

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1979)**

Heft 23

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

gleitet wurde diese ebenso vergnügliche wie besinnliche Filmschau durch ein Buch über die beiden Groteskkomiker*, dem man zwar die Eile anmerkt, mit der es auf den Anlass hin zusammengestellt worden ist. Aber es vermittelt doch so viele Fakten, Selbstzeugnisse, Filmbeschreibungen und Kritiken sowie eine ausführliche Filmographie von Carl Schenstrøm und Harald Madsen, dass es den Einblick in ein Werk, das in der Filmgeschichte zu Unrecht ein kümmerliches Randdasein fristet, erheblich vertieft.

Urs Jaeggi

* «Pat und Patachon», Dokumentation von Hauke Lange-Fuchs, erschienen im Filmstudien Programm von Roloff & Seesslen; Fr. 15.–.

FILMKRITIK

Akahige (Rotbart)

Japan 1965. Regie: Akira Kurosawa (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/306)

Akira Kurosawa (1910 geboren) gehört mit Kenji Mizoguchi (1898–1956) und Yasujiro Ozu (1903–1963) zu den überragenden Meistern des japanischen Films. In beiden Hauptströmungen des japanischen Films, den Jidai-Geki (Geschichts-) und Gendai-Geki (Gegenwartsfilmen) hat Kurosawa Meisterwerke geschaffen. Zu den historischen Filmen gehören etwa «Rashomon» (1950), «Shichinin no samurai» (Die sieben Samurai, 1954), «Kakushi toride no san-akunin» (Die verborgene Festung, 1958), «Sanjuro» (1962) und «Akahige» (1965). Zu den zeitgenössischen Problemfilmen, die sich meist mit sozialer Ungerechtigkeit befassen und mit dem italienischen Neorealismus verwandt sind, gehören «Yoidore tenshi» (Der trunkene Engel, 1948), «Ikiru» (1952), «Warui yatsu hodo yoku nemuru» (Die Bösen schlafen gut, 1960), «Tengoku to jigoku» (Zwischen Himmel und Hölle, 1963) und «Do-des'ka-den» (1970). In einer dritten Werkgruppe hat Kurosawa, ein Bewunderer der russischen Literatur und des sowjetischen Theaters, Meisterwerke der Weltliteratur verfilmt: «Hakuchi» (1951, nach Dostojewskis «Idiot»), «Kumonosu-jo» (1957, nach Shakespeares «Macbeth») und «Donzoko» (1957, nach Gorkis «Nachtasyl»). Der expressive Kurosawa gilt in Japan als «westlich», weil er sich von den traditionellen Formen des japanischen Films abgewandt hat und auch seine historischen Filme von Gegenwartsbezogenheit und Aktivismus bestimmt werden. Kurosawa, selber ein begeisterter Cinephiler («ausser während den Dreharbeiten an einem Film»), hat als seine Vorbilder Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini, Wajda, Ford und Richardson bezeichnet. Allen mir bekannten Filmen Kurosawas, die sich formal durch eine stilisierte Bildkomposition und eine virtuose, nicht zuletzt vom amerikanischen Aktionsfilm beeinflusste Montage auszeichnen, ist als vorherrschendes Element ein ungewöhnlich ernsthaftes Engagement für die Armen und Entrechteten festzustellen. Kurosawa ist ein Humanist, der sich immer wieder mit Menschen in Not und sozialem Elend und dessen Ursachen befasst.

★

«Akahige» ist ein breit angelegter Episodenfilm um die zentrale Figur des «Rotbart» genannten Armenarztes Niide (Toshiro Mifune), der 1820, in einer feudalistischen Epoche Japans also, ein Hospital leitet. Der liebesenttäuschte junge Mediziner Dr. Yasumoto (Yozo Kayama), Sohn eines reichen Arztes, wird gegen seinen Willen an dieses Armenspital verbannt. Die Stelle ist ihm zuwider, da er lieber Karriere machen und durch Protektion einen gutbezahlten Posten in der besseren Gesellschaft erhalten möchte. Seine von Enttäuschung und Verbitterung genährte Abnei-

gung gegen das Armenspital und die darin gepflegten Kranken überträgt Yasumoto auch auf den Chefarzt Niide, dessen mit Barschheit gepaarte Güte ihm zuerst verächtlich vorkommt. Er widersetzt sich dessen Anordnungen, wird aber dennoch gezwungen, sich mit den Patienten zu befassen. Dadurch bekommt er einen Einblick in die Welt der Armen und Kranken, der Bedürftigen und Geschundenen, die in Rotbarts Spital Hilfe und Heilung suchen. Indem er sich nicht nur mit Krankheits«fällen», sondern mit *Menschen* und deren sozialem Umfeld befassen muss, lernt er auch die Ursachen des Elends und der Leiden kennen. Rotbarts Verhalten und die leidenden Menschen setzen in ihm einen Bewusstseinsprozess in Gang, der ihn schliesslich zum Parteigänger und Verehrer seines Vorgesetzten macht. Yasumoto überwindet seine persönliche Krise – er verzeiht der ihm untreu gewordenen ehemaligen Verlobten und heiratet eine andere – und folgt dem Beispiel Dr. Rotbarts, indem er als Arzt und Mensch an seine Seite tritt und sein Leben ebenfalls der Fürsorge und Pflege gesellschaftlich Benachteiligter widmet.

★

Yasumotos «Bekehrung» durch Rotbart könnte auf den ersten Blick als allzu missionarisch und erbaulich erscheinen, wäre da nicht Kurosawas sozialkritische Analyse der Lebensumstände der Kranken und Armen, die durch die Schuld sozial verantwortungsloser Reicher um ein menschenwürdiges Leben geprellt werden. Kurosawa erbringt diese Analyse allerdings nicht mit soziologischen und statistischen Argumenten, sondern indem er Krankheits- und Lebensgeschichten erzählt und diese in eine ästhetisch stimmige Form kleidet. Die Geschichten aus dem beschädigten Leben weisen exemplarischen Charakter auf, durch den sie für Yasumoto (und den Zuschauer) zu Lehrstücken werden, wie sich solche vergleichsweise auch bei Victor Hugo, Dickens oder Dostojewski finden. In den Begegnungen mit «Erniedrigten und Beleidigten» lernt Yasumoto erkennen, dass man den Körper nicht heilen kann, ohne auch die Seele zu heilen, und dass das «Böse» – körperliches und seelisches Leiden – auch eine Folge des sozialen Elends ist, das die menschliche Persönlichkeit zerstört.

Die verschiedenen Berichte von und über Hospitalinsassen runden sich zu einem volksnahen und dennoch vielschichtigen Epos, das neben rührenden und melodramatischen Elementen auch Szenen von harter, ja drastischer Realistik enthält. Diese Mischung aus Gefühl, Poesie und Pathos, verbunden mit dem Bestreben, «positiv und konstruktiv» zu sein, würde man heute kaum mehr hinnehmen, schлüge nicht die spannungsgeladene Intensität der Inszenierung, das teils verhaltene, teils expressive Spiel der Darsteller und das unbedingte humanistische Engagement Kurosawas den Zuschauer immer wieder in Bann. Da ist das Schicksal eines alten Mannes, der in seinem Elend verstummt ist und in einer fürchterlichen Agonie an Krebs verendet. Da ist eine junge Frau, die sich an den Männern für die Vergewaltigungen in früher Jugend rächen will, im Hospital interniert. Weil ihr Vater für sie angeblich «das Beste» will, muss sich ein junges Mädchen ständig um die Frau kümmern. Indem jedoch der Vater Liebe, Fürsorge und Pflege delegiert, zwingt er die junge Pflegerin, auf ein eigenes Leben zu verzichten, da sie es im Dienst an der Kranken verbringen muss. Ein Handwerker, der allen Menschen mit Güte und Herzlichkeit begegnet ist, erzählt auf dem Totenbett die Geschichte seiner Liebe für eine Frau, die er getötet und begraben hat. Ootoyo, ein krankes 13jähriges Mädchen, das Rotbart den Klauen einer Bordellmutter entreisst (wobei der Arzt einem halben Dutzend Ganoven, die ihn daran hindern wollen, buchstäblich alle Knochen bricht), wird von Yasumoto gepflegt, ohne dass es ihm zunächst gelingt, überhaupt eine Beziehung zu dem psychisch völlig zerstörten Kind herzustellen. Der seelische Gesundungsprozess ist langwieriger als der körperliche und stellt sich erst ein, als Rotbart Ootoyo die Pflege des erkrankten Yasumoto anvertraut. Erst auf der Basis eines langsam wachsenden gegenseitigen Vertrauens findet Ootoyo zu sich selber zurück. In dieser Atmosphäre der Solidarität, der Menschlichkeit und



des gegenseitigen Akzeptierens wird Otoyō ihrerseits fähig, einem noch Hilfsbedürftigeren zu helfen: Sie gewinnt das Vertrauen eines kleinen, scheuen Diebes und versucht ihn auf einen besseren Weg zu bringen. Als der Kleine samt seiner Familie ins Spital eingeliefert wird, weil die am Elend verzweifelten Eltern die ganze Familie vergifteten, um den Kindern ein besseres Leben zu bescheren, bringt Otoyō das «Wunder» fertig, den Sterbenden ins Leben zurückzurufen: Einem Brauch gemäss ruft sie, unterstützt von den Köchinnen und Wäscherinnen, eine Nacht lang unaufhörlich seinen Namen in einen tiefen Brunnen, um seine Seele zurückzuholen.

★

Erstmals ist «Aka-hige», der bisher in der Schweiz nur in einer um einen Drittel gekürzten Version bekannt war, in einer vollständigen Fassung zu sehen. Erst jetzt ist die sorgfältige formale Struktur sowie die inhaltliche Geschlossenheit dieses Films zu erkennen. Es zeigt sich, dass die für Kurosawa typische Abwechslung zwischen Explosionen expressiver, schnell geschnittener Sequenzen (Karateschlägerei Rotbarts!) und verhaltenen, statischen Szenen wiederum einer präzise komponierten, komplexen formalen Struktur entsprechen. Kurosawas kunstvolle Technik, aus mehreren Erzählebenen oder unterschiedlichen Erzählperspektiven verschiedene Aspekte eines Themas zu beleuchten (am reinsten ausgeprägt in «Rashomon», aber auch angewendet in «Ikiru» und wieder in «Dodes'ka-den»), prägt auch «Aka-hige». Dazu kommt, dass jedes der Schwarz-Weiss-Bilder für sich als optisches Spannungsfeld komponiert ist und eine Faszination ausübt, die den meisten farbigen Filmen und TV-Produktionen von heute abgehen.

Es ist diese strenge Stilisierung, die sowohl die statisch-ruhigen wie auch die expressiven, eruptiven Szenen in ein ausgewogenes und doch spannungsvolles Verhältnis zwingt. Dadurch erhält der Film ein unverwechselbares Erzähltemperament, dem auch das Spiel der Darsteller angepasst ist. Dieser stilistische Formwille hält auch so disparate Elemente wie Poesie und Pathos, Rührendes und drastische Realistik, lyrische Stille und eruptive Ausbrüche zusammen. Und die gleiche Formstrenge macht auch das bewegende Plädoyer dieses Films für tätige Nächstenliebe

im Dienste Benachteiligter glaubwürdig und überzeugend. So erscheint denn Kurosawas ins 19. Jahrhundert verlegte Geschichte von Dr. Rotbart nicht bloss von der «Botschaft» her, dass nämlich dem kranken Menschen nur im Zusammenwirken von Medizin und Sozialarbeit, von Präventivmedizin und Sozialhygiene geholfen werden kann, aktuell und zeitgemäss und in einem tiefen Sinne christlich, sondern fasziniert auch von seiner oft fremdartig erscheinenden formalen Gestaltung her.

Franz Ulrich

Don Giovanni

Frankreich. Regie: Joseph Losey (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/325)

Am Anfang dieser Verfilmung der Oper «Don Giovanni» von Wolfgang Amadeus Mozart stand der Wunsch von Rolf Liebermann, dem Direktor der Pariser Oper schweizerischer Herkunft, das Musiktheater zu demokratisieren. Die überfüllten Opernhäuser und die hohen Eintrittspreise, die Clique der Prestigebesucher und der elitäre Charakter bis hin zur Architektur der Gebäude liessen den Opernmann schon vor gut zehn Jahren solche Ziele formulieren. Nun hat er zusammen mit dem Filmregisseur Joseph Losey und Frank Salieri den Versuch gewagt, ein neues Genre der siebenten Kunst zu kreieren: die Filmoper. Man wird entgegenhalten, dass Ingmar Bergman mit der «Zauberflöte» ein Gleiches schon vor einigen Jahren getan habe. Wenn Rolf Liebermann in einem Interview des westschweizerischen Fernsehens das Werk Bergmans schlechthin als Katastrophe bezeichnet hat, so mag dieses Wort, dieses harte Urteil Massstab sein für die weit auseinander liegenden Auffassungen über eine Opernverfilmung oder eben eine Film-Oper. Ingmar Bergman hat in der «Zauberflöte» die Theateratmosphäre miteinbezogen, ja den ganzen Film gleichsam aus ihr erstehen lassen. Rolf Liebermann dagegen und mit ihm Joseph Losey als Realisator gehen hinaus ins Freie, hinaus aus den Kulissen in existierende Gebäude, hinaus aus der Künstlichkeit des Theaters zu Originalschauplätzen. Die Natur ist präsent bis hin zum Ruderschlag und zum Geklapper der Pferdehufe, nicht nur bildlich also, sondern auch akustisch.

