künstler mit viel Geduld beobachtet und belauscht. →22/77

E**

Wie Yü-Gung die Berge versetzt

TV/RADIO-TIP

Samstag, 19. November

10.00 Uhr, DRS II

De mortuis oder Es hat ihm nichts gefehlt

Joyces «Ulysses» ist in 18 episch-dramatische Stationen aufgeteilt, die ihrerseits zu bestimmten Gesängen der Homerischen «Odyssee» in symbolhafte Beziehung gesetzt sind. In dem Romanwerk, an dem Joyce sieben Jahre gearbeitet hat, werden die Erlebnisse, Gedanken und Empfindungen des ungarischen Juden und Anzeigenmaklers Leopold Bloom, seiner Frau Marion und des jungen Stephen Dädalus im Verlaufe von 19 Stunden des 16. Juni 1904 in Dublin vorgeführt. Hans J. Fröhlichs Hörspiel «De mortuis oder Es hat ihm nichts gefehlt» ist eine Paraphrase auf die sechste Station des «Ulysses», in welcher Poldy Bloom mit drei anderen schwarzgekleideten Herren in einer rüttelnden Droschke durch die Strassen Dublins zu einem Begräbnis fährt. Unter der Regie von Matthias von Spallart wirken mit: Wolfgang Reichmann, Peter Ehrlich, Ingold Wildenauer und Wolfgang Schwarz. (Zweitausstrahlung am Sonntag, 20. November, 21.00 Uhr.)

20.15 Uhr, ARD

Sacco e Vanzetti

Spielfilm von Giuliano Montaldo (Italien/Frankreich 1971), mit Gian Maria Volonté. – Zwei italienische Einwanderer und Anarchisten werden 1920 in den USA in einem politisch angeheizten Prozess wegen angeblichen Raubmordes zum Tode verurteilt und trotz weltweiten Protesten hingerichtet. Dramatisierte Rekonstruktion einer zur Legende gewordenen Episode aus der amerikanischen Justiz- und Sozialgeschichte, welche zwar etwas wenig straff gestaltet ist, aber in manchen Partien eindrücklich und bedenkenswert auf Parallelen zur Gegenwart hinweist. Die Musik zum Film stammt von Ennio Morricone und wird von Joan Baez interpretiert.

Sonntag, 20. November

10.00 Uhr, DSF

Stirbt ein Stamm für einen Damm?

«Offener Brief an Präsident Marcos». Ein Bericht von Marietta Peitz. Vgl. dazu die ausführliche Kritik in dieser Nummer.

18.00 Uhr, DRS II

Sterben und Tod im Lichte der Liturgie

Nachdem der bekannte Liturgieforscher Dr. John Hennig zu Beginn des Jahres die Frage «Liturgie – was ist das eigentlich?» behandelt und in der Passionszeit die «Liturgie des Karfreitags im Lichte der Kulturgeschichte» untersucht hat, wendet er sich am letzten Sonntag des Kirchenjahres den mit Sterben und Tod zusammenhängenden liturgischen Texten zu. Es geht dabei um die Gebete für die Sterbenden, um die Bestattung und das Totenoffizium. Wie in der Sendung zur Karfreitagsliturgie legt Dr. Hennig den Akzent einerseits auf die alte Texttradition, anderseits aber auch auf die Neufassung, die viele Gebete in unserer Zeit erfahren haben. Solche Änderungen sind nötig geworden, da sich die Grundvorstellungen von Sterben und Tod zum Teil tiefgreifend gewandelt haben.

20.20 Uhr, DSF

Monsieur Verdoux

Spielfilm von und mit Charles Chaplin (USA 1947). – Mit gleicher Akribie und Unbedenklichkeit wie er seinerzeit als Angestellter einer Pariser Bank Geschäfte abwickelte, lässt der infolge der Wirtschaftskrise arbeitslos gewordene Verdoux ältere Damen und ihr Geld verschwinden, um selber mit seiner Familie überleben zu können. «Monsieur Verdoux» ist eine aggressive und makabre Komödie, in der Chaplin brillant und in polemischer Zuspitzung die Gesellschaft und ihre Doppelmoral blossstellt.

Dites-lui que je l'aime 77/303

Regie: Claude Miller; Buch: C. Miller und Luc Béraud; Kamera: Pierre Lhomme; Musik: Alain Jomy; Darsteller: Gérard Depardieu, Miou-Miou, Claude Piéplu, Jacques Denis, Dominique Laffin, Christian Clavier u. a.; Produktion: Frankreich 1977, Prospectacle – Filmoblic – FR 3, 105 Min.; Verleih: Citel, Genf.

Die Geschichte eines «amour fou»: Ein Mann ist in blinder Liebe zu einer Frau fixiert, die ihn nicht liebt, wird selbst jedoch von einer anderen geliebt, die er nicht liebt. Allmählich gleitet er von der Neurose über in zerstörerischen Wahnsinn, bis es zum tragischen Ende kommt. Bestechend vor allem durch die Darstellerleistungen und die differenzierte Beschreibung der Personen. 23/77

E★

La menace (Die Bedrohung) 77/304

Regie: Alain Corneau; Buch: A. Corneaud, Daniel Boulanger; Kamera: Pierre William Glenn; Musik: Gerry Mulligan; Darsteller: Yves Montand, Marie Dubois, Carol Laure, Jean-François Balmer, Marc Eyraud, Roger Muni, Jacques Rispal; Produktion: Frankreich/Kanada 1977, 110 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Raffiniert berechneter Thriller um einen Selbstmord, der als Mord betrachtet wird, um eine zu Unrecht Angeklagte und um deren Freund, der den Verdacht auf sich zu lenken vermag. Wo er, als nunmehr Verfolgter, seine Spur auslöscht, wird er selber vernichtet. Mögliche Reflektion und Ausstrahlung werden indessen durch äusserliche Brillanz und synthetische Konstruktionen verunmöglicht. → 22/77

E

Die Bedrohung

San Gottardo 77/305

Regie: Villi Herman; Buch: V. Herman und Eve Martin; Kamera: Renato Berta und Hans Stürm; Musik: Volkslieder; Darsteller: Maurice Aufair, Alex Freihart, Roger Jendly, Klaus-Henner Russius, Norbert Schwientek, Hans-Dieter Zeidler u. a.; Produktion: Schweiz 1977, Filmkollektiv und V. Herman, 16 mm 100 Min.; Verleih: Filmkollektiv, Zürich.

Der Film verbindet in gekonnter Weise in einem Spielfilmteil den historischen Bau des Gotthard-Eisenbahntunnels und in einem Dokumentarteil das aktuelle Geschehen am Bauplatz zum Strassentunnel. Herman geht von den betroffenen Arbeitern aus und spürt aus dieser Optik sozialen, politischen und ökonomischen Fragen nach. Er dreht einen Film über die Migration der entwurzelten Arbeitermassen. Die interessante Form der «szenischen Dokumentation» und die seriösen historischen Vorarbeiten begründen einen Film, der als wirkungsvolle Geschichtsstunde vielfältig eingesetzt werden kann. Ab 14 möglich. → 22/77

J★

Das Schlangenei 77/306

Regie und Buch: Ingmar Bergman; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Rolf Wilhelm; Darsteller: Liv Ullmann, David Carradine, Gert Fröbe, Heinz Bennent, Hans Quest, Fritz Strassner u. a.; Produktion: BRD USA 1977, Rialto Film, Berlin, Dino de Laurentiis, Beverly Hills, 119 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.
Thema dieses Films ist die Angst und Ungewissheit zweier Menschen, die es im Berlin des Depressionsjahres 1923 aus der Bahn geworfen hat. Abel und Manuela, beide von Bergman aus der Masse notleidender Menschen hervorgehoben, erfahren am eigenen Leibe, wie soziale Not und Verzweiflung, der sich die Betroffenen allenfalls noch durch eine Flucht in ein ebenso grelles wie leeres Amusement zu entziehen versuchen, zum Nährboden für Gewalt, Terror und Unmenschlichkeit wird. In Bergmans eindrucksvoll expressionistisch gestaltetem Film kulminiert sich das aufkeimende Unheil in der Figur eines dämonischen Wissenschaftlers, der grässliche Menschenexperimente durchführt. → 22/77

