

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Band: 29 (1977)
Heft: 6

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

Il Casanova di Federico Fellini (Fellinis Casanova)

Produktion: Italien 1975–77. Regie: Federico Fellini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/76)

I.
Der neue Film von Federico Fellini heisst nicht «Casanova», sondern «Il Casanova di Federico Fellini». Die Unterscheidung ist wichtig, bewahrt vor Missverständnissen. Sie schliesst aus, dass einer hingehet in der Hoffnung, eine Verfilmung der Memoiren des Giacomo Casanova (1725–1798) zu sehen. Denn wer eine Biographie des rastlosen Freigeistes, eine offenherzige Darstellung seiner amourösen Abenteuer oder gar eine Bebilderung seiner unentwegten Reisen durch halb Europa erwartet, wird enttäuscht sein. Und wer glaubt, etwas über das Lebenswerk des selbsternannten Chevalier de Seingalt zu erfahren, der Theologie und Jura studiert hat, in Venedig wegen Gottlosigkeit eingekerkert wurde, sich danach als Lotteriedirektor, Spieler, Diplomat, Philosoph, Alchimist, Frauenheld und Bibliothekar durch's Leben schlug und schliesslich ein umfangreiches literarisches Werk zurückliess, wird ebenfalls nicht auf die Rechnung kommen. Fellini geht es nicht um Historiographie, sondern um Entlarvung. Er zerstört die Legende, die um Casanova herum entstanden ist – und die dieser mit seinen Memoiren reichlich geschürt hat – aufs gründlichste. Sein Casanova ist kein Symbol für männliche Potenz, sexuelle Freiheit und Freizügigkeit, sondern ein Gefangener seiner ungezügelten Triebe, ein willenloser Hampelmann. Es geht die Geschichte um, Fellini habe sich bei der Lektüre der Casanova-Memoiren furchtbar gelangweilt, und er selber bestätigt dies: «Ich kam mir vor wie in einem Telefonbuch: so viele Namen, so viele Abenteuer, so viele Personen! Das pedantische Inventar einer Existenz, die sich offensichtlich zur Schau stellt, als ob sie damit beweisen wollte, dass sie wirklich gelebt hat.»* Es macht den Anschein, dass die Langeweile in Hass umgeschlagen ist: Hass auf eine Person, die sich in einem unentwirrbaren Netz von Aktivitäten verstrickt, um die innerliche Leere zu überwinden. Um die Leere und die Unwirklichkeit des Lebens von Casanova hat Fellini seinen Film gebaut. Verachtung, aber auch Mitleid mit einer Figur, deren scheinbar pralle Lebensfülle sich als dünne Tünche erweist, weil sie das Wesentliche des Lebens nicht erkennt und demnach versäumt, prägen das Verhältnis Fellinis zu Casanova. Dass er diesem irrenden Menschen, der auf der Suche nach der Lebenswahrheit andauernd scheitert, ohne dass er es wahrzunehmen vermag, schliesslich mit Barmherzigkeit begegnet, ist Hinweis genug, hinter der Figur Casanovas mehr als nur eine historische Einzelperson zu suchen. Fellinis Casanova steht als Beispiel für eine Geisteshaltung, die nicht allein als Phänomen des 18. Jahrhunderts abgetan werden kann, sondern deren Auswirkungen bis in unsere Gegenwart hinein bestimmend wirkt.

II.
Wer nun ist dieser Casanova von Fellini? «Er ist platzraubend wie ein Pferd im Wohnzimmer, er hat eine Gesundheit wie ein Pferd, er ist ein Pferd,» hat Fellini in einem Interview gesagt. Dieser Casanova, der Fellini offensichtlich irgendwie im Wege steht – als Hindernis, das es filmisch zu überwinden, zu bewältigen gilt – wird gespielt von Donald Sutherland. Fellini hat ihm eine falsche Nase gegeben, ein falsches Kinn, liess ihm die Wimpern auszupfen und klebte sie einen Zentimeter

* «Auf der Suche nach einem Casanova» von Gérald Morin, erschienen in «Orientierung».

weiter oben wieder an, die Haartracht musste beinahe bis zur Schädelmitte weichen, die Zähne wurden geschliffen. Vier Masken, die herzustellen zwischen drei und fünf Stunden Zeit zu Beginn eines jeden Drehtages in Anspruch nahm, entrückten Casanova weit von der Persönlichkeit Sutherlands: Der Schauspieler wird zum reinen Werkzeug des Regisseurs. Sutherland muss sich am Anfang der Dreharbeiten schwer getan haben mit der Tatsache, dass er Casanova nicht nach seinen Intentionen interpretieren konnte, sondern dass er sich ganz nach den Regieanweisungen Fellinis zu richten hatte. Dass er jedoch schnell begriff, um was es ging, wird aus einer Reportage des Westschweizer Fernsehens zu den Dreharbeiten deutlich. Nach seiner schauspielerischen Freiheit unter der Regie Fellinis befragt, antwortete der Kanadier, der Regisseur habe ihm künstlerische Räume geschaffen, in denen er sich bewegen könne. (Es darf hier übrigens angemerkt werden, dass es unverstündlich ist, dass das Deutschschweizer Fernsehen diese ausgezeichnete Reportage, die inzwischen auch vom französischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, bis heute nicht in sein Programm aufgenommen hat.)

Dieser Sutherland nun also gibt einen Casanova, der im Grunde nichts anderes ist, als eine Sexualmaschine. Im Stile eines Leistungssportlers erfüllt er sein Plansoll an Orgasmen, keuchend und schwitzend. Fellini weist auf die Parallele zum erfolgsgenötigten Spitzensportler direkt hin, wenn er seinen Casanova vor einem widerlich-grotesken Beischlaf-Wettkampf mit dem Stallknecht Righetto sich mit allerlei turnerischen Vorbereitungsübungen locker machen lässt. Wenn dann der Frauenheld wie der Kolben einer Dampfmaschine über den Körper der Frau hin und her fährt und sein keuchender Atem sich mehr und mehr in das Geräusch eines Sägeblattes verwandelt, wird auch der Bezug zum Maschinellen sichtbar. Das rein Mechanische findet seinen Ausdruck auch in einem sich aufplusternden, flügelschlagenden Blechgockel, den Casanova ständig wie ein Symbol seiner selbst mitschleppt. Casanova ist in diesem Film kein Meister der Verführung, kein Vertreter einer sublimierten Erotik, sondern ein triebhaft Kranker. Sein Irrtum ist, dass er nicht, wie er glaubt, auf die Frauen unwiderstehlich wirkt, sondern dass er von ihnen als Sexualobjekt missbraucht wird. Die Krankhaftigkeit äussert sich darin, dass er ihnen hoffnungslos ausgeliefert ist. Er ist ständig auf der Suche nach der idealen Frau. Er findet sie schliesslich in der Makellosigkeit einer mechanischen Puppe, in der Künstlichkeit, in der es keine Erwiderung der Gefühle mehr gibt. Hier findet die Unwirklichkeit, in die sich Casanova selber begeben hat, die Erstarrung der ganzen Gefühlswelt eine Entsprechung: Zwei, die liebesunfähig sind, bei denen der Vorgang der Sexualität allein auf deren Mechanik beschränkt bleibt, haben sich gefunden. Die Traumsequenz am Ende des Films, in der Casanova mit der Puppe auf dem zugefrorenen Canale Grande tanzt, ist von erschütternder Tragik. Sie zeigt, dass selbst der bereits vom Tode gezeichnete Chevalier de Seingalt, der von den Frauen auf dem Sitz des Grafen von Waldstein in Dux verhöhnt wird, nicht erkennt, wie weit er am wirklichen Leben vorbeigegangen ist.

III.

Fellini mag Casanova zwar hassen, verachten, aber die Affinität zu dieser Figur ist offensichtlich. In der von Fellini interpretierten Gestalt des Casanova wird die Angst vor dem Versagen – ein immer wiederkehrendes Thema in allen Filmen des italienischen Regisseurs – komprimiert. Fellinis Casanova ist durchaus vergleichbar mit Anselmo in «Otto e mezzo»: Wie bei diesem ist der Ursprung der Krise geistiger Art. Casanova versucht sie durch vermehrte Aktivität zu verdrängen. Seine Eroberungen dienen längst nicht mehr dem Lustgewinn, sind nicht Ausdruck eines unverbesserlichen Charmeurs, sondern auf die Mehrung seines Prestiges ausgerichtet. Was er von seinen Projekten, Ideen erzählt, ist in den Wind gesprochen; denn nichts wird am Ende realisiert. Casanova ist – eine Art Dr. Faustus – auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. Er wird ihn nie finden, weil ihm versagt bleibt zu erfahren, was Liebe ist. Hier gibt es nicht mehr den hoffnungsvollen Reigen am Ende des Films, der Anselmo

in die Gesellschaft reintegriert, sondern nur noch der einsame Tanz eines innerlich Leblosen mit einem leblosen Gegenstand.

