

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 25 (1973)
Heft: 15
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: 03.07.2025

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

die Möglichkeit, ihrem schwachen Berufsverband den Rücken zu kehren und es bei der dem VPOD angeschlossenen Journalisten-Union (SJU) zu versuchen, in der Hoffnung, dass dort mehr Solidarität und gewerkschaftliches Feeling herrscht als im VSP, wo die einzelnen Sektionen bei Vorfällen jeweils einen hoffnungslosen Kampf führen.

Was geht das alles den Leser an?

Einer Zeitschrift, die sich mit den Kommunikationsmedien auseinandersetzt und sich an ein Publikum wendet, das sich für die damit verbundenen Probleme interessiert, kann es nicht gleichgültig sein, was mit der gedruckten Presse geschieht. Sinn dieser Zeilen ist es, darauf hinzuweisen, dass die Schweizer Presse nicht nur von einem Zeitungssterben bedroht ist, dessen Ursache etwas allzu vereinfachend den bösen Gratisanzeigen – bei denen übrigens einige Verleger ihre Finger drin haben –, dem Werbefernsehen, der Kostenexplosion und der unzulänglichen PTT in die Schuhe geschoben wird, sondern auch an einer innern Strukturkrise leidet. Die Vielfalt der Schweizer Presse und die Freiheit der Meinungsäusserung ist von der Tatsache, dass einigen Verlegern das Hemd offensichtlich näher liegt als die vielgepriesenen Ideale unseres Zeitungswesens, d. h. die der wirtschaftlichen Situation ihres Blattes eine weit grössere Bedeutung beimessen als dessen Funktion im Rahmen der Meinungsbildung, weit mehr bedroht als von einer wünschenswerten Konzentration in vernünftigem Masse. Wenn aber Redaktoren und Journalisten zum Freiwild oder zumindest zum Spielball launischer Verleger werden, die sich arbeitsvertraglichen Abkommen einfach nach Gutdünken entziehen, werden diese Berufe die Attraktivität verlieren, die ihnen bisher immer tüchtige Leute zugeführt hat. Was dies für ein Staatswesen bedeutet, in dem der einzelne Bürger auf Grund der Informationen aus den Kommunikationsmedien seine Meinung bildet und pragmatische Entscheidungen trifft, kann man sich unschwer vorstellen. Dass von der durch Attraktivitätsverlust herbeigeführten Qualitätsverminderung nicht zuletzt auch Radio und Fernsehen betroffen würden, liegt auf der Hand.

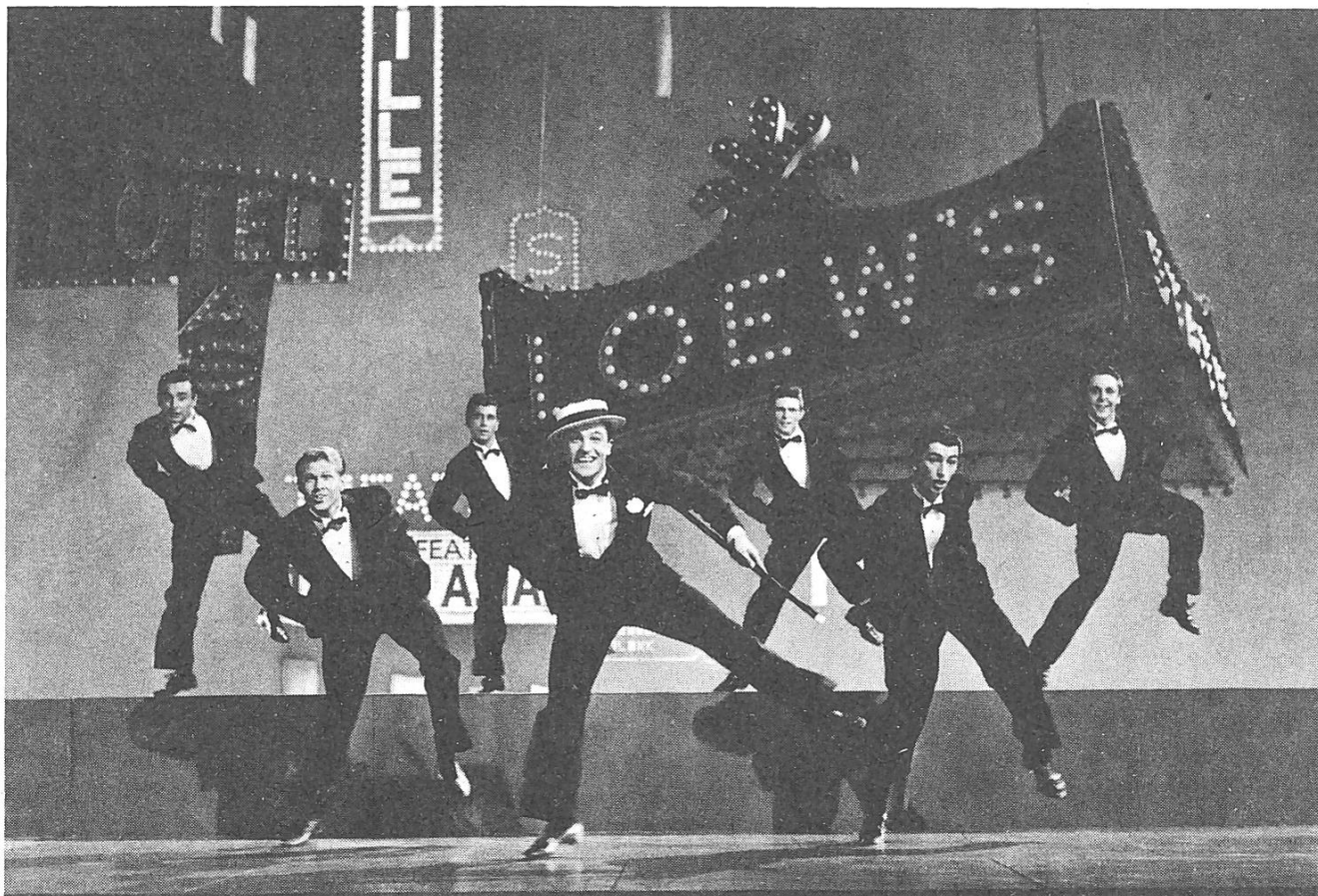
Urs Jaeggi

FILMKRITIK

Singin' in the Rain (Singende Regentropfen)

USA 1952. Regie: Gene Kelly und Stanley Donen (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/209)

«Wie die Mode des Gangsterfilms zu Beginn der dreissiger Jahre vom Aufstieg des Musicals begleitet wurde, so die Schwarze Serie der mittleren vierziger Jahre von seiner Wiederbelebung: beide Male fand der Realismus im Musical sein Gegenbild» (Gregor/Patalas, Geschichte des modernen Films). Hauptbeteiligter an dieser Wiederbelebung war Vincente Minelli (unter anderem mit *Cabin the Sky*, 1942, *Meet Me in St. Louis*, 1944, *Ziegfeld Follies*, 1945, und *An American in Paris*, 1950). Die Tradition des amerikanischen Filmmusicals, das in seiner schauspielerischen, tänzerischen und technischen Perfektion bisher von keiner andern Filmnation auch nur annähernd erreicht wurde, setzten Gene Kelly und Stanley Donen fort, die aus der Schule Minellis hervorgegangen sind. Gene Kelly, neben Fred Astaire der bedeutendste Allround-Tänzer des amerikanischen Films, war seit 1942 in zahlreichen Musicals aufgetreten. Stanley Donen arbeitete seit 1944 als Choreograph mit Kelly zusammen, unter anderem auch an mehreren Minelli-Filmen. Gemeinsam drehten sie *On the Town*, 1949, *Singin' in the Rain*, 1951/52, und *It's Always Fair Weather*, 1955. Unabhängig voneinander drehten beide



einige Komödien und Musicals, die aber nicht mehr ganz die Durchschlagskraft ihrer gemeinsamen Arbeiten erreichten.

