

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1977)**

Heft 1

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.

Reduktion auf das Allerwesentlichste. Was sich eingangs vielleicht als zusammenhanglos erweisen könnte, ist in Wirklichkeit die präzise Gegenüberstellung und Verschmelzung eines historischen Prozesses: Den emotionslosen Aussagen der Grossbürger folgen nicht nur Rom und seine Menschen, sondern auch die Worte eines Bauern, die Ausdruck von Verzweiflung und Unterdrückung sind. Der Bankier hat sich zwar bereichert, doch das Volk blutet: «Unsere kleine Bank war keine kleine Bank mehr.» Schnitt/letzte Einstellung: Sie zeigt einen steinernen Frauenkopf, aus dessen Mund Wasser fliesst; dazu Musik aus Bachs Matthäus Passion: «Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle, zertrümmere, verschlinge, verderbe, zerschelle, den falschen Verräter, das mörderische Blut.»

FILMKRITIK

L'Innocente (Der Unschuldige)

Italien/Frankreich 1976. Regie: Luchino Visconti (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/3)

I.
Seit einigen Jahren ist Gabriele D'Annunzio, Fürst von Montenevoso (1863–1938), eine der umstrittensten Gestalten der europäischen Dekadenz und des «fin de siècle», in Italien wieder vermehrt im Gespräch. Während dieser (modischen?) Wiederbelebung des Interesses am umfangreichen Werk des Romanciers, Lyrikers und Bühnenauteurs akzeptierte Luchino Visconti – er ist am 17. März 1976 fast 70jährig in Rom gestorben –, dessen 1892 erschienenen, frühen Roman «L'Innocente» (Der Unschuldige) zu verfilmen. Als Grund führte er an, D'Annunzio habe sein Leben auf durchaus moderne Art geführt: «Wir leben in einer brutalen und sehr oberflächlichen Epoche. D'Annunzio wollte von Jugend an Aufsehen erregen, wozu er skrupellos alle Mittel benutzte, die ihm seine Phantasie diktierte. Seine Auffassung von Liebe war brutal, der physische Aspekt kam zuerst. Er war in höchstem Masse erotisch, und was gibt es erotischeres als unsere Zeit. «L'Innocente» ist ein sehr sinnliches und erotisches Buch; mein Film wird es ebenfalls sein.» Nach D'Annunzios eigenen Worten bewunderte er als «Individualist bis zum Äussersten» am meisten «von allen männlichen Unternehmungen stets die Tat dessen, der ein von anderen aufgezwungenes Gesetz vernichtet, um sein eigenes Gesetz zu errichten». Ein Ergebnis seiner bewusst amoralisch-ästhetischen Lebensführung waren Gesellschaftsskandale und die Trennung von Frau und Kindern (einiges von diesen Erfahrungen liess er auch in den Roman «L'Innocente» einfliessen). Bei D'Annunzio lebte das ästhetisch begründete Übermenschentum weiter, das Nietzsche aus Burckhardts Renaissancebild abgeleitet hatte. Weitere Ahnen seiner Weltanschauung waren Schopenhauer, Wagner und die französischen Symbolisten. Die Machtergreifung durch den Faschismus hat D'Annunzio begrüsst. Er sah in Mussolini den Vollstrecker seiner patriotischen Ideen, zog sich jedoch später resigniert aus dem öffentlichen Leben zurück.

Schwelgerische Sinnenfreude, rauschhafte Lebensgier, Ästhetizismus und Sensualismus, aber auch Schwermut, Immoralismus und Ekel haben in D'Annunzios Werk einen sprachlich wohlklingenden Ausdruck gefunden, wie ihn auch das Italienische nur selten hervorgebracht hat. Es ist wohl vor allem auch diese ästhetische, schönheitstrunkene Feudalwelt des Dichters, die Visconti, der als grosser Leser von

Jugend an mit dem Werk D'Annunzios vertraut war, fasziniert hat. Viscontis letzter Film erscheint als eine in Ästhetik und Atmosphäre huldigende und zugleich kritisch-distanzierende Adaptation des D'Annunzio-Romans, «der in das Weltbild von Visconti, dieses Weltbild der Dekadenz, fügenlos hineinpasst» (Martin Schlappner).

II.

D'Annunzios «L'Innocente» ist die Lebensbeichte des Römer Aristokraten Tullio Hermil (Giancarlo Giannini), der rücksichtslos und egoistisch nur seine eigene Freiheit gelten lassen will – diese Parallele zu Strömungen der Gegenwart interessierte Visconti offensichtlich ebenfalls – und dabei alles verliert. Er vernachlässigt seine Frau Giuliana (Laura Antonelli), die ihm nur noch als Vertraute dient. Es stört ihn nicht weiter, dass sie ihn noch liebt und unter seiner selbtherrlichen Kälte leidet. Seine Mätresse ist die ebenfalls freidenkerische Gräfin Teresa Raffo (Jennifer O'Neill), an die ihn eine komplexe, zwischen Eifersucht und Unabhängigkeitsverlangen hin- und her pendelnde Beziehung bindet. Giuliana lernt den jungen Schriftsteller Filippo D'Arborio (Marc Porel) kennen. Die Liebe zu ihm beginnt sie zu verändern; sie wird selbstbewusster, eigenständiger und ruhiger. Tullio schöpft zwar Verdacht, ist jedoch unfähig zu verstehen, was mit ihr vorgeht. Die Eifersucht entfacht erneut seine Leidenschaft für Giuliana, die er erloschen glaubte. Das Paar findet sich wieder auf seinem idyllischen ländlichen Besitztum und bleibt zusammen, auch als Tullio erfährt, dass seine Frau von Filippo ein Kind erwartet. Da sich Giuliana weigert, sich ihres Kindes zu entledigen, tötet Tullio schliesslich diesen «unschuldigen Eindringling», dem er kein Lebensrecht zubilligt, an einem kalten Weihnachtsabend, während seine Angehörigen die Christmesse besuchen. Er erträgt es nicht, Giulianas Zuneigung mit einem «Bastard» teilen zu müssen. Durch diese Tat verliert er jedoch seine Frau, und auch die Geliebte hat sich inzwischen von ihm abgewendet. Er jagt sich eine Kugel in den Kopf, bis zuletzt seine «Übermenschlichkeit» behauptend.

Mit diesem Selbstmord, der einschneidendsten Veränderung gegenüber der Romanvorlage, distanzierte sich Visconti von der Welt Tullios und dessen Ideologie und Lebensphilosophie des Übermenschen, dieses Monsters, wie Tullio einmal von seiner Geliebten genannt wird. Er hatte nicht viel Sympathie für diesen Vertreter des italienischen Grossbürgertums übrig, dessen Verhalten er für die Entstehung des Faschismus verantwortlich machte. Er zeichnet Tullio als einen unmenschlichen, zwischen beiden Frauen hin- und herschwankenden Opportunisten, der sich jenseits der menschlichen Gerechtigkeit und nur sich selbst gegenüber verantwortlich fühlt. Sein grenzenloser Egoismus, seine moralische Skrupellosigkeit und seine hemmungslose Eigenliebe machen ihn unfähig zu echten zwischenmenschlichen Beziehungen. In seiner vermeintlichen Überlegenheit leugnet er Gott, Transzendenz, ethische Normen und soziale Verantwortung. Er ist sich selbst das Mass – und das heisst Schwäche. Die Freiheit, die er für sich beansprucht, billigt er andern nicht zu. Seine vermeintlich schrankenlose Freiheit täuscht ihn über die Fesseln hinweg, die er sich selbst auferlegt und die sein Leben und seine Zukunft zerstören. Sein Selbstmord erscheint als absurde Konsequenz seiner angeblichen und im Grunde eiteln und erbärmlichen «Einmaligkeit». Unvergleichlich positiver zeichnet Visconti Giuliana, das Opfer der männlich-chauvinistischen Arroganz Tullios. Sie ist zum Verzicht und daher auch zu echter Liebe fähig, geborgen im religiösen Glauben, den, zum Ritual erstarrt, Visconti allerdings auch als Fessel auf dem Weg zur Selbstverwirklichung der Frau zu sehen scheint.

III.

Viscontis Film lebt nicht zuletzt von starken, ja melodramatischen Gefühlen. Und er ist auf weite Strecken ästhetisch überwältigend schön. Die eleganten Intérieurs der aristokratischen städtischen Paläste und Salons in Rot, Gold und Schwarz und die Weiss-, Ocker- und Grautöne ländlicher Villen inmitten grüner Parks ergeben eine in

subtiles Licht getauchte Farbsymphonie von höchster Raffinesse. Die Bilder strahlen plastische Sinnlichkeit aus. Intensive Grossaufnahmen ziehen den Zuschauer immer wieder in den Bann. Visconti hat einmal mehr eine hochgezüchtete aristokratisch-bürgerliche Kultur zum Leben erweckt, in der bereits ihr eigener Untergang angelegt ist. Der ideologisch, philosophisch und moralisch bedingte Zerfall Tullios und seiner Familie wird auf diesem Hintergrund zum Modell des Niedergangs einer ganzen Gesellschaftsschicht, die an romantischer Zuchtlosigkeit und hedonistischem Egoismus zugrundegeht.

So imponierend die, besonders an «Senso» und «Il Gattopardo» anknüpfende, Verfilmung von D'Annunzios Vorlage erscheint, so hat doch Visconti, seit dem Sommer 1972 halbseitig gelähmt und an einen Rollstuhl gefesselt, in diesem letzten Werk nicht mehr die formale Geschlossenheit und geistige Kraft seiner besten Filme erreicht. Er hat nur noch den Rohschnitt fertigstellen können, was an Unebenheiten der Schlussmontage, die den Fluss des Geschehens stören, und an der nicht immer glücklich eingesetzten Musik festzustellen ist.

Zum Vermächtnis des grossen Regisseurs ist nun, neben «Gruppo di famiglia in un interno» (Gewalt und Leidenschaft), in dem er eine bittere, pessimistische Bilanz nicht nur der linken bürgerlichen Intelligenz, sondern auch seines eigenen Lebens gezogen hat, auch «L'Innocente» geworden. Hoffnung in einem metaphysischen oder gar religiösen Sinne ist in Viscontis Werk kaum zu finden. Seine Hoffnung äusserte sich in der Vision einer gesellschaftspolitisch veränderten Zukunft, auf die er in seinen Filmen, besonders bis «Rocco e i suoi fratelli», verschiedene, jedoch spärliche Hinweise gegeben hat. Nie hat er diese Vision einer neuen Zeit filmisch gestaltet, sondern hat sich vielmehr immer wieder der vorausgehenden Epoche der aristokratisch-feudalen, bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zugewandt, um in der Schilderung ihres Unterganges die Entstehung einer neuen Gesellschaft aufzuspüren. In Schönheit und Schmerz hat er von dieser Epoche, der der lombardischen Adel entstammende Visconti selber angehörte, Abschied genommen – so in «Senso» (1954), «Il Gattopardo» (1963), «Morte a Venezia» (1970), «Ludwig» (1972) und nun zum letzten Mal in «L'Innocente».

Franz Ulrich

Die Wildente

BRD/Österreich 1976. Regie: Hans W. Geissendörfer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/14)

Die Dramen Henrik Ibsens (1828–1906) wirkten zu ihrer Zeit insbesondere ihrer Form und dramaturgischen Technik wegen modern. Der Vers hat der Prosa Platz gemacht, die alten Intrigen und Missverständnisse, Selbstgespräche und Beiseitesprechen werden nicht mehr benützt. Seine Gesellschaftsdramen spielen nicht mehr in historischer oder geographischer Ferne, sondern in den Provinzstädten seiner norwegischen Heimat. Die Handlung, die eigentliche Aktion, wird zugunsten der Enthüllung seelischer, psychologischer und gesellschaftlicher Vorgänge vernachlässigt. Zu Beginn der Stücke ist die Vergangenheit der Personen verdeckt von einem dunklen Geheimnis, meist einem gesellschaftlich bedingten Fehltritt. Aber Akt für Akt, ja Satz für Satz werden die Seelen entkleidet, wendet sich das Schicksal der Personen notwendigerweise der Katastrophe zu. Ibsen war ein grossartiger Gestalter komplexer Menschen und ein ehrlicher, ja grausamer Bekenner eigener Nöte. Dank solcher Qualitäten wirken manche seiner Dramen noch heute erstaunlich modern, ist er bis heute ein grosser literarischer Anreger geblieben und werden einige der Bühnenwerke, nicht nur die «Nora», immer wieder verfilmt.