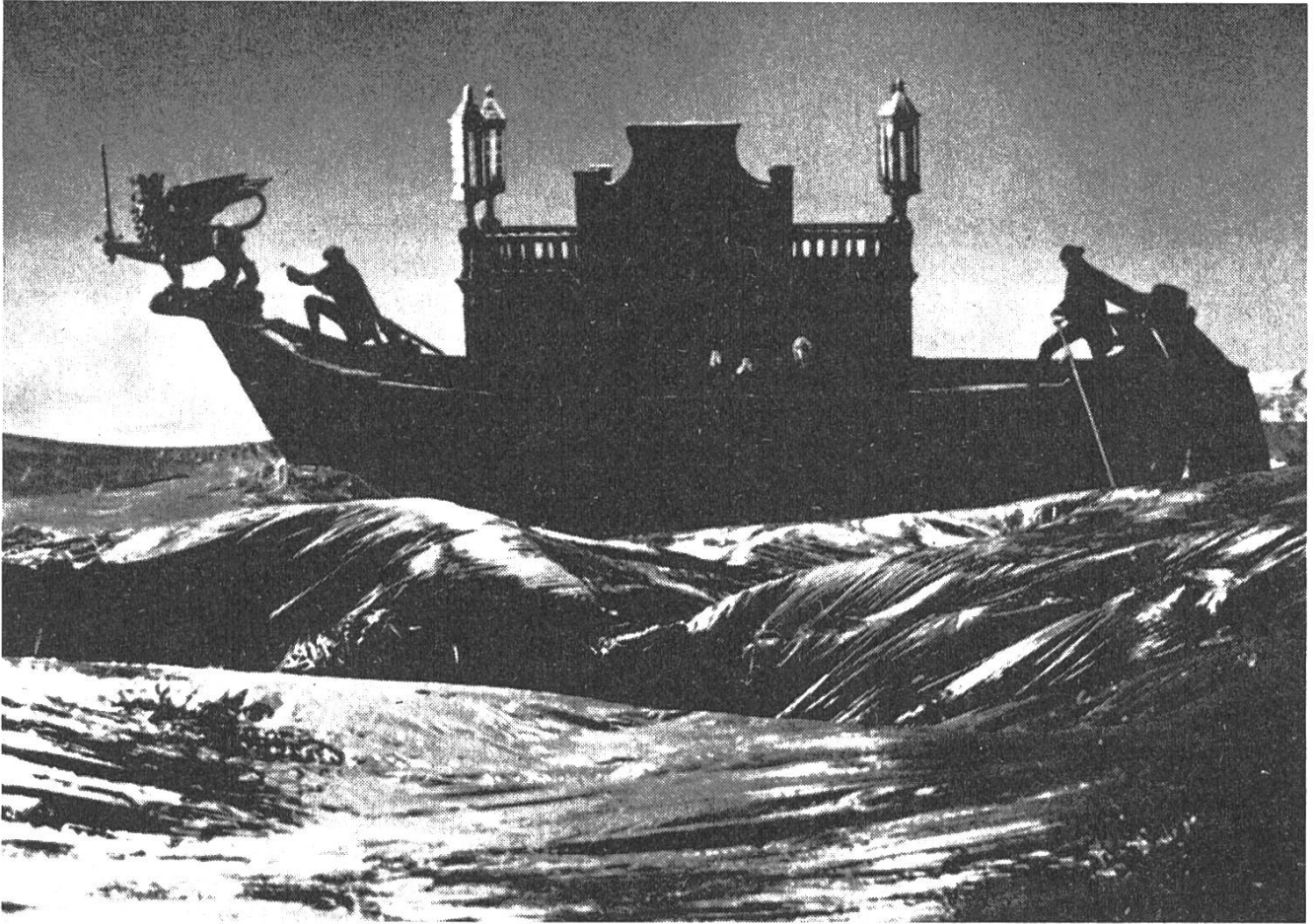
Was Fellinis Casanova dennoch abhebt von der mechanischen Puppe, in der er das reine Glück zu finden vermeint, sind seine Gefühle. Casanova weint sentimental, wenn die angebetete Henriette die viola da gamba spielt, er hat Sehnsucht nach einem Riesenweib (das Fellini frei erfunden hat), einer Art Urmutter, wie sie in Fellinis Filmen immer wieder zu sehen ist, er trauert als gebrochener Alter den Makkaronis nach, die er auf Schloss Waldenstein nicht erhält, er ist von Ängsten geplagt. Seine menschlichen Regungen verschaffen Zutritt zu seiner Gestalt, entrücken ihn dem Desinteresse, mit dem wir gewöhnlich Robotern begegnen. Casanova – auch das verleiht ihm menschliche Züge – legt einen Weg zurück, erlebt eine Entwicklung. Der Film beginnt inmitten der Lebensfülle des Karnevals von Venedig. Hier erhält Casanova die Botschaft der Nonne Maddalena, mit der er dem französischen Gesandten ein Schauspiel zu bieten hat. Erst jetzt beginnt sich der Verdacht um die Armseligkeit seines Gefühlslebens zu regen, welcher dann fortwährend seine Bestätigung erfährt.

Die entleerte Menschlichkeit Casanovas, seine Reduktion der Gefühle auf Angst vor dem Versagen, sentimentale Weinerlichkeit und Prestigedenken, sein Frauen- und Mutterkomplex machen betroffen. Es scheint mir in diesem Zusammenhang typisch zu sein, dass etliche Kritiker versuchen, die Betroffenheit auf Fellini abzuschieben mit dem Vermerk, dass der Film autobiographische Züge trage, als ob nicht jedes ernstzunehmende Kunstwerk von der Persönlichkeit und den Erfahrungen seines Schöpfers weitgehend geprägt wäre. Was Fellini in diesem Film – wie in all seinen früheren auch schon – zum Ausdruck bringt, sind Verhaltensmuster unseres Daseins, Urängste und deren Verdrängung. Sie betreffen die Biographie eines jeden Menschen. Wenn Fellini die Sexualität als Leistungssport mit bitterer Ironie darstellt, dann weniger zur Unterhaltung seines Publikums denn als Geißelung eines tatsächlich bestehenden lieblosen Verhältnisses zur Sexualität in unserer Gesellschaft. Der Casanova mit der Pudermaske ist – wie typisch für Fellini – ein tragischer Clown, der dem Publikum seine Unarten vordemonstriert. Um die Moral in «Il Casanova di Fellini» wird sich keiner drücken können, der den Film ernst nimmt.

IV.

Die Frau als Quell allen Lebens: Niemals ist diese Thematik so konsequent in ein künstlerisches Gesamtwerk integriert worden wie bei Fellini. Auch im neusten Werk des vitalen Italieners spielt sie eine zentrale Rolle. Casanovas Suche nach der idealen Frau ist gleichzusetzen mit der Suche nach einem erfüllten Leben. Man könnte sogar weiter gehen und sagen, dass der ganze Film sei wie der Leib einer Frau, durch den Casanova irrt, um endlich das Licht der Welt zu erblicken. Casanova, der in den Bleikammern Venedigs die Haltung eines Embryos im Mutterleib einnimmt, erscheint in der Tat wie ein Ungeborener, wie einer, der zum richtigen Leben nie gelangt. Seine Schutzbedürftigkeit ist offensichtlich. Die Sehnsucht nach der Riesenfrau, der er nicht nahekommt, die er nur von ferne betrachten darf, hat wohl weniger sexuellen Charakter, als dass er in ihr eine Beschützerin sieht. Das «Voglio una donna!», das der verrückte Onkel in «Amarcord» vom Baum herab in alle Welt schreit, steht stumm auch auf den Lippen Casanovas. Doch die Frauen, die er findet, quälen ihn, betrügen ihn, legen seine Schwächen bloss, lachen ihn schliesslich aus. Die Suche nach der Frau ist gleichzeitig verbunden mit der Angst vor der Frau, mit der Urangst, vom Schoss, der geboren hat, auch wieder verschlungen zu werden. Sexualangst, Todesangst: an psychologischen Erklärungen herrscht kein Mangel.