Singin' in the Rain gilt mit Recht als eines der schönsten amerikanischen Filmmusicals. Enthusiasten finden, es für den schönsten Film der Filmgeschichte zu halten, sei nicht absurder als bei Eisensteins *«Panzerkreuzer Potemkin»* oder Chaplins *Goldrush*. Man braucht nicht gleich so hoch zu greifen, um festzustellen, dass dieses Filmmusical heute noch dank seinen übersprudelnden Einfällen und seiner stupenden Perfektion ein witziges, köstliches Amusement bietet. Und warum sollte man denn Unterhaltung auf bestem Niveau a priori geringer achten als die «ernste Kunst», wie es in germanischen Ländern schlechte Tradition ist? Gute Unterhaltung ist eine zu kostbare Sache, um sie zu leicht zu nehmen. Was Originalität, Rhythmus, Tanz und Farben anbetrifft, ist *Singin' in the Rain* zweifellos eine Spitzenleistung.

Von der Story her bietet der Film einen amüsanten Exkurs in die Filmgeschichte. Die Handlung spielt in Hollywood Ende der zwanziger Jahre, zur Zeit des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm. Ein bekannter Schauspieler (Gene Kelly) und eine arrogante blonde Diva (Jean Hagen) sind zusammen als ideales Paar in Stummfilmen zu Stars und Publikumslieblichen geworden. Mit dem ersten sprechenden Film *«The Jazz Singer»* begann der Siegeszug des Tonfilms, und mit ihm kam auch das Musical: *«All talking, all singing, all dancing»*. Die stummen Kostüm- und Liebesdramen, mit denen das Paar berühmt geworden ist, sind plötzlich nicht mehr gefragt. Ein erster dramatischer Tonfilm-Versuch mit den beiden wird eine völlige Niete. Das schrille Organ der Diva, das einen grotesken Gegensatz zu ihrer einnehmenden Erscheinung bietet, lässt die Zuschauer in höhnisches Gelächter ausbrechen und den Saal verlassen. Um Film und Karriere zu retten, kommt ihr Partner auf die Idee, den Streifen nach der neuen Mode mit Gesangs- und Tanzszenen aufzulockern. Sein Freund, ein missachteter Klavierspieler (Donald O'Connor), ist ihm behilflich, und da die Stimme der Diva zum Singen noch weniger geeignet ist als zum Sprechen, wird sie von einer hübschen kleinen Tänzerin und Sängerin (Debbie Reynolds), in die sich der Schauspieler verliebt hat, gedoubelt. Die Diva setzt sich zwar eifersüchtig gegen ihre Nebenbuhlerin zur Wehr,

schliesslich aber wird sie ausgetrickt, der Film ist ein riesiger Erfolg, ein neuer (Tonfilm-)Star ist geboren, und dem (reichlich kitschigen) Happy-End steht nichts mehr im Wege.

Besonderen Spass bereitet die spöttisch-persiflierende Darstellung Hollywoods jener Jahre. Leichthändig, parodistisch und ironisch wird der Managerbetrieb der Filmindustrie aufs Korn genommen, werden Illusionseffekte der Traumfabrik entlarvt. Parodistisch wird dargestellt, wie Stars gegen Stars kämpfen, um den Anschluss an die Entwicklung zu erreichen. Wie Gene Kelly vor zwei Jahren in einem Interview erklärt hat, liegen den augenzwinkernden Seitenhieben auf die Filmleute Recherchen im Hollywood-Milieu zugrunde. Allerdings sind diese ironisch servierten, pikanten Details nur Symptome; sie werden nicht etwa zum Anlass genommen, sich grundsätzlich kritisch mit Hollywood auseinanderzusetzen. Da gibt es etwa gleich zu Beginn die Szene mit der Filmklatschtante am Mikrophon, der der Schauspieler, die sex-appeal-geladene Diva an seiner Seite und ein jubelndes Publikum aus kleinen Leuten zu Füssen, von ihrem gemeinsamen Leben erzählt. Sie führen sich als harmonisches, ideales Liebespaar auf, wie es die Filmklatschpresse ihren Lesern suggeriert, während der Schauspieler in Wirklichkeit, wie dazwischengeschnittene Bilder zeigen, nichts von der Diva wissen will. Für diese ist sogar die von Public Relations und Klatschpresse aufgebaute Scheinwirklichkeit wirklicher als die Realität, die sie nicht zur Kenntnis nehmen will, wie sich später zeigt.

So interessant und amüsant solche Milieu-Details sind, so bezieht der Film seine stärkste Wirkung immer noch aus den fulminanten Tanzszenen. Hier verlässt der Film den Boden jeder banalen Filmwelt-Wirklichkeit und stösst in eine neue, künstlerische, phantastische Realität aus Bewegung, Farben und Tönen vor. Diese Szenen sind Film par excellence, die Bewegungen der Tänzer und der Kamera, Musik und Schnitt verschmelzen zu einer nahtlosen Einheit. Es ist bewundernswert, welche Leistungen in Regie, Kamera, Choreographie, Dekor und Tanz hier erbracht wurden. Hier wurde das Schwierigste scheinbar mühelos erreicht: schwerelose Eleganz. Wenn Gene Kelly im Regen durch die Strassen steppt, wenn Donald O'Connor buchstäblich die Wände hinauftanzte, feiern spielerische Leichtigkeit, Gelöstheit und Freude und Spass an der artistischen Leistung Triumphe. Höhepunkt des Films aber ist die «Broadway Parade»: Kelly träumt von einer Karriere als Tänzer am Broadway, wo er der schönen, erotisch provozierenden Cyd Charisse begegnet, die, laut Kennern der Materie, die schönsten Beine der Filmgeschichte hatte. Sie verkörpert die grosse Chance, die aber nur mit Geld und unter Ausserachtlassung aller bürgerlichen Moralvorschriften zu gewinnen ist. In diesen Szenen bekommt man das Gefühl, im Film sei einfach alles möglich. Seither hat Hollywood kaum mehr einen vergleichbaren, ungebrochenen Ausdruck seiner Lebens- und Leistungskraft, seines Selbstverständnisses und seiner Selbstsicherheit geliefert. Wirkliche Probleme gibt es da keine. Wie schrieb doch ein Basler Kritiker an einem trüben Oktobertag vor 22 Jahren: «Alle Lichter der Fröhlichkeit sind eingeschaltet. Ein lächelnder, tanzender, singender, pfeifender Optimismus verscheucht die krächzenden Raben des Missvergnügens. Das Herz wird frei. Die Gelenke werden locker. Die Damen verlassen das Kino mit geröteten Bäckchen. Die Herren schmunzeln zufrieden. Das Leben hat seine vollen Farben wieder. Und was für Farben!». – Kino als perfekte Traumfabrik!

Franz Ulrich

Imputazione Omicidio (Unter Mordanklage)

Italien 1972. Regie: Mauro Bolognini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/216)

Mauro Bolognini könnte als Beispiel dafür dienen, dass sich Nuancen und Differenziertheit nicht bezahlt machen. Bereits *Metello* hat man bei uns dazu verurteilt, ein Aschenbrödel-dasein zu fristen, indem man den vor drei Jahren in Cannes vielgerühmten und inzwischen in Frankreich und Italien erfolgreichen Film lieblos in unwichtigen

Kinos wie einen Verlegenheitsstreifen programmierte. Das neueste Werk nun – das unser südliches Nachbarland am diesjährigen Canner Festival vom Bankrott hätte retten können – teilt das gleiche Schicksal: Während jene, die lautstark mit der Mode gehen oder zu Zwischentönen unfähig sind, Schlagzeilen machen, locken Bologninis Aufrichtigkeit und Ausgewogenheit nur Eingeweihte heran.