Verlassen die Schöpfer von «Don Giovanni» den für das Werk von Mozart vorgesehenen Rahmen, so sind sie andererseits innerhalb des neuen, filmgemässeren, mediumgerechten auf höchste Werktreue bedacht. Streichungen, wie sie Bergman wagte, oder gar die Übertragung des Textes in eine andere Sprache – in der «Zauberflöte» von Bergman wird schwedisch gesungen – kommen nicht in Frage. Aus dieser Haltung heraus ist tatsächlich etwas erstaunlich Neues entstanden, das ausserhalb jedes Vergleichs etwa mit Opernreportagen des Fernsehens oder mit sogenannten Kulturfilmen aus den grossen Häusern der Opernwelt steht. «Don Giovanni» ist Film geworden, so sehr, dass eine Zuschauerin erklärte, sie habe oft die Augen geschlossen, weil die Bilder sie dermassen gefesselt hätten, dass sie die Musik nicht mehr bewusst erleben können. Hat sie damit aus dem eigenen Erleben, aus der ganz auf die Musik konzentrierten Beziehung heraus eine Gefahr des neuen Filmgenres erkannt?

Vor dem Film «Don Giovanni» wird es schwierig, die Frage, ob Oper als Kunstform nicht untrennbar an das Theater gebunden sei, zu beantworten. Selbst der spekulative Bezug auf Mozart, der sehr volksnah zu komponieren bestrebt war und immer wieder Melodien miteinbezog, die wir heute als Schlager oder Hit bezeichnen würden, selbst dieser spekulative Bezug auf einen Wesenszug des Komponisten, der ihn in unmittelbare Nähe zur Filmmusik bringen könnte, hilft hier wenig. Wahrscheinlich steht uns die gegenwärtige Tendenz, überkommenes Kulturgut in seinen ursprünglichen Zustand zurückzuführen und vom Einfluss der Jahrhunderte zu reinigen, für eine vorbehaltlose Anerkennung der Filmoper von Losey und Liebermann im Wege. Wer indessen ohne derartige Vorurteile «Don Giovanni» als Film erleben kann, wird optisch wie akustisch gleichermassen fasziniert sein.

Der Don-Juan-Stoff, welcher der Oper von Mozart zugrunde liegt, ist eines der klassischen literarischen Motive, das schon in allen möglichen Formen – Puppenspiel, Komödie, Drama, Oper, Ballett – verarbeitet worden ist und nicht allein die Dichter, sondern auch Denker (Kierkegaard) und Psychologen beschäftigt hat. Er geht zurück auf die alte kastilianische Volkssage vom lüsternen Wüstling Don Juan Tenerio, die von Tirso de Molina in «El burlador de Sevilla» 1630 zu einem moralisierenden Lehrstück mit blitzendem Gottesgericht für den sich über Gebote und Gesetze hinwegsetzenden Helden verwendet worden ist. In italienischen Versionen wurde die strenge Lehrhaftigkeit durch frivoles Maskenspiel aufgelockert und in Molières Adaption die Erotik unterstrichen. Dem Librettist von Mozart, Lorenzo da Ponte, dürften aber auch die Fassungen von Goldoni und vor allem die Oper von Giuseppe Gazzaniga nach dem Buch von Giovanni Bertati bekannt gewesen sein. Es wird heute angenommen, dass Mozart selbst bei der Textgestaltung des kongenialen Librettos von Lorenzo da Ponte mitgewirkt hat. Greither beschreibt den Titelheld da Pontes als «männlichsten Mann unter allen Urbildern menschlicher Möglichkeiten ... elegant, skrupellos ... nur seiner Lust untertan und niemandem verantwortlich». Wesentlich sind die psychologische Vertiefung durch die Figuren der Frauen und die Gefühlskälte Don Giovannis, der seine Eroberungen «registriert», ohne sich erotisch zu engagieren. Gerade dieser Wesenszug, diese antierotische Komponente, wurde von Losey und Liebermann besonders deutlich herausgearbeitet. Ohne seiner Strafe im Höllenfeuer zu entgehen, wird Don Giovanni zu einem Rebellen wider die Gesellschaft, der in der Frau die verletzliche Stelle gefunden hat, um die Fassade zu demontieren und die Falschheit zu entlarven. Damit erfährt die Oper von Mozart – eine Inhaltsangabe ist übrigens in jedem Opernführer zu finden – eine diskrete Aktualisierung und Weitung in den politisch-sozialen Bereich ohne Beeinträchtigung der Werktreue, ohne Vernebelung des darzustellenden Mythos.

★

Bild wird von Joseph Losey zur Interpretation verdichtet. Schon während der Ouvertüre wird Don Giovanni nicht allein als der Mächtige im Sinne der Männlichkeit vorgestellt, sondern auch als der Besitzende, als Herr einer Glashütte von Murano, als Meister jenes Feuers, das ihn schliesslich am Ende des zweiten Akts verzehren wird: ein genialer Rahmen-Einfall, der auch noch die Einführung von Donna Anna erlaubt, deren Eroberung für Don Giovanni zum Drama wird. Grosse Teile des Films wurden in den Palästen von Palladio zu Vicenza gedreht, einer adäquaten Architektur, war doch dieser nach strengen mathematischen Grundsätzen arbeitende Renaissance-Architekt ebenso Vertreter einer neuen Klassik wie Wolfgang Amadeus Mozart 200 Jahre später. In diesen Gebäuden werden die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, durch die der Weg Don Giovannis führt, klar ersichtlich. Andererseits wird die Natur, werden die weiten Felder und die Kanäle der venetischen Landschaft immer wieder zum stimmungsvollen Gegensatz zu den Säulenhallen, Prunkfassaden und Treppenhügeln. Hier wird Isolation und Einsamkeit deutlich, hier geht Seelenlandschaft in novemberlichem Nebel auf. Joseph Losey und nicht minder sein Kameramann Gerry Fisher fanden in ihren Bildern die Architektur der Musik ebenso wie ihre Natur, wie ihre Gefühlstiefe und Sinnlichkeit.

Für die musikalische Interpretation standen Orchester und Chor der Opera de Paris unter der Leitung von Lorin Maazel und acht Solisten von Weltklasse (siehe Kurzbesprechung) zur Verfügung. Vier Monate vor Drehbeginn wurde die ganze Oper in einer Pariser Kirche aufgenommen, um damit ein Agieren im Play Back-Verfahren zu ermöglichen. In mühevoller Kleinarbeit mussten allerdings hernach die 16 Spuren dieser Aufnahme wieder auseinandergenommen und für das Kino, unter Berücksichtigung der für den Zuschauer massgeblichen Position des jeweiligen Sängers, neu aufeinander abgestimmt werden. Die Rezitative wurden während der Dreharbeiten live aufgenommen. Obschon mit der Verbindung dieser beiden Ar-



beitsweisen noch kein vollkommenes Resultat erzielt werden konnte, gestattete sie doch einerseits eine grosse und auch voll ausgenützte Spielfreiheit für die Sänger und andererseits eine oft sogar intim wirkende Direktheit.

★

Ob der von Rolf Liebermann vorgeschlagene Weg für die Oper zu den Massen auf diese Weise gangbar ist, wird erst die Zukunft zeigen. «Don Giovanni» ist für mich jedoch bereits mehr als ein Versuch: Die grossartige Umsetzung der Registerarie, der dämonische Auftritt der Masken, die zum Ende hin sich steigernde Opulenz der Bilder und die neu ins Verzeichnis der Personen aufgenommene Figur des Dieners in Schwarz (Eric Adjani), welche als Schatten Don Giovannis, als präsenzte Zukunft und Vergangenheit, als unehelicher Sohn oder als allgegenwärtiger Deus ex machina angesehen werden kann, gehören zu jenen filmischen Eindrücken, die mir halfen, mein «Don-Giovanni»-Bild zu vertiefen.

Fred Zaugg

Les enfants du paradis (Die Kinder des Olymp)

Frankreich 1943–1945. Regie: Marcel Carné (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/311)

Der Titel ist ein Wortspiel, ganz nach Prévert-Art. «Le paradis» wurden früher in Frankreich die obersten und billigsten Plätze im Theater genannt, gleich unterm Dach, wo die Zuschauer ärmer, bunter, ausgelassener und mehr bei der Sache waren als die nobleren unteren Ränge. «Les enfants du paradis», das sind aber auch die Schauspieler, für die das Theater das Leben, das Paradies bedeutete, und die eigentlich vor allem fürs «paradis» spielten. Also: *Film – Akteure – Theater – Leben.*

In seinen Anfängen war das französische Kino zum grossen Teil abgefilmtes Theater, später sollte es dank einer Annäherung ans Theater endlich «Kunst» werden («Le film d'art» zwischen 1908 und 1912). Erst allmählich lernte man das neue Medium in seinen Eigenheiten verstehen und benutzen. Film und Theater hatten dennoch immer wieder miteinander zu tun; neben avantgardistischen Mischformen ergaben sich aus dieser Beziehung vor allem folgende zwei Werkgruppen: 1. Verfilmungen von Theaterstücken, meist als Ausschlichtung vorhandener Stoffe und zur künstlerischen Aufmopsung des Films, analog den Romanverfilmungen, aber noch heikler – entsprechend wenig Geglücktes ist vorhanden –, denn Film steht «strukturell dem Epos näher als dem Drama» (Straschek). 2. Filme übers Theater/-machen/-spielen/-leben, «back-stage-dramas», wobei das Element Theater vielerlei Funktionen haben kann, die historisch-vergleichend zu untersuchen äusserst interessant wäre. «Les enfants du paradis» ist vielleicht der berühmteste Film dieser Kategorie; ein anderer wäre beispielsweise «Opening Night» von John Cassavetes.

★

Am Ende des Vorspanns, der als Überblendung über einem bildfüllenden alten Theatervorhang erscheint, hört man aus den unsichtbaren Kulissen drei dumpfe Schläge, die traditionellen «coups de théâtre», worauf der Vorhang in die Höhe gezogen wird und den Blick frei gibt auf die Bühne «Leben». Denn eine wimmelnde, lärmige, sich in alle Richtungen zugleich wälzende Menge von Promenierenden ist es, in die wir mit einigen grandiosen Kranfahrten hineingetaucht werden. Einblendung des Untertitels «Le boulevard du crime» (heute Boulevard du temple; hatte seinen einstigen Namen wegen den Theater«morden», die allabendlich in den vielen ihn säumenden Kleintheatern verübt wurden). Geschickt werden einzelne Typen, Begegnungen, Affichen, Buden aus der Masse herausgegriffen. Schon nach einer Viertelstunde sind fast alle wichtigen Figuren des über dreistündigen Films und ihre Beziehungen untereinander nicht nur vorgestellt, sondern anhand kleinster Begebenheiten und kurzen Dialogen treffend charakterisiert.

Wir befinden uns etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Im «Théâtre des Funambules» (Seiltänzer, ein symbolisch-programmatischer Name) arbeitet zeitweilig die schöne Garance (Arletty), in deren Person sich alle Handlungsfäden des Films verknüpfen. Bekanntschaft und Flirt mit Lacenaire (Marcel Herrand), einem zynischen, dandyhaften Schreiber mit verbrecherischen Ambitionen, bricht sie ab zugunsten von Baptiste Debureau (Jean-Louis Barrault), einem Pantomimen im «Funambules». Dieser beginnt sich von seinem tyrannischen Vater, ebenfalls Schauspieler (Etienne Decroux), zu emanzipieren, wird als ganz in Weiss auftretender Mime immer berühmter und die eigentliche Attraktion im «Funambules». Nathalie (Maria Casarès) liebt Baptiste. Sie ist die Tochter des Theaterdirektors (Marcel Pérès) und leidet sehr, als sie von Baptistes Liebe zu Garance erfährt. Baptiste bleibt aber in Schwärmerei stecken, sodass sich Garance sehr bald dem diesseitigeren Frédéric Lemaître (Pierre Brasseur) zuwendet, einem noch unbekanntem, redegewaltigen Schauspieler mit Talent, für den die Pantomimen des «Funambules» qualvolles Warten aufs wirkliche Theater bedeuten. Schliesslich verliebt sich vom Zuschauer-raum (untere Ränge) aus auch der steinreiche Comte de Montray (Louis Salou) in Garance und offeriert ihr ein «refuge» ohne Bedingungen. Auf dieses Angebot kommt Garance zurück, als sie von der Polizei der Komplizenschaft mit Lacenaire verdächtigt wird, der einen Raubmord versucht hatte. Vorhang: «Fin de la première époque».