Solche Vorzüge – zusammen mit der von einer Lektüre des Stückes in der Jugendzeit herrührenden Faszination und der einmaligen Gelegenheit, mit Anne Bennent eine



wirklich 13jährige ideale Darstellerin für die Rolle Hedwigs zur Verfügung zu haben – haben Hans W. Geissendörfer bewogen, «Die Wildente» zu verfilmen. Zudem kommt Ibsens Geflecht von Symbolen, Bildern und Metaphern offensichtlich einer filmischen Gestaltung sehr entgegen. Geissendörfer hat die symbolischen Bezüge der Vorlage sorgfältig herausgearbeitet und, wo es möglich oder notwendig war, optisch unaufdringlich ergänzt. In den üppig ausgestatteten Zimmerfluchten des reichen Konsuls Werle erscheint der Photograph Hjalmar Ekdal klein und verloren, während er in seiner ärmlichen Atelier-Wohnung gross und erdrückend wirkt. Werles Haus erstrahlt im hellen Lichte kristallener Leuchter, Ekdals Behausung scheint im Schatten zu liegen, der alles Leben zu ersticken droht. Die Farben werden im Verlauf des Films allmählich kälter, düsterer, bedrückender. Geissendörfer hat sich eng an den Text gehalten und auf fast alle im Freien spielenden Szenen verzichtet. Dennoch hat man nie den Eindruck, nur gefilmtes Theater zu sehen. Das filmische Moment kommt voll zum Tragen, obwohl die Kamera sehr zurückhaltend geführt wird, immer den Bewegungen der Personen untergeordnet bleibt und sich nie als selbständiges dramaturgisches Mittel aufdrängt.

«Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, und Sie nehmen ihm zur gleichen Zeit das Glück», hält im letzten Akt der Arzt Relling (Heinz Bennent) dem Moral- und Wahrheitsfanatiker Gregers Werle (Bruno Ganz) entgegen, der aus «Rechtschaffenheitsfieber» Hjalmar Ekdal (Peter Kern) die Augen öffnen will über seine tatsächliche Lage und damit dessen Familie zerstört. Hjalmar ist ein nicht sehr lebensstüchtiger, arbeitsscheuer Mann, der dank der Unterstützung des alten Werle (Heinz Moog) ein Photoatelier betreibt. Er träumt von einer Erfindung, die er eines Tages machen wird und an der er meist schlafend «arbeitet». In einem Nebenzimmer

steht ein Tisch bereit, diese Erfindung einst aufzunehmen. Den Haushalt hält jedoch seine stille, tüchtige Frau Lina (Jean Seberg, erstaunlich verhalten und zurückgenommen) in Ordnung. Hjalmar hängt sehr an seiner 13jährigen Tochter Hedwig (Anne Bennent, die diese Figur ausserordentlich rollendeckend spielt), gewiss auch deshalb, weil er sie zur Selbstbestätigung braucht. Frau und Tochter suchen den schwachen Mann, seine Liebe, Wärme und Anerkennung dadurch zu gewinnen und zu erhalten, indem sie sich als Abhängige überanpassen und demütig unterwerfen. Lina macht dies bewusst aus ihrer stärkeren Persönlichkeit heraus. Hedwig weiss noch nichts Konkretes von der Brüchigkeit und Labilität dieses Zusammenlebens, aber sie scheint es zu spüren, weshalb sie meist gar nicht als Kind, sondern als junge, manchmal altkluge und melancholische Erwachsene erscheint. Zur Familie gehört noch der alte Ekdal (Martin Flörchinger), der, einst ein angesehener Hauptmann und Jäger, sich im Zivilleben Unkorrektheiten zuschulden kommen liess – wohl mehr aus Unkenntnis denn aus betrügerischer Absicht –, ins Gefängnis musste und seines gesellschaftlichen Ansehens verlustig ging. In einem Estrich neben dem Atelier haben Hjalmar und sein Vater ein «Jagdrevier» mit Kaninchen, Tauben und Hühnern eingerichtet, wo sie, als Ersatz für eine bessere Vergangenheit, auf die Pirsch gehen, sich eine nicht vorhandene Freiheit vorgaukeln und nicht merken, dass die eingesperrten Tiere genauso verkümmern wie die Ekdals. Dort ist auch eine flügelahme Wildente untergebracht, die von dem alten Werle angeschossen worden war, im Meer versank, aber von einem Jagdhund hochgezogen wurde. In der langsam erblindenden Hedwig hat das Tier eine hingebungsvolle Pflegerin gefunden. Sie empfindet instinktiv eine innere Beziehung zu dem benachteiligten Tier, das eines der genialsten Symbole Ibsens ist.

In diese abgeschlossene Welt gerät Werles Sohn Gregers, ein Jugendfreund Hjalmars, der zwölf Jahre in einem Bergwerk gearbeitet hat. Er hasst seinen Vater, dem er vorwirft, die Menschen in seiner Umgebung mit seinem Egoismus zerstört zu haben. Konsul Werle hat seine Frau betrogen und ein Verhältnis mit Lina, seiner damaligen Dienstmagd gehabt, die er dann dem ahnungslosen Hjalmar verkuppelte. Deshalb auch die Unterstützung durch den alten Werle, der vermutlich auch die Verfehlungen des alten Ekdals mitverschuldet hat. Gregers weiss, dass Hjalmars Dasein auf einer Lüge aufgebaut ist. Er öffnet Hjalmar die Augen, um die «Sumpfluft» zu vertreiben, die trügerischen Illusionen zu zerstören, damit er die Wahrheit und Wirklichkeit erkennt und darauf ein neues Leben aufbauen kann. Der missionarische, verblendete Aufklärer vermag nicht wahrzunehmen, dass die frauliche Sorge Linas für Hjalmar in den vergangenen Jahren und die kindliche Hingabe Hedwigs an ihren vermeintlichen Vater dieses Zusammenleben längst gerechtfertigt haben. Als Hjalmar sogar bewusst wird, dass Hedwig nicht seine Tochter, sondern des Konsuls Kind ist, verstösst er das Mädchen, sich wehleidig in den eigenen Schmerz verbohend. Gregers zerstört Hjalmar auch die Erfinder-Lüge, die der Arzt und Hausfreund Relling, ein pragmatischer Realist und Zyniker, in Hjalmars Kopf gepflanzt hat, um seinem Leben Sinn und Ziel zu geben. Als Gregers den von ihm angerichteten Scherbenhaufen sieht, überredet er Hedwig, ihr Liebstes, die Wildente, zu opfern, um dem Vater ihre Liebe zu beweisen und seine Zuneigung wiederzugewinnen. Aber Hedwig erschiessst statt der Ente sich selber.

Hans W. Geissendörffer hat dieses Enthüllungsdrama ausserordentlich subtil und einfühlsam verfilmt. Dabei ging es ihm weniger darum, wie Ibsen «Gericht zu halten» über diese Menschen, sondern darum, ihr Verhalten verständlicher zu machen. Mit Unterstützung eines ganz hervorragenden Darstellerensembles ist es ihm eindrücklich gelungen, die verschiedengradig brüchigen Charaktere, ihre Gebrechlichkeit und ihre Nöte herauszuarbeiten. Die Ambivalenz des Wahrheitsproblems, die Auseinandersetzung mit verschiedenen Weltanschauungen und Lebensauffassungen – aufklärerischer Moralismus, selbstbetrügerische Lebensfremdheit und pragmatischer Realismus – haben hier eine durchaus moderne und packende Darstellung gefunden.

Franz Ulrich

KURZBESPRECHUNGEN

37. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen»

5. Jan. 1977

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

• **Emanuelle nera** (Black Emanuelle)

77/1

Regie: Albert Thomas; Buch: Bitto Albertini und Ambrogio Molteni; Musik: Nico Fidenco; Darsteller: Emanuelle, Karin Schubert, Angelo Infanti, Gabriele Tinti, Isabelle Marchall, Don Powell, Venantino Venantini u. a.; Produktion: Italien 1976, San Nicola/Flaminia, 93 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Eine dunkelhäutige amerikanische Bildreporterin lässt sich in Nairobi von einem weissen Diplomatenhepaar nicht nur das Land und seine Gebräuche, sondern auch die «Liebe» nahebringen, wobei sie auch Schwarze, darunter eine komplette Hockeymannschaft, nicht verschmäht. Der Streifen spekuliert penetrant auf den Kassenerfolg seines Vorläufers «Emanuelle», bietet jedoch auch nicht mehr als monotone Auszieh- und Paarungsszenen, die manchmal von etwas Pseudofolklore und Tier- und Landschaftsaufnahmen unterbrochen werden. Dazu kommt noch das Ärgernis eines versteckten Rassismus.

E

• Black Emanuelle

• **From Noon Till Three** (Zwischen zwölf und drei)

77/2

Regie: Frank D. Gilroy; Buch: F. D. Gilroy nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Lucien Ballard; Musik: Elmer Bernstein; Darsteller: Charles Bronson, Jill Ireland, Douglas V. Fowley, Stan Haze, Damon Douglas u. a.; Produktion: USA 1976, Frankovich/Self, 99 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Eines Alptraums wegen beteiligt sich ein Bankräuber nicht am Überfall, sondern verbringt bei einer Frau einige verliebte Stunden, die nach seinem vermeintlichen Tod zur Legende aufgebauscht werden. Diese im Westernmilieu angesiedelte Parodie auf eine Legendenbildung beweist einmal mehr, wie schwierig es ist, gute Filmkomödien zu machen. Mit einem originellen Einfall allein ist es noch nicht getan. Die Durchführung bleibt Stückwerk: Die Gags sind schwach, die Witze schal. Bald breitet sich Langeweile aus, auch wenn sich Charles Bronson, für einmal in einer etwas andern Rolle, leidlich aus der Affäre zieht.

E

• Zwischen zwölf und drei

• **L'Innocente** (Der Unschuldige)

77/3

Regie: Luchino Visconti; Buch: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, L. Visconti, nach dem gleichnamigen Roman von Gabriele D'Annunzio; Kamera: Pasquale De Santis; Musik: Franco Mannino, Gluck, Mozart, Liszt, Chopin; Darsteller: Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill, Marc Porel, Rina Morelli, Marie Dubois u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1976, Rizzoli-Leitienne-Francoriz, 125 Min.; Verleih: Majestic Films, Lausanne.

Die Geschichte eines egoistischen römischen Adligen und Libertins, der gegen Ende des letzten Jahrhunderts, nachdem er das uneheliche Kind seiner Frau umgebracht hat, sowohl diese als auch seine Geliebte verliert und Selbstmord begeht. Vor allem mit diesem von der Vorlage D'Annunzios abweichenden Schluss distanziert sich Luchino Visconti von der Hauptfigur, in dem er einen Vorläufer des italienischen Faschismus sieht. Bestechend sind wiederum der subtile Sensualismus, die kunstvollen Dekorarrangements und die intensiven Grossaufnahmen.

E★

• Der Unschuldige

→1/77

TV/RADIO-TIP

Samstag, 8. Januar

10.00 Uhr, DRS II

 **Annoncen**

Die beiden kurzen Hörspiele «Wohnpartnerin gesucht» und «Ein sehr netter Abend» von Jill Hyem hängen inhaltlich wie formal zusammen. Eines der Spiele basiert auf einem Zeitungsinserat, das andere mündet in ein solches aus. Die englische Autorin befasst sich mit den Problemen sogenannter alleinstehender Frauen; mit der Schwierigkeit, ein unabhängiges Leben zu führen, sich gesellschaftlich und innerlich nicht von Zwängen dominieren zu lassen. Ein junges Mädchen muss sich nach schmerzlichem Reifeprozess neue Wohnpartnerinnen suchen. Eine mittelalterliche Frau erfährt die Bekanntschaft eines Mannes, der ihr durch eine Annonce zur Begleitung empfohlen wurde.

Sonntag, 9. Januar

19.30 Uhr, DRS II

 **Liturgie – was ist das eigentlich?**

Die Behauptung, das Wort «Liturgie» sei während der letzten 15 Jahre ebenso oft ausgesprochen und geschrieben worden wie während der gesamten vorausgegangenen 1500 Jahre, ist kaum übertrieben. Grund dafür ist das 2. Vatikanische Konzil, das sich der Liturgie als erstem Gegenstand seiner Beratungen zugewandt hatte. Dabei stellte sich bald heraus, dass es damit einen neuralgischen Punkt im Leben der Kirche berührt hatte. – Woher der Begriff «Liturgie» kommt und was damit bezeichnet wird, untersucht Dr. John Hennig, der sich seit vielen Jahren intensiv mit liturgischen Fragen beschäftigt hat.