E★

Montag, 21. November

21.10 Uhr, DSF

Ein Teil Deines Lebens

Neurologie, Pharmakologie, Neurochirurgie, Psychosomatik und Psychiatrie gehen in der Schmerzbekämpfung eigene Wege, die in diesem Film gezeigt werden. Ihre unterschiedlichen Wirkungsgebiete kreuzen sich in der interdisziplinären Schmerzbehandlung, die ebenfalls dargestellt wird. Wo aber liegen die Grenzen der sinnvollen Schmerzbekämpfung? Die Medaille der Schmerzlosigkeit hat ihre Kehrseite. Der Film widmet ihr eine ganze Sequenz. Stanislav Bor, Autor dieser Eigenproduktion des Fernsehens DRS schliesst seinen Film «Ein Teil Deines Lebens» mit folgenden Sätzen: «Wo Licht ist, ist Schatten, wo Leben ist, ist Schmerz. Wir müssen lernen, mit dem Schmerz zu leben, dem untrennbaren Teil unseres Daseins.»

Dienstag, 22. November

19.30 Uhr, ZDF

The Bride Came C. O. D.
(Die Braut kam per Nachnahme)

Spielfilm von William Keighley (USA 1941), mit James Cagney und Bette Davis. – Cagney hat in verschiedenen Fliegerfilmen dramatische Rollen übernommen. In «The Bride Came C. O. D.» zeigte er sich als Piloten-As von der heiteren Seite. Er zog alle Register seines komödiantischen Könnens, und man glaubt die Erholung zu verspüren, die ihm die Figur des Steve Collins fernab aller He-Man-Klischees bedeutet haben mag. Bette Davis, die selbst oft genug starke und selbstbewusste Persönlichkeiten gestaltet hat, erwies sich in «The Bride Came C. O. D.» als ideale Partnerin.

Mittwoch, 23. November

17.15 Uhr, DSF

Serie über Serien

Der dritte Beitrag der medienkritischen Sendereihe «Serie über Serien» des Ressorts Jugend zeigt unter dem Titel «Zukunft aus dem Studio» wo und wie Weltraumgeschichten hergestellt werden. Es ist nicht verwunderlich, dass der Griff in die Trickkiste bei der Science-Fiction eine wichtige Rolle spielt. Anhand von Ausschnitten aus Kinofilmen wird die recht unterschiedliche Qualität dieses Filmgenres verdeutlicht: Teils sind es mit Brutalität angereicherte und auf Schockwirkung abzielende Horrorfilme, teils Utopien, die eine bessere Zukunft vorgaukeln oder vor einer düsteren warnen. (Vgl. dazu den Bericht «Serie über Serien» von Jürg Prisi in ZOOM-FB 19/77, S. 38.)

20.05 Uhr, DRS I

4. Chansontreffen in Solothurn

Zum viertenmal fand am 1./2. Oktober 1977 in Solothurn das beinahe schon traditionelle Chansontreffen statt. Liedermacher aus fast allen Teilen unseres Landes benützten die Gelegenheit, in Ateliers und Konzerten einen Querschnitt durch ihr Schaffen zu zeigen. Die Tatsache, dass sich die Zahl der Liedermacher in den letzten Jahren vervielfacht hat, bot «hinter der Bühne» Stoff zu regen Diskussionen, da auch in dieser Kunstgattung Qualität und Quantität ein Missverhältnis bilden können.

20.15 Uhr, ARD

Amnesty International

Der Film des Hessischen Rundfunks dokumentiert die komplizierte und oft zermürbende Arbeit von Amnesty International und ihrer ehrenamtlichen Mitarbeiter an Einzelbeispielen, unter ihnen die Fälle des ukrainischen Systemkritikers und Mathematikprofessors Leonid Pljuschtsch, eines griechischen Rechtsanwalts und eines Ehepaares aus Paraguay. Autor Fritz Kremser geht es nicht darum, einen lückenlosen Report vorzulegen. Der Film will zeigen, wie notwendig die Arbeit von Amnesty ist: heute mehr denn je, in einer Zeit nämlich, in der Verketzerung, Verfolgung, Inhaftierung und Verurteilung des politisch Andersdenkenden nicht nachgelassen, sondern zugenommen haben. Amnesty International erhielt für seine Arbeit den diesjährigen Friedensnobelpreis.

Freitag, 25. November

20.15 Uhr, ARD

Claudine

Spielfilm von John Berry (USA 1974), mit Diahann Carroll, James Earl Jones. – Claudine hat es wahrlich nicht leicht, sich und ihre sechs Kinder durchzubringen. Sie lebt

Sex O'Clock USA 77/307

Regie, Buch und Kommentar: François Reichenbach; Kamera: Jean Collomb; Musik: Mort Shuman und Christian Gaubert; Produktion: Frankreich 1977, 81 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Der Untertitel «Die Realität der sexuellen Revolution in den USA» nährt die Hoffnung, dass sich der französische Dokumentarfilmer François Reichenbach ernsthaft mit einem Phänomen auseinandersetzen wollte, dass vor 15 Jahren mit nackten Busen in Illustrierten begann. Die Hoffnung trügt: Ausser ein paar schüchternen Ansätzen zu einer Analyse begnügte sich Reichenbach mit dem Filmen abartiger Sexualpraktiken. → 22/77

E

Slap Shot (Die Prügelbande) 77/308

Regie: George Roy Hill; Buch: Nancy Dowd; Kamera: Victor Kemper; Musik: Elmer Bernstein; Darsteller: Paul Newman, Strother Martin, Michael Ontkean, Jennifer Warren, Lindsay Crouse u.a.; Produktion: USA 1977, Universal, 123 Min.; Verleih: CIC, Zürich.
George Roy Hills «Slapshot» schildert den Überlebenskampf eines kaputten amerikanischen Eishockey-Teams. Von Auflösungsängsten geplagt, greift die Mannschaft unter der Leitung des alternden Reggie (Paul Newman) zu üblen Methoden, um sich in die Erfolgsklasse hochzuspielen: Sie macht aus dem Spielfeld ein Schlachtfeld. Mit Prügel und Schimpfkanonaden wird das Team erfolgreich. Doch dann verselbständigt sich das Erfolgsrezept und die Spieler werden zu zynischen Konsumartikeln. George Roy Hills Film ist eine ätzende Kritik am «American way of life» in abwechselnd kraftvoll dynamischen und melancholisch-depressiven Bildern. → 22/77

E★

Die Prügelbande

Und die Bibel hat doch recht 77/309

Regie: Harald Reinl; Buch: Manfred Barthel; Kamera: Ernst Wild; Musik: Eberhard Schöner; Produktion: BRD 1977, Tele-Contact und TIT-Filmproduktion, 105 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Verfilmung des Bestsellers von Werner Keller, die in weniger spektakulärer Weise als die Vorlage zu zeigen versucht, dass archäologische Funde und Erkenntnisse nicht im Widerspruch zu biblischen Aussagen stehen. Das Schwergewicht liegt deutlich auf den bildstarken Teilen der Bibel, in der theologischen Deutung hält der Film sich zurück, allerdings ist eine Neigung zum Psychologisieren unverkennbar. Etwas langatmig mit schönen Bildern im Kulturfilm-Stil inszeniert. Für Jugendliche ab 12 möglich. → 23/77

J

Wizards (Die Welt in zehn Millionen Jahren) 77/310

Regie und Buch: Ralph Bakshi; Kamera: Ted C. Bemiller; Musik: Andrew Belling; Produktion: USA 1976, R. Bakshi, 81 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Peter Bakshis neuster Zeichentrickfilm hat viel vom sarkastischen Humor und dem bösen, aber verbindlichen Witz eingebüsst, der vorab «Fritz the Cat» zum auch intellektuellen Vergnügen machte. Obwohl sauber animiert, will die als Zukunftsmärchen daherkommende Vision einer endzeitlichen und endgültigen Auseinandersetzung zwischen Technologie und Magie in ihrer Eindimensionalität und ihrer optimistischen Simplifizierung von Menschheitskonstanten nicht so recht überzeugen. → 22/77

E

Die Welt in zehn Millionen Jahren

in Harlem und arbeitet heimlich, damit man ihr die ohnehin knapp bemessene Sozialhilfe nicht noch kürzt. Die Probleme der geplagten schwarzen Mutter wachsen noch, als sie den Müllmann Rupert kennenlernt und die beiden sich ineinander verlieben. «Claudine» ist eine komödiantische Liebesgeschichte aus dem Alltag farbiger Kleinbürger im heutigen New York, die amüsant unterhält, ohne die Schwierigkeiten dieser Menschen zu verschweigen.