Vorhang auf: «Deuxième époque: L'homme blanc». Sechs Jahre später sind Frédéric, jetzt im «Grand Théâtre», und Baptiste, immer noch im «Funambules», die zwei Stars von Paris, der eine als Acteur, der andere als Mime. Ihr Wiedersehen fällt sehr herzlich aus, doch als Frédéric von Garance erzählt, die nach langen Jahren im Ausland vorübergehend in Paris weilt und Baptiste unbedingt sehen möchte,

verlässt dieser ihretwegen seine Frau Nathalie und sein Kind. Lacenaire, inzwischen ein Freund Frédérick, enthüllt de Montray Garances Verhältnis mit Baptiste und ermordet ihn später. Nathalie überrascht am Karnevalsmorgen zufällig Baptiste und Garance. Diese erkennt, dass die Bande von Frau, Kind und Theater um Baptiste zu stark sind und läuft davon, auf den Boulevard hinaus. Verzweifelt lässt Baptiste die unglückliche Nathalie stehen und sucht Garance einzuholen. Doch im Gedränge der Karnevalskostüme und -masken (mir kam Edith Piafs Lied «La foule» in den Sinn) werden sie auseinandergetrieben. Vorhang – über einem Schluss, der so offen wohl nur im Film möglich ist.

★

«Les enfants du paradis» war Marcel Carnés (1909) siebter Langspielfilm, der sechste und zweitletzte zusammen mit dem populären Dichter Jacques Prévert (1900–1977), der jeweils Drehbuch oder Dialog oder, wie in «Les enfants du paradis», beides schrieb. Im Krieg hatten sie bereits «Les visiteurs du soir» (ZOOM-FB 18/74) gedreht, der am 5. Dezember 1942 in Paris Premiere hatte. Am 17. August 1943 war Drehbeginn für «Les enfants du paradis». In den Monaten davor recherchierten Carné und Prévert intensiv über die drei authentischen Personen des Films – Debureau, Lemaître, Lacenaire – und deren Zeit. Die Dreharbeiten fanden in den Studios La Victorine in Nizza und in jenen Pathés in Paris statt, durch den Kriegsverlauf stark verzögert und verteuert (Unterbrüche, Strommangel). Gegen Schluss war es allerdings Carné selbst, der den Rhythmus bremste, denn er wollte sein Werk als ersten Film im befreiten Frankreich zeigen. «Les enfants du paradis» war ein eigentlicher Monumentalfilm, er kostete 60 Mio Francs, davon die 200 m lange Kulisse des Boulevard du Crime allein 5 Mio, 1800 Statisten wurden beschäftigt, und der Film erreichte eine Gesamtlänge von 5000 m – ab 2750 m war eine Spezialerlaubnis der Vichy-Regierung nötig! Möglich war dieses Unternehmen nur dank der besonderen Lage des französischen Films im Krieg: Importiert wurden nur deutsche und italienische Filme, die die Franzosen aber boykottierten, sodass fast alle Kinoeinnahmen der einheimischen Filmindustrie zugute kamen. Zudem stieg die Besucherzahl in Frankreich wie überall sonst während des Krieges. «Les enfants du paradis» hatte sofort einen Riesenerfolg: Nach der Premiere am 9. März 1945 lief er 54 Wochen lang ununterbrochen im selben Pariser Kino und spielte nur schon dort 48 Mio Francs ein.

★

«Les enfants du paradis» war also primär ein französischer und nicht ein Vichy-Film. Davon zeugte auch die heimliche und wesentliche Mitarbeit zweier jüdischer Künstler, Alexandre Trauner fürs Dekor und Joseph Kosma für die Musik. Und dennoch: Sowohl «Les visiteurs du soir» als auch «Les enfants du paradis» sind typische Beispiele für das französische Kino in der Besetzungs- und Vichy-Zeit. Die scharfe Zensur zwang zu wirklichkeitsfremden, legendären und phantastischen Stoffen, die oft in der Vergangenheit angesiedelt wurden und eine ästhetisierende Darstellung fanden. Es war eine Kunst der inneren Emigration, Aussagen zur Gegenwart konnten höchstens in verschlüsselter Form gewagt werden – der berühmte Schluss von «Les visiteurs du soir» –, und fast alle Filme vertraten moralistisch die bürgerlichen Werte: Durch den Aufruf zur Gemeinschaft im Mikrokosmos (Familie) und die Darstellung einer unveränderlichen sozialen Hierarchie sollte das Volk zur Loyalität auch im Grossen (Staat, Politik, Pétain als Vaterfigur) erzogen werden (siehe «Ecran» 8/72, «La revue du cinéma» 312/76).

In diesem Sinne verrät auch «Les enfants du paradis» viel von seiner Entstehungszeit; dazu einige wenige Gedanken. Schon die Situierung der Geschichte im 19. Jahrhundert und im Theatermilieu wirkt als doppeltes Prinzip des Abstandes und der Stilisierung, ein Schritt in a priori beschwichtigende Unverbindlichkeit. Anhand von unzähligen Reflexionen zum Verhältnis Leben und Kunst (Theater in vielen bril-



lant gezeigten Formen) wird, sozusagen als Methode, unter anderem das Hauptthema des Films variiert, die Liebe. *Beispiele*: Kurz nachdem Baptiste Nathalie gestanden hat, er liebe eine andere, müssen die beiden auf der Bühne das pure Gegenteil spielen. Andererseits spielt sich in einer späteren Pantomime auf der Bühne genau dasselbe ab wie im Film und während des Stückes hinter den Kulissen, wenn nämlich Harlekin/Frédéric dem Pierrot/Baptiste seine Colombie/Garance wegnimmt. Und Frédéric sublimiert seine Eifersucht gegenüber dem Paar Garance-Baptiste gegen Ende des Films in der Rolle Othellos, die zu spielen ihm nun endlich möglich geworden ist. Ferner: Anstelle des wahren Jéricho, eines Kleiderhändlers, den er hasst, bringt Baptiste auf der Bühne dessen Ebenbild um, das zudem sein Vater spielt, mit dem er auch nie auskam.

Die Methode hat an sich schon Aussagewert: Die Welt als Bühne, das Leben als Theater, jedermann Zuschauer und Akteur in derselben menschlichen Tragikomödie: Wer führt Regie, wem gehört die starke Hand, die am düsteren Fatalismus des Films schuld ist? Sie wird einerseits diffus-stimmungshaft suggeriert, andererseits gleichzeitig geleugnet, denn Tragödien sind hier Privatsache, das Leben verliert nie seine festliche Würde: Wenn das – zur Zeit einer realen, weltweiten Tragödie – nicht Propaganda ist! Entsprechend spielen sich die Konflikte in diesem Film auf einer rein psychologischen Ebene ab, ausser bei de Montray, wo ein unreflektiertes, klischeehaftes Element des Klassenunterschiedes ins Spiel kommt. Aber Lacenaires kriminelles Outsidertum beispielsweise wird naiv mit dem Zwang zum Lesen in der Kindheit erklärt. Zahllose Einzelsujets könnten diese Muster illustrieren, so bedeutet Nathalies genüssliches Zelebrieren des «selbstlosen Opfers» doch nichts anderes als Verherrlichung der privaten Verinnerlichung von sozialen Konflikten. (Interessant: Während Nathalie heute eher suspekt und neurotisch wirkt, war sie für die zeitgenössische Kritik positive Figur – für manche die einzige im ganzen Film.) Auf dieser Weltbühne wurden aber auch Statisten plazierte, «Volk», das blind, ohne die ganze Tiefe des Gespielten zu verstehen, vom «paradis» aus jenen applau-

diert, die nicht nur Pantomime vortragen, sondern eben als Auserwählte an des geschichtslosen Volkes Statt Schicksal erleiden. Von den vier grossen Vorhängen im Film öffnen oder schliessen sich drei über «Volk» – ich empfand das jedesmal ein bisschen zynischer.

Wenn aus «Les enfants du paradis», der von der Story her wie die Verbindung von vier Groschenromanen tönt, trotz den ideologischen Engen der Vichy-Zeit ein kompaktes Meisterwerk geworden ist, so deutet das darauf hin, dass den beiden Autoren doch nicht allzu unwohl war bei der Sache. Tatsächlich weist der Film zahlreiche Konstanten auf mit den früheren. Immer schon, auch in den sozial engagierten Werken des «réalisme poétique» der Vorkriegszeit («Quai des brumes», 1938, «Le jour se lève», 1939) herrschte schwarzer Fatalismus, schienen die Personen metaphysisch bestimmt. Nie konnte man sich wirklich einleben in die Carné/Prévèrtsche Welt, sich identifizieren mit ihren Bewohnern, dafür waren sie zu eindimensional, zu sehr Rollenträger (in «Les enfants du paradis» etwa Jéricho als Schicksal, Laccenaire als Tod), ihre Dialoge immer schon eine Nummer zu literarisch und aphoristisch. Diese bereits in Prévèrts Drehbüchern angelegten Eigenarten unterstrich Carnés meisterhafte Inszenierung noch mit seinem artifiziellen Studio-Stil, der eine hermetische Kunstwelt schuf, gleich neben der unsern, aber nicht mit ihr zu verwechseln. Realistische, detailtreue Schilderung diente vor allem der Vermittlung von romantisch-poetischer Stimmung.

★

Kein Zweifel, «Les enfants du paradis» *ist* ein Meisterwerk. Carné verstand es, dafür war er bekannt, seine erstklassigen Mitarbeiter und Schauspieler zu einer gemeinsamen Höchstleistung zu führen: Die Dialoge Prévèrts charakterisieren subtil den jeweiligen Sprecher schon nach kurzer Zeit, und ihr Witz ist abstrakt genug, um auch heute noch voll anzukommen; Roger Huberts weiche Photographie, die mit vielen Grautönen festlich zu glimmen scheint; Trauners perfekte Dekors. Und die Schauspieler: Arletty, femme fatale in ihrer besten Rolle, Barrault, der über eine unvergleichliche Körpersprache verfügt, Pierre Brasseur, temperamentsprühender genialer Verwandlungskünstler, Maria Casarès, die eine undankbare Rolle optimal spielt (man muss sie daneben als Botin des Todes in Cocteus «Orphée» gesehen haben). Der Reiz dieses Films, der sich dem Gesamtkunstwerk annähert: Ein wunderschönes, bittersüßes Sich-Treiben-Lassen, ohne den Zuschauer emotional zu stark zu strapazieren. Das klappt heute noch.

Markus Sieber

The Wanderers

USA 1979. Regie: Philip Kaufman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/332)

Noch ist's nicht lange her, seit «The Warriors» den Reigen neuer «Jugendbanden-Filme» eröffnet haben (ZOOM-FB 16/79 S. 16–19), und schon geht es mit «The Wanderers» weiter. Ein Vergleich dieser beiden Filme soll deutlicher zeigen, wo hinaus das Geschäft damit eigentlich läuft.

Wieder steht eine idealisierte «Gang», eben «The Wanderers», im Zentrum. Nur scheinen die Zeiten noch viel friedlicher: Die Handlung ist ins Jahr 1963 versetzt, zwar auch in die Bronx, New York, aber noch vor der «crisis of confidence», der Vertrauenskrise, die in den USA nach der Ermordung von J. F. Kennedy im selben Jahr ihren Anfang genommen hat und über Vietnam, Watergate, AKW-Bewegung usw. usf. bis heute andauert.

«The Wanderers» sind eine Möchtegern-«Gang», bestehend aus braven, netten Schülern einer High School. Mal kommen sie den klischeehaft (wie so vieles im Film) auf dumm und stumpf gemachten «Bald Heads» (Glatzköpfen) ins Gehege, dann wieder den schwarzen «Bombers» aus der eigenen Schulklasse, mit denen

man sich indessen gütlich auf einen Football-Match als Kampfform einigt. Gewalttätiger wird es fast nur im Umgang mit den «Ducky Boys», die als Unterschichtbande mühsam mit Nebel, Feuer und passenden Horrorgeräuschen dämonisiert werden.

Daneben bleibt aber auch Zeit, um die Probleme der «Wanderers» mit den Mädchen und mit der Erwachsenenwelt anzutippen. Richie, Chef der «Wanderers», hat sich an Despie, Tochter eines zwielichtigen Bowling-Center-Bosses italienischer Abstammung herangemacht, verliebt sich dann in eine andere, muss aber doch wieder zu Despie zurück, weil sie ein Kind von ihm erwartet – und vor allem, weil es ihr Vater so will: Dagegen hat nicht einmal ein «Wanderer» eine Chance.

Joey leidet darunter, dass sein Vater nachts im Morgenrock in andere Zimmer des Wohnblocks schleicht, dafür aber seine Mutter misshandelt. Zudem hat er im Gegensatz zu Richie kein Glück bei Mädchen. Ihm bleibt, wie dem starken Perry, dem Sohn einer Alkoholikerin, nichts anderes, als schliesslich Richtung Kalifornien auszuwandern, ein Entschluss, der überschattet ist durch den Schock der Leute, die eben über das Fernsehen Kennedys Ermordung mitgeteilt bekommen. Und Bob Dylan (im Bild «gedoubelt») löst in einem Folk-Schuppen die munteren «schubidubiduba»-Songs mit seinem Song «The times they are a-changin» ab.