Dabei beweist der fünfzigjährige Regisseur einen ausgereiften Stil, der gerade durch den geschaffenen Spielraum und die bewusste Zurückhaltung an einer Überzeugungskraft gewinnt, die nicht zuletzt auch politisch wirksam ist – wirksamer jedenfalls als etwa Petris *Classe operaia va in paradiso* und vergleichbar mit Damianis *Confessione di un commissario di polizia*. Mit der ihm eigenen Abgestimmtheit schafft Bolognini in seinem neuesten, im Gegensatz zu *Metello* oder *La Viaccia* in der Gegenwart spielenden Film anfänglich völlig offene Figuren und Situationen; der Zuschauer wird dadurch derart verunsichert, dass er das kleinste Detail mit grösster Aufmerksamkeit festhält: einen Blick etwa, eine Geste, jedes Wort eines Dialogs. Ambivalenz wird so zur Lupe, die das mit zunehmender Dauer des Films deutlicher werdende Verhalten der Figuren vergrössert. Schon die Anfangssequenz arbeitet filigranfein: Man wird Zeuge einer hervorragend und nervös montierten Schlacht zwischen Polizei und Studenten; nie verharret das Bild auf einer einzelnen brutalen Aktion; man sieht einen zumindest scheinbar ausgeglichenen Schlagabtausch, auch wenn er mit ungleichen Waffen erfolgt. Nur einmal, keine Sekunde lang, sieht man: Da schlägt ein Polizist einen bereits verletzten Studenten. Es entgeht einem fast, was in Wirklichkeit passiert: Ein Student wird von einem Kommissar erschossen (aus kürzester Distanz, mitten in die Stirn, mit einem grossen Kaliber, wie sich später herausstellt); einer der Demonstranten, Fabio, wird Zeuge davon: Aufgewühlt, verzweifelt, getroffen greift er nach einem am Boden liegenden Schlagring, zieht ihn wutentbrannt an und schlägt, im Affekt, auf den erstbesten Polizisten ein. Die Verletzungen sind tödlich.

Noch kann der Zuschauer nicht Partei ergreifen oder ein Engagement Bologninis herauslesen; noch weiss er nicht, worauf das Ganze ausgeht. Man bleibt – so wie in der kurzen, prägnanten Exposition – nur Zeuge. Mit zum Teil intimistischen Bildern wird Fabio nun besser charakterisiert; die Versammlungen der Studenten kritisiert Bolognini dort, wo sie zur reinen Folklore werden. Und man erfährt: Jener Mann, der als Untersuchungsrichter den Fall bearbeiten muss, ist Fabios eigener Vater; seine Gesinnung ist nicht eben fortschrittlich; vom aktiven Engagement seines Sohnes hat er nicht die leiseste Ahnung, ja man gewinnt sogar den Eindruck, er interessiere sich gar etwas stark für die fortschrittlichsten Elemente unter den Professoren, mit denen es Fabio an der Universität zu tun hat.

Aber wie gesagt: das ist alles hauchfein, unaufdringlich. Selbst der Hinweis, in welchem Mass die Massenmedien den Tod des Polizisten aufbauschen und den Mord am Studenten bagatellisieren, bleibt fast beiläufig; Kameraeinstellungen und Wort verstärken sich nie gegenseitig, sondern stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Nur ganz langsam spitzt sich der Konflikt zu: Wie in *Metello* versucht Bolognini dabei, Privates und Gesellschaftspolitisches zusammenzudenken, wobei diesmal der Riss nicht mehr zwischen sozialen Klassen und Arbeiter/ Polizei verläuft, sondern mitten durch die Generationen, die Justiz, ja die Familie selber geht. Zwar wird noch ein anderer Student zu Unrecht verdächtigt; Fabio, selbst unbehelligt, behält daher den Schlagring zurück, um den durch die Manipulationen der Polizei stets stärker bedrängten Kameraden im Notfall freizubekommen. Doch Fabio, der die hasserfüllte, verbissene Polizei richtig einschätzt und ohne jedes Vertrauen in eine Rechtsprechung bleibt, die für ihn bloss Klassenjustiz ist, sieht ein, dass sein Geständnis unnütz wäre: Den schuldigen Kommissar nämlich wird man niemals zu fassen bekommen. Die Wahrheit prallt an der Mauer der Uniformen ab; das Image der Polizei darf nicht derart geschädigt werden.

Im Konflikt des Untersuchungsrichters überlagern sich – analog zu *Metello* – verschiedene Schichten, wobei Bolognini die privaten und gesellschaftlichen Polarisierungen und Dissonanzen zuerst deutlich freilegt, um sie darauf mit meisterhafter Harmonik



Absage an eine Klassenjustiz: «Imputazione Omicidio» von Mauro Bolognini mit Massimo Ranieri und Petra Pauly

aufzulösen. War man darauf gefasst, im Magistraten gerieten Vaterrolle und Berufsethos in Widerspruch, fragte man sich, welche Verantwortung dominieren würde, so macht er nun in seinem Bewusstsein einen kolossalen, in der Konsequenz politisch und menschlich überaus bedeutenden Schritt: Er erkennt, dass seine Urteile so lange kurzsichtig und fragwürdig sind, als er heutige Hintergründe und Zusammenhänge nicht begreift. Er, der getreue Diener der Justiz, muss, am Ende seiner ruhmvollen Karriere, die Erfahrung machen, dass er, ohne es zu wollen, einem Staat im Staat gedient hat und nun Farbe bekennen muss. Er zweifelt an der Richtigkeit aller je von ihm ausgesprochenen Strafen und verliert jedes Vertrauen in die Justiz: «Ich will nicht mehr richten; ich will verstehen, warum so viele Junge gegen uns sind.» Hier wird die Vater-Sohn-Beziehung aus dem privaten Bereich herausgerissen und zum gesellschaftlichen Modell; und zum symbolischen Manifest gerät der Schluss, wo der Vater den zu Unrecht Verdächtigten vor dem schuldigen, doch von allen gedeckten Polizeikommissar freilässt und wo er darauf den Schlagring, das einzige Beweisstück also, in den Fluss wirft. Seine bitter-tragische und gleichzeitig triumphatorisch-hellsichtige Demission zeigt, wie Skepsis, Unsicherheit und Relativierung zuvor starrer Kriterien zum Hoffnungsschimmer einer besseren, gerechteren Welt werden und den drohenden Riss – die explosive Polarisierung – überwinden.

Bologninis Film unterscheidet sich durch immense Dichte und lyrische Prägung von den etwas zur Mode gewordenen Polit-Thrillern der Gegenwart. Selbst dort, wo er Amoral, Arroganz, Borniertheit und die eben so brauchbare wie simple Mentalität der Polizisten aufdeckt, wirken seine Figuren echt, lebendig, weil sich hier alle und alles selbst definiert: durch Sprache, Verhalten und Motivation. Bolognini geht nicht von einem Programm aus, um in dieses Personen einzufügen; er geht vom einzelnen aus, um durch sie Einsichten zu finden, die gesellschaftlich relevant sind. Man fühlt gleichzeitig auch das Ergebnis einer

Schauspielerführung, die dem einzelnen viel Freiheit belässt: Da scheinen sogar noch die Schatten der Figuren nuanciert. Und erneut schafft Bolognini ein poetisches, vitales Klima, in dem intimistische Züge und Distanz gegenüber Vordergründigkeit und präventivem Einzelgeschehen vorgezogen werden. Daraus entspringt eine Intensität und Schönheit, die erst durch die Richtigkeit im Ton ihre ganze Überzeugungskraft gewinnen. Die emotionalen Komponenten werden dabei zu sehr domptiert, als dass sie den Blick trüben könnten; nicht umsonst gelingen Bolognini die ergreifendsten Momente durch Reduktion auf das Minimum, durch das Auslassen und Aussparen: in der Stille, in Pausen, in einem Blick oder durch einen der Kamera zugewandten Rücken. Diese sparsam und sensibel verwendeten Elemente hält dabei eine straffe Dramaturgie zusammen, in einem dichtgeflochtenen, pulsierenden, von der Präsenz wirklich erscheinender Menschen durchsetzten Gewebe, das Bolognini nicht zu idealisieren braucht, um sein Vertrauen in den Menschen und dessen Veränderbarkeit durchschimmern zu lassen. Bruno Jaeggi

Papa les petits bateaux

Frankreich 1971. Regie: Nelly Kaplan (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/220)

Um es vorwegzunehmen: An sich und für sich allein genommen, ist Nelly Kaplans Film bedeutungslos. Aber er will gar nicht für sich allein genommen werden; dazu wurde er nicht gemacht. Es gibt Filme, andere Filme, die Dinge zeigen, die vielleicht so sind, fast so sind..., aber nicht unbedingt so zu sein brauchten – meint Nelly Kaplan. Die Dinge, die «so» sind: Männer sind stark, Frauen sind schwach; Männer sind intelligent, Frauen nicht so; Männer gewinnen, Frauen geben nach – und Frauen waschen ab, während Männer Zeitung lesen. Das ist so im Kino, weshalb sollte es da anderswo anders sein? Solange John Wayne kein Geschirr spült, muss auch der Hans nicht. Also muss der Wayne auch! Und wenn's nicht der Wayne ist, dann wenigstens der Bouquet, der Lonsdale, der Valardy...