Dass Fellini die Frau als Lebensursprung sieht, erweist sich auch in der starken Mutterbindung vieler seiner Protagonisten. Auch Casanova trifft seine Mutter: In Dresden muss er sie – welch drastisches Bild – auf dem Rücken aus dem Theater zum Wagen schleppen. Die Mutter ist seine Last, die er nie los wird. Liegt in diesem Anspruch auf Besitz die Ursache, dass er in der Frau immer mehr das verzehrende



Wesen erkennt und schliesslich zur mechanischen Puppe flüchtet, die schweigt und keine Ansprüche stellt? Bindung und Prägung kommen indessen nicht nur von der Mutter, sondern auch von der katholischen Kirche – ebenfalls ein roter Faden, der sich durch Fellinis Werk zieht. Gemeinsam mit der Mutter winkt deshalb der Papst lächelnd aus einer goldenen Droschke dem mit der Puppe tanzenden Casanova zu: Hintergründe sozialer und psychischer Konstellationen werden sichtbar, wenn auch nicht erklärt.

VI.

Casanovas Irrweg durch den Leib der Frau und sein Sturz in die Leere findet eine Entsprechung in einem Dekor voller Künstlichkeit. Noch nie hat Fellini so gradlinig auf jede Aufnahme ausserhalb der Filmstudios in der Cinecittà verzichtet. Alle Orte der Handlung in Venedig, Paris, London, Rom, Bern, Dresden, Württemberg und Dux liess Fellini von seinem grossartigen Bühnen- und Kostümbildner Danilo Donati nachbauen. Die Lagune, die Casanova zur Insel San Bartolomeo zu durchrudern hat, ist ebenso aus Plastik geformt wie das Eis auf dem Canale Grandè. Die über 500 Kostüme sind nicht der Zeit nachempfunden, sondern den Visionen Fellinis. Die kunstvoll aufgebaute, kalte Pracht unterstreicht die Unwirklichkeit, die phantastischen Stimmungsbilder die Leere dieser Existenz. Das künstliche Geflimmer wird zur zirkushaften Umgebung, in welcher der Clown Casanova agiert. Die rigorose Abkehr von der historischen Realität im Äusserlichen lässt den Film erst zur Paraphrase auf unser Dasein und unsere Gesellschaft werden. Die Zerstörung des Mythos Casanova wird zum Gleichnis für das Vakuum in unserer Zeit, für die Beziehungslosigkeit, mit der wir uns schon so weit arrangiert haben, dass wir sie gar nicht mehr wahrnehmen. Dieser Aufsatz über «Il Casanova di Fellini» – er will bewusst nicht als Rezension verstanden werden, weil ein einmaliges Betrachten eine fundierte Kritik gar nicht zulässt – lotet die Tiefen dieses Filmes keineswegs aus. Er vermittelt erste Eindrücke,

gibt Anregungen zur Betrachtungsweise eines Werkes, das es seinen Zuschauern nicht leicht macht, das viele enttäuschen wird, die mit falschen Erwartungen ins Kino gehen. Fellini erzählt keine Geschichte, er reiht Episoden aneinander. Episoden, die einer träumt, die sich einer selber erzählt, um sich zu beweisen, dass er gelebt hat, um das Nichts zu vergessen, das sich um ihn herum ausbreitet. So ist «Il Casanova di Fellini» auch ein Film über Illusion und Schein, die als schlimmste Feinde bewusster Lebensgestaltung erscheinen. Fellini hinterlässt für einmal anstelle von Hoffnung Konsternation.

Urs Jaeggi

Salomè

Italien 1972. Regie: Carmelo Bene (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/85)

Kahlgeschoren, mit grossen Augen, nackt, knochig zieht Salome die Haut vom Körper des Herodes und verlangt von ihm den Kopf des Täufers. In raschem Bildwechsel bittet der weinschlürfende Herodes seine Stieftochter Salome, für ihn zu tanzen. Ein nackter Mann hämmert masochistisch Nägel in Füsse und Hand. Ein Kamel schreitet durch ein Nadelöhr (Zeichentrick). Musik aus dem klassischen und dem Tingeltangel-Repertoire diktiert Komposition und Wechsel der Bilder. Zwischen einer Unmenge künstlicher Blumen und aufdringlichen Farben spielt sich ein orgiastisches Gelage ab. Was ist das für ein Film, der Oscar Wildes Theaterstück zersägt wie ein melodramatischer Zauberer seine Dame? Was will ein Autor, der im gleichen Augenblick, in dem er mit Musik und Sprache eine romantisierende Gefühlsregung aufbaut, sie der Lächerlichkeit preisgibt? Was soll die surrealistische Verkitschung des Abendmahles und des Kreuzestodes Jesu? Provozieren? Provozierend waren vielleicht zu ihrer Zeit Nietzsche, Wilde, Richard Strauss. Was soll also ein (allenfalls noch satirisch zu verstehendes) Furioso von Versatzstücken der Provokation vergangener Tage? Und wer sollte denn von diesem in Blut und Farbe getauchten Abklatsch einer Tragödie zwischen Herodes, Salome und dem Täufer Johannes provoziert werden? Gewiss gab es 1972 Pfiffe, als der Film an der «Mostra» in Venedig gezeigt wurde. Aber lohnt sich denn eine auf den Inhalt und auf eine allfällige Aussage bezogene Auseinandersetzung? Hat es überhaupt einen Sinn, auf die philosophischen und psychologischen Bruckstücke hinzuweisen, auf die sich der Realisator zu stützen, die er aber ebenso zu karikieren scheint?

Carmelo Bene, 1937 in Lecce (Süditalien) geboren, ein Mann des Theaters, Romancier, Komödiant, 1960 wegen Verletzung der Religion verurteilt, hat in seiner «Salomè»-Version vor allem eine ästhetische Studie vorgelegt, und als solche ist sie wohl auch zu verstehen. Dass es Bene selbst damit ernst ist, bleibt zweifelhaft. Jede Sequenz, jedes Bild sprüht von ästhetischer Eleganz und birgt doch in sich schon die Pervertierung des Schönen, die Geschmacklosigkeit. Augenfälligster Beweis dafür ist der knochige, glattrasierte Körper der Salome, dargestellt vom Mannequin Veruschka, das Antonioni für «Blow-up» entdeckt hatte, oder die Szene, in der Salome Kopf und Körper des Herodes enthäutet. Im ganzen ist die «Salomè» eine vor allem zu Beginn ungeheuer tempogeladene Anhäufung von Formen, Farben, Körpern, Klängen und Wörtern, der kulturellen Vergangenheit wie der Unterhaltungsbranche der Gegenwart entnommen. Bene gelingt weder ein morbider Aesthetizismus noch eine überzeugende Distanzierung von Kitsch und «falschen Gefühlen» noch sozialkritisch-emanzipierte Pornographie. Zurück bleibt nur eine nihilistisch-verbitterte Abrechnung mit den künstlerischen Ausdrucksformen der Vergangenheit. Es mag sein, dass in der italienischen Umwelt eine solche Anti-Aesthetik einen Sinn hat, der aber nur zum Tragen käme, wenn er in Beziehung zu den sozialen Verhältnissen und darin zu den übersteigerten Formen der Volksreligiosität gesetzt würde. Sepp Burri

Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses «Wahnfried» 1914 bis 1975

BRD/Österreich 1975. Regie: Hans-Jürgen Syberberg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/87)

Die Originalfassung des Dokumentarfilms, den Hans-Jürgen Syberberg über sein fünftägiges Gespräch mit Winifred Wagner, der Schwiegertochter Richard Wagners, im Jahre 1975 gedreht hat, dauert fünf Stunden. Für die kommerzielle Auswertung wurde eine knapp zweistündige Kurzfassung des gefilmten Monstergesprächs angefertigt. Der Rezensent hat lediglich diese Kurzfassung gesehen und sich über das vollständige Werk nur in den ausführlichen Presseberichten informiert. Aufgrund dieser Informationen darf jedoch angenommen werden, dass dem Publikum in der Kurzfassung die Quintessenz von Syberbergs Anliegen vorgelegt wird.

