Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 26 (1974)

Heft: 21

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: 17.07.2025

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

Trotz dieser Kritik an Scheugls ausserfilmischer Basis wäre es natürlich töricht, die Möglichkeit und Wirklichkeit von Interferenzen zwischen dem Geschlechterbild im Film und der sozialen, politischen sowie wirtschaftlichen Realität in Abrede zu stellen. Scheugl vermittelte gerade in dieser Beziehung äusserst wertvolle Hinweise und Beobachtungen. Ebenso brauchbar sind die Ergebnisse aus der inhaltlichen Analyse der Filme. Was bisher nur an Einzelbeispielen nachgewiesen werden konnte, erhält bei Scheugl eine eindrückliche, an über 1000 hauptsächlich amerikanischen Spielfilmen nachgewiesene Bestätigung: «Das im amerikanischen Film manifeste Bild von Mann und Frau besteht aus einer Anzahl von Stereotypen, die in ihrer Relation zueinander das Drama eines heimlichen Krieges ergeben, dessen fortdauernde Existenz in seiner komplexen Form aber wenig ins Bewusstsein der Öffentlichkeit drang. Der Krieg ging um das Verlangen der Frau nach Gleichberechtigung gegenüber dem Mann und dem Versuch des Mannes, diesen Anspruch zu hintertreiben. Der Kampf war bestimmt von der immer wieder einsetzenden Offensive der Frau gegen die patriarchalische Vorherrschaft des Mannes. Dass das Erscheinungsbild der Frau viel lebhafter ist als jenes des Mannes, hängt damit zusammen, dass ihre Siege, Rückschläge und Kapitulationen ihr eine Vielzahl von Rollen abverlangten, wogegen der Mann in seinem Selbstverständnis der gleiche blieb, seine Rolle höchstens im Sozialen änderte (positiver und negativer Held), nicht jedoch im Gesellschaftlichen – also in bezug auf die Frau.» Sepp Burri

FILMKRITIK

Scener ur ett aektenskap (Szenen einer Ehe)

Schweden 1974. Regie: Ingmar Bergman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/310)

Eine Folge von sechs fünfzigminütigen Fernseh-Szenen, in Schweden 1973 ausgestrahlt, liegt diesem Film zugrunde. Für den kleinen Bildschirm hatte Ingmar Bergman zuvor schon zweimal gearbeitet. In den Jahren 1968/69 entstand – zwischen den Filmen «Schande» und «Passion» – zuerst das Kammerspiel «Riten» und sodann das etwas kürzere «Farö-Dokument». Ob sich in diesen Versuchen mit dem neueren Medium neben dem Interesse für die andersartigen Bedingungen des Gestaltens auch eine bewusste Tendenz zu weniger komplizierter und prätentiöser Ausdrucksweise manifestierte, ist einstweilen nicht nachprüfbar. Von den folgenden Filmen hätte jedenfalls höchstens «The Touch» eine solche Tendenz ein Stück weit aufgenommen. Auch die «Szenen einer Ehe» ergeben unter diesem Aspekt keinen eindeutigen Befund. Immerhin hat sich Bergman der Gesetzlichkeit der Serie angepasst mit einer zeitlich geradlinig ablaufenden Chronik. Auch in der von ihm auf der Basis des ursprünglichen Materials gestalteten Filmfassung, die noch ungefähr die halbe Gesamtdauer aufweist, ist dieser Aufbau erhalten geblieben: in der Einteilung in Kapitel, die den Stationen einer Entwicklung über ein Jahrzehnt hinweg folgen. Erhalten geblieben sind auch die weitgehende Beschränkung auf das Zwei-Personen-Stück – die es freilich bei Bergman schon früher gegeben hat – und das Übergewicht der Dialoge, in denen die aufgegriffenen Probleme ausdrücklich benannt werden. Der Fernseh-Ausstrahlung hat das insofern zu Erfolg verholfen, als sie in Schweden ein breites Echo fand. Die kaum durch Verschlüsselungen belastete, detaillierte Darstellung ehelicher Schwierigkeiten hat offenbar unter den Zuschauern starke Anstösse zu Vergleichen mit eigenen Erfahrungen ausgelöst. Dieses Interesse ist auch der Kino-Fassung erhalten geblieben.