20.15 Uhr, DSF

 **Heaven Can Wait** (Ein himmlischer Sünder)

Spielfilm von Ernst Lubitsch (USA 1943), mit Gene Tierney, Don Ameche, Charles Cobourn. – Samson Raphaelson hat das launige, gescheite Drehbuch nach dem

Bühnenstück «Birthday» von Laszlo Bus-Fekete geschrieben. Im Mittelpunkt steht Henry van Cleve, eine Figur aus dem grossbürgerlichen Amerika der Jahrhundertwende. Dieser Mann ist ein Lebemann im wahrsten Sinne des Wortes; er hat kein Ziel, das durch Arbeit oder geistigen Einsatz zu erreichen wäre, sondern er kennt nur den einen Sinn und Zweck: gut zu leben. Schon von Kindheit an wird dieses Dasein von den Frauen mitbestimmt. Vom Mädchen im Park über die französische Erzieherin führt eine fast ununterbrochene Kette von Abenteuern und Liaisons zu einer langen und glücklichen Ehe mit einer Frau, die der Lebens- und Liebeslustige just bei der Hochzeitsfeier eines andern entführt. Nach seinem Tod erzählt Henry van Cleve seine Abenteuer dem Herrn der Unterwelt, der entscheiden wird, ob Henry ein Fall für die Hölle ist. Kann der Himmel, wie der Originaltitel sagt, warten? – Zur Erinnerung an Ernst Lubitsch (1892–1947) wird das Fernsehen DRS bis Ende Februar noch weitere vier Filme dieses berühmten Filmemachers zeigen.

21.00 Uhr, ARD

 **En handful kärlek** (Eine Handvoll Liebe)

Spielfilm von Vilgot Sjöman (Schweden 1974), mit Anita Ekström, Gösta Bredefeldt, Ingrid Thulin. – Während des Generalstreiks 1909 in Stockholm gerät das Dienstmädchen Hjördis zwischen die Fronten des Klassenkampfes. Ihre soziale wie sexuelle Abhängigkeit aufzuzeigen, war Sjömans Anliegen, dem er jedoch nicht in allen Belangen gerecht wird. Ausführliche Besprechung in ZOOM-FB 11/76.

Montag, 10. Januar

21.05 Uhr, DSF

 **Unser Land ist unser Leben**

Im Norden der kanadischen Provinz Quebec, in einer von der Zivilisation bisher noch kaum berührten Wald- und Seenlandschaft, leben die letzten kanadischen Ureinwohner: Indianer und Eskimos. Seit 3000 Jahren bestreiten sie hier als Jäger, Fischer und Trapper ihren einfachen Lebensunterhalt im

Jack the Ripper – Der Dirnenmörder von London

77/4

Regie: Jess Franco; Darsteller: Klaus Kinski, Josephine Chaplin, Herbert Fux, Lina Romay u. a.; Produktion: BRD/Schweiz 1976, Cinemec/Ascot/Erwin C. Dietrich, 92 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Die historisch alles andere als hieb- und stichfeste Geschichte des nie gefassten berüchtigten Frauenmörders, der 1888 in London sechs Dirnen bestialisch umgebracht hat. Mit übel chargierenden Darstellern plump und geschmacklos inszeniert. Statt Spannung werden wallende Nebel, billiger Sex, aufgeschlitzte Bäuche, abgeschnittene Brüste und andere Grausamkeiten serviert.

E

Der Dirnenmörder von London

Merrill's Marauders (Durchbruch auf Befehl)

77/5

Regie: Samuel Fuller; Buch: S. Fuller, Milton Sperling, nach einem Roman von Charlton Ogburn; Kamera: William Clothier; Musik: Howard Jackson; Darsteller: Jeff Chandler, Ty Hardin, Peter Brown, Andrew Duggan, Will Hutchins u. a.; Produktion: USA 1961, Warner Bros., 100 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Burma, Frühling 1944: 3000 amerikanische Freiwillige unter Brigadegeneral Frank Merrill suchen hinter den japanischen Linien eine Vereinigung des Gegners mit den Deutschen zu durchkreuzen. Abgesehen von einigen kurzen Unterbrüchen, bei denen der herzkrankte Merrill zum «Hartsein» und «Liquidieren» mahnt, überwiegen Typhus und eine «echte Kameradschaft». Mit Stolz halten sich die amerikanischen Elitetruppen von heute jene letzten 100 Überlebenden vor Augen, denen der Präsident samt und sonders einen Spezialorden verliehen haben soll. Die Japaner allerdings werden als Unmenschen gezeichnet.

E

Durchbruch auf Befehl

Néa

77/6

Regie: Nelly Kaplan; Buch: N. Kaplan, Jean Chapot, nach der gleichnamigen Novelle von E. Arsan; Kamera: Andreas Winding; Musik: Michel Magne; Darsteller: Samy Frey, Ann Zacharias, Micheline Presle, Françoise Brion, Heinz Bennent, Ingrid Caven u. a.; Produktion: Frankreich/BRD 1976, La Boétie/Multimedia, 100 Min.; Verleih: Europa-Film, Locarno.

Die Regisseurin Nelly Kaplan versuchte, eine Art Anti-«Emmanuelle» zu machen (die Vorlage des Films ist von der gleichen Autorin). Ein Töchterchen aus besserem Hause verliebt sich in einen Verleger, schreibt für diesen ein Buch über sexuelle Erfahrungen, das unter einem Pseudonym erscheint und zum Bestseller wird. Die Darsteller sind schlecht, die Kamera auch, und die Geschichte ist zu trivial – ein peinlicher Film, den man besser bald wieder vergisst.

E

Pretty Wet Lips (Spiel mir das Lied der Lust/Heisse Zungenspiele)

77/7

Regie: Carl Stauffill; Buch: Arnold Burke; Kamera: Ziggi Zygowitz; Musik: Flambe; Darsteller: Sunny Boyd, Mary Steely, Kathy Reeder u. a.; Produktion: USA, Lima, etwa 70 Min.; Verleih: Septima Film, Genf.

Eine Kriminelle erzwingt sich mit ihrem Begleiter von einer Hausfrau und einem jungen Mädchen «Sex», während der Ehemann der vergewaltigten Hausfrau sich bei einem Call-Girl aufhält. Bei einem «Verhaltensforscher» versuchen sich dann die drei hauptbeteiligten Frauen über ihre Gefühle klar zu werden. Wegen seiner eindeutig sado-masochistischen Grundhaltung gibt dieser «Polizei-Sexreport aus Amerika» zu schweren Bedenken Anlass.

E

Spiel mir das Lied der Lust/Heisse Zungenspiele

Verband von Grossfamilien. Seit Beginn der siebziger Jahre beansprucht nun die Zivilisation der Weissen auch ihr Territorium. So wurde mit Unterstützung der Bundes- und der Provinzregierung ein gewaltiges Projekt in Angriff genommen: Mit dem Bau von Stauseen, Dämmen und Wasserkraftwerken soll im Gebiet der James-Bay Kanadas künftiger Energiebedarf sichergestellt und damit der Lebensraum der Ureinwohner zerstört werden.

21.15 Uhr, ZDF

 **Karl May (I)**

Spielfilm von Hans-Jürgen Syberberg (BRD 1974), mit Helmut Käutner, Kristina Söderbaum, Käthe Gold. – Die Schilderung des von Karl May in seiner späteren Lebensphase geführten Kampfes um seine moralische und schriftstellerische Anerkennung gegen die Schatten seiner unrühmlichen Vergangenheit und die Anfeindungen in der Öffentlichkeit ist zum mythisch gefärbten Seelendrama hochstilisiert, das den Heldenmythos von Mays berühmten Romanfiguren aus seinem eigenen Läuterungsprozess entwickelt. Sein Werk wird als Botschaft national deutscher Ideale und als Seelenräume der Menschheit verstanden. Inszeniert mit kritischer Ironie gegenüber dem wilhelminischen Zeitgeist und mit einem imposanten Schauspielerensemble besetzt. – Teil II folgt am 12. Januar zur selben Zeit.

21.45 Uhr, ARD

 **Die Gnome von Zürich**

«The Gnomes of Zurich» taufte der ehemalige britische Finanzminister George Brown die Schweizer Bankiers in Anspielung auf die ungeheuren Schätze, die sie in ihren Tresoren horten, und auf die Macht, die sie in der internationalen Finanzwelt ausüben. Was sind das für Männer? Peter Schier-Gribowsky hat einige der Schweizer Privat- und Grossbankiers vor die Kamera bekommen. Neben dem Präsidenten der Schweizerischen Nationalbank, Dr. Fritz Leutwiler, sind es u.a. die Privatbankiers Dr. Hans Vontobel, Alfred E. Sarasin – gleichzeitig Präsident der Schweizerischen Bankiersvereinigung –, Philippe de Weck, Präsident der Schweizerischen Bankgesellschaft, und Dr. Oswald Aeppli von der Schweizerischen Kreditanstalt.

Dienstag, 11. Januar

22.00 Uhr, ZDF

 **Kino im Iran**

Der Beitrag soll einen Überblick über die Situation der Filmproduktion und der Filmemacher im Iran geben. Dort bemüht sich gegenwärtig der ehrgeizige Schah Mohammed Reza Pahlewi mit grosszügigen Subventionen um eine Renaissance der alten persischen Kultur. Bei seinem Bemühen, den Iran nicht nur zu einer wirtschaftlichen und militärischen Grossmacht im Orient zu machen, soll der Film eine wichtige Rolle spielen. International bekannt wurde der iranische Film vor allem durch Sohrab Shahid Saless und Dariusch Mehrdju.

Mittwoch, 12. Januar

20.20 Uhr, DSF

 **Der Menschenfreund**

Der Held von Molières berühmter Komödie «Der Misanthrop» oder «Der Menschenfeind» scheitert daran, dass er mit seiner übertriebenen Ehrlichkeit überall aneckt. Christopher Hamptons «Menschenfreund» Philipp dagegen leidet dadurch Schiffbruch, dass er nirgends aneckt. Ein Heuchler? Durchaus nicht. Sondern, wie er selbst bekennt, ein ganz und gar unkritischer Mensch. Gerade dadurch aber, dass er Konflikten aus dem Wege geht, schafft er Konflikte. Am Ende einer «Party für sechs Personen» steht er traurig vor dem Scherbenhaufen der Gefühle, den er infolge seiner passiven, konfliktvermeidenden Problemlösung angerichtet hat.

Donnerstag, 13. Januar

16.20 Uhr, ARD

 **Träumen mit fünfzehn**

Mit dieser Sendung beginnt eine neue Reihe des Familienprogramms unter dem Dachtitel «Acht Jahrzehnte im Leben der Frau». Vieles hat sich seit der Jahrhundertwende gewandelt, besonders viele Veränderungen ergaben sich aber für die Frau: Sie war ein Mensch zweiter Klasse, sie hatte kein Wahlrecht, nur sehr beschränkte Ausbildungsmöglichkeiten und war meist darauf angewiesen, zu heiraten. Diese Reihe will einen Überblick darüber geben, was sich für die verschiedenen Altersklassen der Frau in den letzten 75 Jahren geändert hat. Die Reihe beginnt mit der 15jährigen.

The Sailor Who Fell from Grace with the Sea (Sturmzeit)

77/8

Regie: Lewis John Carlino; Buch L.J. Carlino nach einem Roman von Yukio Mishima; Kamera: Douglas Slocombe; Musik: John Mandel; Darsteller: Sarah Miles, Kris Kristofferson, Jonathan Kahn, Earl Rhodes u. a.; Produktion: USA 1976, Avco Embassy, 105 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Desillusionierung und enttäuschte Erwartungen bringen einen pubertierenden Jungen dazu, die Romanze zwischen seiner Mutter und einem Land suchenden Schiffsoffizier mit einem rituellen Mord zu beendigen. Carlino weicht dabei von der psychologischen Situationsschilderung immer wieder ab und vergibt die an sich interessante Studie mit oftmals billiger Effekthascherei und Publikumsspekulation.