Samstag, 26. November

10.00 Uhr, DRS II

Wer hat Jenny Dance getötet?

Das Hörspiel «Wer hat Jenny Dance getötet?» von Betty Paul wurde von Clemens Badenberg ins Deutsche übersetzt; Regie führt Christian Jauslin. – Ein junges Mädchen fährt nachts von einem Fest nach Hause. Sie wird in einen Verkehrsunfall verwickelt und stirbt im Spital an den Folgen ihrer Verletzungen. – Die Autorin versucht in ihrem Stück aufzuzeigen, dass bei solchen Fällen die Schuldfrage nicht immer so schnell gefunden werden kann, wie oft angenommen wird. (Zweitsendung am Sonntag, 27. November, 21.00 Uhr.)

22.05 Uhr, ARD

The Liberation of L. B. Jones
(Die Glut der Gewalt)

Spielfilm von William Wyler (USA 1970), mit Lee J. Cobb, Roscoe Lee Browne, Anthony Zerbe. – In einer Kleinstadt im Süden der USA ermordet ein weisser Polizist wegen einer Ehebruchgeschichte einen angesehenen Schwarzen, doch wird die Affäre von den machthabenden Weissen niedergeschlagen. William Wyler hat diesen Film vor dem Hintergrund des Rassenkonflikts handwerklich routiniert und mit gesellschaftskritischem Engagement inszeniert.

Sonntag, 27. November

20.05 Uhr, DRS I

Faschismus – einmalige Entgleisung oder ständige Gefahr?

Viele glauben, mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sei auch der Faschismus überwunden worden; andere sind überzeugt, dass die heutige politische Situation derjenigen gleicht, die seinerzeit, am Ende der Weimarer Republik, zum Aufkommen des Nationalsozialismus geführt hat. Tatsache ist, dass das Wort «Faschismus» bis zur Sinnentleerung als Schimpfwort gebraucht worden ist. In der Sendung «Faschismus – einmalige Entgleisung oder ständige Gefahr?» wird versucht, dem Begriff und auch dem politischen und historischen Phänomen Faschismus etwas auf den Grund zu gehen. Zu hören sind Beiträge von Prof. Walther Hofer, Prof. Arnold Künzli, Dr. Lutz Winckler und Dr. Berthold Rothschild. Die Leitung hat Heinrich Hitz.

21.00 Uhr, DSF

The Autobiography of Miss Jane Pittman

Spielfilm von John Korty (USA 1973), mit Cicley Tyson, Michael Murphy. – Das Werk wurde für das amerikanische Fernsehen produziert und mit vielen Preisen ausgezeichnet. Es behandelt aus historischer Sicht ein Problem, mit dem man sich in den USA – aber nicht nur dort – noch lange wird auseinandersetzen müssen, nämlich die Diskriminierung der Schwarzen. Im Mittelpunkt steht Jane Pittman, eine 110jährige Negerin, die im Jahr 1962 ein Reporter dazu bringt, ihre Lebensgeschichte zu erzählen. Zur gleichen Zeit gibt es in Baton Rouge (Louisiana), wo Jane wohnt, Demonstrationen für die Gleichberechtigung der schwarzen Bevölkerung. Sie scheitern am terroristischen Widerstand der Weissen. In einer Form, die durch den Interviewstil geprägt wird, führt der Film systematisch in die Geschichte zurück. Er beschwört die entscheidenden Phasen der Entwicklung des Selbstbewusstseins der Schwarzen. Dabei verkörpern die Personen, denen Jane im Verlauf ihres langen Lebens begegnet, die Stationen der Veränderung. Der Film ist am 2. Dezember, 22.05 Uhr, ebenfalls in der ARD zu sehen.

21.05 Uhr, ARD

Cadaveri eccelenti
(Die Macht und ihr Preis)

Spielfilm von Francesco Rosi (Italien/Frankreich 1976), mit Lino Ventura, Charles Vanel, Max von Sydow. – Ein römischer Polizeiinspektor kommt bei der Aufklärung von Morden an hohen Provinz-Justizbeamten einer Rechts-Verschwörung auf die Spur, in die Spitzen von Politik und Armee

Chance für Nachwuchs-Filmemacher

Pro Helvetia lädt im Rahmen der «Espaces 78/1» in Paris Nachwuchsfilmer jeder Nationalität zur Beteiligung an den «Journees de cinema en marge» ein, die vom 30. Januar bis 4. Februar 1978 in der «Porte de la Suisse» in Paris stattfinden werden. Die Beteiligung ist an keine Bedingungen gebunden, 16-mm- und Super-8-Filme werden in Nonstop-Projektion vorgeführt.
Anknüpfend an die positiven Erfahrungen des letzten Februars werden die Journees de cinema en marge auch 1978 wieder nach vollständig freier Konzeption durchgeführt: Es findet keine Vorselektionierung statt, und beteiligen können sich alle, für die das Filmemachen Beruf oder Berufung ist. Zwischen den Vorführungen wird der französische Filmkritiker Rui Nogueira das Publikum zu Diskussionen anregen. Dieses Jahr bringt jedoch auch eine Neuerung: Für jede Sparte – Dokumentarfilm, Spielfilm, Experimentalfilm oder Trickfilm – wird eine Jury eingesetzt, die je eine erste und eine zweite Auszeichnung zusprechen wird. Auch das Publikum wird aufgefordert werden, unter gleichen Bedingungen seine Auswahl zu treffen. Anmeldeformulare und Auskünfte sind erhältlich bei: «Espaces 78/1», Pro Helvetia, Hirschengraben 22, 8001 Zürich (Tel. 01/34 84 54). Letzter Anmeldetermin ist der 10. Januar 1978.

Wer bewirbt sich um die «Ursula»?

Das Schweizer Fernsehen sucht für den geplanten Fernsehfilm «Ursula» nach der gleichnamigen Novelle von Gottfried Keller eine Darstellerin im Alter von 18 bis 23 Jahren. Interessentinnen, die nicht über eine schauspielerische Ausbildung verfügen, können sich ebenfalls um die Titelrolle bewerben. Die Dreharbeiten finden im Frühjahr 1978 statt.
Schweizerinnen, die glauben, den Anforderungen gewachsen zu sein, melden sich mit einem kurzen Lebenslauf und einer aktuellen Photo (kein Passbild) beim Fernsehen DRS, Abteilung «Dramatik», Kennwort «Ursula», Postfach, 8052 Zürich.