Es ist früher Morgen in Paris, weibliche Kleidungsstücke fallen schön der Reihe nach aus einem Wagen auf die Champs-Élysées, das Glas einer Polizei-Notrufsäule wird eingebrochen. Während der Society-Reporter eines Boulevardblattes ein paar aufgesteigernde Aufnahmen schießt, wird die strampelnde Venus de Palma in einen Polizeikittel gehüllt, zum Peugeot geschleppt und abgeführt. Eine Routineangelegenheit; man hat sich auf dem Revier an solche Situationen gewöhnt, aber für einmal meint Papa, der millionenschwere Ölbaron de Palma, dass Strafe sein muss, dass «Cookie» ruhig für drei Tage hinter Gittern schmachten soll – nur erkälten dürfe sie sich dabei nicht. Und schon niest der Goldfisch; eilfertig bietet sich ihr Bewacher an, ihr eine warme Decke aus der Zelle zu holen und legt seine Maschinenpistole aus der Hand..., und da niest «Cookie» plötzlich nicht mehr, sondern knallt die Zellentür zu, hält die Maschinenpistole in Händen und schnauzt: «Ausziehen!».

Schmunzelnd und in Polizeiuniform verlässt Venus das Revier, klagt sich unterwegs eine Zeitung, um ihre eigene Geschichte von der Titelseite zu lesen und wird auch schon von ein paar läppisch maskierten Gestalten ergriffen – der Anführer aus dem Wagen: «Idioten, ihr habt das Chloroform vergessen» –, überwältigt und in den Fiat 600 geschleift. Aber was die kleinen Halunken da entführt haben, erweist sich allzubald schon als James Bonds Konkurrenz: verschlagen, mit allen Wassern gewaschen, in jeder Situation überlegen, unbesiegbar. Was von zarter Hand zurückbleibt, bevor sie sich in die Arme eines aufatmenden Papas schliessen lässt, sind sechs Leichen, der in die Luft gesprengte Unterschlupf und, an geheimem Ort vergraben, zwei Millionen Lösegeld. Und da sich – so sagt man – Geld nur vermehrt, wenn damit gearbeitet wird, wundert sich die Kleine, wie es wohl wäre, wenn sie die zwei Millionen in die Entführung Papas investierte...?

«Cookie» als James-Bond-Konkurrenz ist richtig, andersrum betrachtet aber auch wie-

der nicht; denn ihre – letztlich auf die bloße Verteidigung ausgerichtete – Kampfmethodik ist völlig anders, viel subtiler: Zunächst einmal weiss «Cookie» in jedem Augenblick instinktiv, was von ihr erwartet, erhofft, erwünscht wird; dann ist sie auch bereit, auf all diese Rollenerwartungen einzugehen, sie (vorerst) zu erfüllen, aber – und genau das ist ihre Stärke – sie *spielt* das nur und ist deshalb auch fähig, das Spiel plötzlich zu beenden und etwas völlig Unerwartetes zu tun. Sie spielt ihre Rolle als Tochter des Millionärs am frühen Morgen auf den Champs-Élysées; der bereitstehende Photoreporter beweist, dass man das von ihr erwartet. Sie spielt Niesen, und sie beherrscht alle Rollen, die Frauen in Durchschnittsfilmen je als Frauen darstellten, von der auf einem Tischchen steppenden Amazone über das sexbesessene Betthäschen, die stilbewusste Lady und die dumme Gans, bis hin zum anlehungs- und hilfsbedürftigen Mauerblümchen. Als Luc die auf das Bett gefesselte Entführte fragt, warum in aller Welt er sie denn losbinden sollte, ist ein vielversprechendes Räkeln des Körpers, ein anzüglicher Blick und ein «weil wir dann Dinge machen können, die so...» die Antwort. Befreit, reißt sie ihr Kleidchen auf..., und wie Luc gerade dabei ist, sie abzuknutschen, beginnt sie zu schreien, flüchtet in die starken Arme des herbeigeeilten Hippolyte und besteht darauf, beinahe vergewaltigt worden zu sein. Ja, und im zweiten Anlauf hat sie die beiden schon soweit, dass sie sich, Kanone in den Händen, gegenüberstehen – und der Bedächtigere von den beiden tot die Treppe runterpurzelt.

Wie «Cookie», so spielt auch die Kaplan; sie spielt mit Klischees aus Gangsterfilmen und Kinosituationen – aber stets darauf bedacht, das Detail ins «rechte» Licht zu rücken (Männer, die im Bildhintergrund Küchenarbeiten verrichten; die Frau, die sich gewichtig die Brille putzt und dann das Präsidium der Versammlung übernimmt...). Auf die Spitze treibt Nelly ihre Parodie da, wo sie zwei Frauen im Faustkampf gegeneinander antreten lässt: Zum einen persifliert sie die «echt» männliche Auseinandersetzungsform – Kampfpause, in der sie mit vereinten Kräften (!) eine Leiche vom Schlachtfeld räumen, ist sehr bezeichnend –, und zum andern bricht sie mit der Konvention, dass Frauen nur beissend, Haare zerrend und kratzend tötlich werden können.

Sicherlich, auch Nelly Kaplan macht nur Kino, immerhin – Kino mal andersherum.

Walter Vian

The Call of the Wild (Der Ruf der Wildnis)

BRD/Grossbritannien/Frankreich/Italien 1972. Regie: Ken Annakin (Vorspannungangaben s. Kurzbesprechung 73/211)

Jack Londons Bestseller «The Call of the Wild» (1903) – schon 1935 von William Wellman verfilmt – hat auch heute noch nichts von seiner Faszination sowohl für Jugendliche als auch für Erwachsene verloren. Der englische Regisseur Ken Annakin hat nun das Buch erneut verfilmt, und auch in seinem Film verfolgt man mit Spannung die Geschichte von Buck, der prachtvollen Kreuzung eines Bernhardiners und einer schottischen Schäferhündin, der während des Goldrausches von 1897 seinem Herrn in Kalifornien entwendet und in Alaska zum Schlittenhund abgerichtet wird. Er übersteht extreme Strapazen und setzt sich im Gespann durch, nachdem er sich zum Leithund durchgebissen hat. Aufopfernde Treue verbindet ihn mit seinem Herrn, John Thornton. Erst als dieser – sich selber untreu werdend – dem Goldfieber verfällt, verlässt ihn Buck, seinem Instinkte folgend, ein erstes Mal und zieht zu einer Wölfin. Er kehrt zurück, um Thornton im Kampf gegen Indianer beizustehen, doch kommt er zu spät: Sein Herr ist tot. Nun folgt er endgültig dem längst verspürten Ruf der Wildnis und setzt sich an die Spitze eines Wolfsrudels.