E

Sturmzeit

Silent Movie (Mel Brooks letzte Verrücktheit)

77/9

Regie: Mel Brooks; Buch: M. Brooks, Ron Clark, Rudy DeLuca, Barry Levinson; Kamera: Paul Lohmann; Musik: John Morris; Darsteller: Mel Brooks, Marty Feldman, Dom DeLuise, Anne Bancroft, Paul Newman, Burt Reynolds, James Caan, Liza Minnelli u. a.; Produktion: USA 1976, Michael Hertzberg/20th Century Fox, 87 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Ein Stummfilm über die Vorbereitungen zu einem Stummfilm ist die (dann doch nicht ganz durchgedachte) Ausgangsidee für eine Hommage, die Mel Brooks den Grossen der Slapstickcomedy erweisen möchte. Trotz einiger Längen und Wiederholungen und dank einer ausgezeichneten Tonspur ein einigermaßen abwechslungsreiches Vergnügen, bei dem vor allem jene auf die Rechnung kommen, die einmal auf Kopfarbeit und höhere Geschmacksansprüche verzichten wollen.

→1/77

Mel Brooks letzte Verrücktheit

Il soldato di ventura (Hector, der Ritter ohne Furcht und Tadel)

77/10

Regie: Pasquale Festa Campanile; Buch: Franco Agostini; Kamera: Marcello Masciocchi; Musik: Guido und Maurizio De Angelis; Darsteller: Bud Spencer, Jacques Herlin, Philippe Leroy, Andrea Ferreol, Angelo Infanti u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1975, Mondial/Labrador, 95 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Im 16. Jahrhundert schlägt sich in Apulien ein von den Franzosen schnöde behandelter, listiger und bärenstarker italienischer Söldner samt Gefährten auf die Seite eines von Spaniern verteidigten Städtchens und besiegen – verstärkt um einige kriegserfahrenen Landsleute und Haudegen – in einem Turnier die französischen Belagerer. Mit einigem Aufwand inszenierte Parodie auf historische Kriegsfilm- und Heldentum, die sich jedoch meist in Klamauk, dümmlichen Kalauern und enormen Schlägereien verliert. Deshalb besser erst ab etwa 14.

J

Hector, der Ritter ohne Furcht und Tadel

To the Devil... a Daughter (Die Braut des Satans)

77/11

Regie: Peter Sykes; Buch: Chris Wicking, John Peacock, nach einem Roman von Dennis Wheatley; Kamera: David Watkin; Musik: T. B. N.; Darsteller: Richard Widmark, Christopher Lee, Nastassja Kinski, Eva-Maria Meineke, Honor Blackman u. a.; Produktion: GB/BRD 1975, Hammer/Terra Filmkunst, 91 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Als Schriftsteller mit einschlägigen Kenntnissen darf Richard Widmark ein mit Blut getauftes Mädchen aus den Klauen einer seltsamen «Kirche» befreien, während Christopher Lee seine Rolle als abtrünniger Priester mit telepathischen Fähigkeiten und diabolischem Grinsen zwischen Satansbeschwörung, Geburtswunden und Jungfrauenschändung zelebriert. Als obskures Schauer Märchen zwar keine Sensation, aber für Horrorfilm-Fans nicht uninteressant. Eher bedenklich sind die Ausbeutung katholischer Riten und der zynisch-atheistische Hintergrund.

E

Die Braut des Satans

16.05 Uhr, DRS I

Aussagen nach einer Verhaftung auf Grund des Gesetzes gegen Unsittlichkeit

Ein farbiger Mann, Lehrer in einer Eingeborenensiedlung in der südafrikanischen Kap-Provinz, liebt eine weisse Frau. Sie ist Bibliothekarin. Er hat, weil er lernen, sich bilden wollte, Zugang zur Bibliothek und damit zu ihr gefunden. Sie hat ihm geholfen, dann Gefallen an ihm gefunden. Die beiden treffen sich heimlich im Hinterraum der Bibliothek, werden bald von einer Nachbarin beobachtet, schliesslich denunziert, verhaftet und angeklagt. Grund: Verstoss gegen das 1957 erlassene «Gesetz gegen Unsittlichkeit», das jeden geschlechtlichen Umgang zwischen Weissen und Schwarzen als strafbare Handlung taxiert und mit Gefängnisstrafen bis zu sieben Jahren ahndet. Dieser vielleicht inhumanste Ausdruck südafrikanischer Apartheid-Politik ist Anlass und Thema des Hörspiels. Der Autor Athol Fugard, 44jährig, Südafrikas bedeutendster (weisser) Dramatiker, im Ausland mit seinen Theaterstücken erfolgreich, von der (weissen) Minderheitsregierung in Acht und Bann getan, lebt in Port Elizabeth und arbeitet abseits des offiziellen Kulturbetriebs als Autor und Regisseur mit schwarzen und weissen Schauspielern. Alle seine Stücke befassen sich mit den Problemen der südafrikanischen farbigen Bevölkerung, sind entschiedene Plädoyers für Rassengleichheit, für politische, soziale und wirtschaftliche Gleichberechtigung. (Eine Besprechung unter «TV/Radio-kritisch» folgt in der nächsten Nummer. Zweitsendung: Dienstag, 18. Januar, 20.05 Uhr, DRS I.) Vom gleichen Autor strahlte Radio DRS am 18. und 19. Dezember 1976 das Stück «Mit Haut und Haar» aus, das den Grad der Hoffnung – oder besser der Hoffnungslosigkeit – der Farbigen Südafrikas Anfang der Sechziger Jahre zu widerspiegeln scheint. Mit der gleichen Thematik befasst sich auch ein Beitrag im «Prisma» vom Mittwoch, dem 19. Januar, um 21.00 Uhr.

22.05 Uhr, DSF

Die Welt verändern – aber wie?

Am 31. August 1976 diskutierten in Düsseldorf auf dem Bildungsforum öffentlich und vom Westdeutschen Rundfunk aufgezeichnet der Philosoph Herbert Marcuse, der Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich und der Politiker Kurt Biedenkopf unter der Leitung des Politologen Kurt Sontheimer

über das Thema «Der Widerstreit zwischen philosophischer Revolution und politischer Veränderung». Kein epochales Streitgespräch, aber ein zum eigenen Denken anregendes «Stück öffentlichen Nachdenkens», wie es Mitscherlich während der Diskussion nannte. Utopie gegen politische und gegen anthropologische Realität. Im Mittelpunkt steht Marcuse mit seiner in allen seinen Werken vertretenen Auffassung einer notwendigen Revolution, vor allem der Abschaffung der kapitalistischen Gesellschaftsform. Er fordert eine freie Gesellschaft, die auch frei von Angst sein muss und könnte.

Freitag, 14. Januar

22.35 Uhr, ARD

El espíritu de la colmena (Der Geist des Bienenstocks)

Spielfilm von Victor Erice (Spanien 1973), mit Fernando Fernan Gomez, Teresa Gimpera, Ana Torrent. – Dem Regisseur ist es in seinem ersten Spielfilm gelungen, eine unheimlich anschauliche Kindergestalt lebendig werden zu lassen, die zugleich Metapher für das Aufbegehren gegen eine diktatorisch verordnete soziale Friedhofsruhe ist. Die kleine Ana spürt vieles, was die Erwachsenen ihrer Umgebung in leerer Geschäftigkeit verdrängen. Sie wird dargestellt von der erstaunlichen Ana Torrent, die auch in Carlos Sauras «Cria cuervos...» die Hauptrolle spielt.

Samstag, 15. Januar

10.00 Uhr, DRS II

Tote ohne Begräbnis

Eine Gruppe von Widerstandskämpfern wird gefangengenommen und durch die Folter gezwungen, über den Verbleib ihres Chefs auszusagen. Jeder könnte durch Verrat das nackte Leben retten. Wofür entscheidet sich der Einzelne? Wählt er den Verrat oder die Treue zur «guten Sache»? «Morts sans sépulture» entstand kurz nach der Befreiung von Paris und wurde 1946 uraufgeführt. Jean-Paul Sartre nimmt darin direkten Bezug auf den Zweiten Weltkrieg. Die Vichy-Welt liefert ihm aber nur den Stoff für die praktische Anwendung seiner Philosophie der verantworteten Freiheit (Zweitsendung: Sonntag, 16. Januar, 21 Uhr).

Das Unglück

77/12

Regie: Georg Radanowicz; Buch: G. Radanowicz und Georg Janett, nach der Erzählung «Skizze eines Unglücks» im «Tagebuch 1966–71» von Max Frisch; Kamera: Hans Liechti; Darsteller: Vera Gantner, Wolfgang Forester u. a.; Produktion: Schweiz/BRD 1976, Nemo-Film, Zürich, NDR, SRG, 75 Min.; Kinoauswertung vorläufig nicht vorgesehen.

Aus der Erinnerung versucht ein Chirurg die Ereignisse auf einer Südfrankreich-Reise zu rekonstruieren, die er mit einer jungen Frau unternahm und die abrupt mit einem Unfall endete. Manchmal chronologisch, öfters aber assoziativ werden Szenen der Erinnerung aneinandergereiht, die mosaikartig Aufschluss geben über das Verhältnis des Paares: über Spannungen, Reaktionen und neurotische Projektion. Radanowicz' Versuch einer getreuen Übersetzung der literarischen Vorlage ins Bild, kann als gelungen bezeichnet werden. →1/77

E*

Victory at Entebbe (Unternehmen Entebbe)

77/13

Regie: Marvin Chomsky; Buch: Ernest Kinoy; Kamera: Lew Adams u. a.; Musik: J. Fox; Darsteller: Helmut Berger, Linda Blair, Kirk Douglas, Richard Dreyfuss, Helen Hayes, Anthony Hopkins, Burt Lancaster, Christian Marquand, Elizabeth Taylor u. a.; Produktion: USA 1976, Warner Bros./David L. Wolper, 99 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Das Drum und Dran bei diesem Sensationsstreifen über das Geiseldrama von Entebbe im Sommer 1976 ist weit interessanter als der Film selber. Dem Warner-Bros.-Imperium gelang es, Konkurrenzfirmen mit ähnlichen Projekten zu überrunden, u. a. indem für die Produktion die schnellere und zudem billigere Video-Technik eingesetzt wurde. Man merkt denn auch dem Film seine kommerzielle Ausrichtung überdeutlich an. Der angeschnittenen Problematik ist jedenfalls mit geschäftsträchtigen Katastrophenkino keineswegs beizukommen.

→2/77

E

Unternehmen Entebbe

Die Wildente

77/14

Regie: Hans W. Geissendörfer; Buch: H. W. Geissendörfer nach Henrik Ibsens gleichnamigem Bühnenstück; Kamera: Robby Müller; Musik: Nils Janette Walen; Darsteller: Bruno Ganz, Peter Kern, Anne Bennent, Jean Seberg, Martin Flörchinger, Heinz Bennent, Heinz Moog u. a.; Produktion: BRD/Österreich 1976, Solaris/Sascha/WDR, 105 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Die 12jährige Hedwig zerbricht an der Lebenslüge ihrer Eltern und am Wahrheitsfanatismus eines «Idealisten», der zum Zerstörer ihrer Familie wird, indem er das Vorleben ihrer Mutter enthüllt und mit einem sinnlosen Opfer Hedwigs ihren Vater versöhnen mochte. Sehr sorgfältige, subtile und atmosphärisch dichte Verfilmung des gleichnamigen, 1884 entstandenen Dramas von Henrik Ibsen. Bemerkenswert sind auch die stimmigen Leistungen der Darsteller. – Ab etwa 14 sehenswert. →77/1

J*

Zwei Teufelskerle auf dem Weg ins Kloster (Che stangata ... ragazzi!)

77/15

Regie: Ernst Hofbauer; Buch: John Ferguson; Kamera: Hans Jura; Musik: Stelvio Cipriani; Darsteller: Robert Widmark, Wolf Goldan, Rinaldo Talamonti, Ferdinando Poggi u. a.; Produktion: BRD/Italien 1975, Regina/CCC Filmkunst, 84 Min.; Verleih: Stamm Film, Zürich.

Um ihre Kunstsammlung zu vervollständigen, suchen sich zwei reiche Italiener, in Kolumbien eine kostbare Statue abzugewinnen. Mangels Spannung und Witz müssen Schlägereien und Klamauk die magere Handlung über die Runden bringen.

E

Che stangata ... ragazzi!

23.05 Uhr, ZDF

 **The Harder They Fall**
(Schmutziger Lorbeer)

Spielfilm von Mark Robson (USA 1956), mit Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling. – Leidenschaftlich und schonungslos werden hier die skrupellosen, betrügerischen Machenschaften im amerikanischen Boxsport angeklagt.

