

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 19

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Man kann Fords «historische» Filme wohl ebensowenig an der Wirklichkeit messen wie irgendeine literarische Bearbeitung eines geschichtlichen Stoffes. Vielleicht muss man den Mythos der Pionierzeit, wie er uns in den Werken Fords entgegentritt aber auch gar nicht als einen Rechtfertigungsversuch für die Geschichte, sondern als Entwurf eines idealen «american way of life» verstehen, als ein für die Gegenwart konzipiertes, aber in die Vergangenheit projiziertes Idealbild männlicher Verhaltensweisen.

Fords Humanismus zeigt sich besonders überzeugend in einem Film, der nie zu grosser Berühmtheit gelangt ist: in *The Sun Shines Bright* (1953). Das auf drei Novellen von Irwin S. Cobb beruhende Werk erzählt die Abenteuer des Richters Billy Priest, der eine Wahl zu bestehen hat, sich aber dennoch nicht scheut, unmittelbar vor dem Wahltag einen unschuldigen Negerjungen vor der Lynchjustiz der Dorfbewohner zu schützen und einer verstorbenen Prostituierten die letzte Ehre zu erweisen. In der mit einfachsten Mitteln erzielten, zwischen Humor und Melancholie schwebenden poetischen Stimmung dieses Werks findet man heute den Zugang zur Geisteswelt Fords vielleicht leichter als in den etwas ins Zwielficht geratenen Indienfilmen. Die Bedeutung, die Ford diesem Werk (das als sein 109. von insgesamt etwa 150 Werken gilt) selber beimass, ergibt sich schon daraus, dass er den gleichen Stoff bereits 1934 einmal unter dem Titel *Judge Priest* inszeniert hatte.

Die menschlichen und künstlerischen Impulse, welche die Filmgeschichte John Ford verdankt, werden nicht nur ihren Schöpfer, sondern auch seine Legende überleben. Während der Dreharbeiten zu seinem Film «The Last Picture Show» sagte Peter Bogdanovich – Autor einer Monographie und einer 90minütigen Filmdokumentation über John Ford – einmal: «Jetzt haben wir einen richtigen John-Ford-Himmel, drehen wir das!» Es handelte sich um eine Begräbnisszene, und Bogdanovich wies darauf hin, dass er, im Gegensatz zur Methode Fords, die Totale ans Ende der Sequenz gesetzt hatte. Ein weiterer Unterschied wäre hier beizufügen: Für John Ford bedeutete der Himmel über einer weiten Landschaft mehr als ein effektvoller Dekor.

Gerhart Waeger

FILMKRITIK

La nuit américaine (Die amerikanische Nacht)

Frankreich/Italien 1972. Regie: François Truffaut (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/266)

Die Filme des heute 41-jährigen François Truffaut beinhalteten schon immer mehr als einen Handlungsablauf in bewegten Bildern. Sie waren zugleich fast immer Reflexion über Film und Kino. Truffaut, aus der Filmkritik hervorgegangen, blieb auch als Filmautor ein Analytiker. Er spielte mit dem Medium, erprobte seine Möglichkeiten und stiess zu seinen Grenzen vor. Nicht wenige seiner Werke sind Elogen an grosse Meister, die er nicht nur verehrt, sondern ihnen auch auf die Finger guckt, ohne zweifelhafter Epigone zu werden. So etwa sind *La mariée était en noir* und *La sirène du Mississippi* geniale Nachempffindungen des Hitchcockschen Arbeitsstils, reich an Zitaten und aus der Begeisterung für den anerkannten Lehrmeister heraus entstanden. Truffaut hat all seine Filme – unter denen es einige weniger bedeutende, aber keinen missglückten gibt – nie nur aus Zuneigung zu einer ihn faszinierenden Thematik, sondern immer auch aus einer geradezu fanatischen Liebe zum Medium gedreht. Aber in keinem Film ist dies so deutlich geworden, wie in seinem jüngsten.

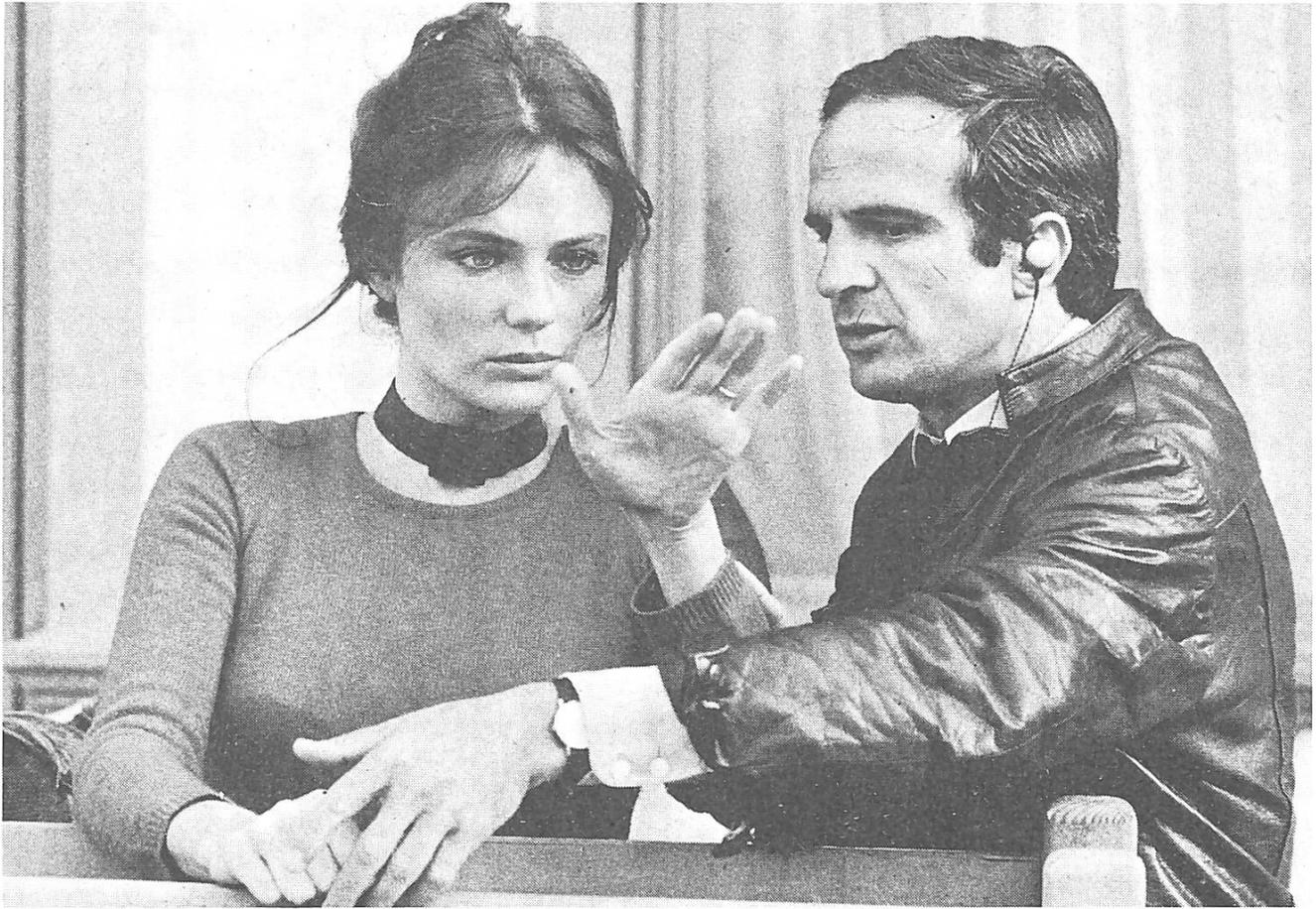
La nuit américaine ist ein von reiner Liebe getragenes Bekenntnis zum Film und zum Filmemachen.

Geschildert wird die mühevoll und dornenreiche Entstehung eines Films, der den schönen und auch ein bisschen unverbindlichen Titel «Je vous présente Paméla» erhalten soll. Ferrand – pikanterweise von François Truffaut selber gespielt und offensichtlich mit autobiographischen Zügen des Regisseurs versehen – setzt den Film in Szene. Wird es der Film, den er sich in Gedanken zurechtgelegt hat? Bevor diese Frage beantwortet wird, erfährt der Zuschauer viel Wissenswertes über das Filmemachen. *La nuit américaine* – das ist der Fachausdruck für die Möglichkeit, Nachtaufnahmen mit speziellen Filtern bei Tageslicht zu drehen – ist nicht zuletzt ein medienkundlicher Film. Doch Truffaut belehrt nicht im Stile des pingeligen Schulmeisters, sondern spielt mit köstlichen Einfällen und gerissenen Gags. So gewissermaßen nebenbei erfährt man, wie im sommerlichen Nizza ein Stück winterliches Paris hingezaubert wird, wie sogenannte Stuntmen die gefährlichen Arbeiten der teuren und wohlversicherten Stars übernehmen, wie klägliche Kulissen zu stattlichen Häusern werden und wie oftmals eine komplizierte Ohrfeigenszene wiederholt werden muss, bis sie wirklich sitzt. *La nuit américaine* befasst sich mit der Herstellung der Ware Film, mit der Produktion von Illusionen, die als Wirklichkeit verkauft werden. Das ist heilsam und lehrreich zugleich. Truffaut hat 12 Jahre Erfahrung mit dem Film und dem Filmgeschäft in sein Werk investiert. Wer es gesehen hat, wird in Zukunft ein wissender Kinogänger sein. Wissend in dem Sinn, dass er erfahren hat, dass Film eine machbare Sache ist.