Der Film setzt ein mit der leicht ironisch getönten Vorstellung der intakten, fast mustergültigen Ehe zwischen Marianne und Johan. Die beiden haben vor zehn Jahren geheiratet, sind 35 bzw. 42 Jahre alt, haben zwei Töchter und gehen jedes einem Beruf nach, er als Wissenschafter, sie als Rechtsanwältin. In einem Interview zeigt Johan wortreiche Selbstzufriedenheit, während seine Frau nicht viel mehr von sich zu sagen weiss, als dass sie eben glücklich verheiratet und Mutter zweier Kinder ist. Die Konfrontation mit einem befreundeten Paar, das sich als gänzlich zerstritten erweist, scheint die Harmonie von Marianne und Johan zu bestätigen, gewährt aber einen vielsagenden Blick in eine zur Hölle gewordene Ehe. Bereits das folgende Kapitel, überschrieben «Die Kunst, Probleme unter den Teppich zu wischen», verrät jedoch, dass die Problemlosigkeit des Verhältnisses zwischen den beiden nur an der Oberfläche existiert, zeigt auch, mit Hilfe welcher Techniken diese Fassade errichtet und bisher gehalten werden konnte. Hinter ihr haben aufgestaute Konflikte schon lange eine zweite Wirklichkeit wachsen lassen, die explosionsartig durchbricht: Unvermittelt eröffnet Johan seiner Frau, dass er seit Jahren ein Verhältnis unterhalten habe und jetzt mit seiner Geliebten weggehen möchte, vielleicht für immer.
Für Marianne kommt diese Entillusionierung als Schock. Erst ist sie sprachlos, dann fleht sie Johan an, auf seinen Entschluss zurückzukommen. Sie versucht, sich an die alltägliche Routine zu klammern, um wieder Boden unter den Füssen zu gewinnen. Später schreit es aus ihr heraus. Johan weiss, was er will, was er muss, aber Auge in Auge mit seiner Frau fällt es ihm schwer, die Rolle dessen durchzuhalten, der, verletzt, keine Rücksicht mehr nimmt. Zudem ist er seiner selbst nicht sicher. Diese Widersprüchlichkeiten, innere Bewegung, Leiden und Lähmung, aber auch zuvor schon die heimlichen Spannungen, ihr plötzliches Ansteigen und die eingespielten Vorkehren zu ihrer Brechung, die falschen Töne im Gespräch und die zu eilige Sicherheit – all diese Nuancen arbeitet Bergman in der Nahbeobachtung der beiden Protagonisten mit geradezu atemberaubender Treffsicherheit heraus. Er ist seinen Darstellern wie immer ein unvergleichlicher Führer, schafft aber auch durch die Interieurs, durch Farb- und Lichttechnik ein Klima, das – übrigens gänzlich ohne Zuhilfenahme von Begleitmusik – die Dialoge emotional wirksam unterfängt.
Bei Gelegenheit äussert sich Bergman skeptisch über die Möglichkeit einer Psychotherapie (für Marianne). Dennoch gestaltet sein Film so etwas wie einen verspäteten Reifungsprozess. Dieser setzt jetzt, nach der Trennung von Marianne und Johan, erst ein. Die Frau ist es, die zuerst ihrer persönlichen Probleme bewusst wird und damit auch der falschen Voraussetzungen, unter denen sie diese Ehe geführt hat. In längeren Abständen trifft sie sich wieder mit ihrem früheren Mann. Bei solchen Gelegenheiten wird einiges von dem, was früher «unter den Teppich» geriet, akut, werden Selbsttäuschungen abgebaut, Vorwürfe und sogar Handgreiflichkeiten gewechselt. «Analphabeten» hat Bergman eines der Kapitel überschrieben, und im Dialog lässt er Johan erläutern, er habe wohl Wissen über beliebige Sachgebiete, kenne aber nicht den Geist, sich selber.
Derlei Sentenzen klingen beinahe überdeutlich, lehrhaft. Aber Bergman führt seine Protagonisten nicht so geradlinig den Pfad der Erkenntnis, dass sein Film zum Modell gerönne. Eher schon gleicht ihr Suchen aneinander einem blinden Herumtappen, bei dem sich gelegentlich Dinge greifen lassen, ohne dass insgesamt die Szene sich aufklärt. Zehn Jahre nach ihrer Trennung – sie sind längst geschieden und beide wieder verheiratet – haben Marianne und Johan sich immerhin so weit von Illusionen und Lügen freigemacht, dass sie jene gemeinsame Sprache finden, von der Marianne während ihrer Ehe schon meinte, dass sie zwischen ihnen herrsche. Es ist freilich eine Sprache der Bescheidung und der eingestandenen Schwäche. Er verteidige sich nicht mehr, er habe sich mit seinen eigenen Grenzen abgefunden, äussert Johan ohne Bitterkeit. Marianne dagegen, die einen Augenblick noch Überlegenheit mimt, gerät unvermittelt in Panik: Leben wir in grosser Verwirrung, in Unsicherheit, Ungewissheit und Angst? Ihre Fragen klingen wie eine Bestätigung dessen, was ihr Partner zuvor formulierte: Die Schwächen sind anzunehmen, wenn