Sonntag, 16. Januar

20.20 Uhr, DSF

 **Tiger Bay**

Spielfilm von J. Lee Thompson (Großbritannien 1959), mit Horst Buchholz, Hayley Mills, John Mills. – Der ebenso spannende wie gefühlvolle Film erzählt die Geschichte eines Verbrechers, der ein Kind auf der Flucht vor der Polizei mit sich führt, halb als Geisel, halb als unwillkommenen Mitwisser. In der Tiger Bay, dem Hafenviertel von Cardiff, wird ein kleines Mädchen Augenzeugin einer unbedachten Tat: Im Affekt tötet ein polnischer Seemann seine Freundin, die ihn betrogen hat. Und weil er sich beobachtet weiss, lockt er das kleine blonde Mädchen zu sich, um Zeit zu gewinnen, bis ihm ein Frachtschiff zur Flucht verhilft. Die Entführung, die eigentlich keine ist, erweist sich als ein Kinderspiel. Denn das Mädchen folgt dem unglücklichen jungen Mann fast von selber nach, und zwischen beiden entwickelt sich eine scheue, keusche Liebesgeschichte. Am Ende lässt es sich allerdings nicht verhindern, dass der junge Mann die traurige Konsequenz seines Handelns tragen muss.

Montag, 17. Januar

21.15 Uhr, ZDF

 **Odd Man Out** (Ausgestossen)

Spielfilm von Carol Reed (Großbritannien 1946), mit James Mason, Kathleen Ryan, Robert Newton. – Ein irischer Freiheitskämpfer wird, nachdem er bei einem Kasernenraub für seine Organisation in Notwehr einen Menschen getötet hat, von der Polizei zu Tode gehetzt. Während die formale Geschlossenheit und die atmosphärische Dichte der Inszenierung sowie die hervorragenden Darsteller noch immer zu beeindrucken vermögen, wird man dem im Dienste des Vaterlandes ausgeübten Verbrechen kritischer gegenüberstehen.

Donnerstag, 20. Januar

18.20 Uhr, ZDF

 **Pfarrer in Kreuzberg**

Im Mittelpunkt dieser neuen 13teiligen Serie steht ein Stück Berlin, Berlin-Kreuzberg, vielleicht der kontrastreichste Bezirk der Stadt. Hier leben Menschen, die ihren Bezirk noch nie verlassen haben, vereinsamte Alte, Gastarbeiter, kinderreiche Familien, jugendliche Rowdies. Pfarrer in Kreuzberg ist eine Aufgabe, in der das Wort Seelsorge ganz neue Dimensionen bekommt. Pfarrer Schmiedeck, 36, evangelisch, verheiratet, drei Kinder, muss mit Kreuzberg fertig werden. Seine Gemeinde liegt mittendrin.

Freitag, 21. Januar

20.15 Uhr, ARD

 **A Big Hand for a Little Lady**
(Höchster Einsatz in Laredo)

Spielfilm von Fielder Cook (USA 1966), mit Henry Fonda, Joan Woodward, Jason Robards. – In die alljährlich stattfindende Pokerrunde der Gegend gerät ein durch seine Frau von der Spielleidenschaft kurierter Farmer, wird rückfällig, verliert und erleidet einen Herzanfall. Da führt seine Frau das Spiel weiter und gewinnt. Der unkonventionelle Western weist subtile Spannung, verhaltene Komödiantik und hervorragende Charakterdarsteller auf. Weniger überzeugend ist der zwar höchst überraschende, aber psychologisch wenig begründete Schluss.

20.50 Uhr, DSF

 **Storia di Confine**
(Grenzgeschichte)

Spielfilm von Bruno Saldini (Schweiz 1972), mit Fabio Carriba, Giampiero Albertini, Francesca Romana Coluzzi. – Ein ungewöhnliches Drama aus dem Tessin der letzten Jahre des Zweiten Weltkrieges, als Schmuggel und Tod die Grenzbevölkerung bewegten. Saldini hat zumindest am Anfang seines Filmes gradlinig und schnörkellos inszeniert, doch geriet ihm der Film am Ende zur Schmierentragedie. Konzessionen an einen billigen Publikumsgeschmack verderben den guten Gesamteindruck dieses immerhin beachtlichen Filmes aus der Südschweiz. Ausführliche Besprechung in ZOOM-FB 6/73.

Silent Movie (Mel Brooks letzte Verrücktheit)

USA 1976. Regie: Mel Brooks (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/9)

Es braucht schon einiges Selbstvertrauen (auch wenn es nur mit einer Spielerei zu tun hat), heutzutage einen angeblichen Stummfilm zu drehen. Ton und Farbe sind zu einer Grundvoraussetzung geworden. Wer kennt nicht jenen enttäuschten Ausruf: «Ach, schon wieder ein Schwarz-Weiss-Film!» Zusätzlich bringt der Verzicht auf gesprochene Dialoge eine Reduktion der humoristischen Palette mit sich. Man vergegenwärtige sich auch, dass in den vergangenen Jahren die Komödie fast ausschliesslich zu einer reinen Wortfechtereie geworden ist – unter stetigem Verlust visueller Gags. Dass aber Verzicht auf Dialog nicht Verzicht auf Ton ist, dafür steht «Silent Movie». John Morris hat eine vorzügliche Musik geschrieben, und die «originalen» Geräusche werden einfallsreich eingesetzt. Geschickt verwendet sind Zwischentitel ja ebenfalls ein Mittel, die Spannung zu steigern, auslösendes wie beruhigendes Moment zu sein. Wenn auf eine längere, stumme Auseinandersetzung hin im Zwischentitel nur ein «Thank you» folgt, ist die Wirkung bestimmt grösser, als wenn man wüsste, über was gesprochen wurde.

Schliesslich hängt der Effekt eines Gags weitgehend nur davon ab, ihn im richtigen Augenblick zu plazieren. Ob er neu oder bekannt ist, dürfte dabei von geringer Bedeutung sein. Mel Brooks ist einer jener Exponenten, deren künstlerisches Bewusstsein aus einer Tradition erwächst, aus der Verehrung für Filme, Filmgattungen und Regisseure. Die Vorbilder für den (unerreichten) «Young Frankenstein» waren die Horrorfilme der dreissiger Jahre, für «Silent Movie» nun sind es die Slapstickcomedies eines Mack Sennett, Buster Keaton, W. C. Fields, obwohl – paradoxerweise – «Silent Movie» nicht viel mit den Filmen dieser Regisseure und Darsteller gemein hat, umso mehr jedoch mit Brooks, da er von Brooks für Brooks gemacht wurde.

Ausschlaggebend für «Silent Movie» war, was Unterhaltungswert hat. Das kann auch Hanebüchenes, Klischeehaftes und Überspitztes sein, besonders, wenn es bis zu einem gewissen Punkt ausgeschlachtet wird. Nichts ist Mel Brooks und seiner Equipe gut genug, bzw. schlecht genug, um das Lachen zu fördern. Besonders deutlich wird dies in jenen Sequenzen, in denen der Präsident des «Engulf & Devour» (Verschling & Verzehr)-Konzerns auftritt. Das geht vom speichelspuckenden Hundegebaren bis zur Ohrfeigung der Direktoren, von den Schwierigkeiten, einen Mantel richtig anzuziehen bis zum Spruch in der Toilette: «Unsere Toiletten sind gemütlicher als manches Wohnhaus.» Es als billigen Klamauk anzusehen, dafür ist diese Art des (jüdischen) Humors, der seine Respektierlichkeit in der Respektlosigkeit hat, zu überdreht.

Inwiefern haben die unzähligen Gags in «Silent Movie» nur einen Seifenblaseneffekt, sind sie über den Augenblick hinaus ohne Nachhall? Es heisst deshalb, einerseits das Anliegen der Slapstickcomedy selbst, andererseits dasjenige von Brooks in Verbindung zu bringen. Denn beiden geht es allein um das Lachen, meistens beziehungslos, spontan provoziert und deshalb erholend. Natürlich kann übermässiges Lachen auch schmerzhaft sein, aber gerade da ist es von Vorteil, dass «Silent Movie» nicht jenes perfekte Werk ist, das Brooks eigentlich anstrebte. Einige Längen und Wiederholungen, die gewisse Vorbehalte fordern, gewähren die notwendige Zeit zur Erholung, zur Entspannung der allenfalls verkrampften Mundmuskeln. Aber dafür besteht keine allzu grosse Gefahr...

Die Ausgangsidee von «Silent Movie» war, einen Stummfilm über die Vorbereitungen zu einem Stummfilm zu machen: Um eine Produktionsfirma vor dem Bankrott zu retten, beabsichtigt der durch Trinken heruntergekommene Regisseur Mel Fun (Mel Brooks) ein Comeback mit einem Stummfilm. Zusammen mit seinen beiden Partnern, Marty Eggs (Marty Feldman) und Dom Bell (Dom DeLuis), sucht er verschiedene Stars auf, um sie für seinen Film zu verpflichten, der trotz Sabotageversuchen von «Engulf & Devour» zu einem Hit wird.

Der Stil der Erzählung hat einiges mit jenem «unschuldigen» Stil alter Filme gemein.

Dabei lässt sich die Art der Gags unterteilen in selbstverständliche und zu ausgeschlachtete. Zu ersteren gehört etwa, wenn Vilma Kaplan (Bernadette Peters, deren ordinäres, aufregendes Gebaren selbst der vorzüglichen Madeline Kahn alle Ehre einbringen würde) vor einem Tisch eine Art Bauchtanz ausführt, den sie mit einem Ruck nach vorne beendet, was zur Folge hat, das sämtliche Tische und Stühle samt den darauf Sitzenden nach hinten fliegen. Übertrieben wäre es gewesen, wenn noch auf das Durcheinander geschnitten worden wäre. Doch die Kamera bleibt auf Distanz. Zu weit geht Brooks jedoch, wenn Eggs und Bell auf einem Kardiograph Fernseh-Pingpongspiel beginnen, und man den angeschlossenen Patienten sieht, wie er deshalb die scheusslichsten Kopfzuckungen kriegt. Brooks kann manchmal einfach nicht aufhören, und das ist auch eine seiner Schwächen. Michel Hangartner

The Big Bus (Die haarsträubende Reise in einem verrückten Bus)

USA 1975. Regie: James Frawley (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/332)

Lieben Sie die legendären amerikanischen «Greyhound»-Überlandbusse? Mögen Sie aggressiven, makabren jüdischen Humor? Ziehen Sie die Marx-Brothers dem Peter Alexander vor? Rümpfen Sie über die Katastrophenfilme verächtlich die Nase, obwohl Sie sich keinen entgehen lassen? Wenn Sie auf diese Fragen mit Ja antworten können, sollten Sie «The Big Bus» nicht verpassen – er wird Ihnen einen Mordsspass bereiten. Wenn Sie jedoch ein empfindsames poetisches Gemüt haben, Anstand in jeder Lebenslage als höchste Tugend betrachten, als Autofahrer auf dem Zürcher Bellevueplatz nie die Nerven verlieren, aber beim Thema Kannibalismus bleich und schon bei einem nur mässig unanständigen Witz rot werden, wenn Sie Ihr Geschmack nie im Stich lässt, wenn Sie bei jedem Ehekrach anderer entsetzt das Weite suchen, jeden Arzt für einen Philanthropen und jeden Geistlichen für eine feste Glaubensburg halten, dann muss ich Ihnen von einem Besuch abraten! Sie würden sich nur langweilen oder grün und blau ärgern, weil dieser Film so ganz und gar auf den «Greyhound» gekommen ist.

«Cyclops» heisst der Held dieses schrägen Streifens – ein 75 Tonnen schwerer, 36 Meter langer, atomgetriebener Monsterbus mit Swimmingpool, Kegelbahn und Barpianist. Mit einer zeitweisen Geschwindigkeit von 150 Kilometern donnert er auf seiner Jungfernfahrt von New York nach Denver und fährt seine Passagiere von einer Panne in die andere Misere, bis er schliesslich, wie Weiland die Holzhütte in Chaplins «Goldrausch», über einem Canyon-Abgrund schwebend zum Stehen kommt. Wie eine Harpune ragt aus dem Leib des Riesenbusses ein Abschleppwagen, der diesen «Weissen Hai» der Landstrasse gerammt hat, welcher an Tücken seinem Leinwandveter im Meer kaum nachsteht. Zudem sind noch böse Feinde hinter dem mit Nuklearkraft getriebenen Riesengefährt her: Im Dienste internationaler Ölkonzerne, die das Geschäft mit dem Treibstoff in Gefahr sehen, suchen «Ironman» (José Ferrer), der ständig in einer eisernen Lunge liegen muss, und sein krimineller Bruder Alex (Stuart Margolin) mit Bombenanschlägen und elektronisch ausgelöstem Erdbeben den gefährlichen Konkurrenten zu sabotieren. Alex hat es nicht leicht: Frustriert von den Befehlen des Bruders, der in seiner eisernen Lunge noch Platz für eine Gespielin hat, und von den Fehlschlägen seiner Sabotageakte, bricht er in den weinerlich-empörten Stosseufzer aus: «Du hast immer alles bekommen, den Schlitten, die Schlittschuhe und dann auch noch die eiserne Lunge!»