Es muss nicht immer Fernsehen sein...

drs. Der Presse- und Informationsdienst DRS hat wieder ein Kalenderblatt mit den Ausstrahlungsdaten beliebter TV-Sendungen für das Jahr 1978 vorbereitet. Es soll Vereinen und Organisationen erlauben, ihre Veranstaltungen so anzusetzen, dass sie nicht mit jenen Fernsehsendungen zusammenfallen, welche erfahrungsgemäss beim Publikum grosse Beachtung finden. Auf der Rückseite des Kalenderblattes ist ein Strukturplan abgedruckt. Er gibt eine Übersicht über die verschiedenen Programminhalte und Programmangebote im Laufe der Woche. Interessenten können das Kalenderblatt gratis unter Beilage eines frankierten und an sie selber adressierten Couverts unter folgender Adresse anfordern: Radio und Fernsehen DRS, Presse- und Informationsdienst, «Kalenderblatt», Postfach 8052 Zürich.

Neuer Vizepräsident im Zentralvorstand der SRG

srg. Der Zentralvorstand der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft hat den Voranschlag für das Jahr 1978 zuhanden der Generalversammlung genehmigt, die am 25. November in Bern stattfinden wird. Zum Vizepräsidenten des Zentralvorstandes wurde Regierungs- und Nationalrat Dr. Arthur Schmid von Oberentfelden gewählt, der an die Stelle des verstorbenen Dr. Fritz Blocher tritt.

verwickelt sind. Rosis faszinierender Film zeichnet das komplexe Bild einer Gesellschaft, in der ein Klima der Unsicherheit und Gewalt, der Kälte und Verwesung herrscht. Das spannende Werk stützt sich zwar auf konkrete italienische Fakten und Zustände, entwirft aber zugleich ein Bild der Machtkämpfe in jeder politisch heruntergewirtschafteten Demokratie. (Vgl. dazu die ausführliche Kritik in ZOOM-FB 23/76).

21.15 Uhr, ZDF

Menschenfresser

Fernsehfilm von Bernd Schroeder, Rainer Boldt und Gerd Schneider. – In diesem Film geht es darum, zu zeigen, «wie ein Sonderling aufgrund seiner Aussenseiterrolle in einem Netz von Vorurteilen, Verdächtigungen und Emotionen hängenbleibt, einem Netz, das von Polizei und Öffentlichkeit gemeinsam geknüpft wird. Wir wollen die Mitteilung machen, wie ein solcher Vorgang Eigengesetzlichkeiten entwickeln kann, die letztlich den Beteiligten die Handlungsfreiheit nehmen, selbst dann, als sie Zweifel an ihrem Verhalten spüren.» (So Mit-Autor Gerd Schneider).

Mittwoch, 30. November

20.20 Uhr, DSF

«Telearena»: Jugendsexualität

Ausgangspunkt der Diskussionen ist diesmal ein Spiel von Thomas Hostettler: In einer Kleinstadt wird das alljährliche Kinderfest vorbereitet. Die Mädchen proben den Reigen, die Buben üben den Zapfenstreich. Judith, die Tochter des Bäckers, und Roland, der Sohn des Metzgers, sind miteinander befreundet. Die Elternpaare haben unterschiedliche Erziehungsmethoden. Die Tatsache, dass die Sexualität in der Freundschaft zwischen Judith und Roland eine immer grössere Rolle zu spielen beginnt, bereitet allen Schwierigkeiten.

21.15 Uhr, ZDF

White Heat (Maschinenpistolen)

Spielfilm von Raoul Walsh (USA 1949), mit James Cagney, Edmond O'Brien, Virginia Mayo. – In «White Heat» knüpft Cagney noch einmal an seine grosse Zeit als Gangsterdarsteller an. Auch hier wieder porträtiert er einen zu allem entschlossenen Verbrechertyp, der letztlich nur auf sich gestellt ist. Er sieht sich von Feinden umgeben, ist überaus misstrauisch und von einem unbändigen Jähzorn erfüllt, der sich in krampfartigen Ausbrüchen äussert und aus einer übersteigerten Liebe zur Mutter resultiert. Anders als in den klassischen Gangsterfilmen der dreissiger Jahre wird die Figur Cagneys nicht aus ihrem sozialen Milieu heraus, sondern individualpsychologisch erklärt. Codys Verhalten lässt sich nicht mit Widersprüchen der Gesellschaft rechtfertigen. Er scheitert nicht an widrigen Zeitläufen, sondern an sich selbst.

Donnerstag, 1. Dezember

16.05 Uhr, DRS I

Victor Jara

Hörspiel von Erwin Sylvanus unter der Regie von Charles Benoit. – Am 15. September 1973 starb im Stadion von Santiago de Chile, 35jährig, der Volkssänger Victor Jara. Die Folterknechte der Militärjunta hatten seinem Kampf gegen Ungerechtigkeit, Not und soziales Elend mit Maschinengewehrsalven ein Ende gemacht. Erwin Sylvanus, geboren 1917, kämpft in seinen Werken gegen Rassenwahn, Unmenschlichkeit und Gleichgültigkeit.

Freitag, 2. Dezember

21.15 Uhr DSF

Der Mensch muss nicht bleiben, was er ist

Der Film von Kurt Gfeller und Roy Oppenheim zum 150. Todesjahr von Johann Heinrich Pestalozzi zeigt die wichtigsten Stationen von Pestalozzis Lebensweg vor dem Hintergrund der damaligen dramatischen Epoche. Man vergesse nicht, dass Pestalozzi Zeuge der Frühindustrialisierung war. Die zehn Vereinigten Staaten Nordamerikas erklärten ihre Unabhängigkeit, als Pestalozzi 30 Jahre zählte; die Französische Revolution brach aus, als Pestalozzi in seinem 43. Altersjahr stand; Pestalozzi erlebte die Napoleonischen Kriegswirren und den Wiener Kongress und damit die Geburtswehen des Schweizerischen Bundesstaates. Eingebettet in das damalige Geschehen, vermittelt der Film Pestalozzis wichtigste philosophische, pädagogische, soziale und politische Anliegen, die für die Welt von heute von grosser, wenn nicht von entscheidender Bedeutung sind.

Umwelt heraus arbeiten muss – was auch für seine früheren Filme «24 su 24» (1970) und «Cerchiamo per subito operai, offriamo...» (1972–74) gilt. Er schlägt sich auf die Seite der Betroffenen, der Benachteiligten, um mit ihnen zu arbeiten, sie im Film «sprechen zu lassen». Diese Voraussetzung, in Verbindung mit der historischen Analyse, ergibt die ideologische Tendenz und die formale Konstruktion des Films. So gelingen dem Autor und seinen beiden Kameraleuten (Renato Berta/Spielfilm, Hans Stürm/Dokumentarfilm) die intensivsten Stellen in der Zeichnung eines sozialpsychologischen Porträts der Bergarbeiter am Gotthard, während die Darstellung der Bourgeoisie oft in die verkürzende Karikatur abgleitet. Allgemein fällt die Präsenz dieser Klasse aus dem Film, oft sind diese Filmteile nur additiv und illustrativ angehängt, teilweise zu trocken-begrifflich geraten, zu sehr durch die theoretischen Vorstudien geprägt.