Medienkundlich ist Truffauts Film zweifellos auch dann, wenn er die Vielschichtigkeit der an der Filmentstehung beteiligten Interessengruppen humorvoll und nicht selten mit einem Anflug von leiser Ironie aufzeichnet. Da ist einmal der Regisseur, der mit einem riesigen technischen Stab versucht, seine gedankliche, künstlerische Intension in den Film umzusetzen. *Citizen Kane* – Bilder von diesem Film hat Ferrand schon als Bub aus dem Aushang eines Kinos gestohlen – ist ihm dabei verpflichtendes Vorbild, das ihm des Nachts in seinen Träumen mahnend erscheint. Doch Ferrands Versuch, seinem geistigen Idealbild des Films nahezukommen, erreicht seine Grenzen immer dann, wenn der Produzent auf der Bildfläche erscheint. Der persönlich zwar durchaus liebenswerte Mann hat eine ganz andere Vorstellung von Film. Für ihn ist die Produktion eines Films ein finanzielles Abenteuer, das er – auch unter dem Druck der Mitproduzenten – so rasch als möglich über die Runden bringen will. «Time is money» steht ihm dabei als Leitsatz zur Seite. Er setzt Termine, kürzt Drehtage, treibt an und wirft damit des Regisseurs künstlerisches Konzept über den Haufen.

Dann sind da nun aber auch noch die übrigen Beteiligten, die Schauspieler und der technische Stab. Durch sie wird die Arbeit am Film und damit auch Truffauts *La nuit américaine* vollends zur intensiven, menschlichen Komödie. Alle Mitwirkenden – von Dany, dem von einem Schauspieler in die Produktion eingeschleusten Scriptgirl, über den schon leicht welken Star Séverine bis zum Requisiteur Bernard – bringen nicht nur ihr von der jeweiligen Tagesform beeinflusstes schauspielerisches Talent und ihr fachliches Wissen, sondern auch ihre persönlichen Probleme, Eitelkeiten und Schwächen mit. Und so bleibt das Team, dessen einzelne Glieder sich in gruppenspezifischem Prozess aneinander reiben, daran scheitern und mitunter auch wachsen, von Überraschungen nicht verschont. Hysterie, vermeintliche und wirkliche Liebesaffären, grosse und kleine Zwischenfälle, Freude, Ärger, aber auch Schrecken und Trauer sind ständige Gefährten. Die Filmszene wird zur Lebensbühne, zum kleinen Welttheater. Dass «Je vous présente Paméla» letztlich doch noch zu Ende gedreht wird, ist ein kleines Wunder.

Doch was ist aus dem Film geworden? Wird er der ursprünglichen Idee seines Autors auch nur einigermaßen gerecht? Wir wissen es nicht. Zu vermuten aber ist, dass sich «Je vous présente Paméla» vom Papier des Drehbuchs losgelöst hat und zum Leben erwachsen ist. Der Regisseur, die Techniker, die Schauspieler und der



Jacqueline Bisset und François Truffaut

Produzent haben ihn mit ihren kleinen und grossen Sorgen geprägt, die Zeit und die Umstände gaben ihm sein Gesicht. Film – darüber lässt Truffaut keine Zweifel offen – ist in sehr vielen Fällen nicht einfach die in Bilder umgesetzte schöpferische Idee eines Autors, sondern zumindest zu einem beträchtlichen Teil immer auch das Produkt der Situation, in der er entsteht. Allein schon die Wechselwirkung von Privatsphäre, Persönlichkeit und der zu bewältigenden Rolle – und nicht nur der Schauspieler erhält im Film eine Rolle, sondern auch der Kameramann, der Beleuchter und die Garderobiere – beeinflusst das Geschehen täglich. Sie bringen ihre persönliche Erfahrung, ihre gute oder schlechte Laune, die aus irgendeinem Grunde durchwachte Nacht in den Film mit ein, so wie viel später der Kinobesucher aufgrund seiner persönlichen Erfahrung, seiner psychischen und physischen Verfassung sie noch einmal verändern wird. Truffauts unbestreitbares Verdienst ist es, dass er die dreifache Rolle seiner Hauptdarsteller sichtbar zu machen versteht: Sie mimen Schauspieler, die Rollen der Schauspieler und bringen dazu ihre ureigene Persönlichkeit in den Film mit. Am durchsichtigsten wird dies bei Jean-Pierre L aud, den Truffaut wie kein anderer zu führen versteht, aber auch bei Valentina Cortese, der grossartigen Schauspielerin und ausgereiften Persönlichkeit.

Film ist in den meisten Fällen der Versuch, Wirklichkeit modellhaft oder in einer Form der Verfremdung nachzugestalten. Derart reproduzierte Realität wird gezwungenermassen Scheinwirklichkeit, Illusion, was übrigens gar nichts Schlechtes zu sein braucht, kann doch gerade die Fixierung einer bestimmten Problematik auf einen einfachen, symbolhaften Nenner zur Erkenntnis oder Wahrheitsfindung führen. Gerade dadurch aber, dass die bewusste Nachgestaltung der Realität von einer unbewusst mitspielenden Wirklichkeitserfahrung – eben jener persönlichen, der jedes Filmteam unterworfen ist – mitgeprägt wird, verdankt der Film, und ich meine jede

andere ernsthaft betriebene Kunst auch, die Bezüge zur Wirklichkeit: Dadurch wird Film erst eigentlich der Spiegel der Zeit, in der er entsteht. Truffaut ist es gelungen, auch dies sichtbar zu machen: nicht in der Form einer grauen theoretischen Abhandlung, sondern mit einem unterhaltenden, beschwingten Film. Doch gerade die leichte Hand verrät den Meister und seine Liebe zu einem Metier, in dem wie in keinem zweiten Illusion und Wirklichkeit so eng miteinander verknüpft sind.

Urs Jaeggi

Hadaka no jukyusai (Lebe heute, sterbe morgen/Live Today, Die Tomorrow)

Japan 1970. Regie: Kaneto Shindo (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/278)

Kaneto Shindo gehört zu den ganz wenigen japanischen Regisseuren, über deren Schaffen man hierzulande einigermaßen die Übersicht hat. Seit Jahren erscheinen von ihm regelmässig Filme in unseren Kinos (Die nackte Insel, 1961; Onibaba, 1965; Honno, 1966; Kuroneko, 1968). Dennoch will es nicht so recht gelingen, sich von Shindos Entwicklung ein kontinuierliches Bild zu machen. Sprunghaft wechselt sein Schaffen hin und her, nicht nur zwischen historischen und modernen Stoffen, sondern auch zwischen Stilformen.

Dieser neueste Film – er ist allerdings schon gute drei Jahre alt und 1970 in Moskau zum Sieger ausgerufen worden – versucht am Beispiel eines Jugendlichen die soziale Problematik der heutigen Entwicklung in Japan auszuleuchten. Der Junge, der nach Schulabschluss von der Provinz nach Tokio kommt und im Gruppen-Engagement bei einer Grossfirma der Verpflegungsbranche arbeitet, illustriert die offenbar massenhaft auftretende Entwurzelung und soziale Unrast, die nach allerlei Vorstufen in die schwere Kriminalität führt.

Das Porträt setzt am Wendepunkt an, da der bereits keinem Verdienst mehr nachgehende Junge bei einem Diebstahl in den Besitz eines Revolvers gelangt. Dass ihm die Waffe zum Verhängnis wird und dass er sie von Mal zu Mal schneller zieht, bis er als Massenmörder verhaftet wird, das erfährt man in einer ziemlich gerafften ersten Übersicht. Doch damit ist der Film noch lange nicht zu Ende. Er holt aus, greift in Rückblenden auf die Familiengeschichte zurück und auf die eigene Jugend des Täters. Beides montiert er mit den Deliktshandlungen ineinander zu einem zeitweilig verwirrenden Puzzle, das inhaltlich und rhythmisch durch ebenso häufige wie abrupte Wechsel den Orientierungssinn des Zuschauers strapaziert.

Auf diese Weise bringt Shindo erstaunlich viele Details in seinem Porträt unter. So viele sind es, dass sie fast zu gründlich all die Elemente zusammentragen, die gemeinhin zum Bild der sozial bedingten Kriminalität gehören: Das beschädigte Elternhaus und den Kindheits-Schock; das einseitig aussengeleitete Naturell des Jungen und die mangelnde Betreuung seiner Entwicklung; dann die erbarmungslose Hierarchie der Wirtschaft und ihre ausbeuterischen Tendenzen; die Flucht in illusionäre Pläne und das allmähliche Hinübergleiten in eine Scheinexistenz, die schliesslich nur noch mit Hilfe von Gewalttaten aufrechtzuerhalten ist; vergebliche Versuche, Geborgenheit und Boden unter den Füßen zurückzugewinnen im Halbwelt-Milieu; und schliesslich die Eskalation von Gewalt, Angst und wieder Gewalt. Eine gewisse Schwerfälligkeit liegt in Shindos Streben nach Vollständigkeit in der Erläuterung ursächlicher Verkettungen. Zudem belasten den Film vor allem in der zweiten Hälfte die Partien, in denen die Erzählweise umständlich wird. Da Shindo dazwischen aber beweist, dass er durchaus anders kann, scheint es fast, er suche das Unausgewogene. Das gilt ähnlich auch vom Gegensatz zwischen einzelnen sentimentalischen Wendungen und dem eher nüchternen Grundzug der ganzen Be-

schreibung. Wenn man auch in Rechnung stellt, dass der Film eine Situation des Umbruchs und der inneren Zerrissenheit, der sozialen Kontraste und Spannungen widerspiegelt, so bleibt der Eindruck einer zu wenig konzentrierten Verarbeitung des Stoffes bestehen.