Jack Londons Thesen vom Kampf ums Dasein finden in der Wildnis des Nordens, in diesem zivilisationsfreien Raum, auf exemplarische Weise ihre Bestätigung. Hier müssen sich Mensch und Tier bewähren, und diese Bewährung entscheidet über Leben und Tod. Jack Londons Helden, ob Mensch oder Tier, können zwar vernichtet, aber nicht besiegt wer-



den. Und so kehrt Buck jedes Jahr zurück zu seinem toten Herrn, der unter einer Eisdecke sein ewiges Grab gefunden hat.

Jack Londons Virilität und Lebenskraft sind auch in Annakins Film spürbar. Vor allem dank dem prächtigen Wolfshund und dem überzeugenden Charlton Heston gewinnt der Film Profil und vermittelt etwas von den Gesetzen der Natur. In dieser unberührten Wildnis geht es nicht um die Moral von Gut und Böse, es geht allein um den Darwinschen Kampf ums Überleben, um den Kampf des Stärkeren gegen den Schwächeren, um den Kampf der Natur gegen die Zivilisation.

Die herrlichen Bilder der Nordlandschaft lassen etwas von der Ursprünglichkeit dieser Naturwelt spüren. John und Buck gehören in diese Welt, was auch der Film weitgehend überzeugend darzustellen vermag. Weniger geglückt hingegen ist der Gesamtablauf der Erzählung. Es fehlt eine nahtlose Verknüpfung zwischen den einzelnen Sequenzen, vieles endet abrupt oder beginnt unmotiviert. Zudem sind die Nebenrollen zum Teil schwach besetzt. Doch was soll's: Der Film lebt von den beiden Protagonisten, und von ihrem Schicksal gefesselt, übersieht man allfällige Mängel gern.

Kurt Horlacher

Film im Fernsehen

Andrej Rubljow

Regie: Andrej Tarkowski; Buch: Andrej Michalkow-Kontschalowski und A.Tarkowski; Kamera: Wadim Jusow; Musik: Wjatscheslaw Owtschinnikow; Darsteller: Anatoli Solonizin, Iwan Lapikow, Nikolaj Grinko, Nikolaj Sergejew, Irma Rausch, Nikolaj Burljajew, Juri Nasarow u. a.; Produktion: Sowjetunion 1966–1969, Mosfilm.

Das Leben des grossen russischen Malers Andrej Rubljow, der um 1360 geboren wurde und um 1430 starb, steht im Mittelpunkt des Films von Andrej Tarkowski. Tarkowski ging es nicht um eine der üblichen Künstler-Biographien, nicht um einen «kulinarischen» Kostümfilm. Zwar hat er die Vergangenheit in seinem Film in düster-visio-

nären Bildern beschworen. Aber vor allem spiegelt sich bei ihm im Schicksal Rubljows die Position des Künstlers in dieser Welt – und auch in der Gegenwart. Verstrickt in ein Netz von Abhängigkeiten, soll Rubljow gleichwohl künstlerische Initiative entfalten; seine Werke sollen den Ruhm der Herrschenden mehren und gleichzeitig Ausdruck innerer Überzeugung sein. Rubljow scheint an diesem Zwiespalt zu zerbrechen und verfällt für lange Zeit in tiefe Resignation. Aber am Ende steht die Hoffnung, dass der Mensch, der Künstler stärker ist als Ideologien. Das ZDF zeigt diesen vieldiskutierten Film, der in seinem Entstehungsland lange nicht öffentlich vorgeführt werden durfte, am 13. August, 21.00 Uhr, in seiner Reihe «Der besondere Film».

Der nachstehende Aufsatz stammt aus der Feder des Regisseurs Andrej Tarkowski und bildet den Abschluss eines längeren Artikels, der sich mit den Fragen des Spezifischen in der Filmkunst und der Darstellung der Zeit im Film beschäftigt. Er erschien in Nr. 4/67 von «Iskusstwo kino» (Filmkunst), Moskau, und in Nr. 41 der «Kinemathek» (1969), herausgegeben von den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin.

Die bewahrte Zeit

Wir beenden jetzt die Arbeit am Film über Andrej Rubljow.

Die Sache spielt im 15. Jahrhundert, und es war qualvoll schwer, sich vorzustellen, «wie dort alles war». Wir mussten uns auf alle möglichen Quellen stützen: auf die Architektur, auf Wortdenkmäler, auf die Ikonographie.

Wenn wir den Weg der Wiedergestaltung der Kunsttradition, der Welt der Malerei jener Zeit gegangen wären, so wäre eine stilisierte und bedingte altrussische Wirklichkeit entstanden, welche im besten Fall an die damaligen Miniaturen oder die Ikonenmalerei jener Epoche erinnert hätte. Doch für die Kinematographie ist das nicht der richtige Weg. Ich habe noch nie verstanden, wie man zum Beispiel eine Inszenierung entwickeln kann, indem man von irgendwelchen Kunstwerken ausgeht. Das bedeutet, eine zum Leben erweckte Malerei zu schaffen und dann oberflächlicher Lobsprüche für würdig befunden werden wie: ach, wie ist die Epoche nachempfunden, ach, was für intelligente Leute! Aber das heisst, die Kinematographie töten...

Deswegen bestand ein Ziel unserer Arbeit darin, die reale Welt des 15. Jahrhunderts für den heutigen Zuschauer wiederzugestalten, das heisst, diese Welt so darzustellen, dass der Zuschauer keine «denkmalhafte» und museale Exotik in den Kostümen, der Rede-weise, den Sitten oder der Architektur spüren sollte. Um zu der Wahrheit der direkten Beobachtung zu kommen – der, wenn man so sagen darf, «physiologischen» Wahrheit –, mussten wir von der archäologischen und ethnographischen Wahrheit Abstand nehmen. Eine Bedingtheit ergab sich unumgänglich; allerdings war es eine Bedingtheit, die der «zum Leben erweckten Malerei» direkt entgegengesetzt war. Wenn plötzlich ein Zuschauer aus dem 15. Jahrhundert aufgetaucht wäre – er hätte das von uns aufgenommene Material seltsam gefunden, jedoch nicht seltsamer, als wir selbst unsere Wirklichkeit finden. Wir leben im 20. Jahrhundert, und eben deswegen haben wir nicht die Möglichkeit, einen Film direkt aus dem Material, das 600 Jahre zurückliegt, zu machen. Aber ich war und bleibe davon überzeugt, dass wir unser Ziel auch unter schwierigen Bedingungen erreichen können, wenn wir konsequent den genau gewählten Weg verfolgen. Obgleich man dafür arbeiten muss, «dass einem Hören und Sehen vergeht». Um wieviel einfacher wäre es doch, heute auf eine Moskauer Strasse zu gehen und eine versteckte Kamera laufen zu lassen.

Wir können das 15. Jahrhundert nicht buchstäblich nachgestalten, auch wenn wir seine Denkmäler noch so gut studiert haben. Wir empfinden es vollkommen anders als die Menschen, die in ihm lebten. Aber wir fassen auch die «Dreieinigkeit» Rubljows anders auf als ihre Zeitgenossen. Und doch hat die «Dreieinigkeit» durch die Jahrhunderte weitergelebt: Sie lebte damals, sie lebt heute, und sie verbindet die Menschen des 20. Jahrhunderts mit den Menschen des 15. Jahrhunderts. Man kann die «Dreieinigkeit» einfach als Ikone auffassen. Man kann sie auch als einen wunderbaren Museumsgegenstand auffassen – sagen wir, als Musterbeispiel für den Malstil einer

bestimmten Epoche. Aber es gibt noch eine Möglichkeit der Auffassung dieser Ikone, dieses Denkmals: Wir wenden uns an jenen menschlich-geistigen Inhalt der «Dreieinigkeit», der für uns, die Menschen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, lebendig und verständlich ist. Dadurch bestimmt sich auch unser Zugang zu der Realität, die die «Dreieinigkeit» hervorgebracht hat.

Indem wir so an die Dinge herangingen, mussten wir in diese oder jene Einstellung etwas hineinbringen, das das Gefühl der Exotik und der musealen Restauration zerstörte.