Formal ist Syberbergs Arbeit ein reiner Interviewfilm. Ausser Aufnahmen des zerbombten Hauses Wahnfried auf dem «grünen Hügel» am Anfang und Ende des Films ist kaum mehr zu sehen als das Gesicht der 78jährigen Winifred Wagner in Grossaufnahme und Halbtotale. Doch dieses Gesicht ist so lebendig, dass in keiner Sekunde Langeweile aufkommen könnte. Syberberg vermittelt die Realsituation und kündigt sogar bevorstehende Rollenwechsel an. In der Montage ist die Chronologie des Interviews erhalten geblieben, so dass das Unternehmen eine Art «Memoiren auf Film» darstellt.

Die Gespräche, die Syberberg mit der Schwiegertochter Richard Wagners führte, waren ursprünglich als Materialsammlung für einen geplanten Hitler-Film gedacht, der mit den Spielfilmen über Ludwig II. und Karl May zusammen eine «deutsche Trilogie» bilden sollte. Erst im Verlauf der Aufnahmen ergab sich, dass die freimütigen Aussagen Winifred Wagners ein kulturhistorisches Dokument ersten Ranges darstellten, das durch keine Fiktion hätte überboten werden können. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, dass Syberberg sich in seinen Fragen so penetrant für das persönliche Verhältnis zwischen der Leiterin der Bayreuther Festspiele von 1930 bis 1944 und dem deutschen «Führer» und Reichskanzler interessierte, ohne sich um Probleme der Aufführungspraxis in Bayreuth vor, während und nach der Hitlerzeit und um solche der Rezeptionsgeschichte zu kümmern. Künstlerische Fragen werden zwar immer wieder angeschnitten (und in der vollständigen Fassung des Films offenbar auch ausführlicher besprochen), doch dienen sie stets nur als Anlass, den in



der Tat peinlichen Verflechtungen zwischen der nationalsozialistischen Staatsführung und der Leitung der Bayreuther Festspiele bis ins intimste Detail nachzuspüren. So kommt beispielsweise die neue «Parsifal»-Inszenierung von 1933 zur Sprache: Früher hatte die Praxis bestanden, Bühnenbild und Inszenierung so zu belassen, wie der «Meister» es zu seinen Lebzeiten gewollt hatte (während der gesetzlichen Schutzfrist von dreissig Jahren hatte das 1882 uraufgeführte Werk nie ausserhalb Bayreuths gespielt werden dürfen). Winifred Wagner stellte sich nun auf den Standpunkt, Wagner selbst würde fünfzig Jahre nach der Uraufführung wohl auch eine andere Inszenierungsform gewählt haben. Hitler unterstützte diese Haltung, bat aber, man möge den Wiener Bühnenbildner Alfred Roller mit der Ausstattung betrauen. Rollers Entwürfe gefielen der Festspielleitung dann aber nicht, und Winifreds Sohn Wieland übernahm die Aufgabe – ohne grosses Aufheben, um Hitler nicht zu verärgern. Kein einziges der diskutierten Bühnenbilder wird nun aber im Film gezeigt, obwohl es zweifellos nicht nur Musikfreunde interessieren würde, wie ein christliches Bühnenweihespiel in einem neuheidnischen Staat gespielt wurde.

Auch über die Atmosphäre der Bayreuther Veranstaltungen während der Hitleraera vernimmt man imgrunde genommen erstaunlich wenig. Winifred berichtet, die Zuschauer seien auf Handzetteln aufgefordert worden, innerhalb des Festspielhauses alle Sympathiekundgebungen für Hitler zu unterlassen. Doch wirklich private Szenen, wie sie Albert Speer in seinen «Erinnerungen» zu erzählen weiss (etwa von Magda Goebbels, die während einer Aufführung von «Tristan und Isolde» im Jahre 1939 unablässig weinte, weil ihr Verhältnis mit dem Sekretär ihres Mannes geplatzt war), vermisst man bei Syberberg, obwohl auch sie zum «Alltagsgesicht» des Nationalsozialismus gehört hatten. Im Gegensatz zu Albert Speer ist bei Winifred Wagner allerdings nicht die geringste Spur von Einsicht festzustellen – und damit auch keinerlei Absicht, zu den damaligen Ereignissen Distanz zu gewinnen. Andererseits macht gerade die gewinnende Ehrlichkeit, mit der sich Winifred Wagner zu ihrer Uneinsichtigkeit bekennt, den eigentlichen Wert von Syberbergs Arbeit aus. Freimütig bekennt die Greisin: «Wenn Hitler hier zur Tür reinkäme, ich wäre genauso fröhlich, so glücklich, ihn hier zu haben, wie immer. Ich werde stets in Dankbarkeit seiner gedenken.» Mit Hitler stand Winifred auf du und du: Sie nannte ihn «Wolf» und er sie «Winni». Und nach dem Kriege, so erklärt sie an anderer Stelle, hätten sie und ihre Freunde von Hitler unter dem Decknamen «USA» gesprochen, was die Abkürzung von «unser seliger Adolf» gewesen sei...

Die erschreckende Unbekümmertheit, mit der die alte Dame auch heute noch die verbrecherischen Seiten der Hitlerzeit nicht wahrhaben will, hat in einem gewissen Sinn Modellcharakter. Und dennoch: Die selbstverständliche Ehrlichkeit, mit der Winifred zu ihren Ansichten und Erlebnissen steht, erheischt Respekt. Dass Syberberg auf einem zweiten Tonbandgerät auch jene Aussagen mitgeschnitten hat, die Winifred Wagner nicht veröffentlicht haben wollte, ist ein unschöner Vertrauensmissbrauch, der durch die damit gewonnenen zusätzlichen Informationen in keiner Weise gerechtfertigt wird. Auf der andern Seite darf man dem eifrigen Mythenzerstörer Syberberg zugutehalten, dass er auf billige Einblendungen von Kriegs- und KZ-Bildern verzichtet hat – nicht jedoch auf sachlich kommentierende Glossen, eingebundene Zitate anderer Zeitgenossen und Zwischentitel. Trotz seinen Unterlassungen und Unschönheiten ist Syberbergs Film ein Zeitdokument über die Verflechtungen von Kunst und Politik im Dritten Reich geworden, dem ein bedeutsamer Quellenwert nicht abgesprochen werden kann.

Gerhart Waeger

Berichtigung

In der Richtigstellung des Verleihs Monopole Pathé Films, Genf («Forum der Leser» in ZOOM-FB 4/77, Seite 41) hat sich ein sinnstörender Druckfehler eingeschlichen. Der Satz in Klammern lautet richtig: (172 Aktien von 175 gehören Herrn und Frau Mario Walter, Genf). Die Redaktion bedauert dieses Versehen.

La terra trema (Die Erde bebt)

Italien 1947/48. Regie: Luchino Visconti (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/74)

I.

«La terra trema» ist, nach «Osessione» (1942), der zweite Film von Luchino Visconti; er wurde zwischen November 1947 und Mai 1948 in Aci Trezza auf Sizilien mit Laien, mit einheimischen Fischern gedreht. Sie sprechen einen Dialekt, den selbst die anderen Italiener nicht mehr verstehen, der Film lief auch in Italien mit Untertiteln. Neben den Dialogen sprechen Antonio Pietrangeli und Luchino Visconti im Off einen Kommentar. Entstanden ist der Film nach einer literarischen Vorlage, nach dem 1881 erschienenen Roman «I Malavoglia» von Giovanni Verga. Der sizilianische Schriftsteller ist 1841 in Aci geboren und 1922 in Catania gestorben, die meisten seiner Werke beschreiben das Leben sizilianischer Bauern und Fischer.

Was heute im Kino als «La terra trema» läuft, ist nur der erste Teil, die «Episodio del mare», eines geplanten, drei Episoden umfassenden Werks, dessen weitere Episoden das Leben der Bauern und jenes von Minenarbeitern schildern sollten. Es blieb aber



bei der ersten Episode. Die Geschichte: In Aci Trezza werden die Fischer von den Grosshändlern ausgebeutet. Ntoni, der älteste Sohn der Familie Valastro, der nach dem Tod des Vaters Familienoberhaupt wird, fordert, zusammen mit seinem Bruder Cola die anderen Fischer auf, sich gegen die Ungerechtigkeit aufzulehnen. Ntoni wird verhaftet, damit sich die Rebellion nicht ausweitet. Es wird aber keine Klage gegen ihn erhoben. Nach seiner Rückkehr will er sich unabhängig machen und

nimmt darum bei einer Bank eine Hypothek auf sein Haus auf. Das Ansehen der Familie steigt, sie gehören nun zu den «Reichen» des Dorfes. Obschon die älteste Tochter einen Maurer liebt, kann sie aus Rücksicht auf den sozialen Status der Familie kein festes Verhältnis mit ihm eingehen.