Und noch ein anderes Bedenken stellt sich ein: Die Frage, ob der Fall des in schwere Kriminalität abgleitenden Jungen genügend signifikant sei, ob daran nicht das Ausserordentliche, Sensationelle das Allgemeinere überdecke. Es muss allerdings bei der Frage bleiben, eine Antwort würde gründliche Kenntnisse der japanischen Verhältnisse voraussetzen oder zumindest Vergleichsmöglichkeiten innerhalb des japanischen Filmschaffens. Da diese ja eben hierzulande fehlen, kann man bloss zur Kenntnis nehmen, dass sich Shindo jedenfalls sehr offen und sehr gründlich mit der Rückseite des japanischen Aufstiegs befasst, dass er sich engagiert in dieser Sache, dabei aber mindestens aus der Perspektive des Europäers weitläufig und stilistisch uneinheitlich inszeniert.

Edgar Wettstein

Hitler – The Last Ten Days (Hitler – Die letzten zehn Tage)

Grossbritannien/Italien 1973. Regie: Ennio de Concini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/279)

Kürzlich sah ich den neuen Film von John Huston, «The Life and Times of Judge Roy Bean» (Z-Fb 11/73), die Geschichte des legendären Mannes, der sich westlich des Pecos kurzerhand zum Richter machte und alles aufknüpfte, was nicht seinen Rechtsvorstellungen entsprach. Das eigentliche Thema dieses episodenhaft erzählten Western ist die Nostalgie; hierin unterscheidet er sich, bzw. setzt er sich ab von der Welle gleichen Namens, die die Erinnerungseligkeit als blosses interesseloses Kostüm über die Geschichten wirft, damit sie leichter und schneller konsumierbar sind. Huston «nostalgisiert», aber er «nostalgisiert» mit Engagement über ein Thema, das ohnehin Nostalgie ist: Die Aufrechterhaltung der Legende, die Auseinandersetzung mit dem Mythos, der den rationalen Kern entfernt und nach einer ausfüllenden Bedeutung verlangt. In diesem Falle heisst es, die historische Wirklichkeit interessiert nicht, nur der Sinn; er wird zur Form, und der Mythos nährt sich davon.

Nun wird man sich mit Recht fragen, was «Roy Bean» mit dem «Hitler»-Film zu tun hat; freilich nichts, bis auf die Nostalgie; denn während sie bei Huston Thema ist, Sinn und Hintergrund des Films, dient sie bei «Hitler» der interessenlosen Verklärung und abgeblühten Stimmung. Auf's kritische Massnehmen soll vorsätzlich verzichtet werden und eine Parteinahme ist auszuschliessen. Was bei Huston Reflexion über die Legende ist, soll bei «Hitler» zum Faksimile des Bewusstseins werden. War Bean schon immer mehr oder weniger Legende (er selbst log schon, dass die Schwärze krachte), kann man das von Hitler nun wirklich nicht behaupten. Hitler nostalgisch zu gestalten, heisst, ihn dem «seligen Angedenken» überantworten. Es findet also der umgekehrte Prozess statt: Während Hustons «Bean» aus und mit der Nostalgie «gehoben» wird, drückt man Hitler in sie hinein, um ihn als gefühlsaktiven Erweckungsartikel wieder herauszuholen. Die Nostalgie als willkürlich gebrauchte Lauge, in der das Objekt Hitler wie ein biologisches Konservat entgeistigt schwimmt.

Die Hitler-Schwemme, der braune Boom, hat sein – bisher – preiswürdigstes Objekt in Ennio de Concini's Film «Hitler – Die letzten zehn Tage», nach dem Buch «Die letzten Tage in der Reichskanzlei» von Gerhard Boldt. Er ist ein modisches Nostalgie-Produkt par excellence; denn nichts ausser der Person Hitlers und seiner menschlichen Seite wird genüsslich und farbenprächtig vorgeführt: Hitlers Borniertheit angesichts der schon sicheren Niederlage, seine Wutausbrüche, sein uner-



schütterlicher Glaube an sein Genie als Feldherr, Staatsmann und Künstler, seine Eintageshe mit Eva Braun, seine Freundlichkeit gegenüber Frauen und Kindern. Der Film beginnt, wie kann es anders sein – ernst, und das heisst mit Wochenschaubildern: Dokumentarisches vom unaufhaltsamen Aufstieg des Adolf H., teilweise aus Leni Riefenstahls Parteitagfilm «Triumph des Willens». Doch der Politiker Hitler ist den Filmemachern nur wenige Minuten wert. Dann geht es in den Berliner Führerbunker. Das Ende naht, die Bilder werden farbig. Der englische Sir (Alec Guinness) mit der schwierigen Muster-Maske tritt auf; und mit ihm alle Grössen der letzten Stunden: Bormann, Krebs, Goebbels, Eva Braun usw. Dramaturgisch ist das sehr einfach, immer wieder werden Türen geöffnet und die Hitler-Chargen betreten die hallende Höhle der Kunst wie backfertige Brezeln. Die Kamera bewegt sich auf sie zu mit der geräuschlosen Sanftheit, mit der man Sargdeckel schliesst.

Was spielt sich ab? Zunächst einmal Hitlers Geburtstag, Küchengespräche der Eva Braun (sie nascht neckisch vom guten Kuchen), dann der Diktator zwischen dumpfer Depression und wahnwitziger Hoffnung, die Erschiessung von Hitler-Schwager Fegelein, ohnmächtige Wut über den «Verrat» von Göring und Himmler, Eheschliessung am 29. April 1945, einen Tag vor dem Selbstmord. Während draussen die Russen nahen, vollzieht sich drinnen und drunten in der heimeligen Höhle («wenigstens die Sahne ist hier noch nicht ausgegangen») ein makabres Ritual. Und Sir Alec Guinness, gewiss kein schlechter Schauspieler, grossartig in der Körpersprache, gleicht einem meisterlichen Edelsteinschleifer, der monatelang einen Rohdiamanten bearbeitet hat, bis aus diesem endlich ein Brillant geworden ist, aber eben nicht Hitler.

Gerade der Versuch, Hitler peinlich genau zu adaptieren, ging gründlich daneben; Guinness steht immer einen Hauch neben der Figur, ist mehr ein dämonischer «Ladykiller» mit der «Adel verpflichtet»-Attitüde. Ein Macbeth auf Sparflamme

(Nicht auszudenken, was Orson Welles daraus gemacht hätte). Da sollen die Verliesse der emotionalen Architektur gefüllt werden, wenn er losbrüllt und die Generallität sich ängstlich duckt unter der « Führerhypnose »; aber die Militärs weichen wie Hampelmänner, unmotiviert schwitzend, als flösse ihnen das Blut aus den Arterien, in die Ecken zurück, und man sieht, sozusagen « live », wie der englische Sir seine Kollegen an die Wand spielt.

Hitler wirkt trotz – oder gerade wegen – der akribischen Details so fade wie eine Wäschereklame in einer Modezeitung. Von Analyse und Erhellung kann überhaupt keine Rede sein; den « Führer » lernt man hier nicht kennen. Lediglich über Methoden der politischen Edelschmiere wird man ausgiebig informiert, und ständig fühlt man sich bei diesem « Gruppenbild mit Führer » an Madame Tussauts Wachsfigurenkabinett erinnert. Die Dienstbotenperspektive und der Blick durchs Schlüsselloch dürften wohl kaum das richtige Verfahren sein für eine ernstzunehmende Analyse. Charly Chaplin oder Jerry Lewis (« Wohin, bitte, geht's zur Front? ») bringen mehr Erkenntnisse über Hitler als dieser so authentisch gepriesene Film. Wie prophezeite doch Karl Kraus?: « Im Sagenkreis des Deutschtums wird dereinst ein grosses Durcheinander entstehen zwischen Kyffhäuser und Kaufhäuser. » Die Zeit ist da.

Die Schlusszene des Films schliesslich ist beispielhaft für den Quatsch, dem Bunkertod Hitlers historische Dimensionen geben zu wollen: Adolf H. verbietet seiner engsten Umgebung das Rauchen, denn das ist bekanntlich schädlich. Nachdem er nun als erster in den Tod gegangen ist, symbolisiert der Regisseur die historische Wende mit einer Szene, die – das darf wirklich nicht wahr sein – die Damen und Herren zeigt, wie sie erleichtert zur Zigarette greifen und genüsslich, sozusagen frohen Herzens, geniessen. Man geht eben meilenweit – wobei es freilich nicht unbedingt in den Tod sein muss. It's great fun!