Formal erweist sich in der Analyse der Gegenwart der synthetische Dokumentarfilm (im Wortsinn von Klaus Wildenhahn) als geeignete Arbeitstechnik. In der Montage von sinnlich unmittelbarer Dramatik der Arbeitsatmosphäre im Stollen, der kurzen Frontal-Interviews, der wortlosen Kamerafahrten und -schwenks durch die Unterkünfte der Arbeiter erhält hier «Arbeit» als sozialer Prozess ihre bildliche Darstellung, werden psychische Verelendung und Isolation erfahrbar. Diesen dramatischen Bildsequenzen stehen die «Tableaux» der inszenierten Vergangenheit gegenüber. Schematisch stilisiert, meist aus der Totale gefilmt, bühnenhaft gespielt, werden modellhaft die historischen Geschehen wiedergegeben. Die variationsreiche Kombinationsweise dieser beiden Ebenen – in nahtlosen Übergängen (manchmal muss man sich kurz fragen: In welchem Tunnel befinde ich mich jetzt?), in Parallelmontagen und kontrastierenden Gegenüberstellungen – verhindert eine formalistische Gleichsetzung der Ereignisse und steht auch der Gefahr entgegen, aus einer vorgefassten Haltung agitatorisch plump Thesen zu untermalen. Der formale Aufbau von «San

Gottardo», die Montage von Bildfolgen fordert vom Zuschauer aktives Denken über den Bildrand hinaus. Diese Technik bringt einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem Stilprinzip der «Zuständlichkeit» vieler Schweizer Dokumentarfilme. Ich denke hier auch an die früheren Arbeiten von Villi Herman.
Die Form der «szenischen Dokumentation» bringt neue Probleme. So enthält sie etwa die Tendenz – im Gegensatz zur Arbeitsweise der strengen Dokumentarchronisten – das Bild mit angeschnittenen Fragen und Hinweisen zu überlasten oder in der Absicht, Modellhaftes herzustellen, zu inszenieren, Spezifisches zu verwischen. (Man müsste in diesem Zusammenhang einmal ausführlich über die verschiedenen Formen diskutieren, die Dokumentarfilmer ergreifen, um Geschichte zu vergegenwärtigen, d. h. Gegenwart historisch zu begreifen. Ich verweise auf den filmischen Versuch von A. I. Seiler in «Früchte der Arbeit»). «Um die Machtstellung des Fernsehens im Dokumentarfilmschaffen zu brechen, müssen umsomehr Dokumentarfilme in sogenannte offizielle Kanäle hereingebracht werden. Ich denke da vor allem an die Schulen, an Kurse, an die Gewerkschaften, an Weiterbildungskurse bei Lehrlingen. Wir brauchen jeden Raum, jeden Projektor, um unsere Filme vorführen zu können.» (V. Herman) «San Gottardo» ist eine Geschichtsstunde mit vielen fruchtbaren Anwendungsmöglichkeiten. Der Verleih des Films liegt beim Filmkollektiv in Zürich. Der Film erhielt in Locarno, Sorrent, Mannheim verschiedene Preise, lobende Erwähnungen und Empfehlungen. Das Gesuch Villi Hermans um Entrichtung einer Qualitätsprämie ist vom Eidgenössischen Departement des Innern negativ beantwortet worden.

Jörg Huber

Gloria

Frankreich 1977. Regie: Claude Autant-Lara (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/293)

Claude Autant-Lara (1903), den immer noch der Nimbus von «Le diable au corps» umgibt, trat seine Laufbahn ursprünglich in der französischen Avantgarde-Szene der zwanziger Jahre an (bei L'Herbier, Renoir, Clair). 1923 und 1925 realisierte er zwei Kurzfilme, der erste, «Faits divers», wird als erster konstruktivistischer Handlungsfilm genannt, mit dem zweiten, «Construire un feu», nahm er auf 45 mm (!) das spätere Cinemascope-Verfahren vorweg.
In den schwierigen vierziger Jahren (zuerst deutsches, dann Hollywood-Diktat) begann er mit eigenen Langspielfilmen, weltweit bekannt wurde er mit einem Schlag 1946, eben mit «Le diable au corps». In diesem und den folgenden Filmen («Occupe-toi d'Amélie», 1949, «L'Auberge rouge», 1951) bestätigte er sich – stilistisch ganz in der «tradition de qualité» – als Ironiker mit Witz, als scharfer, bisweilen zynischer Kritiker an Mittelmässigkeit, sturen Konventionen und spiessbürgerlicher Doppelmoral. Mit seinem Nonkonformismus ist er oft angeeckt, Frankreichs Rechte war ihm nie günstig gesinnt. Sein letzter Film in dieser Art war «La traversée de Paris» (1956), eine Attacke gegen den Mythos vom während der Besatzungszeit anständig gebliebenen Franzosen. Seine «voltairianischen» (Ulrich Gregor) Eigenschaften scheint er allerdings damals verloren zu haben, in seinen Filmen seither bilden sie nur noch Spurenelemente. Irritiert hat sich seine einst grosse Anhängerschaft von ihm abgewandt. Er, der einstige Avantgardist, wird «rétro» genannt. Nun legt Autant-Lara, inzwischen «Altmeister», sein neuestes Werk vor, «Gloria», nach dem gleichnamigen Roman von Solange Bellegarde.
Gloria, die Titelheldin, leidet an der «amour absolu». Mit zehn Jahren (gespielt von Valérie Mokhazni) verliebt sie sich auf einem Kinderfest in den gleichaltrigen Jacques (Jean-Luc Boisserie), der ihre Liebe erwidert. Da für die Ferien Trennung droht, wollen sie sich vorher schnell noch verloben. Doch in die «splendid isolation» auf dem Schloss von Glorias Eltern (Gesellschaften, Tee, Tennis, Nichtstun) bricht jäh

die Nachricht vom Attentat in Sarajewo ein. Der Krieg reisst die beiden in der Folge brutal auseinander: Jacques muss mit seinem Grossvater nach Amerika, Gloria wird in ein Lausanner Internat gesteckt. Dort erhält sie jahrelang Tanzunterricht, und dank ihrem Talent steht ihr eine grosse Laufbahn bevor. Nach dem Krieg – ihr Vater (Pierre Zimmer) wurde 1917 getötet – kommt sie nach Frankreich zurück (jetzt gespielt von Valérie Jeannet). Sie gelangt sogar an die Opéra, ist jedoch bald gezwungen, in einem Cabaret zu arbeiten, denn ihre Mutter (Sophie Grimaldi) hängt kostspieligen Bühnenträumen nach. In diesem zweitklassigen Variété sieht Jacques (Alain Marcel) sie erstmals wieder. Obschon von den unverständigen Erwachsenen immer als Kinderei abgetan, ist die alte Liebe noch voll da, doch Gloria zerbricht an ihr. Denn Jacques ist in Begleitung von amerikanischen Freunden, darunter eine junge Dame, Maryan (Peggy Frankston), die, sophisticated wie sie ist, keinen Zweifel daran lässt, dass Jacques inzwischen einer anderen Welt angehört. Jacques trennt sich zu spät von seiner amerikanischen Vergangenheit: Gloria stirbt am Abend nach der Begegnung an «langueur» – an Wehmut, Sehnsucht oder so ähnlich.
Diese Erzählung ist im Film nicht chronologisch gehalten. Sie setzt in jenem Cabaret ein, in dem sich Jacques und Gloria wiedersehen (die ganze Vorgeschichte wird mit zwei grossen Rückblenden aufgerollt). Gekonnt wird man mit einem Schlag mitten ins Abendgebrodel eines Pariser Tingeltangels der zwanziger Jahre geholt, das nun so französisch ist, dass ich mich dabei ertappte, wie ich Belmondo unter den Tänzern suchte.
Überhaupt gelingt es Autant-Lara – nicht zuletzt dank einer hervorragenden Photographie –, eine dichte Atmosphäre zu erzeugen, die manchmal jedoch (absichtlich?) äusserst künstlich wirkt.
Was den Inhalt anbelangt, so weiss ich mir nicht zu helfen: Ich kann nichts damit anfangen. Mir ist – soviel zum Kontext – nicht ganz wohl zumute, wenn ein Film fast nur in der High Snobiety spielt («Volk» ist, was im Cabaret pfeift und zwischenruft), und man vom Weltkrieg nicht viel mehr erfährt, als dass er zwei verliebte Kinder trennt. Zur Geschichte selbst: In seltsamem Gegensatz zur sinnlich-greifbaren Milieuschilderung steht die anämische Geschlechtslosigkeit des Paares, besonders Glorias. Wo Leidenschaft fehlt, wird eine «amour absolu» unglaubwürdig. Und was soll man denken, wenn etwa Gloria auf ihrem Totenbett zu Jacques sagt: «Ich ahnte immer, dass ich früh sterben würde. Ich bin nicht für diese Welt gemacht.» Und dann weiter im Text mit den Klischees à la Courths-Mahler, und dies ohne den kleinsten Hinweis auf Ironie (die zwar auch vorkommt in diesem Film, aber selten genug). Und überhaupt, warum will Gloria noch sterben, als Jacques endlich ganz für sie da wäre? Und was ist denn los mit diesem Jacques, warum packt er sie nicht bei den Schultern und sagt ihr: «Los, hör schon auf – ‚La mort du cygne', so heisst nur dein Ballett, das Leben ist anders!»
Natürlich wäre die vernünftigste Erklärung die, dass Gloria ihr Ideal schwinden spürt, sobald es ihr in Fleisch und Blut gegenübersteht, und dass sie diesem scheinbaren Verlust den Tod vorzieht. Aber erstens stirbt man nicht einfach so, und zweitens soll man nicht in einen Film hineininterpretieren, was nicht in ihm steckt: In «Gloria» gibt es keinen doppelten Boden.