Während «The Warriors» am Ende des Films in ihrer Einheit gestärkt, als beste gefeiert, der aufgehenden Sonne entgegengehen, steht am Schluss von «The Wanderers» die Auflösung der «Gang». Zwar verspricht man sich auf ewig ein «Wanderer» zu bleiben, aber das tönt so verbal wie die mutigen Sprüche gegenüber einem Gegner, kurz bevor man wegrennt. Kaufman sagt dazu: «Dies ist eine Geschichte vom Erwachsen-werden, eine Erinnerung an die Zeit, als Teenagers ihr Leben lebten ohne zu wissen, was sonst in der Welt vor sich geht. Dieses Bewusstsein kam mit Kennedys Tod und mit Vietnam. Ich selbst war Mitglied einer Gang damals. Die Jungen waren älter als ich und wollten immer Wanderers bleiben bis zu ihrem Lebensende. Solche Gangs gab es nur bis 1963. Dann kam die Drogenszene – und das Leben der jungen Leute änderte sich radikal.»

Der Film veranschaulicht, scheint mir, ziemlich klar die Haltung, aus der heraus dieses Zitat zu verstehen ist: Es ist die Haltung dessen, der vergangenen Zeiten, Erfahrungen, Idealen oder auch Idolen nachtrauert, die in der Erinnerung, trotz den im Seitenblick auftauchenden Problemen, so unschuldig aussehen, wie sie eben auch nicht waren. Genau das führt uns zurück zum Vergleich mit «The Warriors»: Während dieser erste, zwar härtere und weniger heitere Film die Realität der heutigen Jugendkriminalität verharmloste, indem er sie für blosser Unterhaltung missbrauchte und bloss zum Anlass nahm, einen Actionsfilm ohne echte Problemdarstellung und ohne echte Konflikte, als Spiel eben, zu inszenieren, weicht Kaufman von der realen Problematik ab in die Welt der Nostalgie nach einer vor allem rührenden alten Zeit, die das Mehr an sozialem Kontext, an Ursachen und Hintergründen, das Mehr an Realistik, was ihm gutzuschreiben wäre, doch wieder nivelliert. Ist die erschreckende Welt der existierenden Jugendgangs, wie sie in renommierten Zeitungen und Zeitschriften reportiert wird, wirklich so schwer zu ertragen, dass man sie nur wie in «The Warriors» exotisieren oder ihr wie in «The Wanderers» nach rückwärts entfliehen kann? Oder eben: Liesse sich mit der Darstellung der Wirklichkeit etwa weniger Publikumserfolg erzielen, weil auch der Kinzuschauer nicht bereit wäre, sich damit oder gar mit den wirklichen Ursachen auseinanderzusetzen? Es würden da wohl Ursachen zum Vorschein kommen, die wir, vielleicht nur wenig anders als ein amerikanisches Publikum, auch kennen, die sich aber bei uns in andern Symptomen manifestieren. Niklaus Loretz

P. S. In einem Leserbrief zu meiner Kritik von «The Warriors» hat mir Andreas Berger aus Zollikofen zu wenig Härte vorgeworfen. Allerdings, scheint mir, wird da sehr selektiv mit Sätzen und Wortgruppen aus dem Artikel umgesprungen, ohne dass dessen Kern berücksichtigt wird. Warum ich die Gewalttätigkeit in «The War-

KURZBESPRECHUNGEN

39. Jahrgang der «Filmlerater – Kurzbesprechungen» 5. Dezember 1979

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

L'amant de poche (Die Dirne und ihr Schüler / Herzflimmern in St. Tropez) 79/321

Regie: Bernard Queysanne; Buch: Pierre Pelegri und B. Queysanne, nach einem Roman von Voldemar Lestienne; Kamera: Alain Levent; Musik: Laurent Petitgirard; Darsteller: Mimsy Farmer, Pascal Sellier, Andrea Ferreol, Stéphane Jobert, Serge Sauvion, Bernard Fresson, Madeleine Robinson u. a.; Produktion: Frankreich 1977, Progefi-SFP-Gaumont, 90 Min.; Verleih: Impérial Films, Lausanne.

Erzählt wird die Geschichte einer nicht mehr ganz jungen Luxusdirne, die sich für die «wahre Liebe» einen 16jährigen angelt, der dadurch in der Schule und zu Hause in Schwierigkeiten gerät, bis das Callgirl – nun tatsächlich in den Teenager verliebt – der Herzensaffäre entsagt, weil sie dem Jugendlichen nur Unglück bringt. In einer sehr französischen Banlieue spielender Soft-Sexfilm mit sentimental, verlogenen Gefühlen in Luxusverpackung.

E Die Dirne und ihr Schüler / Herzflimmern in St. Tropez

La bête à plaisir (Heisser Reiz der Sinnlichkeit) 79/322

Regie und Buch: Jack Angel; Darsteller: E. Carl, A. Tissier u. a.; Produktion: Frankreich 1975, Maki, 98 Min.; Verleih: Spiegel Film, Zürich.

Ein Mann lässt seine Frau von seiner Geliebten sexuell instruieren, worauf er sich jedoch schliesslich weder der einen noch der anderen, sondern neuen Damen zuwendet. Reichlich perverser Sexstreifen in formal kaum diskutabler Ausführung.

E Heisser Reiz der Sinnlichkeit

Cobra contro Drago (Die Rache der Miss Karate) 79/323

Regie und Buch: Wu Ming Shun; Darsteller: Wang Ping, Show Lin u. a.; Produktion: Japan 1973, 80 Min.; Verleih: Régina Film, Genf.

Emanzipation im Eastern – eine Frau sieht rot: Um den ermordeten Bruder zu rächen, besteht ein chinesisches Teufelsweib eine Unmenge Karate-Schlägereien, bis es schliesslich zum Mörder gelangt und ihn ganz profan erschießt. In den teilweise hübsch choreographierten Kampfszenen, die allerdings unsorgfältig gefilmt und vertont wurden, wechseln humoristische und blutrünstige Einlagen einander ab, wobei letztere oft von einer unfreiwilligen Komik sind.

E Die Rache der Miss Karate

TV/RADIO-TIP

Samstag, 8. Dezember

09.40 Uhr, DRS II

Makellos empfangen

Am 8. Dezember wird in der katholischen Kirche das Fest Maria Empfängnis gefeiert. Im Mittelpunkt dieses Tages steht Maria; jene Frau, die die Ostkirche seit Jahrtausenden die «Ganz-Heilige» nennt, auf die also der Schatten der Schuldverstrickung nicht gefallen ist. In seiner Betrachtung versucht Dr. Hans Urs von Balthasar aufzuzeigen, wie die Existenz Marias inmitten einer schuldigen Menschheit ausgesehen haben mag. Dabei wird deutlich betont, dass auch Maria nicht die Gnade, sondern Geschöpf ist.

Sonntag, 9. Dezember

08.30 Uhr, DRS II

Die Meister des Weges

In der vorliegenden Sendereihe des Bayrischen Rundfunks werden die wichtigsten Ausprägungen der Gestalt des Meisters in der indischen, der jüdischen, der zehnbuddhistischen, der islamischen und der christlichen Religion dargestellt. Die einzelnen Beiträge sind jeweils um 8.30 Uhr (DRS 2) an den folgenden Sonntagen zu hören: 9.12.79: 1. Von den Pilgerfahrten der Seele; 16.12.79: 2. Der indische Guru; 23.12.79: 3. Der jüdische Zaddik; 30.12.79: 4. Der Roshi im japanischen Zen-Buddhismus; 17.2.80: 5. Der islamische Sufi-Scheich; 24.2.80: 6. Der ostkirchliche Starrez; 2.3.80: 7. Der Führer der Seele im westlichen Christentum.

16.00 Uhr, TV DRS

Corinne

Dokumentarfilm von Ruth und Hans Peter Scheier (Schweiz 1979).

20.20 Uhr, TV DRS

The Woman in the Window (Gefährliche Begegnung)

Spielfilm von Fritz Lang (USA 1944), mit Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea. – Ein älterer Psychologieprofessor

lernt eine schöne Frau kennen und begeht an ihrem eifersüchtigen Liebhaber einen Mord aus Notwehr. Da sie die Tat zu vertuschen suchen, liefern sie sich einem Erpresser aus. Mit unheimlicher Konsequenz treibt das Geschehen dem katastrophalen Ende zu, an dem der Professor keinen Ausweg mehr sieht. Mit meisterhafter Beherrschung der formalen Mittel schildert Fritz Lang den Einbruch eines unausweichlichen, bösen Schicksals über einen respektablen Alltagsbürger. Der Film ist auch für Jugendliche etwa ab 14 geeignet.

Montag, 10. Dezember

23.00 Uhr, ARD

Pao Feng Tsou Yü (Orkan)

Spielfilm von Xie Tie-li (VR China 1961). – Während der Kämpfe zwischen den Kommunisten und der Kuomintang-Armee im Jahre 1946 versucht eine kommunistische Gruppe in einem abgelegenen Dorf der Mandschurei, die Bauern für eine Bodenreform und die Zerschlagung der feudalistischen Verhältnisse zu gewinnen. Aus Angst vor einem Sieg der Gegenseite zögern die meisten Dorfbewohner jedoch, mit den Kommunisten gemeinsame Sache zu machen. Erst nach mancherlei Fehlschlägen behalten diese in der Auseinandersetzung mit einem gefürchteten Gutsherrn die Oberhand. «Orkan» ist ein bemerkenswertes Zeugnis der Filmproduktion in der Volksrepublik China vor der Kulturrevolution.

Dienstag, 11. Dezember

22.35 Uhr, TV DRS

Der gesetzgebende Bauch

Der Franzose Honoré Daumier (1808/1879) gilt als «Michelangelo der Karikatur». Der Film «Der gesetzgebende Bauch», den Thomas Ayck zum 100. Todestag von Honoré Daumier für das Studienprogramm des Norddeutschen Rundfunks gestaltet hat, gibt einen Überblick über das Werk des grossen französischen Karikaturisten, Grafikers, Malers und Bildhauers, das auch heute nichts an Aktualität und Aussagekraft eingebüsst hat. Daumier war ein radikaler Demokrat und kritischer Beobachter seiner Zeit.

Cuchillo (Cuchillo – Todeslied der Apachen)

79/324

Regie: Rodolfo de Anda; Buch: Fernando Gallago; Musik: Gustavo Carrio; Darsteller: Andras Garcia, Monica Prado, Armando Silvestre, Joaquin Cordero u. a.; Produktion: Mexiko 1978, Conocite 2/ Monarex, 88 Min.; Verleih: Rex, Zürich. Rex Film, Zürich.

Der Apache Cuchillo schwört, Rache zu nehmen an den «blauen Teufeln» – gemeint ist die US-Armee –, die regelmässig sein Volk in brutalen Schlachtzügen überfallen. Obwohl lange Zeit unbesiegbar, gerät Cuchillo am Ende auf plumpe und miserabel inszenierte Art in eine Falle der Armee. Schlechte Bildkompositionen, einfallslose Schnitte und das Fehlen jeglichen dramaturgischen Gefühls ergaben einen sehr durchschnittlichen Film.

E

Cuchillo – Todeslied der Apachen

Don Giovanni

79/325

Regie: Joseph Losey, assistiert von Frantz Salieri; Buch: nach dem Opernlibretto von Lorenzo da Ponte; Kamera: Jerry Fisher; Musik: W. A. Mozart, ausgeführt vom Chor und Orchester der Pariser Oper unter der Leitung von Lorin Maazel; Darsteller/Sänger: Ruggero Raimundi, John Macurdy, Edda Moser, Kenneth Riegel, Kiri Te Kanawa, José Van Dam, Malcolm King, Teresa Berganza u. a.; Produktion: Frankreich 1979, Gaumont/Camera One/ Rolf Liebermann, 184 Min.; Verleih: Citel Films, Genf.

In seinem 1787 in Prag uraufgeführten «dramma giocosa» hat Mozart den über 200jährigen Don-Juan-Mythos aufgegriffen und zu einem musikdramatischen Meisterwerk verdichtet. Rolf Liebermann und Joseph Losey streben mit ihrem Opernfilm eine Demokratisierung des lyrischen Theaters an. Die Handlung spielt an Originalschauplätzen, ohne dass dadurch die Werktreue beeinträchtigt würde. Zudem wird einerseits die Figur des Don Giovanni aktualisiert, andererseits der Don-Juan-Mythos transparent gemacht. Ein von den grossartigen Bildern wie von der Musik und ihrer Interpretation her faszinierendes Werk. J★★ → 23/79

Last Embrace (Letzte Umarmung)

79/326

Regie: Jonathan Demme; Buch: David Shaber nach dem Buch «The 13th Man» von Murray Teigh Bloom; Kamera: Tak Fujimoto; Musik: Miklos Rozsa; Darsteller: Roy Scheider, Janet Margolin, Christopher Walken, Sam Levene, Charles Napier u. a.; Produktion: USA 1979, United Artists, etwa 100 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Nach einem Nervenzusammenbruch und mehrmonatiger Kur merkt ein Geheimagent, dass ihm nicht nur sein einstiger Arbeitgeber nach dem Leben trachtet, sondern auch ein Mädchen, das seine als Kind in ein Bordell verschleppte Grossmutter rächen will. Einmal mehr ist ein Film ganz und gar Hitchcock-Imitation, in Thema, einzelnen Motiven, Stil und vielen deutlichen Bildzitate, ohne dass aber dessen Dichte erreicht würde. Trotz mangelhaftem Drehbuch, einigen misslungenen Dialogen und übertriebenem Spiel bietet der Film immerhin eine mässig spannende Thriller-Unterhaltung.