Die privatärztliche Akkuratess im Dämmerlicht der Nostalgie ist das Falsche, Verlogene und Peinliche an diesem Machwerk. Wolfram Knorr

Images

Irland 1971/72. Regie: Robert Altman (Vorspanndaten s. Kurzbesprechung 73/262)

Welches Genre Robert Altman sich auch immer vorzunehmen scheint, seine Filme bleiben letztlich stets ausserhalb davon: Komödie und Kriegsfilm (*M.A.S.H.*), Western (*McCabe and Mrs. Miller*) und Thriller (*Brewster McCLOUD*) werden zugleich evoziert und überspielt. Auch der vorliegende Film gibt, zumindest anfänglich, vor, ein klinischer Fall, eine psychoanalytisch begründete Darstellung von Hysterie zu sein – in Wirklichkeit wird nur zitiert, um irrezuführen, zu verunsichern: als Element eines Films zwischen oder über den Genres und damit abseits der Erwartungen.

« Was mich interessiert », meint der Regisseur allerdings, « ist die Frage, wer verrückt ist, wer es nicht ist und wie die Gesellschaft (...) das Individuum durch ihre Unterdrückung (...) so weit bringt, dass es sich so wie ein Verrückter verhält. Wobei es doch die Gesellschaft ist, die verrückt ist ». Der Film legt tatsächlich den Schluss nahe: Indem die Gesellschaft falsche Bedürfnisse, Normen und Ziele aufdrängt, zwingt sie Cathryn (die überaus souveräne Susannah York), das nichtkonforme Bild von sich selbst zu refüsieren, zu verzerren und so zum wirklichen Alptraum der (normalen) Realität noch das ihre, persönliche (anormale) hinzuzufügen.

Anstoss zu dieser fatalen Verrückung gibt zumal das eine: die Omnipräsenz eines Geliebten, der bei einem Flugzeugunglück ums Leben kam; die Erinnerung an René. Dazu kommen der Spannungsgehalt zwischen Sinnlichkeit und Bedürfnis nach Zärtlichkeit einerseits und der Sehnsucht nach der zerstörten Kindheit, Unschuld

KURZBESPRECHUNGEN

33. Jahrgang der « Filmberater-Kurzbesprechungen »

4. Okt. 1973

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

Alle Menschen werden Brüder

73/271

Regie: Alfred Vohrer; Buch: Manfred Purzer, nach dem gleichnamigen Roman von Johannes Mario Simmel; Kamera: Charly Steinberger; Musik: Erich Ferstl; Darsteller: Harald Leipnitz, Doris Kunstmann, Rainer von Artenfels, Herbert Fleischmann, Elisabeth Volkmann u. a.; Produktion: BRD 1972, Roxy, 108 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Zwei Brüder werden durch eine zwischen den beiden pendelnde Frau zu Todfeinden – der ältere dingt für den jüngeren einen Mörder, dem er schliesslich selbst zum Opfer fällt. Der neue Simmel-Film, eine mit «Zeitproblemen» und Nachkriegsdramen garnierte Mischung aus Krimi und Sexfilm, verliert sich in verschiedene Handlungsstränge, so dass die Zusammenhänge nur schwer durchblickbar werden. Belanglose Unterhaltung, alles andere als eine Ode auf die Brüderlichkeit.

E

Eine Armee Gretchen

73/272

Regie: Erwin C. Dietrich; Buch: Manfred Gregor; Kamera: Peter Baumgartner; Musik: Walter Baumgartner; Darsteller: Carl Möhner, Birgit Bergen, Helmut Förnbacher, Renate Kasche, Alex Allerson, Claus Knuth u. a.; Produktion: Schweiz 1973, Erwin C. Dietrich/Elite-Film, 98 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

In der kruden Vermengung von Krieg, Brutalität und Sex will der schäbige Streifen weismachen, dass eine Gruppe deutscher Mädchen im Hitler-Militär es vornehmlich auf Befriedigung sexueller Lustbedürfnisse abgesehen hat. Unkritisch wird Soldatenromantik im Groschenheft-Stil zu einem Spektakel verwurstet.

E

Eine Armee Gretchen

Beffe licence et amori del Decamerone segreto

73/273

• (Decameron im Paradies der Sünde)

Regie: Walter Pisani; Buch: Antonio Racioppo, Gastone Ramazotti; Kamera: Carlo Cerchio; Musik: Mario Bertolazzi; Darsteller: Marisa Longo, Patrizia Viotti, Antonella Patti, Claudia Bianchi, Renzo Rinaldi, Jaime Manca Graziadei, Carla Mancini u. a.; Produktion: Italien 1973, Corinzia, 95 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Dem Zauberkünstler Cecco, der mit seiner Truppe in ein mittelitalienisches Städtchen kommt, gelingt es im Nu, sämtliche Frauen zu verführen und ihre Ehemänner ins Bockshorn zu jagen. Selbst mit den Nonnen des Klosters sucht er seine derben Spässe zu treiben. Weitere deftige Decamerone-Verfilmung nach Boccaccios Novellen, deren Gags sich aber rasch totlaufen.

E

Decameron im Paradies der Sünde

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

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

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

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

Einstufung

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

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

E = Filme für Erwachsene

Diese Angaben sind Empfehlungen und korrespondieren nicht immer mit den von den kantonalen Polizeidirektionen herausgegebenen Weisungen.

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.

La bonne année (Das gute Jahr)

73/274

Regie und Buch: Claude Lelouch; Kamera: Jean Collomb, Cl. Lelouch; Musik: Francis Lai; Darsteller: Lino Ventura, Françoise Fabian, Charles Gérard, André Falcon, Silvano Tranquilli, Claude Mann u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1973, Les Films 13/Rizzoli Films, 115 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Um die Geschichte eines perfekt geplanten Einbruchs rankt sich anmutige Romantik, da einer der Gangster einer hübschen Antiquarin ebensoviel Aufmerksamkeit zuwendet wie den Vorbereitungen zu einem Bijouterie-Überfall in Cannes. Trotz einigen Längen ein Lelouch-Unterhaltungsfilm mit Niveau, nicht zuletzt dank der erstklassigen Besetzung.

→19/73

E

Das gute Jahr

The Day of the Jackal (Der Schakal)

73/275

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Kenneth Ross, nach dem gleichnamigen Roman von Frederick Forsyth; Kamera: Jean Tournier; Musik: Georges Delerue; Darsteller: Edward Fox, Terence Alexander, Michel Auclair, Alan Badel, Tony Britton, Denis Carey, Cyril Cusack, Michel Lonsdale, Delphine Seyrig u. a.; Produktion: USA/Frankreich 1973, Warwick/Universal France, 140 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Ein von der O. A. S. gedungener Berufskiller bereitet 1963 umsichtig ein Attentat auf General de Gaulle vor, während ihm die Polizei fieberhaft auf die Spur zu kommen sucht. Von Fred Zinnemann breit angelegter und mit beträchtlichem Aufwand handwerklich perfekt inszenierter Spannungsfilm, der geschickt Dichtung und Wahrheit vermischt, aber dabei keine über blosser Unterhaltung hinausgehende Ambitionen aufweist.

→20/73

E

Der Schakal

I due figli dei Trinità (Vier Fäuste für zwei Idioten)

73/276

Regie und Buch: Richard Kean; Kamera: Walter Civirani; Musik: Sante Maria Romitelli; Darsteller: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Lucretia Love, Anni Degli Umberti, Andrew Scott, Freddy Hungar u. a.; Produktion: Italien 1972, Production International Films, 94 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Die beiden Komikbrüder Franchi und Ingrassia schlagen sich mit mehr Glück als Verstand durch einen «Western» mit vollautomatischen Pferdewaschanlagen, Pferdegaren und dergleichen. Der Streifen wird durch blosser alte Gags zur faden Unterhaltung.

E

Vier Fäuste für zwei Idioten

Five Savage Men (Die Bestialischen)

73/277

Regie: Ron Joy; Buch: Richard Bakalyan; Kamera: Kaith Smith; Musik: Rupert Holmes; Darsteller: Henry Silva, Keenan Wynn, Michele Carey, John Anderson, Joseph Turkey u. a.; Produktion: USA 1970, Richard Bakalyan/X.Y.Z., 89 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Ein Indianer rettet eine von fünf Banditen verschleppte Frau, pflegt sie, hilft ihr, an ihren Peinigern blutige Rache zu nehmen – und wird dann von weissen Ordnungshütern irrtümlicherweise erschossen. Streckenweise langfädiger, mit Brutalitäten garnierter Abenteuerfilm, dessen versuchtes Plädoyer für eine friedliche Koexistenz von Weiss und Rot ungläubwürdig bleibt.

E

Die Bestialischen

Hadaka no jukyusai (Lebe heute, sterbe morgen)

73/278

Regie: Kaneto Shindo; Buch: K. Shindo, Shozo Matsuda, Isao Seki; Kamera: Kiyomi Kuroda; Musik: Hikaru Hayashi; Darsteller: Dijiro Harada, Kei Sato, Nobuko Otowa, Kiwako Taichi u. a.; Produktion: Japan 1970, Kindai Eiga Kyokai, 118 Min.; Verleih: Columbus, Zürich.

Japanisches Porträt eines jungen Kriminellen, seiner Familien- und Entwicklungsgeschichte. Bemerkenswert offene und gründliche Schilderung der mit dem wirtschaftlichen Aufschwung des Landes verbundenen sozialen Spannung und Unrast. Im einzelnen allerdings etwas unausgeglichen gestaltet, eher konventionell und nicht frei von Schwerfälligkeit.