Im Drehbuch stand eine Episode: Ein Bauer machte sich Flügel, kroch auf die Kirche, sprang herunter und fiel auf die Erde. Wir «gestalteten» diese Episode «nach», indem wir ihren psychologischen Kern prüften. Offensichtlich war das ein Mann, der sein ganzes Leben daran dachte, wie er fliegen wird. Hier kletterte er auf die Kirche und hielt die Flügel unter dem Arm – wie hätte das in Wirklichkeit vor sich gehen können? Hinter ihm rannten Leute, er beeilte sich... Dann sprang er. Was konnte dieser Mensch sehen und fühlen, als er zum erstenmal flog? Er kam gar nicht dazu, etwas zu sehen, er fiel und stürzte sich zu Tode. Gefühlt hat er wohl nur seinen Sturz, unerwartet und schrecklich. Das Pathos des Fluges und die Symbolik des Fluges sind zerstört, denn der Sinn ist hier ein ganz unmittelbarer, ursprünglich im Verhältnis zu den Assoziationen, an die wir gewöhnt sind.

Auf der Leinwand muss einfach ein schmutziger Bauer erscheinen, dann sein Sturz, der Aufschlag auf der Erde, sein Tod. Dieses konkrete Ereignis, eine menschliche Katastrophe, wird von den Umstehenden so beobachtet, als ob sich heute, vor unseren Augen, jemand vor ein Auto wirft – und da liegt er auf dem Asphalt.

Wir suchten lange nach einer Möglichkeit, das plastische Symbol, auf das diese Episode aufbaut, zu zerstören und kamen auf den Gedanken, dass die Wurzel allen Übels eben in den Flügeln steckte. Um den «Ikaros»-Komplex der Episode zu zerstören, wurde ein Luftballon ausgedacht. Ein unsinniger, aus Häuten, Schnüren und Lumpen. Meiner Ansicht nach tötet der Ballon das falsche Pathos der Episode und macht das Ereignis zu einem einzigartigen Ereignis.

Man muss vor allem das Ereignis beschreiben und nicht sein Verhältnis zu ihm. Das Verhältnis zum Ereignis muss sich durch das ganze Bild bestimmen und aus seiner Ganzheit entspringen. Das ist wie in einem Mosaik: Jedes einzelne Teilchen hat eine bestimmte Farbe. Es ist blau oder weiss oder rot, sie sind alle verschieden. Und dann schauen Sie auf das fertige Bild und sehen, was der Autor wollte.

...Ich liebe das Kino sehr. Ich weiss selbst vieles noch nicht: Wie ich dort arbeiten werde, was ich weiter machen werde, wie sich bei mir alles ergibt und ob das genau der Konzeption entspricht, an die ich mich halte, oder dem System von Arbeitshypothesen, die ich jetzt vorbringe. Um mich herum gibt es zu viele Versuchungen: die Versuchung des Klischees, die Versuchung der Vorurteile, die Versuchung der Gemeinplätze, der künstlerischen Ideen anderer: es ist überhaupt so leicht, eine Szene schön, effektiv und wegen des Beifalls aufzunehmen... Aber man braucht nur auf diesen Weg abzubiegen – und alles geht kaputt.

Denn mit Hilfe der Kinematographie kann man die kompliziertesten Probleme der Gegenwart behandeln – auf der Ebene der Probleme, welche im Laufe der Jahrhunderte Gegenstand der Literatur, der Musik und der Malerei waren. Man muss nur suchen, jedesmal aufs neue jenen Weg, jene Bahn suchen, auf der die Kunst der Kinematographie sich bewegen soll. Ich bin davon überzeugt, dass für jeden von uns sich die Arbeit in den Studios als eine unfruchtbare und hoffnungslose Angelegenheit erweisen kann, wenn er nicht genau und eindeutig versteht, worin die innere Besonderheit dieser Sache besteht, wenn er nicht für sich selbst einen eigenen Schlüssel zu ihr findet. Also habe ich hier von meiner Auffassung dieser Besonderheit gesprochen.

Andrej Tarkowski

KURZBESPRECHUNGEN

33. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 2. August 1973

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

The Call of the Wild (Der Ruf der Wildnis)

73/211

Regie: Ken Annakin; Buch: Hubert Frank und Tibor Reves, nach dem gleichnamigen Roman von Jack London; Kamera: John Cabrera; Musik: Carlo Rustichelli; Darsteller: Charlton Heston, Raimund Harmstorf, Michèle Mercier, George Eastman, Maria Rohm, Rik Battaglia, Sanco Garcia; Produktion: BRD/Grossbritannien/Frankreich/Italien 1972, CCC-Filmkunst/Towers of London/Oceania/UPF, 103 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Jack Londons realistische Geschichte des Daseinskampfs von Mensch und Tier in der Wildnis Alaskas zur Zeit des Goldrausches erfährt eine spannende Verfilmung, die durch die eindruckliche Darstellung der Konflikte im Grenzbereich von Natur und Zivilisation fasziniert. Ab etwa 14. → 15/73

J

Der Ruf der Wildnis

Çarry on Doctor (Das verrückte Krankenhaus)

73/212

Regie: Gerald Thomas; Buch: Talbot Rothwell; Musik: Eric Rogers; Darsteller: Frankie Howerd, Kenneth Williams, Charles Hawtrey, Jim Dale, Barbara Windsor; Produktion: USA, 1972, RKO, 95 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

In einem Bezirksspital wird verrückt gespielt; Ärzte wie Krankenschwestern und Patienten führen sich auf wie in einem Kindergarten. Vereinzelt lustige Szenen machen das dürftige, mit verstecktem Sex durchzogene «Filmchen» nicht sehenswerter.

E

Das verrückte Krankenhaus

Çrazy – total verrückt

73/213

Regie: Franz J. Gottlieb; Buch Harald Vock; Kamera: Heinz Hölscher; Musik: Gerhard Heinz; Darsteller: Georg Thomalla, Rudi Carrell, Cornelia Froboess, Don Jaime de Mora y Aragón, Monika Lundi, Angelica Ott, Heinz Reincke u. a.; Produktion: BRD 1973, Lisa-Film, 95 Min.; Verleih: Domino, Zürich.

Deutscher Gaudi-Film, in dem ein Schauspielerpärchen für den reichen Onkel aus der Ferne solide Ehe spielen muss, um den leichtlebigen Neffen zu decken. Wer keine Ansprüche an Logik und Glaubwürdigkeit stellt, wird sich an dieser Klamotte im Stil des billigen Schwanks einigermassen amüsieren.

E

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

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

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

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

Einstufung

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

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

E = Filme für Erwachsene

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

Gute Filme

* = sehenswert

** = empfehlenswert

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

Beispiel: J* = sehenswert für Jugendliche

E** = empfehlenswert für Erwachsene

Ausführliche Besprechungen

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

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

Giochi particolari (Der Voyeur)

73/214

Regie: Franco Indovina; Buch: Tonina Guerra, F. Indovina; Kamera: Arturo Zavattini; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Marcello Mastroianni, Virna Lisi, Timothy Dalton; John Serret, Aram Stephan u.a.; Produktion: Italien/Frankreich 1970, Ultra-Film PIC/PECF, 97 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Ein Mann in den Vierzigern, der immer mehr jedes Interesse am Leben und an seiner Umgebung verliert, treibt seine Frau in den Ehebruch mit einem jungen Burschen, von dem er sich schliesslich den Tod geben lässt. Monotone, von existentiell-pessimistischer erfüllte Studie, die in formalem Unvermögen und in der Unverbindlichkeit stecken bleibt.

E

Der Voyeur

The House That Dripped Blood (Vampire bitten zu Tisch)

73/215

Regie: Peter Duffell; Buch: Robert Block; Kamera: Ray Parslow; Darsteller: Christopher Lee, Peter Cushing, Nyree Dawn Porter, Denholm Elliott u.a.; Produktion: Grossbritannien 1971, Max J. Rosenberg, Milton Subetsky, 95 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

In einem schaurig-einsamen Landhaus finden einige Personen ein geheimnisvolles Ende. Für Freunde und Kenner der Gattung sorgfältig gemachter Gruselfilm, der in einer Vampirepisode mehr amüsiert als erschreckt.