Die anderen Fischer beneiden Ntoni, sie haben sich den gemeinen Methoden der Grosshändler längst wieder unterworfen. Die Unabhängigkeit verlangt aber auch gesteigerten Einsatz: Die Valastros müssen auch bei Sturmwetter hinaus aufs Meer. Sie verunglücken, der Sturm zerstört ihr Boot und damit ihr Geschäft. Sie haben zu wenig Geld, um ein neues Boot zu kaufen. Die eingesalzene Fische müssen sie zu den Preisen verkaufen, die ihnen von den Händlern angeboten werden, zu Tiefstpreisen. Dann sind sie nicht mehr in der Lage, der Bank die Zinse zu bezahlen, sie müssen aus ihrem Haus in eine ärmliche Hütte ziehen. Die jüngere Tochter lässt sich vom Dorfpolizisten verführen und muss dann das Dorf verlassen. Die ältere Tochter ist nun für den Maurer zu arm. Cola verlässt das Dorf und will im Norden Arbeit finden. Ntoni wird zum Trinker. Schliesslich aber meldet er sich als Tagelöhner bei den Grosshändlern, die ihn auslachen: Die Rebellion ist erloschen.

II.

Auch Verga wollte ursprünglich seinen Roman weiterführen. In einem zweiten Teil wollte er die Bürger, in einem dritten die Adligen beschreiben; dieses gewaltige Werk wäre dann unter dem Titel «I vinti» zusammengeschlossen worden. Martin Schlappner hat die beiden Projekte, das literarische aus dem 19. und das filmische aus dem 20. Jahrhundert, miteinander verglichen. Er schreibt: «Über seine (Viscontis) Trilogie hätte man nicht den Titel 'Die Besiegten', sondern 'Die Siegreichen' stellen müssen. Der Rebell von 'La terra trema' unterliegt zwar im Aufstand gegen den Händler, der voll und blank der Ausbeuter ist; er unterliegt und reisst seine Familie nur tiefer in den Abgrund – das ist auch bei Verga so. Jedoch bei Visconti verhält die Rebellion nicht als dumpfer Aufschrei der geknechteten Kreatur, sie wird zu einem Akt der sozialen Bewusstseinswerdung, die sich erst durch den unglücklichen Ausgang der Rebellion vollendet, in der Einsicht nämlich, dass ein Einzelner, und sei er noch so mutig im Widerstand und noch so klarsichtig in der Ergründung sozialer Missstände, nichts auszurichten vermag. Damit er etwas auszurichten imstande ist, muss er sich in der Solidarität der gesamten Arbeiterklasse aufgehoben und gesichert wissen. Von diesem Schluss des ersten Teils (...) wäre der Gedanke der sozialen Bewusstseinswerdung und Bewusstseinssteigerung dann im zweiten und im dritten Teil weiter entwickelt worden. Dem Fischerdrama wäre zunächst das Drama der Mineure in den Schwefelgruben gefolgt. Sein Sinn hätte darin bestanden zu zeigen, dass die Initiative eines einzelnen Mannes dann fruchtbar und zukunftsweisend wird, wenn sie alle Arbeiter zu einer gemeinschaftlichen Aktion zusammenschliessen imstande ist. Diese Aktion sollte die bisher dem Gutdünken der Grundbesitzer widerstandslos ausgelieferte Arbeiterschaft auf dem Weg der klassengegebenen Solidarität in die soziale Freiheit führen. Der dritte Teil endlich hätte das Drama der Landarbeiter gebracht, die dem Terror der von den Grundbesitzern dirigierte Mafia ausgesetzt sind, eines Tages aber die Fron abwerfen, sich zusammenrotten und auch gegen die zur Wiederherstellung der Ordnung anrückenden Polizeikräfte sich verteidigen, wobei sie unterstützt werden von den unterdessen zur sozialen Wachsamkeit vorgestossenen Arbeitern aus den Schwefelgruben (Der Sozialkritiker und die Literatur, in «Filme und ihre Regisseure», Bern und Stuttgart, o. J.).»

III.

Sprach man in den letzten Jahren von Visconti, dann vor allem von seinen späten Filmen. Die eifrigen Fernsehzuschauer haben vielleicht «Il Gattopardo» oder «Rocco e i suoi fratelli» gesehen oder wiedergesehen, (Visconti-Filme sind aber nun einmal wirklich keine Filme für die kleine Scheibe, der optische Reichtum dieser Werke, nicht nur der späten, verliert im Fernsehen seine Wirkung); die, die während des

Sommers zu Hause bleiben, haben vielleicht in einem Studiokino den – arg geschnittenen – «Senso» gesehen. Frühere Filme konnte man aber seit vielen Jahren nicht mehr sehen. «Osessione» war zwar in den Kinos, die nun «La terra trema» zeigen, auch angekündigt, aber wie so oft wurde auch hier die öffentliche Vorführung durch solche verunmöglicht, denen es nicht darum geht, eines der wichtigsten Werke der Filmgeschichte zu fördern («Osessione» gilt in der Filmgeschichte als Anfang des «Neorealismus»), sondern die schlicht und einfach aus jedem Film soviel Geld herauspressen wollen wie nur möglich: Weil die Verleihrechte noch nicht abgeklärt sind, wird man nun auf «Osessione» noch weiter warten müssen.

Wer sich also sein Visconti-Bild nur durch die späteren Filme bilden konnte, wird ziemlich erstaunt sein über das von Schlappner beschriebene Projekt, wird nicht weniger erstaunt sein über die fertiggestellte «Episodio del mare». In Bern liefen «L'innocente» und «La terra trema» gleichzeitig: Es ist, als ob man Einblick hätte in zwei völlig verschiedene Welten; obwohl Visconti in seinem letzten Film die Frau darstellt, wie man sie sonst von Männern nur selten dargestellt sieht, obwohl er auch hier Unterdrückung zeigt und sogar in ihren gemeinsten Formen, wirkt das Engagement dieses Films zahm gegen die wuchtige Anklage von «La terra trema». Auch wenn es bei der ersten Episode blieb, die Unterdrückung von Menschen durch andere Menschen wurde in der ganzen Filmgeschichte kaum je so klar und so eindeutig dargestellt. Während andere Filme Armut und Ausbeutung in rührende Geschichten verpacken oder sie ins kommerziell verlockende Vehikel des Thrillers einspannen, während andere Filme «Geschichten» erzählen, wirkt «La terra trema» dokumentarisch. Das hat seine Gründe: Vorerst wollte Visconti tatsächlich einen Dokumentarfilm drehen, dann, als er sich zu einem «Spielfilm» entschloss, wählte er als Drehort auch jenen Ort, den die Vorlage beschreibt, und arbeitete mit jenen, die beschrieben werden – die Fischer von Aci Trezza spielten sich selber. Gewiss, Visconti hat gesagt, wer mit Laien arbeite, müsse sie zuerst zu Schauspielern machen, und er hat mit den sizilianischen Fischern auch gearbeitet wie mit Schauspielern. Aber Visconti hat auch gesagt, dass Laien, im Unterschied zu Professionellen, keinerlei Scheu vor der Kamera zeigen. Er hätte hier nur noch anfügen müssen, dass es dazu aber einen Regisseur braucht, der seinen Darstellern zu begegnen weiss. Wie ein Dokumentarfilm wirkt «La terra trema» schliesslich und vor allem darum, weil die Laien, ein wenig abgeändert, ihr eigenes Leben darstellen. Was sie tun, was sie sagen und was sie fühlen sollen im Film, das kennen sie.

IV.