E★

Lebe heute, sterbe morgen

Hitler – The Last Ten Days (Hitler – Die letzten zehn Tage)

73/279

Regie: Ennio de Concini; Buch: E. de Concini, Maria Pia Fusco, Wolfgang Reinhardt, nach dem Bericht von Gerhard Boldt; Kamera: Ennio Guarnieri; Musik: Mischa Spoliansky; Darsteller: Alec Guinness, Doris Kunstmann, Simon Ward, Gabriele Ferzetti, Adolfo Celi, John Bennet, Philip Stone u. a.; Produktion: Grossbritannien/Italien 1973, John Heyman, Wolfgang Reinhardt/West Film, 110 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Ennio de Concinis Hitler-Film, nach dem Buch «Die letzten zehn Tage in der Reichskanzlei» von Gerhard Boldt, ist der Versuch, die menschlichen Seiten des Führers darzustellen und in ihrem historischen Kontext zu analysieren; der Versuch ist gründlich missglückt. Geblieben sind die Schlüssellockerperspektive und die schauspielerischen Qualitäten Alec Guinness' als Adolf H. Ein fragwürdiges Exemplar der Hitler-Nostalgie-Welle.

→ 19/73

E

Hitler – Die letzten zehn Tage

Junge Mädchen mögen's heiss, Hausfrauen noch heisser

73/280

(Hausfrauen mögens heiss)

Regie: Eberhard Schroeder; Buch: Werner P. Zibaso; Kamera: Hans Matula; Musik: Gerd Bauer; Darsteller: Birgit Bergen, Enzi Fuchs, Ulrike Butz, Ingrid Steeger, Gunter Möhner u. a.; Produktion: BRD 1973, Transatlantic, 85 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Abiturienten widmen sich in ihrer Freizeit dem einträglichen Liebesdienst an reiferen Damen, bis ihnen ihre gleichaltrigen Gefährtinnen dieses Treiben unterbinden. Ins Bild umgesetzte Sexualphantasien Pubertierender auf dem Niveau öden Schundes.

E

Hausfrauen mögens heiss

The Last of Sheila (Sheila)

73/281

Regie: Herbert Ross; Buch: Stephen Sondheim und Anthony Perkins; Kamera: Gerry Turpin; Musik: Billy Goldenberg; Darsteller: James Coburn, Richard Benjamin, Raquel Welch, John Hackett, Dyan Cannon, Ian McShane, James Mason u. a.; Produktion: USA 1973, Herbert Ross, 118 Min.; Verleih: Warner, Zürich.

Ein amerikanischer Filmproduzent lädt eine Snob-Gesellschaft auf eine Luxusjacht im Mittelmeer ein, um mittels eines Gesellschaftsspiels, das die ihm bekannten Schwächen und Vergehen der Teilnehmer entlarvt, den Mörder seiner Gefährtin herauszufinden, wobei es erneut Tote gibt. Überkonstruierte Spielerei mit zynisch-sadistischem Einschlag, die einen ermüdenden verbalen Aufwand benötigt, um das komplizierte Geschehen schliesslich zu entwirren.

E

Sheila

Neue Filme aus unseren Verleihen

Zoom-Verleih

Teorema

P. P. Pasolini, Italien, 1968, 97 Min., farbig, Magnetton, 16 mm, Spielfilm, Fr.138.—, ZOOM-Verleih (deutsch und französisch untertitelt).

Durch erotische Beziehungen zu einem Gast werden die Mitglieder einer italienischen Fabrikantenfamilie aus ihrem leeren Dasein gerissen und in eine Krise gestürzt, aus der heraus sie aber zu keinem sinnerfüllten Leben finden. Pasolini formuliert mit dieser thesenhaften, thematisch gewagten und schwer deutbaren Parabel seine aus Marxismus und Christentum bezogene Forderung einer notwendigen Umwandlung des Menschen, scheint aber an deren positiver Möglichkeit zu zweifeln.

Weekend

Ante Zaninovic, Jugoslawien 1973, 10 Min., farbig, Lichtton, 16 mm, Spielfilm, Fr.15.—, ZOOM-Verleih.

Das Wochenende einer Familie (3 Generationen), die ins Grüne fährt und den Grossvater im Abendlicht zurücklässt. Vision der verlassenen Alten. Für Diskussionen geeignete offene Parabel.

Josef Schulz (Josef Sulc)

Pedrag Golubovic, Jugoslawien, farbig, Lichtton, Spielfilm, 14 Min., Fr.15.—, ZOOM-Verleih.

Der Kurzfilm handelt vom Sterben eines Soldaten, der gegenüber dem konfektionierten Morden ein wortloses Nein sagt.

Espolio

Sidney Goldsmith, Kanada, 6 Min., farbig, Lichtton, 16 mm, Trickfilm, Fr.10.—, ZOOM-Verleih.

Der Film thematisiert am Beispiel des Zimmermanns, der das Kreuz Christi zimmert, die Frage der Verantwortung des Menschen für seine Werke. Er fragt nach der Schuld des Mitläufers, der sich «um nichts kümmert» und «seine Arbeit tut» und verfolgt diese Frage bis in die Gegenwart.

Zu beziehen durch:

ZOOM-Verleih

Saatwiesenstrasse 22
8600 Dübendorf
Telephon 01 / 85 20 70

Selecta-Verleih

Zwei Filme, die, obwohl nur in der französischen Originalfassung erhältlich, auch für den Einsatz in der deutschen Schweiz zu empfehlen sind, da ihre wesentlichen Aussagen im Optischen liegen:

Derrière la fenêtre

Jean Schmidt, Frankreich 1972, 18 Min., farbig, Lichtton, 16 mm, französische Version, Fr.35.—, SELECTA-Film.

Kinder einer Vorschulklasse in der Pariser Banlieue beobachten vom Schulzimmer aus Clochards und verarbeiten das Gesehene anschliessend in einem freien Gespräch, das die Rassenfrage, Bildung von Vorurteilen und die Unterschiedlichkeit in den sozialen Beziehungen berührt.

La Pastorale du 20^e

Jean Schmidt, Frankreich 1972, 13 Min., farbig, Lichtton, 16 mm, französische Version, Fr.25.—, SELECTA-Film.

In einem Pariser Kindergarten erzählen, zeichnen und spielen 5jährige, wozu sie Beethovens 6. Symphonie anregt und inspiriert. Sie bilden ein kleines Orchester und improvisieren ihre eigene Musik: ein beeindruckendes Beispiel kindlicher Kreativität.

Höhle des göttlichen Dunkels

Dr. Ernst Stürmer, Österreich 1972, 30 Min., farbig, Lichtton, 16 mm, Fr.40.—, SELECTA-Film.

Ein Film über das Wirken des deutschen Jesuiten Hugo Lasalle, der als erster ein Zen-Institut in Japan erbaut hat, um als Pionier in Wort und Tat das Gespräch zwischen Christentum und Buddhismus auf der Ebene der Mystik zu führen. Lasalle ist der erste christliche Zen-Meister. Zen ist eine aus dem Buddhismus geborene Form östlicher Meditation, die gegenwärtig in Europa und den USA grossen Anklang findet, besonders bei der Jugend.

Zu beziehen durch:

SELECTA-Film

8, rue de Locarno
1700 Fribourg
Telephon 037 / 22 72 22

A Man to Respect (Ein achtbarer Mann)

73/282

Regie: Michele Lupo; Buch: Mino Roli, Franco Bucciari, Roberto Leoni, M. Lupo; Kamera: Tonino Delli Colli; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Kirk Douglas, Giuliano Gemma, Florinda Bolkan, Reinhard Koldehoff, Wolfgang Preiss u. a.; Produktion: BRD/Italien 1972, Paramount-Orion/Verona, 112 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Gentlemangangster, der einen sorgfältig ausgeklügelten Millionencoup erfolgreich ausführt, scheitert schliesslich an der Unzuverlässigkeit seines Komplizen. Reichlich konstruierte und psychologisch simple Krimistory, die jedoch effektiv und handwerklich-technisch gekonnt inszeniert ist.

E

Ein achtbarer Mann

Les noces rouges (Blutige Hochzeit)

73/283

Regie und Buch: Claude Chabrol; Kamera: Jean Rabier; Musik: Pierre Jansen; Darsteller: Michel Piccoli, Stéphane Audran, Claude Piéplu, Clotilde Joane, Eliana de Santis, François Robert u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1973, Les Films de la Boétie/Canaria Films, 90 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Mord aus Leidenschaft in der französischen Provinzbourgeoisie, unabsichtlich aufgedeckt durch kindliche Wahrheitsliebe. Nach einem authentischen Fall technisch einwandfrei inszeniert, balanciert Claude Chabrols Film an der Grenze zum zynischen Kitsch, und restlos einverstanden scheinen weder die renommierten Schauspieler mit ihren Rollen, noch die Zuschauer mit dem Gebotenen. → 20/73

E

Blutige Hochzeit

Le silencieux (Ich – die Nummer 1)

73/284

Regie: Claude Pinoteau; Buch: Jean-Loup Dabadie und C. Pinoteau; Kamera: Jean Collomb; Musik: Jacques Datin und Alain Goraguer; Darsteller: Lino Ventura, Lea Massari, Suzanne Flon, Léo Genn, Robert Hardy, Pierre-Michel Le Conte, Bernard Dhéran, Lucienne Legrand u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1973, Gaumont International/Medusa, 100 Min.; Verleih: Impérial, Lausanne.