E

Letzte Umarmung

Quadrophenia

79/327

Regie: Franc Roddam; Buch: Dave Humphries, Martin Stelman, E. Roddam, nach einer Rockkomposition der «Who»; Kamera: Brian Tufano; Musik: The Who; Darsteller: Phil Daniels, Lesli Ash, Mark Wingett, Philip Davis, Toyah Wilcox, Garry Cooper u. a.; Produktion: Grossbritannien 1979, Curbishley-Baird, 110 Min.; Verleih: Citel Films, Genf.

Der stimmungsvolle, in den Milieuschilderungen präzise gemachte Film spielt Mitte der sechziger Jahre, als sich in England Rockers und Mods, eine aus geschneiderten jungen Leuten bestehende Bewegung, blutige Strassenschlachten lieferten. Auf diesem Hintergrund spielt sich die Geschichte Jimmys ab, der nach einem tristen Alltag seine Frustrationen als Mod-Mitglied auslebt, bis er merkt, auf welcher (selbstbe-)trägerischen Beinen diese zweigespaltene Lebenshaltung steht. Von den meisten bisherigen «Gangfilmen» der weitaus überzeugendste, mit einem hervorragenden Hauptdarsteller. → 23/79

E★

Mittwoch, 12. Dezember

19.30 Uhr, ZDF

 **Sport-Spiegel: Gewalt im Stadion**

Der Dokumentarfilm von John H. Graham und Kurt Weis zeigt die verschiedenen Wege, die Jugendliche zu Ausschreitungen bei Fussballspielen führen können. Die eine Hälfte des Filmes analysiert die Szene in England, die andere Hälfte geht auf die jüngste bundesdeutsche Entwicklung ein. So wird die Bedeutung gezeigt, die das Fussballspiel am Wochenende für das Leben des richtigen Fussball-Fans hat. Besonders Jugendliche, denen ihre soziale Herkunft, ihre Situation in der Schule, am Arbeitsplatz oder in der Arbeitslosigkeit wenig Möglichkeiten lässt, sich mit gesellschaftlich erwünschten Werten und Vorbildern zu identifizieren, finden im Stadion und unter ihren Vereins-Fans das Gefühl von Sicherheit, Stärke, Männlichkeit und Heimat, das ihnen sonst fehlt.

20.25 Uhr, TV DRS

 **Telearena: Weihnachten**

Ist Weihnachten überhaupt ein für die «Telearena» geeignetes Thema? Während der Arbeit der letzten vier Jahre wurde die Erfahrung gemacht, dass Sendungen dann am lebhaftesten und ergiebigsten waren, wenn sie ein Dilemma behandelten oder ein Tabu aufgriffen. Nun, über Weihnachten zu diskutieren, ist wohl nicht verboten. Wie aber wäre es, wenn man deren (gemeint ist wohl der Rummel) Abschaffung verlangte? Wer würde wohl heftiger reagieren, die Pfarrer oder die Branchenvertreter der Unterhaltungselektronik? Über diese und andere Fragen wird Hans-Ulrich Indermaur mit seinen Studiogästen diskutieren.

22.00 Uhr, DRS II (Stereo)

 **Schiesst nicht auf die Liedermacher**

In Italien heisst der Liedermacher sonor «cantautore». Urs Ullmann schildert im ersten Teil dieser Sendefolge unter dem Titel «Hat die italienische Schnulze im Heer der Liedermacher Schiffbruch erlitten», wie und warum das gesungene Herzensblut um «Luna, mare und amore» den rebellischen Protestsongs der Cantautori weichen musste und zeigt auf, dass sich politisches Engagement und kommerzieller Erfolg nur allzu oft allzu schlecht vertragen: Der schon fast mythische Ruf des italienischen Liedermachers ist angeschlagen. Tatsache

jedoch bleibt, dass es Leuten wie Antonello Venditti oder Francesco de Gregori gelungen ist, der lange Jahre dahinsiechenden Unterhaltungsmusik neue Impulse zu vermitteln. Der zweite Teil unter dem Motto «Der neue italienische Rock» steht bei DRS II am Mittwoch, 19. Dezember, 22.00 Uhr, auf dem Programm.

Freitag, 14. Dezember

20.15 Uhr, ARD

 **The Out-Of-Towners**
(Nie wieder New York)

Spielfilm von Arthur Hiller (USA 1969), mit Jack Lemmon und Sandy Dennis. – Ein Provinz-Ehepaar fliegt von Ohio nach New York, wo ihm so ziemlich alle in einer menschenfeindlichen Grossstadt denkbaren Missgeschicke passieren. Hillers flott inszenierte, pointenreiche Boulevard-Komödie, die nicht immer ganz glaubwürdig wirkt, sorgt für turbulente Unterhaltung und kann auch Jugendlichen ab etwa 12 zugemutet werden.

22.10 Uhr, TV DRS

 **The Whole Town's Talking**
(Stadtgespräch)

Spielfilm von John Ford (USA 1935), mit Edward G. Robinson, Jean Arthur, Wallace Ford. – Robinson spielt den kleinen Angestellten Jones, der unversehens für Amerikas Staatsfeind Nr. 1 gehalten wird, und der gefürchtete Verbrecher Mannion. Doch so brillant die beiden Rollen auch sind, von einem eigentlichen «Robinson-Film» zu reden, wäre ungerecht. Kein Geringerer als John Ford hat den unterhaltsamen, spannenden und witzigen Film inszeniert, in dem eine weibliche Starentdeckung gefeiert werden konnte – Jean Arthur, die Schauspielerin mit der brüchigen Stimme und dem spröden Sex-Appeal. Sie ist Edward G. Robinsons Partnerin in einem Film, der seinerzeit ein grosser Erfolg gewesen ist. Er pendelt amüsant zwischen Farce und Melodrama und stattet eine turbulente Geschichte mit Gelächter und Zeitkritik aus.

23.05 Uhr, ZDF

 **Il giorno della civetta** (Der Tag der Eule)

Spielfilm von Damiano Damiani (Italien/Frankreich 1967), mit Claudia Cardinale und Franco Nero. – Auf Sizilien wird ein Bauunternehmer von seinen Konkurrenten ermordet. Die Polizei kann nicht verhindern, dass

• Schwarz und weiss wie Tage und Nächte

79/328

Regie: Wolfgang Petersen; Buch: Karl-Heinz Willschrei, Jochen Wedegärtner, W. Petersen; Kamera: Jörg-Michael Baldenius; Musik: Klaus Doldinger; Darsteller: Bruno Ganz, Gila von Weitershausen, René Deltgen, Ljubo Tadic, Joachim Wichmann, Annemarie Wendl u. a.; Produktion: BRD 1978, Monaco/Radiant/ORF/WDR, 103 Min.; Verleih: Idéal Film, Genf.

Anhand der Geschichte eines genialen Schachspielers, der zwar Weltmeister wird, dessen Leidenschaft sich aber allmählich zur Paranoia steigert, werden nicht nur die Entartungserscheinungen der Schachszene beleuchtet; Schach dient hier vielmehr als Chiffre für ein krankmachendes politisch-ökonomisches System. Inszeniert ist der Film – ursprünglich für das Fernsehen hergestellt – eher konventionell: sauber, aber einfallslos, sich ganz auf die Schauspieler abstützend. – Ab etwa 14 möglich.

23/79

J★

• Sechs Schwedinnen im Pensionat

79/329

Regie und Buch: Michael Thomas / Jack Regis (= Erwin C. Dietrich); Darsteller: Diane Kelly, Brigitte Lahaie, Nadine Pascal, Aude Mallois, Katleen Kane, Dany White, Maroussia u. a.; Produktion: Schweiz/Frankreich 1979, Elite/Avis, 82 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Sechs skandinavische «Schönheiten» vernaschen von einem Schweizer Mädchenpensionat aus die Männer der näheren und weiteren Umgebung. Sexfilm von bemühter Lustigkeit, mit einer für die Werke der schweizerischen Sexfilmproduzenten Dietrich typischen Voyeurmentalität.

E

• Die sexgierigen Töchter (Kohlpiesels sexgierige Töchter)

79/330

Regie: Kenneth Howard (weitere Angaben enthält der Vorspann keine); 75 Min.; Verleih: Domino Film, Wädenswil.

Um seine zwei hässlichen Töchter auch unter die Haube zu bringen, lässt er seine zwei hübschen und bereits verlobten Töchter mit zwei Männern ins Bett gehen, die er dann in flagranti ertappt und zur Heirat zwingt. Zum Übelsten an diesem Pornofilm niedrigsten Niveaus gehört, dass er die Darsteller und Zuschauer gleicherweise als Idioten behandelt.

E

Kohlpiesels sexgierige Töchter

• Viaggio con Anita (Leih mir deine Tante)

79/331

Regie: Mario Monicelli; Buch: Tullio Pinelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi; Kamera: Tonino Delli Colli; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Giancarlo Giannini, Goldie Hawn, Claudine Auger, Aurore Clément, Laura Betti, Andrea Ferreol u. a.; Produktion: Italien 1978, Alberto Grimaldi, 117 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Als galantes Abenteuer konzipiert, verheddert sich die Reise eines frustriert verheirateten Spiessers mit einer amerikanischen Studentin in kleinbürgerlichen Lügen und endet anlässlich der Beerdigung seines Vaters als familiäres Desaster. Die teilweise zynische Analyse ethischer Normen und patriarchalischer Verhaltensweisen erstickt in der groben Komik und wirkt stellenweise nur peinlich. Stilllos und oberflächlich inszeniert, bleibt der melodramatische Schwank ohne innere Konsequenz und damit auch ohne Folgen für den Zuschauer.

E

Leih mir deine Tante

die Mafia Zeugen beseitigt und das Verbrechen als Eifersuchtsdelikt vertuscht. Die handwerklich saubere Verfilmung eines Romans von L. Sciascia zeigt Ursachen für das Funktionieren der mit wirtschaftlichem Gangstertum verbundenen Mafia auf.

Samstag, 15. Dezember

10.00 Uhr, DRS II (Stereo)

 **Der Laden des Goldschmieds von Andrzej Jawien**

Am 1. März 1979 wurde dieses fast zwanzig Jahre alte Hörspiel vom italienischen Radio uraufgeführt – der Verfasser war Weihbischof in Krakau, als er das Wortdrama schrieb. Andrzej Jawien ist ein Pseudonym für Karol Wojtyła, seit Herbst vergangenen Jahres Papst Johannes Paul II. Es geht um drei Paare, um Liebe, um Gelingen und Misslingen ehelicher Partnerschaft. (Zweit-sendung: Freitag, 28. Dezember, 20.05 Uhr, DRS II.)

20.25 Uhr, TV DRS

 **Tadellöser & Wolff**

Fernsehfilm von Eberhard Fechner nach den Romanen «Tadellöser & Wolff», «Uns geht's ja noch Gold» und «Ein Kapitel für sich» von Walter Kempowski. – Walter Kempowskis Romane sind die weitgehend autobiographische Chronik einer deutschen Bürgerfamilie während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Bis in kleinste persönliche Eigenheiten entstand das getreue Abbild jener damals staatstragenden Schicht, des konservativ-nationalen Bürgertums, das Hitler nicht mochte, aber seine Erfolge schätzte. – Die weiteren Sendedaten: Mittwoch, 19. Dezember: «Tadellöser & Wolff» 2. Teil; Samstag, 22. Dezember: «Ein Kapitel für sich» 1. Teil; Freitag, 28. Dezember: «Ein Kapitel für sich» 2. Teil; Sonntag, 30. Dezember: «Ein Kapitel für sich» 3. Teil.

23.35 Uhr, ARD

 **Law and Order** (Gesetz und Ordnung)

Spielfilm von Edward L. Cahn (USA 1932), mit Walter Huston, Russell Hopton, Harry Carey, Raymond Hatton. Peace-Officer «Saint» Johnson ist das Kämpfen leid; es hat ihm zwar einen legendären Ruf, sonst aber nur Feinde und bittere Erfahrungen eingebracht. Als er nach Tombstone kommt, wo das Recht des Stärkeren herrscht, lässt er sich jedoch noch einmal

zum Deputy Marshall machen. Mit einer Handvoll Gefährten kämpft er fortan erneut gegen Korruption und lockere Schiesseisen. Das Drehbuch zu diesem spannenden Western mit ungewöhnlich differenzierten Charakteren schrieb der 26jährige John Huston. Wenn es darin über die Hauptfigur heisst, sie sei ihrer Zeit weit voraus, so gilt das auch für die Story und die Machart des Films, das kaum eines der gängigen Western-Muster im gewohnten Sinn nutzt.

Sonntag, 16. Dezember

20.15 Uhr, ZDF

 **A King in New York**
(Ein König in New York)

Spielfilm von Charles Spencer Chaplin (Grossbritannien 1957), mit Charles und Michael Chaplin, Dawn Addams, Oliver Johnston. – Ein gestürzter europäischer Monarch emigriert in die USA, wird mit den Sonderbarkeiten des «american way of life» konfrontiert, kommerziell verwertet und schliesslich antiamerikanischer Umtriebe verdächtigt, weil er einem kleinen Jungen radikaler Eltern hilft. Chaplins ebenso witzige wie bittere Komödie ist weit mehr als eine Abrechnung mit den ihm widerfahrenen Schikanen während der McCarthy-Aera in den Staaten: Der Film ist über seine hinreissende Komik hinaus voller Lebensweisheit, Menschlichkeit und aktueller Brisanz. – Ab 14 Jahren empfehlenswert.