Von einem Visconti-Film zu sprechen, ohne die Bilder zu erwähnen, hiesse, ihm nicht gerecht werden. So überladen die Bilder der späten Filme sind, so schlicht sind die der ersten Filme. Wer in «La terra trema» die drei wartenden Frauen gesehen hat, die wortlos ins unruhige Wasser hinausschauen, die Katastrophe ahnend, die sich draussen abspielt, der wird sie nicht wieder vergessen können. In «La terra trema» sind die Bilder niemals nur «schön», sie faszinieren, weil sie zeigen, was zu zeigen ist, kein Bild ist zuviel, ist Dekoration, dafür wird jedes zu einer aufs Nötigste reduzierten Mitteilung: Die Kamera fährt entlang des Marktes, es ist eine lange, ruhige Fahrt, das Treiben wird sorgfältig registriert, jeder kann miterleben, wie die Fischer mies behandelt werden. Die Bilder zeigen, was da ist, sie versuchen nicht, mit raffinierten künstlichen Konstruktionen zu unterstreichen, was der Zuschauer sehen soll, die Bilder sind ergreifend, weil sie nicht überzeugen wollen, weil sie nicht versuchen, zu beeinflussen, sondern erklären und beweisen.

Regisseure sollten erst dann beurteilt werden, wenn ihr ganzes Werk bekannt ist – auf Visconti trifft dies ganz besonders zu. Er ist einen langen Weg gegangen, vom schmucklosen, kargen Raum der Valastros bis zum mit Bildern «gepflasterten» Raum des alten Professors in «Gruppo di famiglia in un interno». Wer die Ausschnitte – die Filme – aus diesem langen Weg einmal erleben kann, wird diesem weisen Mann ewig dankbar sein.

Bernhard Giger

Le Gang

Frankreich/Italien 1976. Regie: Jacques Deray (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/81).

Drei Namen begleiten den Film «Le Gang»: Roger Borniche, Exkommissar und Verfasser der Romanvorlage, Jacques Deray, Regisseur, und Alain Delon, Hauptdarsteller und Produzent. Drei Spezialisten, von denen sich jeder (und jeder auf seine Weise) auf den französischen Kriminalfilm, auf den Policier, versteht. Dennoch ist mit «Le Gang» nicht jener Film entstanden, der von diesem Trio erwartet werden könnte, nicht ein potenziertes Kriminalspiel, keine filmische Knacknuss, kein Superthriller – dafür ein menschlicher, ja ein volkstümlicher und sogar verspielter Policier, eine Art von Zeit- und Stilstudie.

Paris 1945. Der Zweite Weltkrieg ist eben erst zu Ende gegangen. Die Menschen atmen auf, beginnen wieder das Grün der Landschaft zu sehen, Vergnügen zu kosten und eigene, ununiformierte Wege zu gehen. Die Verwaltungen und damit nicht zuletzt auch die Ordnungskräfte sind dabei, sich zu reorganisieren, das heisst, ungefähr beim Punkt Null neu anzufangen. Von überall her strömt abenteuerlustiges Volk aus der Provinz in die Seine-Stadt, um zu Geld zu kommen, um sich zu amüsieren, um zu leben. Rache und Rechtfertigung sitzen in der aus den Fugen geratenen Gesellschaft eng nebeneinander. Und die allgemeine Unordnung bietet sich für wohlgezielte, wohlgeordnete Eingriffe geradezu an. Überfälle liegen an der Tagesordnung und sorgen oft für mehr Aufsehen als Sport und Politik zusammen. In dieser konfusen Welt, die eher als Stimmung oder als Fluidum zu bezeichnen wäre, spielt sich die Geschichte der fünf Männer Jo, Manu, Lucien, Raymond und Robert (Alain Delon) ab. Sie bilden zusammen die Frontantriebsbande, so genannt wegen den von ihr verwendeten Citroën-Modellen. Robert, der Chef, wird «le Dingue» genannt. Ihre Überfälle auf Fabrikbüros, Banken, Kassen aller Art sind geprägt von Phantasie, Übermut und Schnelligkeit. Ihre Technik: «Arriver, se servir, s'en aller».



Sie sind überall dort, wo man sie nicht vermutet, und wenn man sie gewahr wird, sind sie bereits wieder verschwunden. Sie bilden sich etwas ein auf ihr Können, auf ihre Virtuosität im Nehmen und verlangen entsprechenden Respekt. Sie tun niemand etwas zuleide, sie töten nicht. Sie sammeln Geld, vergnügen sich dabei und wollen stets aufhören, wohl wissend, dass ihre Freijagd nicht ewig dauern kann.

Jeder der fünf Nachkriegsgangster hat aber auch noch eine andere Dimension, eine sentimentale, familiäre, sympathische. Robert hütet und verwöhnt seine feine Marionette (Nicole Calfan), Raymond tauft sein Kind, Manu gibt sich mit Spiel und Mädchen ab, Lucien wirtet in einem Bistro, und Jo lebt der Einsamkeit. Der Friede wird Bild, wenn sie zusammen tafeln, wenn sie fischen, wenn sie lieben, singen. Im Tod Roberts treffen schliesslich die beiden Linien zusammen: Er geht nicht der Polizei, sondern sich selber in die Falle.

Der Film von Jacques Deray liegt irgendwo zwischen «Borsalino» (1969) und «Flic Story» (1975). Seit dem letztgenannten Film ist bekannt, dass die besten Krimis wahrscheinlich doch die authentischen sein müssen: Roger Borniche schilderte damals seinen «schwierigsten» Fall. Auch wenn «Le Gang» nun logischerweise nur noch der zweitschwierigste sein kann, so ändert dies nichts an der Tatsache, dass auch hier nicht ein Klischee vermittelt wird, sondern Erlebtes, Gesehenes, Gefühltes. Allerdings geht Jacques Deray bei der Realisierung diesmal ganz andere Wege. Hielt er sich in «Flic Story» ganz dicht an die Handlung, so gönnt er sich hier mehr Spielraum, mehr Freiheit der Gestaltung. Einerseits will er ganz einfach unterhalten, andererseits versucht er, «eine Stimmung, einen Stil, eine Gesamtheit» wiederzugeben. Er bricht dafür nicht nur mit dem eigenen viel bewunderten filmischen Ausdruck von «Flic Story», er bricht auch mit der französischen Kriminalfilmtradition, das heisst, er hält genau die Waage zwischen bewährten und bekannten Mitteln – die Verfolgungsjagden und die Überfälle gehören dazu – und einer psychologischen Feinzeichnung der Hintergründe, auf welcher aus Gangstern (und Polizisten) Menschen werden.

Jacques Deray hat es nicht nötig, irgendwelche Helden aufzubauen. Er zeigt Alltag und er behandelt auch den Gesetzesbrecher in diesem Alltag mit einer gewissen Fairness. Dabei entfernt er sich von der historischen Realität und nähert sich – der nostalgische Dekor ist Zeichen genug dafür – der Legende. Die schauspielerische Präsenz und die Kompromisslosigkeit im Stil haben wohl einen Film gerettet, der leicht zu einem Unterhaltungs-Kriminal-Zwitzer hätte werden können. So ist ein unkonventioneller Policier entstanden, in dem auch der Humor Platz hat. Fred Zaugg

Winstanley

Grossbritannien 1975. Regie und Buch: Kevin Brownlow und Andrew Mollo (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/88)

Die Zeiten sind auch in England heute schlecht für Filme, die nicht kommerziellen Trends folgen. Es mutet fast als Wunder an, dass 1975 dank dem British Film Institute (BFI) dennoch ein Werk von solcher Eindrücklichkeit entstehen konnte, wie es der in schwarz- Weiss gedrehte «Winstanley» von zwei mir bisher völlig unbekanntem Regisseuren darstellt. Kennern waren die Namen Brownlow und Mollo seit einem Werk mit dem Titel «It Happened Here» (1964) als Pioniere des unabhängigen englischen Films bekannt. Obwohl «Winstanley» auch schon 1975 am Festival von Berlin im Parallelprogramm des «Forums» zu sehen und zu bewundern war, hat es der Film bis heute nicht ins offizielle Schweizer Kinoprogramm geschafft, wenn er auch ein breites Publikum verdiente.