Markus Sieber

Slap Shot (Die Prügelbande)

USA 1977. Regie: George Roy Hill (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/308)

Das Eishockey-Team «Chiefs» aus Charlestown, einem kleinen, dreckigen Industrienest im Norden der USA, ist eine kaputte Bande von rüden Kerlen, die ausser Sex, Suff und Spiel nur noch Fernsehen und vulgär-ordinäre Kraftausdrücke im Kopf hat. Obwohl sie vor leeren Rängen von einer Niederlage in die andere schlittern, betrei-

ben sie einen lauten, kumpelhaften Machismo-Kult, der ihr lädiertes Selbstbewusstsein verdrängen hilft. Der Spielleiter der Mannschaft, der alternde Reggie (Paul Newman), dem die Frau davongelaufen ist, engagiert sich längst nicht mehr des «Sportsgeistes» wegen, sondern nur noch ums nackte Überleben. Die Mannschaft nämlich soll am Ende der Saison aufgelöst werden, und Reggie hat – wie die meisten seiner Kollegen – nur das Herumkeilen auf dem Eis gelernt.
Der schwule Manager, dem die abdriftende Attraktivität der «Charlestown Chiefs» zu schaffen macht, versucht, seine harten Boys auf Modenschauen zu verscherbeln und scheint vollständig den Verstand zu verlieren, als er drei Elefantenbabies mit riesigen Brillen neu verpflichtet. Die Hanson-Brüder sollen zwar den Verein vor dem endgültigen Bankrott retten, doch Reggie, der in ihnen nur Schwächlinge sieht, lässt sie lieber auf der Reservebank oder bei ihren Spielzeugautos, mit denen sich das Trio die Zeit vertreibt. Als bei einer blutigen Schlägerei die «Chiefs» arg dezimiert werden und Reggie auch erfährt, dass sich der Manager abzusetzen versucht, gibt er den dreien eine Chance – und die wird voll genutzt.
Auf dem Eis entwickeln sich die pickligen Monsterbabies als wahre Killer, deren kritikloser Gehorsam den übrigen Mannschaftsmitgliedern zum Vorbild wird. Gestärkt durch geschickt gehandhabte Intrigen und Provokationen Reggies, beginnt ein neuer Wind auf dem Eis zu wehen. Mit brutaler Rücksichtslosigkeit prügeln sich die «Chiefs» zum Erfolg. Auf dem Eis wird nicht mehr gespielt, sondern nur noch geschimpft, beleidigt und aufeinander eingedroschen. Presse, Rundfunk und Fernsehen stürzen sich mit Sensationsgier auf die «Chiefs», da jedes ihrer Spiele eine wahre Horror-Show zu werden verspricht, und die trottelige Kleinstadt verfällt daraufhin in

eine wahre Eishockey-Hysterie. Was sich nun auf dem Eis abspielt, hat mit Sport nichts mehr zu tun, sondern ist blutiger Gladiatoren-Krieg.
«Slapshot», von George Roy Hill («Butch Cassidy and the Sundance Kid», «The Sting») ist ähnlich wie Robert Altmans «Nashville» eine ätzende Kritik am «American way of life», der längst die aus den Fugen geratene Gewalt als geschätzten Konsumartikel verkauft. Wer die fanatische Begeisterung bei den Boxkämpfen von Muhamad Ali einmal erlebt und seine die Aggressionen aufpeitschenden Sprüche dazu gehört hat, der weiss, dass Gewalttätigkeiten zum genüsslichen «Millionenspiel» geworden sind.
In abwechselnd kraftvoll dynamischen, dann wieder melancholisch depressiven Bildern lässt Regisseur Hill mit teilweise zynischer Distanz und in filmischer Perfektion dieses Komprimat der hysterisierten Warengesellschaft am Zuschauer vorbeiziehen. Dass sich George Roy Hill dabei zuweilen genau der Methode bedient, die er kritisiert, nämlich der voyeuristischen Zurschaustellung von Brutalitäten, ist sicherlich fragwürdig, mildert letztlich jedoch nicht das virtuose, sinnliche Porträt der Welt der Profi-Sportler, das zugleich Einsichten in das Leben der unteren Klassen Amerikas gewährt, die mit Fernsehen, Gewalt, Alkohol und konfektionierten Kitschgefühlen ihre soziale Alltags-Trostlosigkeit betäuben.
Die Sportler selber, allen voran Paul Newman, der wie eine verbrauchte, demolierte Comic-Figur einen raunzig-rauhen, gefühlsgeschädigten Berserker abgibt, demonstrieren die Bindungslosigkeit, den extremen Egoismus und den Mangel an echten Gefühlen. Nur verlogener Opportunismus und nackte Existenzangst hält sie zusammen; Ängste, Unsicherheiten und Niederlagen haben so etwas wie einen Teamgeist noch nicht ganz zu Bruch gehen lassen. Als Reggie, der im Augenblick des Erfolgs die Besitzerin des Clubs aufsucht, um sich zu erkundigen, ob sie den Verein nach Florida verkaufen will, erfährt, dass die reiche Dame gar nicht daran denkt, weil ihr das viel zu teuer käme, fällt es dem Sportler wie Schuppen von den Augen: «Wir sind nur ein Steuerabschreibungs-Unternehmen». Längst zu blossen Verkaufsartikeln geschrumpft, taugen sie nur noch zur zynischen Ausbeute der Profitorientierung. Da dämmert es Reggie: «Ist das Ganze ein Alptraum oder was?»
George Roy Hill schildert diesen Alptraum durchaus so, wie er ist: als ein Chaos. Neben bedrückenden Städtebildern mit düsteren Fabrikschloten, schmuddeligen Wohnhöhlen und stickigen Mannschaftskabinen die gepflegten Rasen der Wohlhabenden; neben sentimentalen Stimmungen die rauhe Brutalität; neben dem rauhen Humor der rigideste Zynismus. Neben der Sportswelt schliesslich die nicht weniger (wohl eher schlimmere) Welt des Sportjournalismus, die sich nicht entblödet, den Alptraum durch eine sensationslüsterne Berichterstattung zu multiplizieren.