Montag, 17. Dezember

23.00 Uhr, ARD

 **The Great McGinty**
(Der grosse McGinty)

Spielfilm von Preston Sturges (USA 1940), mit Brian Donlevy, Akim Tamiroff, Muriel Angelus. – Der arbeitslose Dan McGinty findet das Interesse eines Gangsterbosses, als er sich bei einer manipulierten Bürgermeisterwahl besonders gerissen zeigt. Das Syndikat lässt ihn politische Karriere machen, und der Erfolg bleibt ihm treu, solange er es mit den Gangstern hält. Als seine Frau ihn jedoch überredet, ein unbestechlicher Anwalt des Volkes zu werden, geht es sofort bergab mit ihm. Preston Sturges' Komödie ist eine bissige Satire auf die Korruption in der amerikanischen Kommunalpolitik.

The Wanderers

79/332

Regie: Philip Kaufman; Buch: Rose Kaufman und Ph. Kaufman, nach dem Roman von Richard Price; Kamera: Michael Chapman; Musik: Hits aus dem Jahr 1963; Darsteller: Ken Wahl, John Friedrich, Karen Allen, Tony Ganios, Toni Kalem, Linda Manz, Alan Rosenberg u. a.; Produktion: USA 1979, Martin Ransohoff/Aspen, 113 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Geschichten und Geschichtchen um eine High-School-«Gang» New Yorks im Jahre 1963. Mal raufen sie sich mit den dummen «Bald Heads», mal mit den schwarzen Bombers. Mit den Mädchen gibt's Probleme, und die Eltern sind nichts wert. In Ansätzen wäre diese Darstellung von Jugendlichen jener Jahre vor der grossen Verunsicherung ganz passabel, wenn sie nicht in Nostalgie und Trauer über den Verlust «unschuldiger» alter Zeiten getaucht wäre, parallel zum Wiederaufkommen der Musikmode jener Zeit

→ 23/79

E

Wetterleuchten über dem Zillertal (Der gestohlene Himmel)

79/333

Regie: Theo Maria Werner; Buch: Thomas Harrer; Kamera: Hans Jura; Musik: Peter Kreuder; Darsteller: Siegfried Rauch, Hans Holt, Christine Böhm, Maria Andergast, Michael Negri u. a.; Produktion: BRD/Italien 1974, Regina/Monti, 98 Min.; Verleih: Stamm Film, Zürich.

In einer kleinen Gemeinde im Zillertal bringt ein Wilddieb, nichtsnutziger Sohn des reichsten Mannes am Ort, den Förster um. Da die Polizei einen Unschuldigen verhaftet und der Mörder sein Verbrechen dem neuen jungen Pfarrer beichtet, gerät dieser in schwere Gewissenskonflikte. Die theologisch korrekt behandelte Darstellung der Problematik des Beichtgeheimnisses erweist sich in der Verpackung dieses Heimatfilms als unzulänglich, weil er mit aufdringlicher «Moral», Banalitäten und Klischees durchsetzt ist.

J

Der gestohlene Himmel

The Wiz

79/334

Regie: Sidney Lumet; Buch: Joel Schumacher nach dem gleichnamigen Musical von William F. Brown und Charlie Smalls, frei nach Frank L. Baums Roman «The Wizard of Oz»; Kamera: Oswald Morris; Musik: Charlie Smalls und Quincy Jones; Darsteller: Diana Ross, Michael Jackson, Nipsey Russell, Ted Ross, Mabel King, Lena Horne, Richard Pryor u. a.; Produktion: USA 1978, Universal/Motown, 133 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Remake des Judy-Garland-Musicals «The Wizard of Oz» (1939): Die gehemmte 24jährige Dorothy wird von einem Wirbelwind ins phantastische Land Oz entführt, einem verzauberten Manhattan, von wo sie erst nach vielen Abenteuern zusammen mit drei Begleitern und dank der Hilfe einer Fee zurück in die Realität und nach Hause zurückfindet. Thema des Films ist die Selbsterkenntnis, der abenteuerliche Weg zu sich selbst. Dies ist mit viel Aufwand – teuerstes Musical aller Zeiten – zu einem typisch amerikanischen Märchen des Plastikzeitalters geworden – zu laut, zu bunt, zu gross, zu künstlich. Auch die Soul- und Disco-Musik will nicht passen.

J

The Young Passion (Keusche Lippen – heisse Schenkel)

79/335

Regie und Buch: B. Davis; Darsteller: D. Hardy, C. Baily u. a.; Produktion: USA etwa 1976, 81 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Ein naives 18jähriges Mädchen brennt von daheim durch, weil es die Heuchelei seiner Eltern, die einander gegenseitig betrügen, nicht mehr ertragen kann und heiratet schliesslich einen Vietnam-Heimkehrer. Dieser Pornofilm vermischt Kopulationsszenen in widerlicher Weise mit Antikriegs-, Rassenintegrations- und Gesellschaftsproblemen.

E

Keusche Lippen – heisse Schenkel

Dienstag, 18. Dezember

21.20 Uhr, ZDF

 **Die andere Farbe: Grüne in den Parlamenten**

Wer und was sind «Die Grünen»? Was sie eint, sind ein prinzipieller ökologischer Ansatz für Politik und die Auffassung, dass SPD, CDU, CSU und FDP den Anforderungen einer Politik im Interesse der Menschen und ihrer Lebensqualität nicht genügen. Unterschiede liegen in der Formulierung und Fixierung ihrer politischen Ziele und Einzelforderungen. Auch in der Frage, ob, wie, mit wem sie parlamentarisch arbeiten sollen. In diesem Beitrag soll den Zuschauern an Beispielen gezeigt werden, wie «Grüne» unter den Bedingungen von Kommunal- und Landesparlamenten arbeiten, woher sie kommen, wer sie sind, wer sie wählt, was sie wollen und wie die anderen Parteien auf sie reagieren.

Donnerstag, 20. Dezember

16.05 Uhr, DRS I

 **E ganz e bsondere Wiehnachtsobig**

Hörspiel von Maria Sinnen unter der Regie von Martin Bopp. – Drei in den Fünfigern stehende Ehepaare haben vor, zusammen den Weihnachtsabend zu feiern. Ein Paar und ihr Sohn lassen allerdings auf sich warten. Gerade bei ihrer Ankunft vor dem Haus der Gastgeber sind sie Zeugen geworden, wie sich eine ältere Frau aus dem Fenster stürzte. Unter dem Druck dieses Geschehens kann keine Festfreude aufkommen. Man ist erschrocken vor der Einsamkeit, der Menschen ausgesetzt sein können, man besinnt sich auf die eigene menschliche Unzulänglichkeit und Gleichgültigkeit gegenüber dem Nächsten.

22.10 Uhr, TV DRS

 **Planquadrat**

Eine wesentliche Rolle bei einer Initiative zu einer Altstadt-Sanierung in Wien hat das Österreichische Fernsehen (ORF) gespielt. In rund fünf Jahren dieses faszinierenden Prozesses verfolgte, dokumentierte und vermittelte der ORF das Geschehen in mehreren Fernsehsendungen zur besten Sendezeit geradezu beispielhaft. Wohl zum erstenmal wird darin in allgemeinverständlicher Form und mit allen dramatischen Ein-

zelheiten die dokumentierte Geschichte einer Initiative erzählt, die von Anfang an Aufsehen erregt hat. Dem Fernsehen schien das Anliegen so wichtig, dass es die ganze Entwicklung durch einen bedeutenden Aufwand an Ideen, fernseheigenen betrieblichen und finanziellen Mitteln sowie mit einem Höchstmass an produktiver Flexibilität mehrmals entscheidend beeinflusst und das Unternehmen «Planquadrat» aus Resignation und Sackgassen hinausgeführt hat. Hierzulande wird der Film leider keineswegs zu bester Sendezeit ausgestrahlt.

22.30 Uhr, TV DRS

 **L'aigle à deux têtes (Der Doppeladler)**

Spielfilm von Jean Cocteau (Frankreich 1948), mit Jean Marais, Edwige Feuillère, Silvia Montfort. – Ein Anarchist wird beauftragt, eine Monarchin zu töten. Doch der Mann verliebt sich in sein Opfer, und beide erleben ein kurzes Liebesglück. Verzweifelt über das Verhängnis einer Beziehung, die zum Tod verurteilt ist, vergiftet sich der Liebende. Aber bevor er stirbt, tötet er die Geliebte, die ihn glauben macht, nur mit ihm gespielt zu haben: In Wahrheit ist für sie ein Leben ohne ihn ebenso undenkbar geworden. «Romeo und Julia» wie auch «Tristan und Isolde» erhalten in Cocteaus «Doppeladler» ein Gegenstück.

23.20 Uhr, ZDF

 **Un Flic (Der Chef)**

Spielfilm von Jean-Pierre Melville (Frankreich/Italien 1972), mit Alain Delon, Catherine Deneuve. – Ein Pariser Kommissar bringt eine Gangsterbande zur Strecke und geht auch dann rücksichtslos vor, als er merkt, dass deren Anführer sein Freund ist. Melville hat diesen Policier mit kühler Berechnung, die sich im Format des Films niederschlägt, und fast unheimlicher Sorgfalt inszeniert. Die Reinheit der Inszenierung und die Durchkalkulierung bis ins Detail sind die Stärken dieses hervorragenden Films.

riors» vergleichsweise harmlos finde, liegt daran, dass dort Gewalt so sehr als gemachte, durchsichtige Kino-Gewalt erscheint, gerade weil sie praktisch folgenlos bleibt. Nicht nur die Edel-Gang selber, auch die inszenierte Gewalt hat direkt wenig mit der Realität zu tun. Deshalb kann ich sie nicht allzu ernstnehmen. Oder dann müsste ich auch Astérix und Obélix der Verharmlosung von Gewalt bezichtigen, um es etwas überspitzt zu formulieren.

Das Problem der Gewaltdarstellung, das übrigens sowieso meiner Ansicht nach dramatisiert und in der Wirkung überbewertet wird, stellt sich bei «The Wanderers» noch weniger. Wenn solche Filme dennoch nicht als harmlos anzusehen sind, dann nicht wegen der Darstellung von Gewalt, sondern eben, weil sie sich bei echten Problemen den Schein von Realität holen, um dann doch bloss von ihr wegzuführen.

Quadrophenia

Grossbritannien 1979. Regie: Franc Roddam (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/327)

London, Mitte der sechziger Jahre: Der 17jährige Jimmy verrichtet tagsüber als armseliger Bürobote geisttötende Arbeit in einer Werbeagentur. Die dort erlogene und in Filmen oder Plakaten demonstrierte heile Welt, welche Sehnsüchte schaffen soll, die nur im Konsum ihre Erfüllung finden, wirkt wie eine Verhöhnung von Jimmys tatsächlicher Umwelt. In seinem miefigen, kleinbürgerlichen Zuhause streitet er sich mit seiner keifenden Mutter und einem an sich gutmütigen, aber verständnislos-tumben Vater herum. Dass seine eigene Zukunft voraussichtlich ähnlich aussehen wird, liegt auf der Hand.

Vor dieser langweiligen, feindseligen und unwürdigen Gegenwart und einer kaum besseren Zukunft flüchtet sich Jimmy in die scheinbare Geborgenheit der Mods, einer der beiden grossen englischen Jugendbewegungen jener Zeit. Hier ist er jemand, hier kann er aufleben. Zwar lässt ihn das Mädchen Steph, in das er sich verliebt hat, noch zappeln, aber das ändert sich bald. Sowohl die Mods als auch ihre Erzfeinde, die Rockers, ziehen an einem Wochenende zum idyllischen Seebad Brighton hinaus. Am Abend sticht Jimmy beim Tanzen sogar Ace aus, einen oberlässigen Mod-Führer. Und in der – historisch belegten – brutalen Strassenschlacht zwischen Rockern und Mods am kommenden Tag tut er sich erneut hervor. Vom Kampfgetümmel und Massenerlebnis berauscht, lieben sich Jimmy und Steph in einem engen, dreckigen Hinterhof. Als er in die Schlacht zurückkehrt, wird Jimmy verhaftet, zusammen mit Ace, worauf er stolz ist, und anschliessend zu einer Geldstrafe verurteilt.

Wieder daheim, schmeisst ihn die Mutter aus dem Haus, er kündigt seine Stelle, muss hinnehmen, dass Steph mit einem scheinheiligen Mod-Kumpan geht, und schliesslich fährt er noch seine Vespa zu Schrott. Ausser sich vor Wut und Schmerz reist Jimmy nach Brighton zurück, dem Ort seiner Triumphe. Aber dort entdeckt er, dass der bewunderte Ace als lächerlich gekleideter Hotelpage Gästen die Koffer herumschleppt. Jimmys Welt kracht jämmerlich zusammen. Mit verzerrtem Gesicht rast er mit Aces blitzendem Scooter auf den Rand senkrecht abfallender Klippen zu, das Statussymbol der Mod-Bewegung stürzt die Felsen hinab und zerschellt. Ob Jimmy dabei umkommt oder ob er durch die Zerstörung dieses Statussymbols nur mit der Scheinwelt seiner Vergangenheit bricht, bleibt unklar.