«Winstanley» ist ein packender Spielfilm über eine wenig bekannte, aber recht bedeutsame frühsozialistische Bewegung um die Figur des Gerrard Winstanley, einen Utopisten, der unter anderem mit seiner Schrift «Neues Gesetz der Gerechtig-

keit», gestützt auf die christliche Lehre, die These verfocht, dass die «Schätze der Erde» allen gehören sollen, insbesondere der Boden. Die Realisierung dieser Idee erhofften er und andere radikale Bewegungen innerhalb der parlamentarischen Opposition, die mit Cromwell 1649 nach sechsjährigem Bürgerkrieg die Krone besiegt und die Monarchie abgeschafft hatte, umso mehr, als durch diesen Sieg die Möglichkeit gegeben schien, die Herrschaftsverhältnisse zugunsten des verarmten Volkes zu verändern.

Der Film zeigt in sorgfältiger historischer Rekonstruktion, wie eine Gruppe von Männern und Frauen um Winstanley, die als «diggers» (Pflüger) in die Geschichte eingegangen sind, versuchen, in Surrey (Südostengland) eine autarke Siedlung aufzubauen und das brachliegende Land gemeinsam zu kultivieren. Anfänglich sehen sie noch nicht ein, dass sie von den vorwiegend bürgerlichen Verbündeten aus dem gewonnenen Kampf gegen den König im Stich gelassen worden sind. Sie gewinnen sogar die zeitweilige Protektion des wichtigen Generals Fairfax, doch gegen die Angriffe der vom Pastor angestachelten Bewohner des nächstgelegenen Dorfes sind sie als Pazifisten völlig wehrlos.

Die Geschichte dieses erstaunlich frühen Kommunalexperiments, das kurze Zeit nachher in ganz England gefunden hatte und deshalb, trotz deren Friedfertigkeit und tiefer Religiosität, als umso gefährlicher eingestuft worden war, ist vor allem von der formalen Gestaltung her überaus eindringlich. Von den ersten Bildern an ist man als Zuschauer in einer Art in das Geschehen einbezogen, wie man es nur selten erleben kann. Die Montage einer Kampfszene aus dem Bürgerkrieg, die den Prolog zum Film darstellt, ist durchaus mit der Treppensequenz eines «Panzerkreuzer Potemkin» zu vergleichen. Der Bezug zum Stummfilm ist dabei nicht zufällig. Brownlow hat sich in einem Interview ausdrücklich auf Stummfilme berufen, wenn auch weniger auf Eisenstein als auf Dreyer und Arthur von Gerlach und deren historische Filme, weil es ihm und Mollo vor allem darum gegangen ist, visuell zu wirken.

Man muss wirklich gesehen haben, was das Ergebnis aus dieser Haltung heraus ist. Die beiden Autoren operieren mit sämtlichen Möglichkeiten statischer und dynamischer Bildwirkung und doch immer in kontrollierter Sparsamkeit und absoluter Unterordnung unter die Aussage. Vor allem sticht hervor, wie immer wieder die mächtige, ungebändigte Landschaft, der Boden, um den es geht, und die unfreundliche Witterung in Szene gesetzt wird, um die Mühen dieser «diggers» erlebbar zu machen. Die riesigen knorrigen Bäume sind so aufgenommen, dass sie die Menschen zu erdrücken drohen. Der bescheidene Ertrag der harten Feldarbeit dagegen erscheint von daher umso gewichtiger und schöner.

Fast unerträglich wirkt die brutale Feindseligkeit der durch Vorurteile und Aufwiegelung geblendeten Leute, die in der Nähe wohnen. Dennoch werden beide Seiten sehr differenziert geschildert. Unter Winstanleys Leuten finden sich auch solche, die sich ihm angeschlossen haben, obwohl sie in der Praxis kaum seine Ideen vertreten. Andererseits sieht sich ihr Hauptkontrahent, der extrem reaktionäre Pastor, ebenfalls harter Kritik ausgesetzt. Seine eigene Frau verlässt ihn, um zu den «diggers» zu ziehen, kehrt allerdings nach kurzer Zeit reuig zurück, weil sie ihre bürgerliche Herkunft nicht einfach verleugnen kann – und die Lebensformen dieser Ärmsten ihr völlig fremd, ja sogar abstossend vorkommen müssen.

Viermal wird die Aufbauarbeit zerstört, von den Dörflern und von den Reitern des anfänglich grosszügigen Generals Fairfax, unter dem im Bürgerkrieg ein Grossteil der Gruppe um Winstanley gedient hatte. Das vierte Mal bleibt endgültig nichts mehr übrig. Die Ideen dieses Mannes, schauspielerisch so überzeugend verkörpert wie der ganze Film gemacht ist, waren ein Ärgernis – und sind es heute noch. Der Film endet in der Winterkälte mit der Vereinsamung Gerrard Winstanleys. Ein pessimistisches Ende eines schönen Traumes, der an der Wirklichkeit der damaligen gesellschaftlichen Bedingungen scheitern musste, und der deswegen so berührt, weil er allzu viele unserer heutigen Werte und Normen in Frage stellt.

Niklaus Loretz

KURZBESPRECHUNGEN

37. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 16. März 1977

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

Il Casanova di Federico Fellini (Fellinis Casanova) 77/76

Regie: Federico Fellini; Buch: F. Fellini und Bernardino Zapponi, frei nach Casanovas Memoiren; Kamera: Giuseppe Rotunno; Musik: Nino Rota; Darsteller: Donald Sutherland, Dina Aumont, Carmen Capitta u. a.; Produktion: Italien 1976, Alberto Grimaldi, 150 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Fellini zerstört in seinem Film die Legende vom potenten Supermann und intelligenten Freigeist, indem er Casanova als einen eines sinnvollen Lebensinhaltes entleerten, triebhaften Hampelmann darstellt. Der Film legt keinen Wert auf Historiographie, sondern ist in seiner gewollten Künstlichkeit vielmehr eine Paraphrase auf unser heutiges, in mancher Weise beziehungsloses Dasein. Fellini bringt der Gestalt des Casanova; in der sich die Angst vor dem Versagen komprimiert und durch eine rastlose Aktivität übertüncht wird, eine Hassliebe entgegen, die nur durch seine Affinität zu dieser Figur erklärbar wird. →6/77

E★★

Fellinis Casanova

Cassandra Crossing (Die Brücke von Cassandra) 77/77

Regie: George Pan Cosmatos; Buch: G. P. Cosmatos und Robert Katz; Kamera: Ennio Guarnieri; Musik: Jerry Goldsmith; Darsteller: Sophia Loren, Richard Harris, Burt Lancaster, Ava Gardner, Ingrid Thulin, Lee Strasberg u. a.; Produktion: GB/Italien/USA 1976, Sir Lew Grade und Carlo Ponti, 120 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Ein Terrorist infiziert sich mit tödlichen Geheimbakterien und steckt damit die Passagiere eines Expresszuges an. Ein US-Oberst lässt daraufhin den ganzen Zug mit Waffengewalt versiegeln und durch halb Europa auf eine einsturzgefährdete Eisenbahnbrücke hinsteuern. Er hofft, auf diese Weise die unliebsamen Zeugen der verbotenen US-Kriegsforschung loszuwerden. Leidlich spannender Katastrophenfilm, der leider zugunsten äußerer Effekte die echt unheimliche Komponente der Handlung vernachlässigt.

E

Die Brücke von Cassandra

Das Dirndl mit dem süßen Po (Die Kleine mit dem süßen Po) 77/78

Regie: Hans G. Keil; Buch: Willi Fritsch; Kamera: Dietmar Graf und Hans Bogen-dorfer; Musik: Hans Hammerschmid; Darsteller: Werner Ploner, Sonja Sitar, Christian Schratt, Gustaff E. Schneller u. a.; Produktion: Österreich 1974, Victoria, 75 Min.; Verleih: Domino-Film, Zürich.

Ein einfältiger Wirt und Vorsitzender eines Kirchbauvereins in einem kleinen Dorf geht einem betrügerischen Sexartikel-Händler auf den Leim, gelangt aber durch Abenteuer mit verschiedenen Damen in den Besitz eines Diamanten, der den Verlust mehr als wettmacht. Primitiver Sexfilm, der durch die Verspottung religiösen Brauchtums besonders unangenehm auffällt.