Wolfram Knorr

Sex O'Clock USA

Frankreich 1977. Regie: François Reichenbach (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/307)

François Reichenbach, französischer Dokumentarfilmer mit ironischem Blickwinkel («L'Amérique insolite») sowie sensibler Schöpfer filmischer Porträts (unter anderem über Arthur Rubinstein), nimmt mit «Sex O'Clock USA» Amerika aufs Korn (zur Verteidigung Amerikas muss ich vorausschicken, dass dieser Film auch in irgendeiner grösseren europäischen Stadt hätte gedreht werden können).
Der Untertitel «Die Realität der sexuellen Revolution in den USA» scheint auf eine weitfassende, analysierende Auseinandersetzung mit einem Phänomen hinzuweisen, das vor rund 15 Jahren mit dem ersten nackten Busen in Illustrierten begann und heute eine der Haupteinnahmenquellen der Psychoanalytiker sein dürfte. Leider besteht diese Auseinandersetzung nur in Ansätzen. Zwar sieht man zu Beginn des

Filmes Häftlinge, die wegen sexueller Delikte zwischen 6- und 20 Jahren Zuchthausstrafen bekommen haben, was man dann im Verlauf des Filmes immer mehr als Paradoxon erlebt. Der Dienstleistungsbetrieb «SEX» funktioniert nämlich. Er bietet bis zum «Skalvenmarkt» alles an, was sich an Ungewöhnlichem nur ausdenken lässt, sofern man dafür bezahlen kann oder will. In dieser Gegenüberstellung zweier Extreme jedoch erschöpft sich Reichenbachs Engagement, und er begnügt sich damit aufzuzeigen, was an Darbietungen und Käuflichem im sexuellen Bereich offeriert wird: ein Katalog sexueller Exhibitionen und Perversionen, losgelöst von menschlichen Beziehungen wie Zärtlichkeit, Liebe und Solidarität, reduziert auf die primitivste Stufe zwischenmenschlicher Ausbeutung: Sexualität als Konsumartikel.
Dieses Vorhaben ist vom Informationsgehalt des Filmes her legitim, denn die meisten Leute dürften nur eine vage Ahnung haben von dem, was im schlüpfrigen Kaschemmenbereich der Städte vor sich geht und das sich keineswegs auf Amerika beschränkt, sondern unter anderem auch in der Schweiz per Katalog anzufordern möglich ist. Von Reichenbach jedoch darf man erwarten, dass er sich nicht mehr oder weniger damit begnügt, abartige sexuelle Praktiken zu filmen und damit einem Voyeurpublikum Genüge zu tun, sondern dass er Fragen aufwirft und versucht, diese Formen menschlichen Verhaltens in ethische, gesellschaftliche und psychologische Zusammenhänge zu bringen. Einige zaghafte Ansätze dazu sind vorhanden, etwa dort wo ein Neger aus Harlem erzählt, warum er jeden Abend vor einem geifernden Publikum den Geschlechtsakt vollzieht. Hier erahnt man etwas von der Misere der amerikanischen Negerslums, wo der Verkauf des eigenen Körpers unter Umständen die einzige legale Art ist, in einer kriminellen und kriminalisierten Umgebung, ohne Chancen auf Arbeit und Bildung, den Lebensunterhalt für seine Familie aufzubringen. Hier wie dort, wo Reichenbach Bilder vom «heilen Amerika» in den unablässigen Ablauf von Masochismus und Sadismus einstreut, hat der Film seine intensivsten Momente. Diese Andeutungen von Reflexion fallen jedoch so schüchtern und zaghaft aus, dass sie eher als Alibi wirken, damit «Sex O'clock» nicht mit irgendeinem handfesten dänischen Porno verwechselt wird. Paolo Spozio

Wizards (Die Welt in zehn Millionen Jahren)

USA 1976. Regie: Ralph Bakshi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/310)

Die Welt, zehn Millionen Jahre nach dem technologischen Sündenfall: Zwar haben sich die Giftschleier der alles zerstörenden Atomexplosion mittlerweile gehoben, geblieben aber ist nur ein radioaktiv verseuchtes Trümmerfeld, aus dessen finsteren Höhlen grässliche Mutanten und «die führerlos gewordenen» Seelen der Hölle ans fahle Licht drängen. Sie sammeln sich um Blackwolf, genauer: Der Finsterling zwingt dieses willenlose und darum willige Potential in Reihe und Glied, denn Scortch, sein Reich, ist mit militärischer Faust gestützte Despotie und Terror. Die so gedrillten Massen sollen des neuen «Führers» Kriegsmaschine in Gang halten, mit der er sich Montagar, die letzte Oase des alten Friedens, erobern will. Beinahe gelänge es den Ausgeburten des Schreckens, den guten Magier Avatar und seine in frohem Knusperhäuschen-Idyll lebenden Feen, Elfen und Zwerge zu überrennen. Schon arg in Not, weiss aber Avatar den hetzenden Motor abzuwürgen: jene Wunderlampe, die mit Bildern von Hitler und der vorpreschenden deutschen Sturmtruppen Blackwolfs Kreaturen in die Aggression treibt. So stockt denn der Vormarsch des Bösen. Montagar ist gerettet; die neue Welt, die der alten so sehr gleicht, ist noch einmal davongekommen; «Hitler ist noch einmal gestorben».
Bekannt gemacht hat den Amerikaner Ralph Bakshi der abendfüllende Trickfilm «Fritz the Cat», der in seiner konsequent vollzogenen Abkehr von der putzig-süssen Geschlechtslosigkeit Walt Disneys, von dessen unverbindlichen Zeitlosigkeit auch,

dem Zeichentrickfilm zwar nicht unbedingt neue inhaltliche und formale Dimensionen eröffnete, diese aber einem sehr breiten Publikum zugänglich machte. Der respektlose, auf eine Figur des New Yorker Cartoonisten Robert Crumb zurückgreifende Erstling geriet Bakshi zum grausam karikierenden, dissonanten Abgesang auf die amerikanische Protestbewegung der sechziger Jahre. Der Autor verdichtete da mit dem hierzu bestens geeigneten Instrumentarium des Animationsfilms die kaputte Szene zu einem fiebrigen Pandämonium – aber er tat es mit sarkastischem Humor und scharf würzendem, bösem Witz. Humor und Witz, beides vermisste man weitgehend bereits im Nachfolgefilm «Heavy Traffic», wo rabenschwarzer Pessimismus den (Über-)Lebensweg weist in nackten Zynismus; nur damit, so suggeriert Bakshis bittere Bilanz, ist die zum Panoptikum des Schreckens missratene Gegenwart halbwegs noch zu bewältigen. Und nun? In «Wizards», kaum verständlich angesichts des bereits vorliegenden, das optimistisch ausklingende Zukunftsmärchen – trotz der stets noch gefährdeten Gegenwart, trotz der unheilvollen Perspektiven, die weit eher zu einem unmissverständlich ins Heute zurückweisenden Zukunftsschock(er) legitimiert hätten.
Mit anderen Worten: Bakshis sauber animierten Visionen fehlen die Stacheln, die sie zwingender machen würden; es fehlt aber auch die Logik, aus der Relevanz und Verbindlichkeit erwüchse. Wenn der Autor – simplifizierend und darum wenig beweiskräftig – die bösen Technologien Blackwolfs und die gute Magie Avatars, was hier heisst: das lebensbejahende Prinzip der humanen Phantasie, als endgültig polarisierte Gegensätze in seine Utopie einbringt, stellt er wertfreie Grössen wertend einer moralischen Qualität gegenüber. Es liesse sich darüber hinwegsehen, gelänge es Bakshi wenigstens, die Geschichte so spannend-zugriffig zu erzählen wie in «Fritz the Cat». Da indes mangelt es ihm an Ideen. Die Abfolge der Bilder, wiederum Synthese oft aus Zeichnung und verfremdetem Realfilm, bleibt dramatisch blass, verläuft sich, fährt fest in Sackgassen, die dem Autor kaum einen Ausweg lassen – das irre Gelächter von früher verstummt in die Stille, die nur trügerischer Frieden ist. Zu vermuten, dass Bakshi, vom Individuellen ins Allgemeingültige ausgreifend, die traurigen Konstanten der Menschheitsgeschichte einsehbarer machen wollte. Beklemmung freilich, wie sie die von poetischer Imagination mitgetragene Phantastik von «Planète sauvage» hinterlässt, mag sich in «Wizards» nicht einstellen. Ein recht kraftloser Griff nach der gegenwärtigen Zukunft. Balts Livio

La menace (Die Bedrohung)

Frankreich/Kanada 1977. Regie: Alain Corneau (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/304).