es wenigstens die Sehnsucht nach etwas anderem, Vollkommenerem gibt. In dieser Perspektive wird die sehr unvollkommene Liebe der beiden getrennten Partner zu einer Selbsterfahrung, die Kraft genug birgt, ihr Leben zu be-sinnen.
Diese Schlusswendung des Films ist nicht frei von Überraschung. Nach all den «harten», hoffnungslos anmutenden Inszenierungen der letzten zehn Jahre greift Bergman mit geradezu zitathafter Deutlichkeit die Perspektive von «Wie in einem Spiegel» (1961) wieder auf. Was dort noch ausdrücklich als eine Möglichkeit zur Überwindung der Existenznot deklariert und unter Bezugnahme auf Gott, Glaube und Bibel ausgeführt wurde, kehrt hier zurück, in unpathetischer, nüchternerer Form freilich. Metaphysische Bedeutung, signalisierende Zeichen und Bilder fallen aus – zumindest bis auf eines: Während des letzten nächtlichen Gesprächs zwischen Marianne und Johan tönt neuerdings das Nebelhorn, das seinerzeit schon der Situation des Angerufenseins aus dem Unsichtbaren akustische Gestalt gab.
Die Parallele legt es nahe, in den «Szenen einer Ehe» einen zwar perfekt und weniger prätentiös gemachten, aber nichtsdestoweniger in der Entwicklung des Autors rückwärts gewandten Film zu sehen. Dem steht entgegen, dass Bergman inzwischen die Erfahrung der vielfachen Schwäche und der Spannung zwischen Wirklichkeit und Sehnsucht nach Vollkommenem gelassener formuliert. Einerseits bleibt er näher an den Dingen des Alltags, auch wenn die Aussparung weiter Lebensbereiche, die Beschränkung auf die Paar-Beziehung und auf das «gehobene» Milieu hier Grenzen setzen. Anderseits findet er mindestens in der Schluss-Szene zu einer bei ihm ungewohnten Tonlage: zu echter Heiterkeit. In ihr kommt das Paar zur Ruhe. Wie einst bei ihrer Heirat teilen Marianne und Johan die Erfahrung der Einsamkeit und des Verletztseins, begraben sie nun aber nicht unter Illusionen, sondern können sie akzeptieren. Das mag beinahe erbaulich klingen, bestätigt aber bloss, dass Bergman der heimlich Hoffende geblieben ist durch alle Bitterkeit und Skepsis hindurch, mit denen er nie zurückgehalten hat, deren rückhaltlose Äusserung ihn schliesslich aber auch in diesem Film glaubwürdig macht.