E

Vampire bitten zu Tisch

Imputazione Omicidio (Unter Mordanklage)

73/216

Regie: Mauro Bolognini; Buch: Guido Josia; Kamera: Giuseppe Ruzzolini; Darsteller: Massimo Ranieri, Salvo Randone, Martin Balsam, Valentina Cortese, Petra Pauly, Turi Ferro u.a.; Produktion: Italien 1973, Gianni Hecht Lucari, Documento Film, etwa 100 Min.; Verleih: Starfilm Zürich.

Bei einer Demonstration erschießt ein Polizeikommissar einen Studenten; darauf wird ein Polizist erschlagen, und zwar vom Sohn des später mit dem Fall beauftragten Untersuchungsrichters. Dieser demissioniert – doch nicht aus Rücksicht auf seinen Sohn, von dessen Schuld niemand weiss, sondern weil er erkennt, dass er einer Klassenjustiz dient, den Kommissar nicht überführen kann und zuerst Hintergründe und Opponenten verstehen muss, ehe er urteilen kann.

→ 15/73

E★

Unter Mordanklage

Infernal Street (Die Pranke des Kung-Fu)

73/217

Regie: Shen Jiang; Buch: Chen Yang; Kamera: Hanoi Lai; Darsteller: Yiu Tin-lung, Long Yen-piang, Cao Jiang, Sze Shin-tre, Chian Mung, Shu Souchon u.a.; Produktion: Hongkong 1973, Huang Yah-bai, 93 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

Das «Gute» gewinnt auch in diesem Hongkong-Schocker nach beinahe endlosen Karate-Schlägereien gegen den «bösen» Gegner. Formal banal, brutal und unglaublich.

E

Die Pranke des Kung-Fu

Kommissar X jagt die roten Tiger

73/218

Regie: Harald Reinl; Buch: Werner Hauff, Klaus R. E. von Schwarzer, W.P. Cibaso, nach einem Buch von M. Wegener; Kamera: S. Moti; Musik: Francesco Di Masi; Darsteller: Brad Harris, Tony Kendall, Gisela Hahn, E.F. Fürbringer, Rainer Basedow u. a.; Produktion: BRD/Italien 1971, Regina/Divina/Virginia/Montana, 90 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Zwei amerikanische Geheimdienstagenten jagen im afghanisch-pakistanischen Grenzgebiet eine gefährliche Rauschgift-Schmuggelbande. Nach abgedroschenem Muster aufwendig und routiniert zusammengefilmtes Agentenstück, das nur durch besondere Brutalität und Gefühlsroheit auffällt.

E

La morte non a sesso (Ein schwarzer Schleier für Lisa)

73/219

Regie: Massimo Dallamano; Buch: Giuseppe Belli, Vittoriano Petrilli, M. Dallamano; Kamera: Angelo Lotti; Musik: Gianfranco Reverberi; Darsteller: John Mills, Luciana Paluzzi, Robert Hoffmann, Renata Kashe, Carlo Hintermann u. a.; Produktion: Italien/BRD 1968, Films Cinematographica/Pan Film/Top Film, 95 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Ein Polizeiinspektor, dessen Frau mit Rauschgifthändlern unter einer Decke steckt und die die Geliebte des von ihm zu ihrer Beseitigung gedungenen Mörders wird, bringt die Übeltäter erst nach seinem Tode zur Strecke. Mittelmässiger Krimi, in dem keine der Figuren wirkliches Profil gewinnt.

E

Ein schwarzer Schleier für Lisa

Papa les petits bateaux

73/220

Regie: Nelly Kaplan; Buch: N. Kaplan, Claude Makovski, René Guyonnet; Kamera: Ricardo Aronovich; Musik: André Popp; Darsteller: Sheila White, Michel Bouquet, Judith Magre, Michel Lonsdale, André Valardy, Pierre Mondy, Sidney Chaplin u. a.; Produktion: Frankreich 1971, Cythère Films, 100 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Die Tochter eines Millionärs wird von einer dämlichen Gangsterbande entführt; indem sie ihre Entführer gegeneinander ausspielt, macht sie die Bande fertig und befreit sich selbst. Die Anhäufung von Klischees und die Karikatur der (von Männern geschaffenen) Krimis sind beabsichtigt. Die Bedeutung des Streifens liegt darin, dass die im Genre übliche Rollenverteilung spielerisch überwunden wird; die Umkehrung belegt, dass die traditionelle Rollenverteilung (im Krimi) keineswegs zwingend ist.

E

→15/73

Peter Pan

73/221

Regie: Walt Disney; Buch: W. Disney, Ted Sears, Bill Peet u. a., nach dem gleichnamigen Bühnenstück vom James M. Barrie; Ton: S. O. Slyfield; Orchestrierung: Edward Plumb; Schnitt: Donald Halliday; Gestaltung: Hamilton Luske, Milt Kahl, Hal King, George Rowley u. a.; Produktion: USA 1953, Walt Disney, 76 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Peter Pan, Traumgestalt von drei Londoner Kindern, flieht mit ihnen nachts ins Niemandsland. Kitsch und auf weite Strecken seelenlose Schwarzweissmalerei, dazu die primitive Verulkung der Indianer nehmen dem Film Wärme und Charme und lassen ihn papieren-sentimental zurück.

→16/73

J

Fernsehpädagogischer Kurs in Bern

mg. In der letzten Zeit ist das Bedürfnis nach fachlich fundierten Fernsehpädagogen sehr stark gewachsen. Es herrscht heute ein Mangel an entsprechend ausgebildeten Multiplikatoren, die befähigt sind, fersehpädagogische Arbeit an der Basis zu leisten. Der Protestantische Fernsehdienst führt deshalb am 29./30. September in Bern einen *Kurs für Multiplikatoren* durch. Die Teilnehmer werden mit drei in der Praxis bewährten fersehpädagogischen Modellen vertraut gemacht. Daneben werden allgemeine Grundkenntnisse der Massenmedienkunde vermittelt. – Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an: Protestantischer Fernsehdienst, Bürenstrasse 12, 3007 Bern (Tel. 031/46 16 88). Ein Kursgeld wird nicht erhoben, Aufenthaltskosten gehen zu Lasten der Kursteilnehmer. Um in der kurzen Zeit einen möglichst grossen Nutzungseffekt zu gewährleisten, muss die Teilnehmerzahl beschränkt werden.

Dreimal Hans A.Traber

Ende August zeichnet das Schweizer Fernsehen in Farbe drei neue Sendungen von je 30 Minuten von und mit Hans A.Traber auf: «Der Weiher» (1. «Die Uferzone»; 2. «Die Wasserfläche») und «Der Bach». Für die Regie zeichnet Thomas Minssen verantwortlich. Die drei Beiträge werden im Winter 1973/74 ausgestrahlt.

Wettbewerb der Gesellschaft Christlicher Film

Das Wettbewerbsthema 1973 «Mensch und Evolution» scheint schwieriger als früher gewesen zu sein, nahmen doch dieses Jahr etwas weniger Gruppen am Wettbewerb teil. Die Thematik der einzelnen Beiträge sowie die qualitative Ausführung bewegten sich in einem sehr breiten Spektrum. Beim Videowettbewerb lag das Niveau im gesamten merklich höher als letztes Jahr.

Die Jury konnte folgende Preise verteilen:

Treatmentwettbewerb

1.Preis: nicht vergeben; 2.Preis: Fr. 300.— an die Filmgruppe des Kollegiums Engelberg für den Beitrag «Religiöse Erziehung an der Stiftschule Engelberg»; 3.Preis: Fr. 150.— an Jürg Wellstein, Basel, für «Dienstag abend»; 4.Preis: Fr. 100.— an Urs Berger, Solothurn, für «Vier Tage im Leben der Mary S.».