1973 gab die englische Rockgruppe «The Who» ein Doppelalbum mit dem Titel «Quadrophenia» heraus. Darin wurde die (dort eindeutig) tragisch endende Geschichte Jimmys erzählt. Sich darauf stützend, hat der englische Kinoneuling Franc Roddam Jimmys Odyssee mit viel Gespür für die Stimmung der Jugendlichen in jenen Jahren sowie für präzise Milieuschilderung in ausdrucksstarke Bilder umgesetzt. Die Mods beschreibt Roddam als geschniegelte Jugendliche mit Bürsten-



haarschnitt, denen ein mit vielen Scheinwerfern, Rücklichtern und -spiegeln aufgemotzter Motorroller als teuerstes Statussymbol dient. In der Gruppe und im Schutz ihrer (Ver-)Kleidung, durch Alkohol und Amphetamine aufgeputzt, fühlen sie sich stark genug, ihre Aggressionen und Frustrationen auszuleben, indem sie wilde Feste feiern oder sich mit den langhaarigen, ledergekleideten, auf schweren Motorrädern herumdonnernden Rockers schlagen.

Der Wunsch der Mods, «nicht wie alle anderen zu sein» (Jimmy), lässt sie zu uniformierten Aussenseitern der Gesellschaft werden, der sie jedoch unbewusst stark verhaftet sind. Sie besitzen ebenfalls Statussymbole, Regeln, Anführer, verachten gleichfalls Andersdenkende, streben Idolen nach und haben sogar dieselben Sehnsüchte wie das verpönte Bürgertum: Liebe und Geborgenheit. Deshalb erschöpft sich der Aufstand gegen das Establishment beim genaueren Hinsehen in der äusserlichen Erscheinung und im oben erwähnten rüden Benehmen – ein (der?) Grund, wieso sie jenem nie gefährlich werden konnten.

Auch das Gefühl, in der Mod-Gemeinschaft sich selber sein zu dürfen, in ihr aufgehoben zu sein, trägt. Gefragt ist nämlich nicht die tatsächliche Persönlichkeit eines Mods, sondern ein gewisses Auftreten, das von Aufschneiderei und Imponiergehabe bestimmt ist, bei dem Empfindungen fehl am Platz und somit zu unterdrücken sind. Denn ein echter Zusammenhalt existiert in dieser Notgemeinschaft nicht, die einzig durch die gemeinsame Unzufriedenheit ihrer Mitglieder aufrechterhalten wird. Hat einer der Jungen ernste Probleme, die weder die Gruppe an sich angehen, noch durch eine Schlägerei rasch beiseite geschafft werden können, darf er keine Hilfe erwarten. Diese Banden – die Rocker wie die Mods – dienen ja dazu, der Realität aus dem Weg zu gehen, anstatt sich mit ihr auseinanderzusetzen. Unter diesen Umständen kann man echte Selbstverwirklichung vergessen.

Die gewalttätigen Ausschreitungen zwischen den beiden rivalisierenden Gangs und der Polizei hat Regisseur Roddam als das inszeniert, was sie gewesen sein müssen: wüste, chaotische, blutige Prügeleien. Sie haben nichts an sich von den ballettartig choreographierten, die Gewalt ästhetisch verfremdet und damit verharmlost in Szene gesetzten Schlägereien amerikanischer Machart. Dementsprechend fehlt auch die Bewunderung des Zuschauers für die wild um sich schlagenden Jugendlichen, die an in die Enge getriebene Tiere erinnern.

Roddams Darstellung der damaligen Verhältnisse dürfte – im Gegensatz zu anderen sogenannten Bandenfilmen – recht genau mit der Wirklichkeit übereinstimmen, weil er das selbstsichere Auftreten der jungen Leute demontiert und hinter die Fassade leuchtet. Ist nämlich die Inszenierung in anderen Gangfilmen entweder immer («Warriors») oder zuweilen («Wanderers») von der Vorstellung diktiert, wie sich die abgebildeten Jugendlichen und die Zuschauer wohl selber sehen möchten, so lässt «Quadrophenia» niemals den geringsten Zweifel daran aufkommen, dass die manchmal sehr sympathischen Filmfiguren ausnahmslos bedauernswerte Typen sind.

Nebst der packenden und einfühlsamen Regie Roddams, der stimmungsvoll eingesetzten Musik der «Who», die in jenen Jahren eine Kultband der Mod-Bewegung war, trägt Hauptdarsteller Phil Daniels als Jimmy entscheidend zum Gelingen von «Quadrophenia» bei. Seine Verkörperung des irrenden, traurigen Helden ist ein Ereignis.

Tibor de Viragh

Schwarz und weiss wie Tage und Nächte

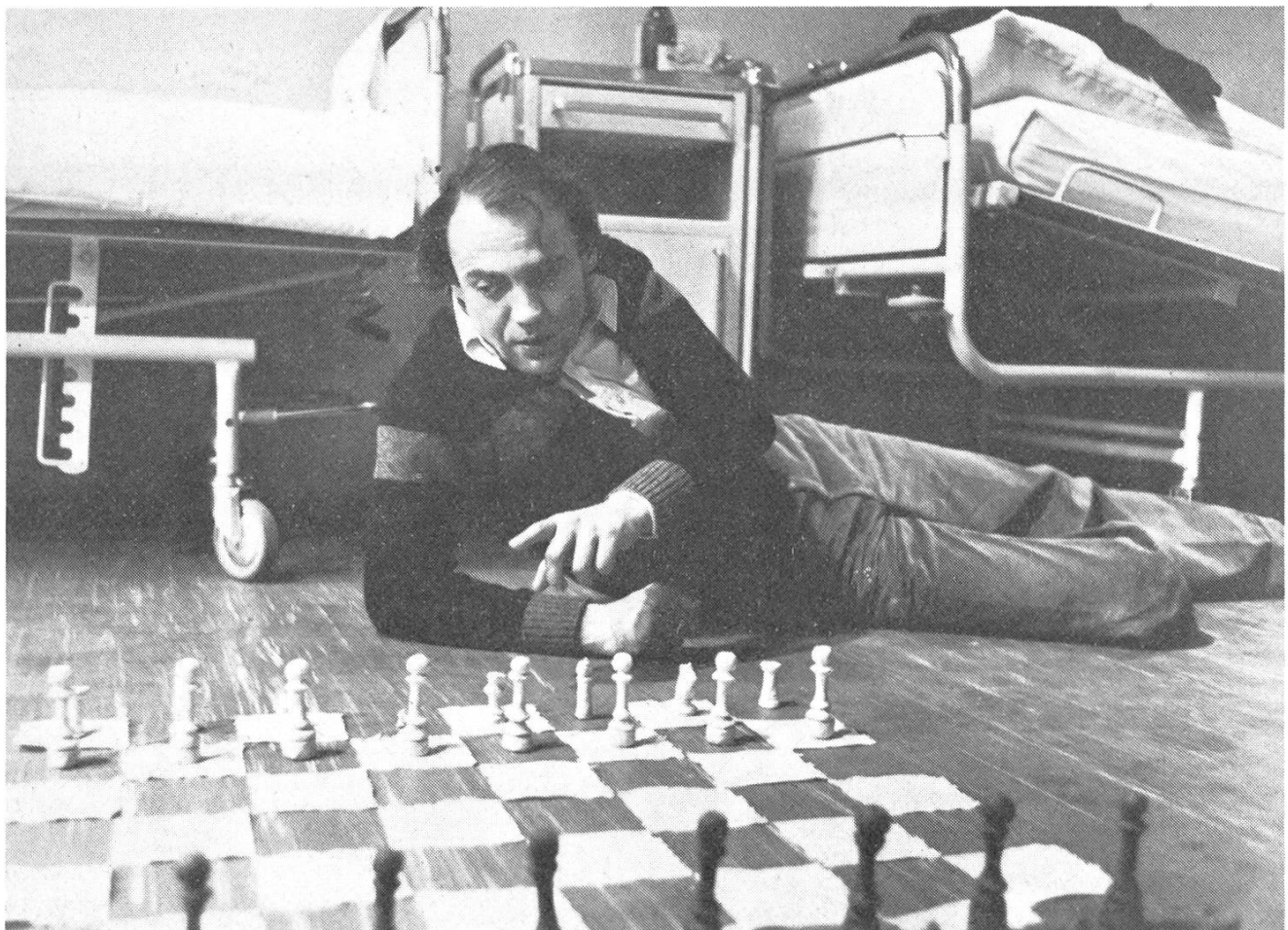
Bundesrepublik Deutschland 1978. Regie: Wolfgang Petersen (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/328)

Mit blossem Zuschauen hat der siebenjährige Thomas Rosenmund (Markus Helis) das Schachspiel erlernt. Er ist darin ausgezeichnet, aber bei Niederlagen gerät er in unkontrollierte Wutausbrüche. Zudem macht ihn das Spiel krank, fiebrig, sodass er auf ärztliche Weisung damit aufhören muss. Jahrzehnte später ist Rosenmund (Bruno Ganz) Doktor in Mathematik, bei einer Computerfirma als Programmierer angestellt, verheiratet mit Marie (Gila von Weitershausen) und nicht mehr ganz schachabstinent. In der Freizeit entwickelt er nämlich ein Schachprogramm, mit dem der Computer Weltklasse erreichen soll. An einem von der Public-Relations-Abteilung seiner Firma organisierten Spiel zwischen dem amtierenden russischen Weltmeister Koruga (Ljubo Tadic, grossartig!) und Rosenmunds Computer verliert dieser aber schon nach 17 Zügen. Da das Spiel vom Fernsehen live übertragen wurde, und sich Koruga dabei über die «dumme» Maschine mokiert hatte, fühlt sich Rosenmund zutiefst gedemütigt. Er schwört, Koruga zu schlagen, hängt seinen Job an den Nagel, lässt sich vom Schachtheoretiker Lindford (René Deltgen) trainieren, bis er in Jugoslawien Koruga endlich zum Weltmeisterschaftskampf trifft. Dieser Kampf ist viel mehr als ein Spiel. «Mathematik ist die Wissenschaft von der Logik. Schach ist die Fähigkeit, aus Logik ein Kunstwerk zu machen», sagt Koruga einmal. Rosenmund gewinnt gegen Koruga nur deshalb, weil er ihm nach wochenlangen Remis-Partien mit einer anderen Haltung begegnet: In halsbrecherischen Blitz-Aktionen wagt und gewinnt er alles, in der Hand eine Zyankali-Kapsel, die er bei einer Niederlage geschluckt hätte. Als Weltmeister gewinnt Rosenmund danach während einem Jahr Turnier um Turnier und verdient dabei Unmengen. Als er jedoch nach einem irrsinnigen Blindschach gegen 60 Partner mit einem Nervenzusammenbruch im Spital landet und zugleich Korugas Herausforderung für eine Revanche erhält, packt ihn die Angst: Er spürt, dass er bei einem neuen Treffen verlieren würde, lässt deshalb Termine platzen, stellt die absurdesten Forderungen und verschiebt so den Kampf immer wieder. Gleichzeitig gleitet er mehr und mehr in eine schwere Paranoia mit Verfolgungswahn. Statt sich Koruga zu stellen, plazierte er schliesslich eine Bombe unterm Schachbrett und wird ins Irrenhaus gesteckt. Dort fordert er Gott zu einem Spiel heraus.

Für das Fernsehen hat Wolfgang Petersen («Die Konsequenz», siehe ZOOM-FB

16/78) dieses doch ziemlich konventionelle Spielerdrama auch ziemlich konventionell verfilmt. Bis vor der Bombenexplosion – der Schluss ist völlig unnötig – zwar dicht und spannend, aber ohne Überraschungen; die Höhepunkte sind dort, wo sie zu erwarten sind. Vorwürfe kann man Petersen keine machen, auch nicht wegen den ab und zu auftauchenden banalen Schnitt/Gegenschnitt-Passagen. Aber irgendwie ist das alles zu sauber, zu einfallslos geraten, auch wenn vereinzelte Bilder von ganz grosser Kraft zu sehen sind. Vielleicht liegt hier der Grund, warum ich von Bruno Ganz – zum ersten Mal – bald genug hatte. Zu sehr sind's seine kleinen Augenzuckungen und sein Mundverkneifen, die den Film tragen. Die Regie unterstützte ihn zu wenig, liess ihn allein, im Gegensatz beispielsweise zur ähnlichen Rolle im «Messer im Kopf» von Reinhard Hauff. So wirkte Ganz' Mimik auf mich einerseits maniert-schnörkelhaft, im Gegensatz zum trockenen Inszenierungsstil, andererseits zu wenig suggestiv.