Edgar Wettstein

The Abdication (Königin Christine)

USA 1974. Regie: Anthony Harvey (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/286)

Königin Christine von Schweden (1626–1689) gehörte zu den farbigsten, originellsten Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts. Als einziges Kind Gustav Adolfs musste sie nach dessen Tod in der Schlacht bei Lützen schon mit sechs Jahren den Thron besteigen. Die Vormundschaftsregierung leitete Graf Axel Oxenstierna, der für eine vollendete gelehrte Ausbildung der Thronfolgerin sorgte. Nach ihrem Regierungsantritt im Jahr 1644 setzte sie sich rasch gegenüber der angewachsenen Macht des Adels durch und führte das kulturelle Leben Stockholms zum Aufblühen, konnte jedoch die wirtschaftlichen Probleme der Zeit nach dem Dreissigjährigen Krieg nicht bewältigen. Sie war eine leidenschaftliche Reiterin, Fechterin und Jägerin und interessierte sich sehr für die Wissenschaften, insbesondere Mathematik und Astronomie; sie beherrschte acht Sprachen, schaffte als erste Herrscherin die Hexenprozesse ab, korrespondierte mit Pascal, berief Descartes an ihren Hof, um mit ihm zusammen eine Akademie zu gründen. Sie war nicht gerade eine Schönheit, aber charaktervoll und stolz. Ihre betont männlichen Manieren und Neigungen, die sie zur Kompensation ihres unterdrückten Frauseins an den Tag legte, erregten überall Aufsehen und gaben zu Verleumdungen Anlass – man hielt sie unter anderem für einen Zwitter. Zu einer Heirat mit ihrem Vetter konnte sie sich nicht entschliessen,