James Frawleys Film ist eine turbulente und beissend sarkastische Parodie auf Hollywoods Katastrophenfilme, mit dessen Versatzstücken und Klischees ein ironisches Spiel getrieben wird. Der Film steckt voller Zitate aus «Die Höllenfahrt der Poseidon», «Airport», «Juggernaut», «Erdbeben» und «Hindenburg», aber auch aus ganz anderen Filmen, beispielsweise «West Side Story», «Drowning Pool» und



Western. Wer erinnert sich nicht an Saloon-Duelle, die die Gegner mit an der Theke zerschlagenen Flaschen und mit Messern austragen? Hier sind die Waffen ein zerplatzter Milchkarton und eine zerbrochene Kerze. Der Buspilot fährt auf eine berühmte Kurve, die seinen Vater umgebracht hat, los, als handle es sich um einen «Shot down». Am Nachhaltigsten wird in «The Big Bus» jedoch die Art und Weise, wie in den Katastrophenfilmen die Beteiligten im Hinblick auf die Identifikationen der Zuschauer charakterisiert und mit privaten Problemen ausgestattet werden, auf die Schippe genommen und ins Groteske übersteigert. Kitty (Stockard Channing) macht auf Liz Taylor; Buspilot Dan (Joseph Bologna) muss mit dem Verdacht leben, sich im Gebirge einmal an seinen verunglückten Passagieren gütlich getan zu haben; Co-Pilot Shoulders (John Beck) fällt am Steuer immer mal wieder ein bisschen in Ohnmacht. Ein neurotisches Ehepaar (Sally Kellermann und Richard Mulligan) hält die Passagiere mit heftigen Ehekrähen und leidenschaftlichen Versöhnungen in Atem. Ein altes Frauchen (Ruth Gordon), das genug hat von 50 Jahren Kochen, Putzen und Plackerei, fährt mit, während ihr Alter daheim glaubt, sie repariere auf dem Dach die TV-Antenne. Ein Tierarzt (Larry Hagman) wandelt sich zum Menschendoktor, während der von Zweifeln zernagte Pater Kudos (René Auberjonois) seinen Glauben wieder findet, nachdem er vorher doch nur verächtlich durch die Nase schnob und mit dem Kopf zuckte, wenn von Gott die Rede war. Die Aufzählung grotesk-skurriler Figuren liesse sich fortsetzen.

Ich habe dem richtig präparierten Kinogänger etlichen Spass versprochen, allerdings keinen ganz ungetrübten. Manchmal tut Frawley des Guten zuviel, er verliert sich in leerlaufenden Klamauk und Grobheiten. Der Rhythmus des Films und das Timing der Gags ist nicht über jeden Zweifel erhaben, und es gibt auch einige Längen. Trotz solcher Mängel ist «The Big Bus» eine intelligente, unverfrorene und närrische «Crazy-Comedy», eine temporeich inszenierte, mit aggressivem und makabren jüdischem Humor und sarkastischem Witz durchsetzte Farce. Dank zahlreicher, teils neuer, teils alter, jedoch verfremdeter Gags habe ich mich in «The Big Bus» weit besser amüsiert als beispielsweise in Mel Brooks' «Silent Movie». Franz Ulrich

Freaks (Monster)

USA 1932, Regie: Tod Browning (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 76/336)

Den Hintergründen nachzugehen, die zur Entstehung von «Freaks», dem wohl bis heute aussergewöhnlichsten Werk der Filmgeschichte, beigetragen haben, heisst auch – abgesehen von der kommerziellen Seite –, einige Tendenzen im Gesamt-schaffen Tod Brownings zu berücksichtigen. Seine Auseinandersetzung mit dem Medium Film ist charakterisiert durch eine dialektische Gegenüberstellung von Schauspiel und Realität, von Maske, die stets ein Bestandteil der Monstrosität ist, und wahrem Gesicht. Jeder Browning-Held versucht anders zu sein, als er in Wirklichkeit ist – er travestiert sich. Nur wenige sind bereit, zu ihrem wahren Gesicht zu stehen, wie etwa die Freaks oder der Graf Dracula, nicht aber Lon Chaney in «The Blackbird» (1926), der eine Doppelexistenz führt, oder der Dracula (Bela Lugosi) in «The Mark of the Vampire» (1935), der sich am Schluss als Schauspieler zu erkennen gibt und von sich behauptet, er sei besser gewesen als der wirkliche Graf Dracula. Lugosi und Chaney vereinigen in diesen beiden Filmen eine Grundsituation, die Browning stets teuer gewesen ist: Zwischen zwei Rollen, die man bereit ist zu spielen, kann man sich schliesslich nicht mehr dafür entscheiden, welche nun die wirkliche ist. In der einen wie der anderen ist man nicht mehr sich selbst, und dies richtet sich gegen einen – man wird zum Monstrum. Browning, bevor er zum Film kam, war Clown, und er muss diesen Widerspruch zutiefst empfunden haben. Gibt es etwas schrecklicheres als einen weinenden Clown?

«Freaks» ist eine Produktion der Universal, für die Browning ein Jahr zuvor den erfolgreichen «Dracula» gedreht hatte. Die Verantwortlichen sträubten sich gegen ein solches Vorhaben, das ihnen denn doch zu riskant erschien. Ging es nur darum, einen Schauspieler in ein Ungeheuer zu verwandeln, war die Bereitschaft da. Der Einsatz hingegen von richtigen Freaks (hier soviel wie «Missgeburten») wurde zu einer Herausforderung. Seinerseits konnte Browning mit der Unterstützung des mächtigen Irving Thalberg rechnen, der das Projekt nach dem Roman «Spurs» von Tod Robbins gegen alle Widerstände durchsetzte. Was Thalberg zu einem solchen Entschluss veranlasst haben mag, lässt sich vielleicht aus seiner Einstellung zum Film ersehen. Nicht gerade bekannt als besonders risikofreudiger Unternehmer, stand für



ihn ein möglicher Gewinn vor der Kunst. Der Erfolg von «Dracula» versprach, sich auf «Freaks» zu übertragen, besonders wenn man an die sensationsreiche Voraussetzung dachte. Bekanntlich war ja damals jeder Zirkus von einer Freaks-Raritätenshow begleitet, die stets das Interesse auf sich zu lenken wusste.

Thalberg hat sich jedoch verrechnet, der Film wurde zu einem grossen Misserfolg. Bereits die Preview-Veranstaltung in San Diego trug dazu bei. Mancher Lichtspieltheaterbesitzer weigerte sich in der Folge, den Film zu zeigen, und wenn schon, dann brachte er dort Schnitte an, wo dies ihm empfehlenswert erschien. «Freaks» wurde zum «Film maudit»; sein humanitäres Anliegen hat jedoch keineswegs die Vergessenheit und Verachtung verdient, die ihm zuteil wurde. Aber eben, Browning hat mit «Freaks» zu sehr ins Schwarze getroffen, zu sehr jenes selbstzufriedene und nicht gerne beunruhigte Gewissen des gesunden Menschen aufgeschreckt, als dass dieser Film, der nicht Schauspiel sein will und dies mit aller Deutlichkeit zu erkennen gibt, hätte akzeptiert werden können.

Diese Voraussetzungen sind nicht förderlich gewesen, um den Film in seiner originalen Form zu erhalten. Er hat noch eine Länge von 58 Minuten, wohingegen die ursprüngliche bei 90 gelegen haben muss. Es scheint aber so, als sei diese 58-Minuten-Kopie die vollständigste, die zu finden ist. Ich habe den Film zwei Mal gesehen, einmal die Kopie, die in den letzten Monaten in der Schweiz zirkulierte, dann diejenige Version, die in Amerika gezeigt wird. Der einzige Unterschied, der sich aus der Erinnerung feststellen lässt, ist das Fehlen eines längeren Einleitungstextes bei der hier vorgeführten Kopie. In diesem Text wird zuerst das Vorhandensein der Freaks durch die Zeit nachgezeichnet und dann auf die spezielle Lebensform hingewiesen, in die die Freaks sich gedrängt sehen. Browning unterstreicht besonders deren Bewusstsein einer Zusammengehörigkeit, einer Gemeinschaft, die sich trotz allem nach aussen zu verteidigen weiss, weil sie nach innen stark ist. Denn jeder, so sagt der Text, der den Freaks irgend etwas zufügt, wird dafür zu bezahlen haben. Der Code der Freaks – nur ihnen bekannt – sieht vor, ihm durch irgendwelche fremden Kräfte, denen er nicht widerstehen kann, eine noch scheusslichere Gestalt zu geben als diejenige, die er zu verspotten pflegte.

Die Story von «Freaks» ist höchst banal: Die hübsche Trapezkünstlerin Cleopatra (Olga Baclanova) heiratet den Zwerg Hans (Harry Earles), um ihn unter Mithilfe des Athleten Herkules (Henry Victor) zu vergiften und sein Geld zu kassieren. Die Freaks töten Herkules (vorgesehen war, dass Herkules kastriert würde) und verwandeln Cleopatra in eine Henne mit zerschundenem menschlichem Gesicht. Der Absicht Brownings entspricht diese Dreigroschengeschichte, die in Form eines Melodrams vorgeführt wird. Mit beinahe pedantischer Genauigkeit hat Browning nämlich das realisiert, was man heute einen Thesenfilm nennen könnte, sofern man den Begriff möglichst weit fasst. Zuerst werden die Personen und die Verbindungen zueinander exponiert. Die Kamera verfolgt, ohne ins Geschehen je wesentlich einzugreifen. Browning schafft jene Atmosphäre, die die Vorgänge im zweiten Teil des Films, unter dem Gesamttitel «The Wedding Feast» (Das Hochzeitsfest) verständlich und ertragbar macht. Es ist eigentlich schwer, genau zu beschreiben, welche Wärme Browning seinen Personen entgegenbringt, wie die Kamera nicht von oben herab zu erdrücken sucht, sondern den Blickwinkel der kleinen Menschen einnimmt, um das Auftreten der normalen als erdrückend erscheinen zu lassen. Oder wenn er z. B. zeigt, wie ein menschlicher Stumpf, der weder über Hände noch Füsse verfügt, sich mit grösster Selbstverständlichkeit eine Zigarette anzündet. Es gibt manche solche Szenen, die unseren Erwartungen widersprechen, in denen wir für die Invalidität Mitleid aufbringen wollen – sofern wir nicht um des Abartigen willen nur unser Schaugefühl zu befriedigen suchen –, anstatt diese *Menschen* als uns gleich zu betrachten: «Ich hasse nur das Mitleid. Ich habe keines für mich und will auch keines von den anderen. Als Kind in den Vororten von Baltimore nahm ich an allen Spielen meiner Kameraden teil, kletterte auf Bäume, sprang herum. Meine Arme ersetzen also vollständig meine Beine, die ich nicht habe» (Johnny Eck, einer der Freaks).

Browning beabsichtigt nie, von uns Mitleid für die Freaks zu fordern. Vielmehr betont er deren Bürgerlichkeit. Denn was sie suchen, entspricht genau jenem kleinen Glück, dem auch wir nachrennen. Ihre Gefühle sind den unseren gleich, also das Verlangen nach Wärme, Liebe und Geborgenheit. Einmal wünschen die Verlobten der siamesischen Zwillinge (Daisy und Violet Hilton) einander viel Glück. Die Grausamkeit der Situation wird hinter den Humor zurückgestellt, ohne aber dadurch entwertet zu sein. Erst die Verbindung von Grausamkeit *und* Humor macht eine Situation wahrscheinlich – auch menschlich.