Claude Pinoteau hat mit seinem Regie-Erstling einen intelligenten Spionagefilm inszeniert, der die Flucht eines durch den britischen Geheimdienst gefangenen und nach Geständnissen auf freien Fuss gesetzten russischen Agenten ehemals französischer Nationalität vor den Häschern aus der Sowjetunion zeigt. Neben der Spannung, die mit den Mitteln des guten französischen «Policier» erzeugt wird, kennt der Film auch leise Ironie, komödiantische Züge und einen Hauch von Menschlichkeit. Hervorragend inszenierte und nicht minder perfekt gespielte Unterhaltung, die auf die übliche Gewalttätigkeit weitgehend verzichten kann.

J* Ab etwa 15 möglich. → 19/73

Ich – die Nummer 1

Il Sindicalista (Wir sind alle Sünder)

73/285

Regie: Luciano Salce; Buch: Castellano, Pipolo; Kamera: Enrico Menczer; Musik: Guido De Angelis; Darsteller: Lando Buzzanca, Isabella Biagini, Renzo Montagnani, Dominique Boschero, Piero Vida u. a.; Produktion: Italien 1972, Fair Film, 108 Min.; Verleih: Comptoir Cinématographique, Genf.

Ein Süditaliener kommt nach dem Norden, wo er in einer Fabrik mit Erfolg für bessere Arbeitsbedingungen kämpft. Desillusioniert verlässt er Fabrik und Familie, nachdem sein Chef die infolge eines Streiks billig gewordenen Aktien der Firma erwirbt, um das Unternehmen ausländischen Spekulanten zu verkaufen. In die Form einer turbulenten, grotesken Komödie gekleidete Schilderung der Situation des italienischen Arbeiters, deren Wirkung allerdings durch einige Entgleisungen beeinträchtigt wird.

E

Wir sind alle Sünder

Fernseh-Zentrum Zürich-Seebach offiziell eröffnet

Am 22. September 1973 konnte das neue Fernseh-Zentrum Zürich-Seebach offiziell seiner Bestimmung übergeben werden. Die Produktion läuft allerdings schon seit einigen Monaten in den bis heute realisierten Bauten. Verschiedene Baukomplexe – unter anderem die definitiven Räumlichkeiten für die Tagesschau – folgen in einer späteren Etappe. Die neuen Anlagen lösen ein zwanzigjähriges Provisorium ab: 1953 wurde im «Studio Bellerive» mit den ersten Versuchssendungen des Schweizer Fernsehens begonnen. Sehr bald war klar, dass das Provisorium im «Bellerive» (und mehr als ein Dutzend weiterer Adressen) nicht genügen würde. Was nun in Zürich-Seebach entstanden ist und noch entstehen wird, soll den Bedürfnissen dieser grössten Fernseh-Produktionsstätte unseres Landes entsprechen. Die flexible Gesamtkonzeption erlaubt auch eine kontinuierliche Anpassung der bestehenden Anlagen an künftige Erfordernisse.

TV-Erwachsenenbildung

Alle Einzelheiten für das neue Trimester der TV-Erwachsenenbildung, das am 22. September begonnen hat, sind erhältlich beim: Schweizer Fernsehen, Redaktion Erwachsenenbildung, Postfach, 8052 Zürich.

Prix-Jeunesse-Tage 1973

Vom 15. bis 18. Oktober veranstaltet die Stiftung des «Prix Jeunesse» in München die «Prix-Jeunesse-Tage 1973». Die Veranstaltung ist als Seminar zum Thema «Kind – Familie – Fernsehen» geplant; sie soll allen Teilnehmern, die sich vor allem aus Vertretern der Kinderabteilungen und zum erstenmal auch aus Redaktoren für Erwachsenenbildung internationaler Fernsehstationen und aus Wissenschaftlern zusammensetzen, Gelegenheit geben, sich mit drei speziellen Kategorien von Programmen auseinanderzusetzen:

1. Kommerzielle Unterhaltungs- und Familienserien für Kinder:
Kommerzielle Unterhaltungs(Familien)-Serien sind zwar in vielen Ländern der Welt das tägliche Brot für die kleinen Zuschauer, sie gelten jedoch bei allen repräsentativen Veranstaltungen (Wettbewerbe, Fernsehwochen usw.) mehr oder minder als tabu. Ein Grund, sich einmal kritisch und selbstkritisch mit dieser Programmsparte zu beschäftigen.
 2. Konkurrenzfähige Kindersendungen:
Attraktive Serien von hohem Unterhaltungswert, die in pädagogischer Verantwortung gezielt für Kinder produziert werden – das ist die zweite Kategorie von Programmen, die zur Diskussion gestellt wird.
 3. Die Welt unserer Kinder – Sendungen für Eltern und Erzieher:
Schliesslich werden sich die Teilnehmer mit Sendungen befassen, die dem Kind auf dem Umweg über die Information der Eltern und Erzieher zugute kommen.
-

Prix Jeunesse 1974

In der Zeit vom 24. Mai bis 1. Juni 1974 findet zum sechsten Male der «Prix Jeunesse International» im Hause des Bayerischen Rundfunks in München statt. Der «Prix Jeunesse» wird in zweijährlichem Turnus als Seminar und als Wettbewerb veranstaltet.

und Reinheit andererseits, der Konflikt zwischen Unbewältigtem, das durch die Gesellschaft zu einer Schuld wird, und dem Zustand, in dem man für nichts verantwortlich ist. Vergangenes wird dadurch dauernd aktualisiert und gleichzeitig potenziert.

Cathryn ist scheinbar glücklich mit Hugh verheiratet, vermögend, einer gesicherten Existenz verschrieben. In diese Welt nicht nur des Wohlstands, sondern vor allem auch des sterilen Wohlbefindens dringt nun das Objektiv, beobachtend, aufdeckend, dadurch das an Leben aufwühlend, was noch nicht verkrustet ist. Cathryn erblickt sich dabei selbst zugleich als ein sexuelles Symbol, ein gesellschaftliches Tabu, das sie in sich bekämpft. Ihr öffnet sich die «reale» Welt: Männer an Berufssessen, Frauen mit ihren Besuchen und Telephongesprächen, die von geradezu vollendeter Banalität sind, sowie hoffnungslos degenerierte Schwächlinge einer abbruchreifen Gesellschaft, die sich mit dem Geld Gleichgeschalteter und Meinungsloser ernährt. Da ihr die Gegenwart nicht ermöglicht, die Erinnerungen an René zu bewältigen, brechen Vorstellungen, Phantasmagorien, Wünsche und Verdrängtes stets häufiger in ihre armselige Alltagsrealität ein. Dabei erfährt sie die totale Einsamkeit und Angst innerhalb ihrer erbarmungslosen Umgebung, zu der sie den Weg nicht findet und die selbst ahnungslos bleibt. Im Inferno ihres Unterbewusstseins versucht sie ihre Schizophrenie allein zu heilen. Im Glauben, ihre Doppelgängerin umzubringen, tötet sie sich letztlich selbst. Es ist dies die Rache der Sinnlichkeit in einem halbtoten Leben.

Altman schildert eine Existenz, die mit den geringsten Alltäglichkeiten in Konflikt gerät, da diese kein Gewicht gegenüber lebendigen Erinnerungen und Einbildungen besitzen. In diesem völligen Verlust eines jeden Halts wird die existentielle Bodenlosigkeit jener fühlbar, die menschliche Ambition mit Imagination und Phantasie zu verbinden vermögen, sich dadurch von der morosen Wirklichkeit entfernen und, völlig auf sich gestellt, die Kluft zwischen den beiden Welten nicht mehr geistig zu bewältigen vermögen. Friede ist hier nur noch trügerische Ruhe aus Erschöpfung, zeitlich begrenzte Kapitulation.

Doch Altman will nicht zu tief dringen. Sein Film ist eher eine Parabel auf die Verrücktheit und die Imagination als deren Analyse. Das Interesse liegt anderswo. So im Panoptikum der Erscheinungen, Spiegelungen, Täuschungen; in einem Puzzle mit richtigen und falschen, leichten und verfänglichen Zusammenhängen, einer Mischung des Möglichen mit dem Wahrscheinlichen und dem (falsch) Realen. Was in Atem hält, ist das Trügerische des Bildes, eine Sache, die in sich selbst begründet ist und nicht einmal zulässt, dass man hinter sie leuchtet. So bleibt auch das Verhältnis zwischen den verschiedenen Figuren ein wirres Netz sich vielfältig kreuzender Beziehungen oder Beziehungsmöglichkeiten. Da von Anfang an alles unecht ist, gibt es nichts, was wirklich unmöglich – oder wirklich real wäre. Altman stört es nicht, einen psychoanalytischen Trainingslauf auf hinreichend bekanntem Parcours zu absolvieren; er bemüht Seele und Empfindung, ohne in deren Tiefe zu tauchen. Dafür bleibt das rettungslose Vervielfachungs-Zerrbild nicht ohne Faszination: ein beunruhigendes Prisma, dessen Licht auf ein bewegtes Meer im verunsichernden Mondlicht fällt.

Images will nichts mehr sein als ein Film, der über (seine) Bilder reflektiert und sich dabei bewusst selbst seziiert und zersetzt, in aller Freiheit, mit allen Spiegelungs- und Bezugsmöglichkeiten. Daher werden die Phantasmagorien mit durchaus realistischen Bildern, die Halluzinationen der Hysterischen mit alltäglichen Erscheinungen dargestellt, in einer Wechselwirkung nicht nur zwischen Realität und rein innerlicher Imagination, sondern auch zwischen Gesellschaft und Subjektivität. Der Realismus in der Beschreibung etwa der minuziös arrangierten Dekors ist so stark, damit der Bruch zwischen Aussenwelt und Cathryns Vision um so brutaler wirkt.