aber sie liess ihn von den Reichsständen als ihren Nachfolger anerkennen. Auf Grund einer physischen, moralischen und religiösen Krise und unter dem Einfluss jesuitischer Gesandter entschloss sie sich, zum Katholizismus überzutreten. Sie verzichtete deshalb 1654 auf den Thron und reiste nach Rom, wo sie die Kommunion und die Firmung erhielt, politische Verbindungen mit Ludwig XIV., Wilhelm von Oranien und Philipp IV. anknüpfte und in die römischen Stadtintrigen und Auseinandersetzungen um die Papstwahl eingriff, ohne jedoch noch einmal eine entscheidende politische Rolle spielen zu können. Auf ihren zahlreichen Reisen durch Europa schätzte man ihren scharfen Geist und ihre umfassende Bildung ebenso wie man an ihrem vernachlässigten Äusseren und ihrer ans Pathologische grenzenden Selbstüberschätzung Anstoss nahm. Ihr Buch «Histoire de la Reine Christine» widmete sie Gott, weil auf Erden niemand dieser Ehre würdig war. Sie selbst hielt sich für grösser als irgend einen Sterblichen und sie betrachtete alle Menschen als tief unter ihr stehend. Christina starb 1689 in Rom. Ihr Schicksal lieferte Stoff für zahlreiche historische und literarische Schriften und auch fürs Kino, so z. B. für Rouben Mamoulians «Queen Christine» (1933) mit Greta Garbo.
Dieser historischen Fakten sollte man sich bewusst sein, um beurteilen zu können, wie wenig Anthony Harveys «The Abdication», offenbar auf einem Theaterstück basierend, an der Realität dieses geschichtlichen Hintergrundes interessiert ist. Ihm geht es fast ausschliesslich um die psychologische Erfassung der vielschichtigen Persönlichkeit Christinas von Schweden (Liv Ullman), wobei allerdings ihre intellektuelle Seite weitgehend ausgespart bleibt. Der Film beginnt mit der Abdankung Christinas als einem Akt der Befreiung. Sie trifft im Vatikan ein, begleitet nur von einem zwergenhaften Kammerdiener (Zwerg als Symbol ihrer verkrüppelten Natur?), und erwartet, sofort vom Papst empfangen zu werden – schliesslich sei sie seine «beste Katholikin». Aber vor den Papst stellt sich das Kardinalskollegium – eine Phalanx hartgesichtiger, greiser Männer –, das ihren Bekehrungsmotiven nicht recht traut. Die Bekehrung der mächtigsten protestantischen Herrscherin wäre zwar ein Triumph für die katholische Kirche, aber Christina könnte ja auch eine Art trojanisches Pferd des Protestantismus sein. Vorsicht scheint also den Kardinälen geboten, und ihre Bekehrung soll nur akzeptiert werden, wenn festgestellt wird, dass sie im Interesse der Kirche (als politischer Macht) liegt. So wird sie einem langwierigen Verhör unterzogen, das ihren Stolz, ihre Arroganz und Geduld auf eine harte Probe stellt. Das Amt des Inquisitors wird Kardinal Azzolino (Peter Finch) übertragen, dem damit als einem der möglichen Nachfolger des kranken Papstes einige Fussangeln in den Weg gelegt werden sollen. Was nun folgt, ist so etwas wie eine Psychotherapie Christinas, in deren Verlauf in Rückblenden sichtbar wird, warum sie so ist, wie sie ist. Ihren Vater, zu dem sie voller Vertrauen wie zu einem strahlenden Helden aufblickte, hat sie viel zu früh verloren; ihre abergläubische, hysterische Mutter hasste sie. Erzogen wurde sie fast wie ein Knabe, so dass sie sich nicht wie ein normales Mädchen entwickeln konnte, sondern den Erfordernissen der Staatsräson gehorchen musste. Die Liebe lernte sie nur dadurch kennen, dass sie diese bei andern beobachtete; auf ihre eigene Jugendliebe musste sie verzichten. Sie konnte keine Erfüllung als Frau finden, ihr ganzes Wesen war frustriert, ihre Fähigkeit zur partnerschaftlichen Beziehung verkümmerte. Sie litt entsetzlich darunter. «Ich will geliebt werden!» schrie sie einmal Oxenstierna an. «Das Volk liebt Sie», gab dieser zur Antwort, worauf sie erwiderte: «Senden Sie es in mein Schlafzimmer!» Sie war in «Gott verliebt», dem sie ihre Jungfräulichkeit opferte, die bei den Katholiken mehr Wert hatte als bei den Protestanten, wie sie sich ausdrückte. Um endlich ganz sich selber sein zu können, frei von den Zwängen und Vergewaltigungen durch die Staatsinteressen, verzichtete sie schliesslich auf die Krone und konvertierte zum Katholizismus. Ihr Versuch zur Emanzipation jedoch misslingt. Sie verliebt sich zwar heftig in den Kardinal Azzolino, der ihre Liebe sogar erwidert – eine offensichtlich frei erfundene Beziehung –, aber sie muss erneut entsagen und verzichten, denn der Papst stirbt, und Azzolino wendet sich den Aufgaben «im