Als Zirkusattraktion ausgenutzt (nur hier haben sie eine Möglichkeit, sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen), erfahren die Freaks jenen Stellenwert, der sich für sie geziemt. Dies heisst nicht mehr und nicht weniger, als dass die Schönen und Starken monströs sind, weil sie diese Attribute gegen den Mitmenschen einsetzen, und nicht jene monströs sind, die wir von ihrer physischen Erscheinung her als solche «einordnen». Normalsein bedeutet solchermassen, die Freaks nur als Freaks zu sehen, sie als solche auszubeuten, weil sie ja nur «Ausstellungsgut» sind.

Ganz anders nun die Wirkung des zweiten Teils, der durch die schreckliche Gewitternacht, in der Cleopatra und Herkules von den Freaks verfolgt werden, zum unheimlichsten gehört, was man im Kino sehen kann. Es muss jedoch noch betont werden, dass Browning nie einen phantastischen Film beabsichtigt hat. «Freaks» ist das Gegenteil, er ist bewusst realistisch inszeniert, besonders, was die Art und Weise des Zeigens anbetrifft, die grosse Zurückhaltung angesichts der Möglichkeiten. Höchstens die Sache selbst, also die Personen sind phantastisch, weil es sich um etwas handelt, was wir in unser Unterbewusstsein verdrängen. Wenn wir ihm begegnen, empfinden wir es – aus Angst? – als unwahrscheinlich.

Browning hat nicht bis zum Schluss diese Form des Naturalismus durchgehalten. Logisch bleibt er dennoch: Da Browning die Freaks als Menschen betrachtet, drückt er ihnen jene Waffen in die Hand, die ihnen zu ihrer Verteidigung zur Verfügung stehen. Die Voraussetzung liegt darin, dass Cleopatra in den Kreis der Freaks aufgenommen wird (die Schüssel mit Sekt, die während der Hochzeitsfeier herumgereicht und zuletzt auch ihr angeboten wird), aber die Verantwortung, die die Gemeinschaft von ihr fordert, nicht annehmen will. Sie stösst das Menschliche zurück, dafür trifft sie die Strafe des – Göttlichen. Ich spreche ganz bewusst von Göttlichem, denn dieser Schluss ist vergleichbar dem Fatum in den griechischen Tragödien, wo das Schicksal die Kraft Gottes ist, die den Menschen bestraft. Die Rache der Freaks suggeriert alle diese Elemente. Umso unheimlicher wirkt das, da das Geschehen nur bruchstückhaft erkennbar bleibt.

Michel Hangartner

Der 10. Mai (Angst vor der Gewalt)

Schweiz 1957. Regie: Franz Schnyder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/343)

Als 1957/58 der Film «Der 10. Mai» von Franz Schnyder in die Kinos kam, hatte das Thema – in Deutschland wurde der Film unter dem bezeichnenden Titel «Angst vor der Gewalt», der heute für die Wiederaufführung benutzt wird, gezeigt – brisante Aktualität wiedergewonnen: Ein Jahr vorher hatte sich das ungarische Volk erhoben und wurde durch Gewalt von aussen (und von innen) niedergedrückt; der 10. Mai (von 1940) hatte sich erneut und echt abgespielt, in einem andern Land zwar, aber die Möglichkeit, damals fast verbannt, war wieder Wirklichkeit geworden.

Schnyder rollt den 10. Mai 1940 anhand der Erfahrungen eines Flüchtlings auf, der am Schicksalsmorgen den Rhein durchqueren kann, das Schweizer Ufer erreicht und illegal in die Schweiz kommt; Werner Kramer, ein junger Deutscher, hat, wie er erklärt, in seiner Heimat eine unvorsichtige, unkluge Meinung geäussert und ist



dadurch in Gefahr geraten. Dieser Gefahr entgeht er durch die Flucht in die neutrale Schweiz, deren «Boot schon voll» ist. Die Flucht in die Schweiz gelingt, Kramer erhält bis vor die Tore Zürichs Hilfe, in der Stadt kennt er – weil er nach 1918 als Pflegekind in der Schweiz war – das junge Mädchen Anna Marti, kennt er eine Familie, die ihm, wie er hofft, nochmals helfen wird. Wie am Radio die Nachricht des deutschen Überfalls auf Belgien, Luxemburg und Holland verlesen wird, erkennt man den Schicksalstag für die Schweiz: Der Deutschen-Hass bricht auf, Angst macht sich im Volke breit, die überstürzte Flucht in die Innerschweiz beginnt, und man hat wenig Zeit und Verständnis für die Nöte eines Flüchtlings, der zudem noch Deutscher ist. Rein zufällig trifft Kramer im Zürcher Bahnhof Anna Marti: Sie ist die einzige, die ihm an diesem 10. Mai beisteht, ihn verstecken will, ihm ihre Liebe erklärt, den Mut findet, am frühen Morgen des andern Tages (aufatmend entdeckt man, dass «die Deutschen nicht gekommen sind») mit Kramer zur Polizei zu gehen. Die Aussichten für ein Asylgesuch Kramers stehen, so meint der (vielleicht allzugütig gezeichnete) Wachtmeister, gut.

Die Ereignisse um den Flüchtling Kramer sind für Schnyder – der in Wilhelm M. Treichlinger und vor allem Arnold Kübler gute Mitautoren hatte (Kübler trifft Dialog und Dialekt vielfach typisch und genau) – nur der «rote Faden» und zugleich Impuls, um Atmosphäre und geistige Stimmung in der Schweiz von damals, an dem genauen Datum (mit der konkreten Herausforderung) aufzuzeigen und an ein paar Personen Reaktionen fühlbar zu machen: am Ehepaar Herz zum Beispiel, das aus Warschau geflohen und nun unsicher ist, ob es sicherheitshalber in die Vereinigten Staaten ausreisen soll; an den verzagend in die Innerschweiz Flüchtenden; an den Unbekümmerten, den kleinen und standhaften Schweizern auch, zudem an jenen im Zwiespalt zwischen Existenzangst und politischer Pflicht sich bewegenden Bürgern. Schnyder hat ein reiches Spektrum der Meinungen anzubieten. Das hat im Film den

Vorteil, dass offizielle Ansichten nur im Radio zu hören sind, dass der Mann auf der Strasse vielmehr zu Worte kommt und zugleich, im Zuschauerraum, dadurch angesprochen wird.

Der Film hat bei seiner Premiere nicht die wirklich grosse Aufmerksamkeit erhalten, die er verdiente, auch wenn die Laufzeiten respektabler waren, als dies gewisse offizielle Stellen wünschten, die Schnyder ihre Mitarbeit verweigerten (die Armee zum Beispiel). Nun kommt der Film wieder, im Schnitt gerafft und dadurch im Handlungsfluss knapper und präziser. Zu Beginn wird durch Wochenschaumaterial die Situation markiert, in welcher der Film angesiedelt ist. Das Werk hat dadurch eindeutig gewonnen. Man staunt über den guten Einsatz der Schauspieler (Linda Geiser als Anna zum Beispiel, in den Nuancen sehr sicher; oder Therese Giehse und Hermann Wlach als Ehepaar Herz; Haufler als Lastwagenfahrer Neuenschwander; oder Gretler als Wachtmeister), ist beeindruckt, wie stimmig die Dialoge sind (nur etwa die Szene in der deutschen Botschaft will nicht ins Ganze passen) und wie die Kameraarbeit von Kostantin Irmen-Tschet dem Film Stil und Differenzierung verleiht. Man ist auch frappiert ob der Träufheit, mit der Schnyder seine Personen agieren, reagieren, reden lässt, wie viele der Dialoge betroffen machen und wie aktuell der Film auch heute noch ist, 37 Jahre danach. Dass Gretler zum Schluss als Wachtmeister so etwas wie die schweizerische Menschlichkeit darzustellen hatte, ist ebenfalls typisch: Er war die einzig mögliche Rollenbesetzung, die dies glaubwürdig machte – im Gegensatz zur Wirklichkeit, die damals noch härter, unmenschlicher war.

Jüngeren Zuschauern wird der Einstieg in den Film dadurch schwierig gemacht, dass nur ein Einzelner in Gefahr und Diskussion steht: Das Schicksal des Werner Kramer wird zwar nicht geschmälert oder in seiner Bedeutung verharmlost – die Identifikation mit der Gesamtsituation, die ja Schnyder klar engagiert zu analysieren sucht, wird jedoch für die jungen Zuschauer noch erschwert, zumal die historische Bedeutung des Tages für sie nicht eindeutig klar sein kann. Andererseits muss es gerade für junge Zuschauer von Interesse sein, die Machart des Filmes mit jener der «jungen Regisseure» zu vergleichen, besonders weil Schnyder mit diesem Werk seine künstlerisch geschlossenste und zugleich versprechendste Aufgabe präsentierte, ein Versprechen, das er anschliessend mit den Gotthelf-Verfilmungen leider nicht einzulösen verstand.

Felix Bucher

Regionalvorstand DRS wählt neuen Präsidenten

drs. Der Regionalvorstand DRS trat in Zürich letztmals unter dem Vorsitz des auf Jahresende turnusgemäss zurücktretenden Präsidenten, Armin Moser (St. Gallen) zusammen. Haupttraktandum bildete die Wahl der Präsidenten für die kommende Amtszeit von zwei Jahren. Da der bisherige Vizepräsident, Dr. Stefan Sonder (Chur) sein Amt ebenfalls auf Ende Jahr niederlegt, waren Präsident und Vizepräsident gleichzeitig zu wählen. Einstimmig wählte der Regionalvorstand zu seinem neuen Präsidenten (mit Amtsantritt am 1. Januar 1977) den Präsidenten der Radio- und Fernsehgenossenschaft Basel, Prof. Dr. Frank Vischer, Professor für Privatrecht an der Universität Basel. Zum Vizepräsidenten wurde – ebenfalls einstimmig – Ernst Leuenberger, Gewerkschaftssekretär (Solothurn) gewählt, der dem Regionalvorstand als Delegierter des Bundesrates angehört. Eine weitere Delegierte des Bundesrates, Hedi Leuenberger (Zürich), tritt ebenfalls auf Ende Jahr aus dem Regionalvorstand aus, eine Nachfolgevertretung wurde vom Bundesrat bisher noch nicht nominiert. Auch Dr. Max Blumenstein, Präsident der Radio- und Fernsehgenossenschaft Bern, scheidet auf Jahresende aus dem Regionalvorstand aus; an seiner Stelle nimmt Redaktor Fritz Zopfi (Langnau) Einsitz. Ein besonderer Dank des Vorstandes galt dem scheidenden Präsidenten; Dank für jahrelange geleistete Dienste begleitet die zurücktretenden Mitglieder, verbunden mit der Hoffnung, dass die Reorganisation der Trägerschaft der SRG einen baldigen Abschluss finden werde.

Das Unglück

Schweiz/BRD 1976. Regie: Georg Radanowicz (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/12)

«Er hatte Vorfahrt, insofern keinerlei Schuld. Der Lastwagen mit Anhänger kam von links in die Allee kurz vor Montpellier. Es war Mittag, sonnig, wenig Verkehr —» So beginnt Max Frisch seine «Skizze eines Unglücks» im «Tagebuch 1966–1971». Sie ist der Bericht einer Reise, die kein gutes Ende findet. Erzählt wird sie aus der Sicht eines Mannes, eines erfolgreichen Chirurgen. Er hat das Unglück überlebt; mit ein paar Schnittwunden im Gesicht und einem Schock ist er davongekommen. Seine Reisebegleiterin ist auf dem Weg ins Spital gestorben. Aus der Erinnerung heraus ordnet Viktor die Geschichte dieser Reise. Es ist die Geschichte einer Schuld, obschon Viktor, wie erwähnt, Vorfahrt hatte: nicht einer Schuld, wohlverstanden, die mit juristischen Massstäben zu erfassen wäre; mehr einer moralischen. Verantwortung wurde nicht richtig wahrgenommen.