Da läge also die Grenze Altmans: der Film, seine Dauer, sein Ende selbst. Aber es gibt noch eine andere, unfreiwillige: das störende Gewicht der Symbolik, die Bedeutungsmache, der penetrante Hinweis auf das Puzzle, von dem niemand weiss,

wie es aussieht oder aussehen sollte. Gelingen Altman verhalten lyrische Sequenzen voller Melancholie, wo er zeigt, wie sich Cathryn über die Vergangenheit und das Verlorene beugt, so doppeln Hilfskonstruktionen und (virtuose) Fingerzeige immer wieder allzu explizit und aufdringlich nach. Selbst Musik und Geräusche werden bemüht, um das Ephemere, Verflochtene, Unheimliche ja deutlich genug fühlbar zu machen.

Diese Mischung von Originalität und Begrenzung, Faszination und Abwehr machen Altman aber gerade interessant; doch darob in ihm «einen der talentiertesten Regisseure unserer Zeit» zu sehen (Guy Braucourt, «Ecran 73»), scheint doch einer nicht geringen Überschätzung gleichzukommen. Indessen kann in der Hartnäckigkeit, mit der Altman die Kritiker seit *M. A. S. H.* irritiert und in die gegensätzlichsten Lager teilt, ein Indiz für eine noch nicht voll ausgeleuchtete Eigenständigkeit und Persönlichkeit liegen. Man wird ihn besonders gut – und wohl auch etwas skeptisch – im Auge behalten müssen.

Bruno Jaeggi

Le silencieux (Ich – die Nummer 1)

Frankreich/Italien 1973. Regie: Claude Pinoteau (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/284)

Agenten und Spione, beliebte Protagonisten des spannenden Unterhaltungsfilms, hatten es in den letzten Jahren nicht leicht. Ihre Persönlichkeit geriet – vor allem als Folge der James-Bond-Filme – in den Schatten einer alles dominierenden Technik. Die Hauptrollen wurden nicht mehr mit Menschen, sondern mit allerhand übertechnisiertem Schnickschnack besetzt, mit Wunderautos, Spezial-U-Booten, Helikoptern aller Spielformen, weltbeherrschenden Computern, weltzerstörenden Bomben und einem utopischen Arsenal an tödlichen Kleinwaffen. Das Genre geriet ins Abstruse und verlor damit seine Effektivität und nicht selten auch seine unterhaltende Wirkung. Es wurde vergessen, dass der Agenten- und Spionagefilm nicht von der masslosen Übertreibung, sondern von der hauchdünnen Entfernung von der Wirklichkeit seine Lebendigkeit und seine Spannung bezog.

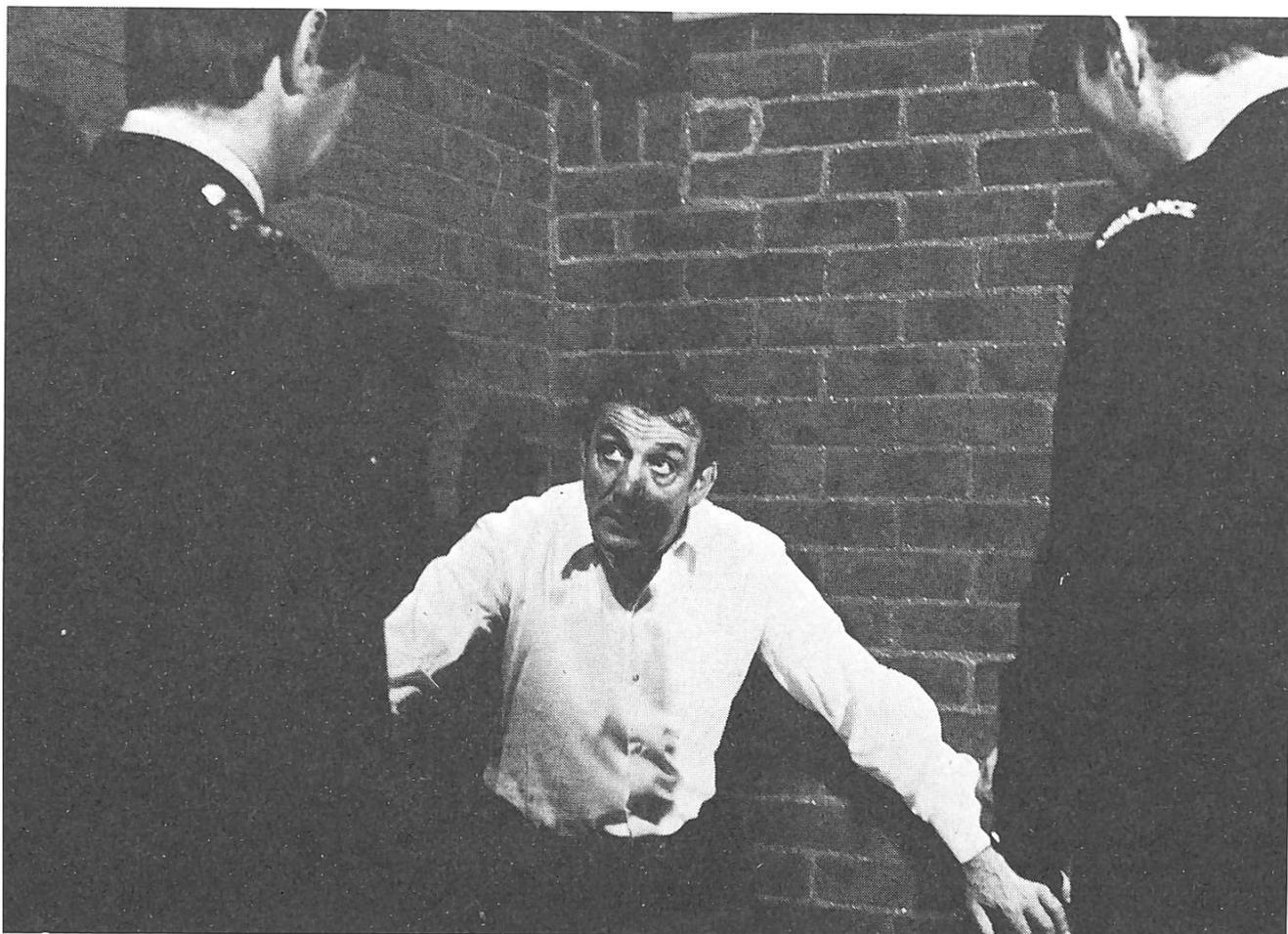
Der Franzose Claude Pinoteau nun, der sein Handwerk bei Kapazitäten wie René Clément, Henri Verneuil, Claude Lelouch und einigen andern gründlich gelernt hat, kommt in seinem Regie-Erstling auf den Agenten aus Fleisch und Blut zurück. Zwar ist Anton Haliakow alias Clément Tibère durchaus in eine von der Technik dominierte Welt hineingestellt, ja er ist selber Physiker, aber die Technik hat letzten Endes keine entscheidende Funktion. Tibère ist vom Augenblick an, in dem er ins Räderwerk der internationalen Geheimdienste gerät, auf sich allein gestellt. Der hausbakene Revolver gibt ihm mehr die Illusion von Schutz, als dass er ihm wirklich etwas nützt, und das Auto, die Eisenbahn bleiben reine Fortbewegungsmittel. Nicht die Fähigkeit, Gefahren lange zum voraus zu wittern, erhalten ihn am Leben, sondern seine instinktive Art zu handeln, wenn er einmal in Bedrängnis geraten ist.

Anton Haliakow also steigt im Londoner Flughafen aus einer Tupolev aus. Er gehört zu einer Gruppe von russischen Wissenschaftlern, die zu einem Studienaufenthalt in die britische Hauptstadt gekommen sind. Ein fingierter Unfall gibt dem «Intelligence Service» Gelegenheit, Haliakow zu schnappen; denn es ist dort bekannt, dass dieser vor langer Zeit von den Sowjets entführt worden ist und eigentlich Clément Tibère heisst. Gegen die Nennung von zwei Namen britischer Physiker, die geheime Informationen nach der Sowjetunion liefern, soll Tibère im Westen auf freien Fuss gesetzt werden. Die so von Tibère mehr widerwillig als aus Überzeugung eingehandelte Freiheit wird für ihn zu einer langen Flucht vor russischen Häschern, die dem Wissenschaftler-Agent nach dem Leben trachten. Erst als es ihm gelingt, den französischen Geheimdienst davon zu überzeugen, dass der russische Dirigent Boris

Korodin keineswegs nur um der schönen Muse willen im Westen weilt, findet die Jagd ein Ende. Die beiden Spione werden ausgetauscht wie Briefmarken.