grösseren Reich» der Kirche zu. Christina befindet sich wieder in der gleichen Situation wie als Königin: Ihre Gefühle als Frau werden nicht erfüllt, sie muss erneut wegen «übergeordneter Interessen» zurücktreten – eine Frau ohne Land, ohne Macht und ohne Liebe.
«The Abdication» (Verzicht, Abdankung) ist das Drama einer Frau, die nie sich selber sein darf und deren Emanzipationsversuch scheitert. Leider hat der Regisseur auf den historischen Kontext, der zum Verständnis der Persönlichkeit Christinas und ihres Verhaltens unbedingt erforderlich ist, fast gänzlich verzichtet, so dass der Film gleichsam in der Luft hängt und auf weite Strecken unglaubhaft und artifiziell wirkt. Harvey schwelgt zwar in pathetischen Natur-Stimmungsbildern, üppigem Dekor, weichem Gegenlicht und schwülstiger Musik, aber diese Stilmittel verschleiern die Gestalt Christinas mehr, als dass sie ihr präzise Konturen geben. So wirkt denn der Film weitgehend bloss als geschmäcklerische Edelkolportage – eine vertane Chance. Nur den vorzüglichen Leistungen der beiden Hauptdarsteller Liv Ullman und Peter Finch ist es zu danken, dass der Streifen nicht ganz in schieren Kitsch abgleitet.

Franz Ulrich

Sonntag der sozialen Kommunikationsmittel (10. November)

Der zweite Sonntag im November ist der «Tag der sozialen Kommunikationsmittel», an dem die Katholiken erstens an ihre Verantwortung für die «Präsenz in den Massenmedien» erinnert und zweitens gebeten werden, dieser Verantwortung beim eigens dafür aufgenommenen Kirchenopfer Rechnung zu tragen. Bei dieser Präsenz geht es nicht um Herrschaftsansprüche, nicht um die Geltendmachung von Rechten; vielmehr soll das Bewusstsein dafür geweckt werden, dass auch die Katholiken ihren Beitrag zur Gestaltung der Massenmedien – Presse, Radio, Fernsehen, Film – leisten sollen und können – *wenn* sie es können. *Dass* sie es können, dafür braucht es mancherlei eigene Leistungen, die durch den Ertrag des Kirchenopfers ermöglicht oder doch gefördert werden sollen. Die Vorbereitung auf den «Mediensonntag», wie er abkürzend auch genannt wird, hat naturgemäss beides im Auge: einerseits den ständigen Hinweis auf die Kollekte und ihre Notwendigkeit, die man anderseits dadurch einsichtig zu machen sucht, dass die Verantwortung für die Anteilnahme an der Medienarbeit ins rechte Licht gerückt wird. Das wird dadurch erleichtert, dass der Sonntag der sozialen Kommunikationsmittel gesamtkirchliche Geltung hat und vom Papst jeweils in einer Botschaft proklamiert wird. Diese wird von der Schweizerischen Bischofskonferenz jedes Jahr aufgenommen und in einem Appell ihres Präsidenten den Schweizer Katholiken nahegebracht. Der unmittelbaren Vorbereitung des Sonntags dienen ein kleiner Pressedienst für die katholischen Zeitungen und die Pfarrblätter sowie verschiedene Unterlagen – darunter ein Vorschlag zur Gestaltung der Fürbitten in den Gottesdiensten –, die an die Pfarrämter gehen.
Der wachsende Erfolg des Kirchenopfers darf wohl als Zeichen des wachsenden Verständnisses der Katholiken für seinen Sinn gedeutet werden. In den letzten zehn Jahren ist der Ertrag von 56 000 auf 256 000 Franken gestiegen, hat sich also mehr als vervierfacht. Allein in der Zeit von 1970 bis 1973 hat es sich noch einmal verdoppelt, ohne dass der Werbeaufwand ab 1971 wesentlich gesteigert worden wäre. Seit 1964 haben die Katholiken rund 1,39 Millionen Franken über das Kirchenopfer für die Medienarbeit geleistet.
Verantwortlich für die Durchführung des Mediensonntags und der Kollekte, aber auch für die aus dieser geleisteten Zuwendungen ist der *Schweizerische Katholische Presseverein*. Die wichtigsten durch das Kirchenopfer unterstützten Institutionen sind: Katholische Internationale Presseagentur (KIPA) in Freiburg; Institut für Journalistik an der Universität Freiburg; Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen in Zürich;