Vor etwas mehr als einem Jahr hat sich Alain Corneau, mit seinem zweiten Film, bei Publikum und Kritik empfohlen: Sein «Police Python» war ein spannendes Räderwerk nach amerikanischem Vorbild und mit Yves Montand. Jetzt, in «La Menace», bleibt davon das Räderwerk und ein Yves Montand, der für zweieinhalb Millionen neue Francs sein maskenhaft wirkendes Gesicht zur Verfügung stellt. Dabei ist die Story raffiniert ausgeklügelt. Jean Savin (Montand) ist Geschäftsführer einer Firma, die 90 Lastwagen besitzt und Dominique (Marie Dubois) gehört. Jean liebt die bereits schwangere Julie und möchte daher seine Liebschaft mit Dominique auflösen. Doch diese macht nicht mit, sie kämpft um Jean und versucht umsonst, ihre Rivalin zu bestechen. Schliesslich stürzt sie sich, von der romantischen Zitadelle über Felsen und Wasser, in die Tiefe.
So weit so gut. Doch das war eigentlich erst die recht bürgerliche Exposition, die in die Länge gezogen wurde, damit man die überzeugende und schöne Marie Dubois vor dem blutigen Aufprall ihrer Filmfigur noch etwas länger sehen kann. Die Sache

ist nun die: Julie wird des Mordes an Dominique verdächtigt, dann des vorsätzlichen Raubmords angeklagt, und Jean versucht darauf alles, um den Verdacht auf sich selber zu lenken. Stück um Stück baut er falsche Beweisstücke für eine Polizei, die stets verbissen und verfressen zu kurz oder zu lang schlägt und nie die Frage nach dem stellt, was dazwischen liegt. Mag man Cornaud sein Misstrauen gegenüber einer ungewöhnlich bös gezeichneten Polizei noch abnehmen – die Weigerung, auch nur eine Sekunde lang die Chance vor den Richtern zu erwägen, wirkt wenig plausibel. Doch diese Weigerung allein macht, dass es den Film und das falsch-tragische Ende gibt.
Natürlich lässt man Julie frei, nachdem Jean die Polizei auf die falsche Fährte der neuen Beute gehetzt hat. Und im richtigen Augenblick setzt sich Jean nach Kanada ab, um dort mit diabolischem Machiavellismus seinen eigenen (scheinbaren) Tod zu inszenieren. Was auch gelingt. Jedenfalls berichtet die Presse von Jeans Tod, und die Polizei setzt in den Akten ein Kreuz hinter seinen Namen. Dann telephoniert Jean Julie, und diese fliegt samt Kind nach Kanada zum heimlich vereinbarten Rendezvous. Das nie zustande kommt. Denn inzwischen hat sich Jean in seiner eigenen Falle verstrickt. Camionfahrer halten ihn für den, den er gespielt hat: für den unbekannten Mörder, der Jean – scheinbar – in den Abgrund getrieben hat. Sie fragen nicht weiter, so wenig wie es die Polizei getan hat. An die Stelle der offiziellen Justiz tritt die Lynchjustiz. Der Prozess: Das ist das Katz-und-Maus-Spiel zwischen Jeans VW-Käferchen und einem Grossaufgebot überschwerer Lastwagen, die aus ihm, nach etwelcher Folter, kurzerhand ein sehr flachgeratenes Sandwich machen. Niemand wird vom echten Tod des echten Jean erfahren.
Wenn man dies nun so schreibt (oder liest), scheint dieser Schluss interessante Themen freizulegen: den Verlust der eigenen Identität etwa oder die Eigengesetzlichkeit des Schicksals, dem man nicht entkommt. Tatsächlich gibt es einige ganz wenige Momente, in denen Montand fühlbar macht, wie er, in Kanada, den Boden unter den Füssen verliert und sich stets verzweifelter, ingrimmiger zu weit vorwagt. Die für die Sinnlichkeit von Landschaft und Objekt sehr empfängliche Optik scheint hier den einzelnen Menschen als Ausgesetzten, tödlich Verwundbaren zu interpretieren.
Doch Alain Corneau greift allzu skrupellos und emsig zu gestellten Konstruktionen und unglaubwürdigen Zufällen. Er hält zwar in Atem, aber nur dank einer geölten Präzisionsmaschinerie, die sich unerbittlich vorwärtsfrisst und gleichzeitig Reflexion

und Substanz zermalmt. Das Gleichgewicht, das etwa der nostalgisch visierte amerikanische Thriller (oder Western) zwischen Story und Mythos, zwischen Drehbuch-Figuren und menschlicher Dichte schafft, fehlt hier ausnahmslos. An seiner Stelle steht Berechnung, die keine Ausstrahlung besitzt. Der Zuschauer erhält keine Chance, mit dem Film in Dialog zu treten. Er bleibt ungerührt, ja kalt; nur die Nerven werden vergewaltigt. Und für eine echte Tragödie fehlt es den bemerkenswert bürgerlichen Figuren an Gewicht und Spuren: an jenem Schicksal und an jener eigenen Präsenz, die erst über alle Effekte, Übersteigerungen und Unglückseligkeiten hinweg eine grössere und verbindliche Dimension schaffen und ausloten könnten. Der harte Schnitt, die strenge Montage, die vielen Ellipsen und Mehrdeutigkeiten genügen nicht, um das Format eines Don Siegels oder Melvilles zu erreichen. Selbst zum von der teilweise begeisterten französischen Kritik hineininterpretierten «physischen Kino» reicht es nicht: Corneau ist zu sehr mit seinem (unbestreitbaren) technischen Talent, mit einer synthetischen Fabrikation beschäftigt. Und wenn der von Angst tyrannisierte Montand am Lenkrad eines Riesencamions sitzt, so bleibt dies bloss ein vages Zitat aus dem sehr fernen Clouzot-Film «Le salaire de la peur». Der Vergleich lässt nicht ohne Bitterkeit den Verlust abmessen, den das französische Filmschaffen inzwischen erfahren und vergrössert hat.

Bruno Jaeggi

TV/RADIO-KRITISCH

Voreingenommenheit ist ein schlechter Berater

Trennung von Kirche und Staat im Fernsehen DRS

Zweimal hat sich das Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz in jüngster Zeit der im Kanton Zürich bevorstehenden Volksabstimmung zur Trennung von Kirche und Staat (4. Dezember) angenommen. Zweimal erhielt dabei der Zuschauer den Eindruck der Voreingenommenheit, wie sie vermutlich aus einer betont kritischen Haltung der Gestalter gegenüber der Landeskirche resultiert. Von vornherein war so eine sachliche Auseinandersetzung mit einer an sich interessanten und vielschichtigen Problematik nicht möglich. Weder im «CH»-Beitrag von Heinz Kindlimann (11. Oktober) noch in der vom technischen Aufwand dominierten Sendung «Heute abend: Trennung von Kirche und Staat» (28. Oktober) aus Zürich und Männedorf erfuhr die Thematik eine ihr angemessene Behandlung. Die Hauptschuld daran trug meines Erachtens die Inkompetenz der Medienleute, zu einem geringen Teil – zumindest in der Sendung «Heute abend» – aber auch die Gegner der Initiative, indem sie sich in die fragwürdigen Argumente der Trennungsbefürworter festbissen.

Der Vorwurf der Inkompetenz wiegt schwer. Wer sich indessen im kirchlichen Leben auch nur halbwegs auskennt, stellte sowohl im überheblichen Bericht von Heinz Kindlimann wie in der von Werner Vetterli (allzu) straff geleiteten Diskussionssendung fest, dass der Kirchenbegriff sowohl der Sendeleiter wie auch der Gruppenmoderatoren ein zumindest eingeschränkter ist. Kirche erschien da reduziert auf Predigtbesuch und kirchliche Handlungen. Allenfalls schwangen noch diffuse Vorstellungen von charitativ-sozialen Leistungen der Kirchen mit. Der prägende Einfluss der Kirchen auf das gesamtgesellschaftliche Leben – wer beispielsweise möchte bestreiten, dass unser Verhalten von einer langen christlich-abendländischen Tradition her geprägt ist – wurde einfach ausgeklammert. Dass etwa die Anerkennung der Kirchen