Videowettbewerb

1.Preis: Fr. 500.— an Hans Stebler, Solothurn, für die beiden Beiträge «Mein Beitrag zum Thema Evolution» und «Mensch und Evolution»; 2.Preis: nicht vergeben; 3.Preis: je Fr. 100.— ex aequo an die Massenmediengruppe Kollegium St.Fidelis, Stans, für «Evolution», an die Filmgruppe am Lehrerseminar Zug für «Le revirement» und an die Filmgruppe Kollegium Schwyz für «William».

Die Gewinner wurden zu einem *Workshop* eingeladen. Der erste (9.bis 14.Juli) war als Einführung in die Arbeit mit der 16-mm-Pilottonkamera gedacht. Die Gruppe realisierte einen Kurzfilm in zwei Varianten von je 3 Minuten. Der zweite Workshop (26. bis 31.Juli) war für Fortgeschrittene und teilte sich in drei Etappen auf: Spezielle Probleme der Kamera, der Tonaufnahme und der Montage. Als Gastreferent für die beiden Kurse wurde Stanislav Bor, Regisseur, gewonnen.

Porky Pig (Porky Pig und seine Freunde/Schweinchen Dick und seine Freunde) 73/222

Produktion: USA, 1948/1965, The Vitaphone, 85 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Die 13 aneinandergereihten kurzen Cartoons mit Schweinchen Dick und anderen Trickfilmfiguren wirken auf die Dauer monoton, da sie fast alle nach dem gleichen Schema ablaufen: Schwache besiegen Starke durch List, Tücke und Gewalt, wobei es meist alles andere als zimperlich zugeht. Für Kinder daher keineswegs eine problemlose Unterhaltung, deshalb besser erst ab etwa 9.

K

Schweinchen Dick und seine Freunde

I quattro pistolieri di Santa Trinità (Die vier Pistoleros von Santa Trinità) 73/223

Regie und Buch: Giorgio Cristallini; Kamera: Alessandro D'Eva; Musik: Roberto Pregadio; Darsteller: Peter Lee Lawrence, Evelyn Stewart, Valeria Fabrizi, Raymond Bussières, Ralph Baldwin u. a.; Produktion: Italien 1972, Buton Film, 99 Min.; Verleih: Comptoir Cinématographique, Genf.

Ein Bundessheriff und ein Journalist erledigen eine Banditenbande, die sich in den Besitz einer Mine, dessen Besitzer von ihr samt Familie umgebracht wurde, bringt und den Indianern Waffen verkaufen will. Schablonenhafter Italowestern, der einmal mehr dem Prinzip huldigt: Die Welt ist in Ordnung, sobald alle Bösen tot sind.

E

Die vier Pistoleros von Santa Trinità

Schulmädchen-Report (Was Eltern wirklich wissen sollten) 73/224

Regie: Ernst Hofbauer, Walter Boos; Buch: Günther Heller, nach dem Buch von Günther Hunold; Kamera: Klaus Werner; Musik: Gert Wilden; Darsteller: «Viele nicht genannte Jugendliche und Erziehungsberechtigte»; Produktion: BRD 1972, Rapid, 86 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Sieben Episoden um Sexualabenteuer von Schulmädchen, die hier fast ausnahmslos als skrupellose Lustgeschöpfe dargestellt werden. Kläglich zusammengeschusterter Streifen von übler Tendenz: Einzelfälle mit möglicherweise authentischem Kern werden schamlos ausgebeutet und in unzulässiger Weise verallgemeinert.

E

Sex-Shop 73/225

Regie und Buch: Claude Berri; Kamera: Pierre Lhomme; Musik: Serge Gainsbourg; Darsteller: Jean-Pierre Marielle, Juliet Bertod, Claude Berri, Francesca Romana Coluzzi, Jacques Marin, Nathalie Delon, Claude Piéplu u. a.; Produktion: Frankreich/Italien/BRD 1972, Renn/PEA/Regina, 105 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Claude Berris Versuch einer Parodie auf die Sexwelle ist über weite Strecken eine mühsame Angelegenheit. Nur sporadisch wird etwas von jenem Witz sichtbar, der nötig wäre, um das Thema geistreich und heiter zu behandeln. Ein Film bar jeglicher Erotik.

E

Ökumenische Jury am Internationalen Filmfestival in Locarno 1973

OCIC (Office International de Cinéma), die offizielle internationale katholische Filmorganisation, und INTERFILM (International Interchurch Filmcentre), die mit dem Weltkirchenrat in Genf verbundene internationale protestantische Filmorganisation, haben bisher separate Juries an die internationalen Filmfestspiele delegiert, so in Cannes, Oberhausen, Berlin, Mannheim, Edinburgh usw. Zwischen den Juries beider Organisationen entwickelte sich im Laufe der Jahre ein gutes Einvernehmen, das durch regelmässige Kontakte während der Festivals gestärkt und durch eine gemeinsame Preisübergabe auch nach aussen dokumentiert wurde. Dabei war der Status der Juries an den verschiedenen Festivals nicht einheitlich geregelt. In Berlin etwa ist die Übergabe des Internationalen Evangelischen Filmpreises mit einem Geldpreis, dem Otto-Dibelius-Filmpreis, verbunden.

In Locarno wird nun erstmals in der Geschichte der Jurytätigkeit und erstmals in der Geschichte des Films dieses Jahr eine *Ökumenische Jury der Kirchen* tätig sein. Damit hat die Festivalleitung den Kirchen ein besonderes Vertrauen entgegengebracht. Die ökumenische Jury setzt sich zusammen aus Vertretern der internationalen christlichen Filmarbeit, wobei in der Regel je ein Platz für die reformierte und katholische Filmarbeit der Schweiz reserviert bleiben. Die diesjährige Jury setzt sich zusammen aus zwei Schweizern, einem Italiener, einem Libanesen, einem Holländer und einem Norweger. Die Juroren setzen sich zum Ziel, Werke auszuzeichnen und dadurch einem grösseren Publikum bekanntzumachen, die in qualifizierter Form die Verantwortung der Kirchen in der heutigen Gesellschaft widerspiegeln und die geeignet sind, die Auseinandersetzung mit den geistigen, sozialen und allgemeinmenschlichen Werten in unserer Gesellschaft zu fördern.

Die Jury beschränkt sich dabei nicht auf Filme mit speziell religiösem Charakter; sie dehnt vielmehr ihre Tätigkeit auf alle Filme aus, wobei sie untersucht, welchen Stellenwert ein Film in bezug auf den christlichen Glauben in der heutigen Welt hat und in welcher Weise er sich mit den brennenden Fragen unserer Zeit auseinandersetzt.

Dölf Rindlisbacher

Rehabilitation nach Herzinfarkt

«Rehabilitation nach Herzinfarkt» heisst ein Beitrag der Reihe «Praktische Medizin», den das Schweizer Fernsehen zur Zeit vorbereitet und am Dienstag, 6. November live und in Farbe aus dem Triemlihospital in Zürich ausstrahlt. Regie: Walter Plüss.

Pilatus vor dem schweigenden Christus

Das Schweizer Fernsehen bereitet gegenwärtig das Fernsehspiel «Pilatus vor dem schweigenden Christus» von Walter Vogt vor. Die Aufzeichnung fand vom 30. Juli bis zum 3. August im neuen TV-Studio Zürich-Seebach statt. Regie: Max Peter Ammann; Decor: Max Stubenrauch. Die beiden Hauptrollen spielen Horst Christian Beckmann (Basler Theater) als «Pilatus» und Thomas Ott, ein in Graz tätiger Schweizer Schauspieler, als «Christus». Christus verbringt seine letzte Nacht im Herodespalast von Jerusalem. Pilatus will mit ihm sprechen, denn er findet den jungen Mann ungewöhnlich und faszinierend. Pilatus sucht Christus zum Sprechen zu bringen, will ihn provozieren und beweist ihm die Unhaltbarkeit seiner Lehre. Christus schweigt und bringt den allgewaltigen Statthalter aus der Fassung. Das Schweigen Christi ist stärker als die Wissenschaft des Pilatus. Voraussichtliche Ausstrahlung: Ostern 1974.