Centre Catholique de Radio et Télévision in Lausanne; Filmbüro der Schweizerischen Katholischen Filmkommission in Zürich; ökumenische Medienzeitschrift ZOOM-FILMBERATER. Fritz Helfenstein

FORUM DER LESER

Einige Randbemerkungen und Fragen zur Eurovisionsübertragung des Gottesdienstes der KEK aus Engelberg am 22. September 1974

Allem voraus danke ich allen, die diese Übertragung möglich gemacht haben. Es war ein erfreuliches Erlebnis, durch diesen Gottesdienst an einer Stelle etwas von der Konferenz Europäischer Kirchen (KEK) miterleben zudürfen.
Meine Fragen: 1. Wäre es nicht möglich, für die Übertragung eines evangelischen Gottesdienstes klare Regiegrundsätze auszuarbeiten? Wenn der Prediger eine gutaufgebaute Predigt gut vorträgt, möchte man als Zuhörer mit dem Prediger richtig mitgehen. Das Fernsehen könnte es einem möglich machen, in ganz unmittelbarem Kontakt mit dem Prediger zuzuhören. Warum wird nie die Predigt aus einer einzigen Einstellung heraus zugänglich gemacht? Ganz konkret: In Engelberg dauerte die Predigt etwa 15 Minuten. In dieser kurzen Zeit wurde die Kamera-Einstellung über 20mal geändert. Bei der Hälfte dieser Änderungen wurde nachher mit der Kamera auch sonst noch herumgefahren. Dadurch wurde der Hörer dauernd abgelenkt, z. B. auf Statuen, Schnitzereien usw., also auf Dinge, die mit diesem Gottesdienst überhaupt nichts zu tun hatten und nur störend wirkten. Alle diese Schwenker kamen oft in einem Moment, wo man mit einer gewissen Spannung dem Prediger zuhörte und nun mitten aus dem Gedankengang herausgerissen wurde. Man hatte den Eindruck, den Mann am Regiepult interessiert das gesprochene Wort keineswegs. Er muss für dauernde Ablenkung sorgen; denn die Leute wollen doch unterhalten sein. Damit wird die Bedeutung der Predigt im Gottesdienst völlig verkannt.
2. Dass während des Singens oder des Orgelspiels die ökumenische Gemeinde, die bei diesem speziellen Anlass versammelt ist, dem Zuhörer gezeigt werden soll, dafür habe ich Verständnis. Aber muss das mit dieser Aufdringlichkeit geschehen, wie da die Gesichter der Leute abgetastet wurden? Man merkte direkt, wie peinlich das für Einzelne war. Und ist es wirklich nötig, dass sogar während des gemeinsam gesprochenen Unservaters die Kameras in der Kirche herumfahren?
3. Der Kommentar war sicher für viele Zuschauer hilfreich. Es ist bei einer solchen Übertragung gewiss nötig, dass die wichtigsten Leute vorgestellt und bestimmte Zusammenhänge erläutert werden. Dürfte man aber bei einem ökumenischen Gottesdienst dem Zuschauer nicht zumuten, dass ein französischer Text und ein englischer Beitrag – sie waren ja immer nur sehr kurz – ohne Übersetzung ausgestrahlt werden? Auch wenn ich eine Fremdsprache nicht verstehe, dürfte sich im Rahmen des Gottesdienstes ihr Sinn doch erschliessen. I. L., Untersiggenthal

Primitive Verallgemeinerung

Ihr Satz in der Kurzbesprechung «Der Teufel in Miss Jonas» (74/268): «... markiert in der Schweiz einen weiteren Schritt des Kinofilms in Richtung Pornographie» ist eine primitive Verallgemeinerung, die der Leser einer Film-Fachzeitschrift nicht akzeptieren kann. Vergessen sind wohl alle die Kinofilme von Tanner, Soutter, Goretta usw. R. G., Luzern