★

Max Frisch hat dieser Skizze eine Struktur gegeben, die der Aneinanderreihung von Erinnerungsfetzen entspricht. Er schreibt in knappen Worten nieder, was im Gedächtnis des Arztes kurz aufleuchtet: kleine Ereignisse, spontane Eindrücke, Missverständnisse, Biographisches, Alltägliches im allgemeinen. Etwa: «Marlis sitzt bar-



fuss im Wagen, da ihre Schuhe sie drücken, aber sie spricht nicht davon. Er nimmt Anteil – statt dass er irgend etwas erzählt.» Natürlich hat dieser Schreibstil eine assoziative Wirkung. Sinneseindrücke werden zu einem Ganzen verknüpft, zur Geschichte einer Schuld eben, zur Beschreibung einer Identitätskrise auch. Der scheinbar so erfolgreiche Arzt, der das Vertrauen seiner Patienten genießt, ist ein so selbstsicherer Mensch nicht. Er hat – im privaten Bereich zumindest, was bereits zeigt, dass er sein Leben in fast schizophrener Weise in eine Berufs- und eine Privatwelt teilt – Schwierigkeiten mit sich selber, aber auch mit seinen Mitmenschen. Er ist ein im Grunde frustrierter Junggeselle, der seine Spannungen nicht zu lösen versteht. Sein neurotisches Verhältnis zum Mitmenschen projiziert er auf die um viele Jahre jüngere Marlis, und so bleiben die Erinnerungen an die Reise, auch abgesehen von ihrem tragischen Ende, nicht ungetrübt.

★

Georg Radanowicz' Anliegen war es, die mosaikartige Struktur der literarischen Vorlage in den Film zu übertragen, die Geschichte von Max Frisch so wörtlich wie nur irgendwie möglich ins Bild umzusetzen. Wie bei Frisch ist die Reise durch Südfrankreich nicht als zusammenhängende, geographisch logische Folge konzipiert, sondern sie setzt sich aus Bruchstücken der Erinnerung zusammen. Um Viktor nicht im leeren Raum stehen zu lassen, hat sich Radanowicz eine kleine Erweiterung der Geschichte erlaubt. Als Gegenwart fixierbar ist ein kleines Spitalfest zur Beförderung des Chirurgen zum Chefarzt. Der dramaturgische Eingriff erweist sich als sehr nützlich, indem er dem Zuschauer – nicht allzufrüh allerdings – eine zeitliche Orientierung ermöglicht. Das ist unbedingt notwendig, damit die Schilderung der Reise als Erinnerung erfahrbar gemacht werden kann. Die zeitliche Distanz zu Reise und Unfall macht ja erst deutlich, dass die Schuldfrage mit dem Polizeiprotokoll, nach dem Viktor Vorfahrt hatte, ihre endgültige Klärung keinesfalls erfährt, sondern dass die Reflektion aus Entfernung sie erst aufwirft. In diesem Sinne führt die Erweiterung zu verstärkter Werktreue.

★

Sonst ist Radanowicz dem Wort und Geist der Vorlage getreu gefolgt. Natürlich gibt es kleine Änderungen, Verschiebungen der Gewichte, dramaturgisch unumgängliche Eingriffe. Sie fallen indessen kaum ins Gewicht, sind allenfalls als Hilfestellung zu verstehen, Frischs Skizze in ihrer Komplexität zu erfassen. Die Präzision des schriftstellerischen Wortes lässt sich nicht immer ohne Umschreibung filmisch inszenieren. Bei Radanowicz geschieht dies insbesondere in der Landschaftsmalerei und in der Beschreibung von Orten und Situationen, mit denen er Stimmungen schafft. Das warme Licht der Provence bricht sich oft in den Blättern der Alleebäume, die gefilmten Kreuzgänge erstarren manchmal in künstlicher Leere, dann wiederum verbreitet strahlend blauer Himmel Wärme, und verströmen selbst kahle Hotelzimmer Geborgenheit. Wie Frischs knappe Sprache, entbehren auch Radanowicz' Bilder nicht eines starken, subjektiven Stimmungsausdruckes. Dass dies am kleinen TV-Bildschirm zum Tragen kommt, spricht für die überlegene Arbeit des Kameramannes Hans Liechi. Die Wirksamkeit des Bildes dürfte ihre Ursache allerdings auch in der bewussten Handhabung fernseh-dramaturgischer Erkenntnisse haben, von denen die Vermeidung grosser Totalen in den leeren Raum nur eine ist. Es ist erstaunlich, wie ein Autor, der so eindeutig von der Filmproduktion her kommt wie Radanowicz, sich den spezifischen Eigenarten des Fernsehens zu unterziehen weiss: Am auffallendsten eben dort, wo er selbst in der Weite der Landschaft geschlossene Räume sucht, etwa eine an ihrem vermeintlichen Ende sich schliessende Allee. Natürlich hat diese Konsequenz in der Verwendung medienspezifischer Mittel auch Nachteile: Es ist ungewiss, wie Radanowicz' Film auf der Kinoleinwand wirken wird. Der Filmemacher ist sich dieser Problematik bewusst und sieht eine Kinoauswertung vorerst gar

nicht vor. Es ist dies eigentlich auch nicht notwendig, konnte doch der Film durch das Fernsehen DRS und den Norddeutschen Rundfunk (NDR) voll finanziert werden.

★

Nun hängt das Gelingen einer Verfilmung der «Skizze eines Unglücks» keineswegs nur von der geschickten Handhabung des technischen Apparates ab. Vielmehr ist gerade in diesem Falle die Wahl der Protagonisten und deren Fähigkeit, Frischs Intensionen nachvollziehen zu können, von erstrangiger Bedeutung. In Wolfgang Forester hat Radanowicz einen Schauspieler gefunden, der Viktors komplizierte und unausgeglichene Seelenlage trefflich zu widerspiegeln vermag. Glaubhaft glückt ihm die Darstellung des Mannes, der sich in der Situation verliert, dass er nicht sich selber sein kann, der sich und seiner Umwelt immer etwas vorspielen muss, dadurch schliesslich kommunikationsunfähig wird und in einer kritischen Situation dann Gas gibt, statt zu bremsen. «Er hält sich nicht für einen Egoisten. Er ist nur glücklich, wenn er meint, er könne jemand glücklich machen. Gelingt das nicht, so ist er entsetzt; er bezieht alles auf sich.» Solchen Text, der eine innere Lage beschreibt, vermag Forester in verhaltener Weise fühlbar zu machen. Die Unbeholfenheit sich und andern gegenüber nimmt tragische Formen an, ohne dass Forester die Register der Sentimentalität oder gar der Charge zu ziehen braucht.

★

Nicht dieselbe glückliche Hand hatte Radanowicz mit der Wahl von Vera Gantner als Marlis. «Sie trägt kurzes Haar, blond, Hosen mit einer Messingschnalle auf einem breiten Gurt, dazu eine violette Pop-Brille. Sie ist 35, Baslerin, witzig». Vera Gantner stimmt als Typ schon äusserlich nicht – bei der Werktreue des Filmes eigentlich erstaunlich. Sie verfügt aber auch nicht über den Witz, den Frisch ihr zubilligt, bleibt durch den Film hindurch kalt und spröde. Man mag ihr das Betthäschen, das sie für Viktor ja auch ist, allenfalls abnehmen, nicht aber, dass sie ihm dabei Sicherheit gibt. Ihre Kälte führt dazu, dass der Zuschauer ihre Versuche, Viktor zu verstehen und auf ihn einzugehen, Rücksicht auf seine Charaktereigenschaften zu nehmen, beinahe als Sarkasmus empfindet. Die Partnerschaft der beiden Menschen oder zumindest der Versuch dazu, wie dies bei Frisch immer wieder durchbricht, findet im Spiel von Vera Gantner keinen Halt, wie auch ihre geistige Überlegenheit, die der Schriftsteller sehr fein herausarbeitet und die für Viktor neben dem Körperlichen ein wesentlicher Grund für seine Zuneigung ist, nur verbalen Ausdruck findet. Das hat zur Folge, dass Viktor in Radanowicz' Film noch verlorener wirkt als in der literarischen Vorlage. Und es verhindert, wie ich meine, dem Zuschauer weitgehend auch die Einsicht, wie sehr der Chirurg seine Probleme auf seine Partnerin projiziert. Von einer Fehlbesetzung zu sprechen, wäre allerdings ungerecht. Vera Gantners Marlis ist einfach eine andere als die von Frisch. Hier findet eine Interpretation statt, die nicht mehr unbedingt den Überlegungen des Schriftstellers entspricht. Es mag sein, dass diese Interpretation als Antwort auf Frischs sehr vom Manne her geprägte Sicht verstanden werden muss.

★

«Die Erzählung, die den Eindruck zu erwecken sucht, dass sie nur so und nicht anders habe verlaufen können, hat zwar immer etwas Befriedigendes, aber sie bleibt unwahr... Wo immer Leben sich abspielt, sehen wir immer etwas viel Aufregenderes: Es summiert sich aus Handlungen, die zufällig bleiben, es hätte immer auch anders sein können, und es gibt keine Handlungen und keine Unterlassungen, die für die Zukunft nicht Varianten zulassen. Der einzige Vorfall, der keine Variante mehr zulässt, ist der Tod.» (Max Frisch im «Tagebuch».) Der Vorfall des Todes, der keine Variante mehr zulässt, unterscheidet «Das Unglück» vom Film «Im Lauf der Zeit» von

Wim Wenders, der ein Altersgenosse von Radanowicz ist. Die Reise der beiden Menschen findet hier ein vorzeitiges Ende. Der Prozess der Selbstfindung und der Erkenntnis ist bei diesen beiden Menschen, die auch «on the road» sind, in seiner Anfangsphase stecken geblieben. Viktor wird sein Leben lang darunter leiden müssen: mit schmerzlichen Erinnerungen, die bloss darauf hinweisen was war, nicht aber, was hätte sein können.

Urs Jaeggi

TV/RADIO-KRITISCH

Zusammenarbeit ist kein Luxus, sondern Notwendigkeit

Oder: Ein unvollständiger Querschnitt durch Radio und Fernsehen

Wir leben in einer komplexen Gesellschaft, die nur durch Zusammenarbeit auf allen Gebieten lebensfähig ist. Das mag wie eine Binsenwahrheit klingen. In der täglichen Wirklichkeit bietet aber das urnotwendige Zusammenarbeiten mannigfaltige Schwierigkeiten. Auch dies mag selbstverständlich scheinen. Am Beispiel der elektronischen Medien Radio und Fernsehen aber zeigt sich, dass Zusammenarbeit und die damit verbundenen Implikationen befragt werden müssen. Denn ob Zusammenarbeit stattfindet oder ob nicht, und wie sie stattfindet, hat nachhaltige und vielschichtige Auswirkungen auf das Programm. Überhaupt sind die beiden Medien alles andere als «Individualmedien», obwohl gelegentlich so getan wird, als sei das Radio zu einem individuellen Begleiter befähigt, während sich das Fernsehen mehr an die familiäre Kleingruppe richte. Wohl sind es immer einzelne Menschen und Kleingruppen, die vor ihrem Radio- oder Fernsehgerät sitzen und ihre Sinne mehr oder weniger aufmerksam den akustischen bzw. optisch-akustischen Signalen zuwenden, die Lautsprecher und Bildschirm von sich geben. Aber diese Betrachtungsweise fällt einem fundamentalen Missverständnis zum Opfer. Denn was hier geschieht, ist Kommunikation und demzufolge soziales Handeln. Noch mehr: Es ist öffentliche Kommunikation, und zwar durch ein technisches Medium vermittelte, einseitige, an ein unbegrenztes, anonymes und disperses Publikum gerichtete Kommunikation. Weil Radio und Fernsehen soziale Kommunikationsmittel sind, ist Zusammenarbeit die Grundlage für Radio- und Fernsehkommunikation.

Rezipienten und Macher: Chance für Trägerschaft

Nun ist aber in diesem Kommunikationsprozess dem Hörer und Zuschauer vor allem und meistens eine passiv-rezipierende Rolle zugeordnet. Aus dem Unbehagen über die Einseitigkeit dieses Kommunikationsflusses wird in zahlreichen Sendungen versucht, einzelne Hörer oder Zuschauer verstärkt in den Kommunikationsprozess einzubeziehen und sie, stellvertretend für alle Hörer und Zuschauer, als Kommunikationspartner auftreten zu lassen (vgl. den Artikel «Hörer machen Radiosendungen» von Hans Ulrich Probst in ZOOM-FB 21/76, Seiten 30 bis 33). Oder eine ganze Programmsparte (Kinder- und Jugendsendungen des Deutschschweizer Fernsehens) wird darauf ausgerichtet, die jungen Fernseher zu aktivem Umgang mit dem Bildschirm zu ermuntern. Oder in den Experimenten des Videofernsehens wird die starre Rollenteilung zwischen Zuschauern und Machern mehr und mehr verwischt. Oder mittels empirischer Sozialforschung werden die Bedürfnisse und Reaktionen des Publikums erfragt und für die Programmplanung nutzbar gemacht. Oder es werden eigene Stellen geschaffen, bei denen betroffene Hörer und Zuschauer ihre Reklama-