Dieses einfache Handlungsgerüst, das gar nicht so abwegig erscheint, dient Pinoteau zur Inszenierung eines ebenso brillanten wie spannenden Unterhaltungsfilms, wobei sich der Regisseur des Einsatzes bewährter konventioneller Mittel nicht schämt. Dass er durch die Schule des französischen «film policier» gegangen ist, bleibt unverkennbar. Aber Pinoteau, dessen Film keine Konzessionen an die modische Sex- und Gewaltwelle macht, bietet mehr als Tempo und Brisanz: Es gibt da auch leise Ironie und so etwas wie menschliche Tragik. Nicht etwa, dass der Autor das Genre des Agenten und Spionagefilms persiflieren würde. Die Ironie entsteht aus der leichten Distanz zu einer Welt, in der solche Vorfälle tatsächlich möglich sind, in der die Völker gegeneinander statt zusammenarbeiten, in der hinter der Fassade der Höflichkeit und der politischen Diplomatie mit unzähligen Millionen ein Netz des Betrugs, der Übertölpelung und auch des Mordes aufrechterhalten und in gewissem Sinne auch legalisiert wird. Pinoteau ist zwar weit davon entfernt, diese Überlegungen in seinem Film grundsätzlich auszubreiten. Sie stehen mehr am Rande, liegen zwischen den Bildern des Suspense, jener unterschwellig und hintergründigen Spannung. Pinoteau ist ein verkappter Moralist.

Er ist es auch in der Schilderung seines Protagonisten, dem Lino Ventura in überzeugender und glaubwürdiger Manier seine Gestalt leiht. Immer wieder wird das Schicksal eines Menschen durchsichtig, der aus einer alltäglichen Lebensbahn herausgerissen wurde und in das Räderwerk einer Maschinerie geriet, die unentwegt dramatischen Höhepunkten entgegentreibt, keine Besinnung auf sich selbst mehr erlaubt und folgerichtig entpersönlichend wirkt. Dieser Identitätsverlust ist auch nicht mehr wettzumachen, wenn es ausnahmsweise einem gelingt, sich aus den Mechanismen dieser in sich geschlossenen Scheinwelt zu lösen. Pinoteau macht das sehr deutlich, wenn er Tibère nach 16 Jahren der Abwesenheit mit seiner Frau



(Lea Massari) zusammentreffen lässt, die inzwischen wieder geheiratet hat: Wehmut nach vergangener Zeit ist alles, was beide noch verbindet. Tibère wird von vorne beginnen, eine neue Identität suchen müssen. Er wird nie mehr jener Clément Tibère sein, der er vor seiner Entführung war. Darum beneidet ihn keiner. Urs Jaeggi

La bonne année (Das gute Jahr)

Frankreich/Italien 1973. Regie: Claude Lelouch (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/274)

Viel Sorgfalt für Aufbau und Technik hat Claude Lelouch aufgewendet, viel Ehrgeiz und Willen, um aus dem «guten Jahr» auch einen wirklich guten Film zu machen. Seine Freude an den vielen Möglichkeiten zu filmen, sein heimliches Lachen über eigene Bonmots schimmert immer wieder durch. Mitten zwischen schwarz-weißen Schlussszenen entfaltet er die Haupthandlung in Farbe, spielt mit dem Ton und gibt Bildern und Szenen Lebendigkeit und Spannung. In der Wahl der Darsteller hat er sich nicht geirrt: Lino Ventura und Françoise Fabian eignen sich glänzend als Hauptfiguren. Kaum ein anderes Gesicht als dasjenige von Lino Ventura könnte besser einen Ganoven mimen, der in seiner Brust zwar keine hohe Schulbildung, aber viel Phantasie, etwas Psychologie und ein treues, gutes Herz herumträgt, das für Françoise schlägt, die Intellektuelle, die als Antiquarin mit Ludwig XVI. handelt, mit Zitaten um sich wirft und eine Schwäche für Angeklagte und Schuldige hat. Liebe ist zwar nicht eingeplant in den perfekten Einbruchsplan, den Lino Ventura als Simon mit seinem Freund in Cannes unternehmen will: Einbruch in ein absolut einbruchsicheres Juwelergeschäft mit kühl, präzise und minutiös errechneten und erprobten Chancen. So genau die ausgerechnete Zeit stimmt, so genial Simon sich in einen hinfälligen Greis verwandelt, so sicher scheitert die Perfektion an einer offenen Sicherheitstüre – Geld und Freund sind zwar gerettet, Simon aber richtet sich auf Jahre im Gefängnis ein. Françoise bleibt ihrer Vorliebe für Schuldige treu, wartet, und wenn sie auch inzwischen «ein Leben wie ein Mann» führt, gibt sie es doch bei Simons unerwarteter Entlassung sofort für ihn auf. Treue ist auch bei Männern kein leeres Wort: Der Freund hat Simons Anteil an der Beute getreulich und gewissenhaft für ihn in Sicherheit gebracht.

Mit Witz, Parodie und einigen banalen Weisheiten, wie z. B. «... eine Frau ist ein Wesen, das manchmal weint», belächelt Claude Lelouch das Leben, das Geschwätz der «Gebildeten», sich selber. Wenn er auch hie und da, ganz in sich und seine Bilder versunken, die Zeit zu vergessen scheint und daraus Länge entsteht, die sich in Langeweile zu dehnen droht, gelingt es ihm doch, sie im letzten Augenblick noch aufzufangen. Das Hin und Her zwischen Liebesproblemen und Kriminalfall ergibt ein faszinierendes Zusammenspiel, auch wenn es den grossen Bogen des Handlungsablaufs eher stört – was Lelouch nicht übelgenommen wird, denn unbestreitbar bietet «Das gute Jahr» leichte und vergnügliche Unterhaltung. Elsbeth Prisi

What?

Deutschland/Italien/Frankreich 1972. Regie: Roman Polanski (Vorspanndaten s. Kurzbesprechung 73/270)

«Ich habe Schwierigkeiten mit der Wirklichkeit», klagt die attraktive Nancy (Sydney Rome) in Roman Polanskis neuestem Film *What?* dem greisen Milliardär Noblart (Hugh Griffith), in dessen weitläufige und von skurrilen Figuren bevölkerte Luxus-

villa sie sich nach einem Vergewaltigungsversuch hat retten können. Auch der Zuschauer hat etliche Schwierigkeiten, wenn er sich auf die wirren und verwirrenden, in Form eines Happenings ablaufenden Ereignisse dieses Werks einen Vers machen will. Zwar ist es Polanski (ausser in *Das Messer im Wasser*) nie um einen realitätskonformen Naturalismus gegangen, stets hat er den Zuschauer mit einer eigenen Gesetzen folgenden, bedrohlichen Gegenwelt konfrontiert, in der individuelle und kollektive Ängste sich zu alptraumhaften Bildern verdichteten. Diese Gegenwelt ist in *What?* aber zur blossen Kulisse geworden. Aggression und Angst vor dem Unbekannten bilden noch den Hintergrund einiger gelungener Szenen des ersten Teils, verflachen dann aber zusehends zum reinen Nervenkitzel, mit dem sich eine Gruppe gelangweilter Nichtstuer die Zeit vertreibt.

Gewiss, man kann viele Szenen aus *What?* in Analogie zu Polanskis früheren Werken als traumhafte Imaginationen verdrängter Wünsche interpretieren. Und erinnert die abgeschiedene Luxusvilla nicht ein wenig ans Schloss in *Tanz der Vampire*, der Rest von schwarzem Humor an *Cul-de-sac*, ist die Figur der Nancy nicht eine «normale» Schwester der Carol aus *Repulsion*? Eine Deutung in dieser Richtung mag im Rahmen einer Würdigung von Polanskis Gesamtwerk sinnvoll sein. Von der Mehrzahl der Zuschauer darf aber auch ein Künstler vom Range Polanskis keine Anrechnung früherer Verdienste erwarten. Jedes Kunstwerk muss für sich allein bestehen können. Und *What?* besteht nur schlecht: zur zwanglosen Komödie fehlen die Einfälle, zum Traumspiel die Tiefe, zur gesellschaftskritischen Satire die Schärfe. Was bleibt, ist die kuriose Geschichte einer verfolgten «Unschuld», die jedem ein bisschen gefällig ist: Dem alten Noblart hilft Nancy beim Sterben, indem sie ihm ihren Unterleib zeigt, von einem Arbeiter lässt sie sich das Bein blau anstreichen, den verschrobenen Playboy Alex (Marcello Mastroianni) muss sie auspeitschen, nachdem er sich ein Tigerfell umgeworfen hat, und irgendein Verrückter klaut ihr nach und nach alle Kleider. Dies legt die Vermutung nahe, dass *What?* gar nicht zum Vergnügen der Zuschauer gedreht worden ist, sondern zu jenem des Regisseurs, der Schauspieler, der Filmequipe und des Produzenten Carlo Ponti, dem die luxuriöse Villa in Wirklichkeit gehört.

Gerhart Waeger

ARBEITSBLATT KURZFILM

Auch unsere Stimme soll gehört werden (Nek se cuje i nas glas)

Dokumentarfilm, farbig, 16 mm, Lichtton, kroatisch gesprochen mit deutschen Untertiteln, 16 Min.; Regie und Buch: Krsto Papic; Kamera: Ivica Rajkovic und Ranko Mitik; Schnitt: Lidija Branis; Musik: Lidija Joijc; Produktion: Jugoslawien 1971, Zagreb Film; Verleih: SELECTA-Film, Fribourg, und ZOOM-Verleih, Dübendorf; Preis: Fr. 25.—.

Kurzcharakteristik

Verschiedene private Radiosender Jugoslawiens mit meist primitiven Sendeanlagen zeigen ihr Wirken, das sich von der reinen Unterhaltung bis zu wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Sendungen erstreckt. Obwohl der Staat diesen «schädlichen» Meinungsbildern entgegen tritt, arbeiten sie unverdrossen als Volksstimme weiter.