In «Schwarz und weiss wie Tage und Nächte» – ein ungeheuer schöner Titel – wird eine Leidenschaft zur Monomanie und schliesslich zur Paranoia. Genauer motiviert wird das nicht, Schach war für Rosenmund von Kind an etwas Ausschliessliches, das Leben selber, eine Niederlage gleichbedeutend dem Tod, eine Herausforderung erschien ihm als Morddrohung. Schach als zur Ausschliesslichkeit tendierendes, rein von der Ratio, von Vernunft und Logik bestimmtes System – Rosenmund akzeptiert es ganz, spielt voll mit, entzieht sich dadurch dem sozialen System (ganz kann ihm das nicht gelingen, dies ist letztlich der Grund für seine Krankheit), wird zur Randexistenz. Seine Frau, die ihm Liebe, Zärtlichkeit, Sinnlichkeit geben möchte und könnte, muss konsequenterweise abgeschoben werden (was diese absolut fahle, undankbare Rolle etwas erklärt, ohne sie allerdings zu entschuldigen). Schach wird so zur Chiffre für unser politisch-ökonomisches System – im System Schach ist die Ökonomie der Züge lebenswichtig –, das unmenschlich und krankmachend deshalb wirkt, weil es den Menschen ausschliesslich als rational-funktio-



nales Wesen begreift und benützt, ihn zur Verdrängung seiner andern Seiten und zur seelisch erstickend engen Spezialisierung zwingt. Auf einer vordergründigeren Ebene beleuchtet der Film die Entartungserscheinungen der Schachszenen, wie wir sie aus der Zeitung kennen: Bobby Fischer/Spassky, Karpow/Kortschnoi und andere. Nur schon der Weltmeisterschaftskampf, Haupt- und spannendster Teil des Films, lohnt einen Besuch. Markus Sieber

Les égouts du paradis (Durch den Dreck ins Paradies)

Frankreich 1979. Regie: José Giovanni (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/310)

Der Besuch eines alten Indochina-Kameraden wird für Albert Spaggiari zum auslösenden Entschluss, aus seinem in ruhige Bahnen geratenen Leben auszubrechen. Und erst noch fällt täglich sein Auge auf die wenigen Meter Erde und Beton, die den Kanaleinstieg vom Safe-Keller einer der grossen Banken von Nizza trennen. Die Versuchung ist für den Abenteurer zu gross. So fängt er an zu organisieren, zu berechnen: Viele Hände und viel Material werden gebraucht, um den Durchbruch – während der Wochenenden, um nicht mit den wirklichen Kanalarbeitern in Konflikt zu geraten – zu bewerkstelligen. Spaggiari schickt nach seinen alten Freunden, begeistert treffen sie ein; die Aussicht auf ein neues Abenteuer ist für sie alle ein Fest. Es wird geplant, rekonstruiert, gegraben, Widerstände werden überwunden, Schrecksekunden durchgestanden, bis endlich der Durchbruch ins «Paradies» geschafft ist und die Schätze aus den aufgeschweissten Safes quellen. Die Organisation hat einwandfrei geklappt. Später dann wird Spaggiari durch den suspekten «Monsieur Machin» verraten, verhaftet und ausgefragt. Er bleibt fest bis zum letzten Polizeitrick mit dem Drogen-Kaffee, der ihn zum vollen Geständnis zwingt. Immerhin lassen ihn seine persönlichen Freunde nicht im Stich: Einer verabredet sich mit ihm; Spaggiari springt aus dem Fenster des Untersuchungsgerichts und wird von seinem Copain auf dem Motorrad in die Freiheit getragen. Was lässt er schon zurück: ein Häuschen, eine Frau, ein paar Hunde und Gewehre...

Die kontrollierbare Authentizität der Geschichte bestimmt auch den Film. Die Story wird in Bilder gefasst, geschildert, abgebildet, ausgeschmückt und mit einem farbigen Gesicht versehen. Viele Einzelheiten müssten als unwahrscheinlich abgetan werden, würden unglaubwürdig wirken, wüsste nicht schon jeder Zuschauer, dass sie geschehen sind, den Tatsachen entsprechen und genau stimmen. Solchermassen befreit vom Dilemma «Fiktion – Wirklichkeit» hätte José Giovanni die Gelegenheit gehabt, seinen Kanal Männern Leben und Gesicht zu geben, ihre Gemeinsamkeiten, ihre Eigenheiten, ihre Querverbindungen und ihre Motive zu durchleuchten. Doch nichts dergleichen geschieht: Hat er bewusst davon abgesehen, um die Geschlossenheit des Abenteuers nicht zu gefährden? Auch der knappe Dialog beschränkt sich auf die Unterstützung der Handlung, und nur hie und da blitzt kurz etwas von dem auf, was man sich von unterhalb der Oberfläche wünschte, doch kann sich Giovanni nicht dazu entschliessen, es zu entwickeln.

Die beiden Gruppen, die notgedrungen zusammenarbeiten, die politisch motivierten – der eine will aus der Beute Waffen für seine arabischen Freunde kaufen – und die gewöhnlichen Berufsganoven, die aus Marseille zugezogen werden, kommen aus verschiedenen Welten, und das einzige, was sie einigt, ist das Ziel. Einer der Freunde Spaggiaris heisst «68», ein zurückzielender, wohl eher nostalgischer Hinweis auf politische Motive des Bankraubs, denn Giovanni baut auch diesen Hinweis nicht weiter aus. Die einzige Frau (gezeichnet von Folterungen und scheinbar auch politisch engagiert) ist mehr schöne Beigabe, für die engen Kanäle im Untergrund Nizzas eignet sie sich nicht, doch jemand muss schliesslich auch die Autos zum

Abtransport der Beute lenken können. Die Männer leisten schwere Arbeit, staunen dann über die Schatzkammer, deren «Sesam öffne dich» sie sich erschuft haben, und ziehen mit der Beute davon, sich in alle Winde zerstreugend. Wie ein Spuk ist das Abenteuer vorbei und lässt den Helden und Drahtzieher allein, und ein bisschen einsam auch, zurück. Die Verräterei und Verhaftung sind nur noch Nachspiel und Schlusspunkt.

«Sans armes ni violence et sans haine» schreibt Spaggiari pathetisch an die Wand des Tresorraums, bevor er ihn verlässt. Der Satz passt nicht ganz zu seiner Haltung im Film, die doch einen Zug ins Fanatische, Zerstörerische hat, fern von kühler Kaltblütigkeit. Der Regisseur verzichtet auf eine Moral, die sich aus Ansätzen und Anspielungen heraus doch beinahe aufdrängen würde. Er bleibt ohne Abschweifung auf der klaren, einfachen Linie des Abenteurers, einer Sparte, die er glänzend und spannend beherrscht; denn ein Film mit soviel Kanalaufnahmen – so bestechend sie sind und soviel sie hergeben – könnte doch sehr in Gefahr geraten, durch Wiederholungen zu ermüden.

Im ganzen ist «Les égouts du paradis» ein Männerfilm für Männer, mit einem Ober-Supermann als Initiator und Organisator, packende Unterhaltung über ein Thema, von dem viele Männer – aus ihren leuchtenden Gesichtern im Kino zu schliessen – immer wieder träumen: Einfach in einer handfesten einfachen Welt zu leben, in der es um handfesten Dreck, handfeste Schrecken, handfeste Beute geht, fern von Psychologie und Frauen, in harter handfester Männerkameradschaft. Also ein Film mit einem faschistischen Zug? Für meinen Geschmack eine allzu überspitzte Frage, die dem Film mehr Gewicht verleihen würde, als er verdient. Jedenfalls ist es kein Film für einseitig emanzipierte Frauen – ihre Aufregung könnte in keinem Verhältnis mehr stehen zur Harmlosigkeit solch kurzer Unterhaltungs-Illusion. Elsbeth Prisi

Corinne (Bilder aus einer Kindheit)

Dokumentarfilm von Ruth und Hans-Peter Scheier; Schweiz 1979, 16 mm, 42 Min., schwarzweiss, Magnetton; Verleih: Marie Meierhofer-Institut für das Kind, Rieterstrasse 7, 8002 Zürich (Ausstrahlung am Fernsehen DRS: 9. Dezember, 16.00 Uhr).

«Corinne» ist der sehr persönliche Film eines Filmemachers und seiner Frau über ihre Tochter. Der einfache Alltag wird dabei dokumentiert, meist so, dass die Kamera auf Augenhöhe des Kindes filmt, um indirekt auch etwas von der Perspektive, vom Blickfeld einer Zweijährigen zu vermitteln: Auf der Strasse beherrschen nicht Gesichter, sondern Beine das Bild.

Am meisten bestechen bei dieser geduldigen Beobachtung die Bilder, in denen sichtbar wird, mit welcher Entdeckungs- und Experimentierfreude die kleine Corinne an neue Dinge herangeht, aber auch mit welcher Gewandtheit sie mit Dingen umgeht, die normalerweise für Kleinkinder dieses Alters als zu gefährlich gelten:

Ein Sekretariat der Vereinigung FRF

Seit anfangs November existiert im Bürenpark Bern ein Sekretariat für die Geschäftsstelle der Vereinigung FRF, die Mitherausgeber von ZOOM-FB ist. Durch die bevorstehende Verlegung des protestantischen Fernsehdienstes nach Zürich sind Räumlichkeiten frei geworden. Das Sekretariat wird vormittags betreut durch Marguerite Bodmer. Die Adresse: Sekretariat der Vereinigung FRF, Bürenstr.12, 3007 Bern, Tel. 031/45 9119.

Mit grösster Umsicht streicht sie sich selber mit dem Messer Konfitüre aufs Brot oder spielt ganz selbstverständlich mit Nägeln. Zu schnell wird eben manchmal eingegriffen, zu früh eine gefährlich erscheinende Situation von Erwachsenen entschärft, die auch von Kleinkindern selber bewältigt werden könnte. Noch provozierender erscheint die Szene, in der Corinne respektlos eine Banknote zerreisst, weil für sie andere Werte zählen als etwa der von Geld.

Ich habe mich allerdings da immer mehr gefragt, ob die Selbstverständlichkeit, mit der hier Eltern ihr Kind vertrauensvoll machen lassen, auch von Menschen verstanden werden kann, die aus finanziellen und anderen Gründen wie Herkunft, Bildung usw. ihren Kindern nicht den Raum, die Zeit, die Geduld entgegenbringen können, für die in diesem Film an sich berechtigterweise geworben wird. Es ist sicher legitim, auch einmal das Idyllische, das Schöne, das Bereichernde im Leben mit Kindern zu betonen und nicht immer nur das Einschränkende. Von daher kann ich die einseitige Auslese dieser «Bilder einer Kindheit», in der fast jede Konfliktsituation ausgeklammert scheint, durchaus akzeptieren. Nachdenklicher stimmt mich aber doch die Überlegung, wie viele Kinder sich aufgrund der Umstände halt eben doch nicht so frei entfalten können wie Corinne.

Niklaus Loretz

TV/RADIO-KRITISCH

«Landflucht»: diskussionswürdiges Experiment

Zum Fernsehspiel von Werner Wüthrich im Fernsehen DRS vom 28. November

Grosse Umwandlungen und Veränderungen sind in der schweizerischen Landwirtschaft seit Jahren im Gange. In den letzten 20 Jahren verschwanden ein Drittel aller Landwirtschaftsbetriebe. Im Zeitraum von 1965 bis 1975 sind dabei die Anzahl Betriebe von ein bis zehn Hektaren um 35 Prozent gesunken, während diejenigen über 15 Hektaren um 29 Prozent zugenommen haben. Die flächenmässige Vergrösserung der Betriebe erfolgte in erster Linie durch die Zupacht von Land. Da der Boden in der Schweiz zu einem beliebten Spekulationsobjekt wurde, ist es dem aktiven Landwirt heute kaum mehr möglich, Land neu zu erwerben. So werden etwa im Kanton Bern 59 Prozent der Betriebsfläche im Eigentum, 41 Prozent dagegen als Pachtland bewirtschaftet.

Mit «Landflucht» setzt die Abteilung Dramatik ihre Bemühungen fort, Menschen in ihrer Arbeit zum Gegenstand von Filmen und Fernsehspielen (vgl. Kurt Gloor's «Em Lehme si Letscht», Thomas Hostettlers «Ersatzteillager Ehrismaa» und Markus Imhoofs «Isewixer») zu machen. Hatten sich die bisherigen Versuche dieser Reihe städtischen, industrialisierten «Arbeitswelten» zugewandt, so befasst sich «Landflucht» mit der aktuellen Wirklichkeit kleinbäuerlichen Gewerbes. Im Mittelpunkt der Geschichte steht die Familie Gerber, die auf einem kleinen Pachthof irgendwo im Berner Mittelland lebt. Im ersten Teil des Fernsehspiels wird gezeigt, wie die Mitglieder der Familie je verschieden auf die unsichere ökonomische und rechtliche Lage reagieren. Vater und Mutter Gerber orientieren sich an der Tradition: Der Bauer ist frei und sein eigener Herr und Meister. Ihr Sohn Ulrich sieht in der Abhängigkeit als Pächter keine Zukunft. Er hat gegen den Willen des Vaters Mechaniker gelernt und träumt davon, Moto-Cross zu fahren. Seine Freundin Vroni, eine reiche Bauerntochter, bietet ihm an, auf dem Hof ihres Vaters zu arbeiten. Marie, die Tochter von Familie Gerber, die mit ihrem unehelichen Kind auf dem Hof wohnt, arbeitet bereits als Serviertochter im Dorf. Sie will nicht mehr Bäuerin werden und fängt ungeachtet des Geredes im Dorf eine Beziehung zu einem italienischen Möbelschreiner an.