E

Die Kleine mit dem süßen Po

TV/RADIO-TIP

Samstag, 19. März

20.20 Uhr, DSF

 **Entscheidung in der Wand**

Henry Grangé erzählt die Geschichte des Bergführers Michael Servoz, der von Chamonix aus Touristen in das Mont-Blanc-Massiv führt. In fortgeschrittenem Alter versucht er noch einmal, durch die Erstbegehung einer besonders schwierigen Route die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Ein Wettersturz lässt diese Tour, die er mit einem jungen Kollegen unternimmt, zur Katastrophe werden. Servoz wird zwar gerettet, aber sein Begleiter ist tot und kann nicht geborgen werden. Um sich und sein Verhalten zu rechtfertigen, riskiert Servoz erneut sein Leben und verliert es. Der Fernseh-Film vermittelt eindruckliche Bergaufnahmen und alpinistische Höchstleistungen, ist aber nicht frei von spekulativen Momenten, die hin und wieder in Geschmacklosigkeit ausarten. Die Geschichte selber erleidet durch eine Häufung gängiger Klischees Einbußen. (Regie: Jacques Ertrand)

Sonntag, 20. März

20.20 Uhr, DSF

 **Der Hauptmann von Köpenick**

Spielfilm von Helmut Käutner nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Carl Zuckmayer (BRD 1956), mit Heinz Rühmann. – Es war am 16. Oktober 1906. Damals vollführte der kleine Schuster Wilhelm Voigt, der in Kaiser Wilhelms «herrlichen Zeiten» beinahe vor die Hunde ging, seinen Schelmenstreich. Was er tat, weiss heute fast jeder. Die Köpenickiade ist zum Begriff, zur klassischen Parodie auf den preussischen Kommissar und Kadavergehorsam geworden, auf die Uniformfilme jener Tage. Heinz Rühmann, der vor wenigen Tagen seinen 75. Geburtstag feiern konnte, verleiht dem Hauptmann von Köpenick nicht nur ergreifende menschliche Züge, sondern zeigt den Hochstapler auch als einen von der Gesellschaft Misshandelten, Getretenen. Auch für Jugendliche sehr geeignet.

Montag, 21. März

20.05 Uhr, DRS II

 **Ihre Meinung? Hörer nehmen Stellung zu kontroversen Fragen**

Darf man in einen Steuer- oder Schulstreik treten, darf man Häuser, Tramschienen oder Baugelände besetzen, darf man ein privates Archiv behändigen? «Unter gar keinen Umständen», sagen die einen. «Dadurch gerät der Rechtsstaat in Gefahr.» «Doch», sagen die andern, «man darf es, wenn höhere Ziele auf dem Spiel stehen, wenn alle legalen Mittel erschöpft sind und wenn man sich der Gewaltlosigkeit befehligen lässt.» – Mit diesen beiden Positionen wird sich der Hörer in einer Sendung von Niklaus Schlienger konfrontiert sehen.

21.10 Uhr, DSF

 **Männerrollen – Frauenrollen**

Vor etwa sechs Jahren begann der Norwegische Familienrat mit einem Experiment, das vor kurzem mit einer umfassenden Studie den vorläufigen Abschluss fand. Das Experiment bestand darin, festzustellen, was in einer Familie geschieht, wenn sich Ehemann und Ehefrau beim Gelderwerb zu gleichen Teilen ablösen, das heisst, wenn beide Ehepartner in ihrem Beruf nur zu 50 Prozent arbeiten und sich in der übrigen Zeit abwechselnd um Haushalt und Kinder kümmern. Man war bei diesem Experiment von folgender Erkenntnis ausgegangen: «An den Rollenerwartungen und Rollenklischees, insbesondere aber an der Lage der Frau wird sich so lange nichts ändern, solange Lage und Rolle des Mannes nicht verändert werden.» (Ola Rokkones, Leiter des Norwegischen Familienrates.) Kurz, der Mann sollte aus seiner nur berufsorientierten Welt vermehrt in den Familienbereich zurückgeholt werden. Im ersten Teil ihrer Dokumentation «Männerrollen – Frauenrollen» stellen die Filmautoren Ellen Steiner und Christian Senn Teilnehmer und Initiatoren dieses norwegischen Experiments vor und berichten über die vorläufigen Erfahrungen und Ergebnisse. Im zweiten Teil des Films, unter dem Zwischentitel «Eine Probe aufs Exempel in der Schweiz», suchen die

Die Fliegerabenteurer Walter Mittelholzers

77/79

Regie und Gestaltung: Georges Schellenbaum, Alfred Bruggmann; Kamera: Fritz E. Maeder; Produktion: Schweiz 1976, G. Schellenbaum/Präsens-Film, 60 Min., 16 mm; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Filmbesicht über den Flugpionier Walter Mittelholzer: Archivaufnahmen, die z. T. von Mittelholzer selber gedreht wurden (Flüge nach Südafrika, Persien, Spitzbergen u. a.), Statements seiner Schwester und seines Sohnes und neuere Aufnahmen der Swissair ergeben sowohl ein interessantes Porträt des Fliegers als auch ein Dokument der Schweizerischen Zivilluftfahrt. – Ab etwa 12 Jahren möglich.

J★

Futureworld

77/80

Regie: Richard T. Heffron; Buch: Mayo Simon; Kamera: Howard Schwarz; Musik: Fred Karlin; Darsteller: Peter Fonda, Blythe Danner, Arthur Hiller, John Ryan, Stuart Margolin u. a.; Produktion: USA 1975, American International Picture, 106 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Delos, eine Art potenziertes Disneyworld, von Computermenschen bevölkert, ist ein Feriencenter für die Superreichen. Zwei misstrauische Journalisten entdecken unter der harmlosen Oberfläche verdächtige Begebenheiten, die ihnen fast zum Verhängnis werden. Ziemlich unorigineller und langweiliger «Thriller» mit Science-Fiction-Elementen. – Ab etwa 14 möglich.

J

Le Gang

77/81

Regie: Jacques Deray; Buch: J. Deray und Alphonse Boudard, nach dem Roman von Roger Borniche; Kamera: Silvano Ippoliti; Musik: Carlo Rustichelli; Darsteller: Alain Delon, Roland Bertin, Adalberto Maria Merli, Maurice Barrier, Xavier Depraz u. a.; Produktion: Frankreich 1976, Adel, 103 Min.; Verleih: Impérial, Lausanne.

In der Desorientierung von 1945, unmittelbar nach Kriegsende, geht eine Fünferbande mit Phantasie und Übermut auf ihre Raubzüge. Jeder der Gangster wird aber auch als «Privatmann», als Liebhaber, Familienvater, Wirt gezeigt. In dieser Polarität, dieser Relativierung und Vermenschlichung hat der Film seine Qualitäten. Deray vermeidet Klischees und baut keine Helden auf. Dafür lässt er dem Humor seinen Platz in einem Film, der mehr eine Stimmung wiedergibt, als einen realistischen Fall behandelt. →6/77

E★

Il grande bluff (Bluff)

77/82

Regie: Sergio Corbucci; Buch: Arduino Maiuri, Massimo de Rita, S. Corbucci; Kamera: Marcello Gatti; Musik: Lelio Luttazzi; Darsteller: Anthony Quinn, Adriano Celentano, Corinne Cléry, Capucine, Ugo Bologna u. a.; Produktion: Italien 1975, Capital, 115 Min.; Verleih: Majestic Films, Lausanne.

Wie man zwei Zweier in der Hand hält, und das Spiel trotzdem gewinnt: «Bluff» ist eine Hommage an den Schwindel in Form einer Gaunerkomödie in den zwanziger Jahren, aber nicht dekorativ, sondern geradlinig auf Spass aus. Der wandlungsfähige Celentano und Quinn, zwei Ausbrecher, führen mit Taschenspielertricks und Übertölpelung die eiskalte Capucine an der Nase herum und halten die Zuschauer einigermaßen in Atem. Das Trommelfeuer von Täuschungen verblüfft zwar die Gegenspieler, aber die Zuschauer kaum. →7/77

E

Bluff

Autoren herauszufinden, welche Widerstände und Schwierigkeiten – äussere und innere – ein Ehepaar hierzulande zu überwinden hat, das sich mit dem Gedanken trägt, nach diesem norwegischen Arbeitsteilungsmodell zu leben.

21.15 Uhr, ZDF

Roulette

Der bekannte tschechische Dramatiker Pavel Kohout, der wegen seiner Parteinahme für Dubček und dessen Reformpolitik nach wie vor in seiner Heimat verfehmt ist, schrieb dieses Bühnenstück nach Motiven der Erzählung «Finsternis» von Leonid N. Andrejew (1907). Mit «Roulette» ist Kohout ein spannungsgeladenes und mit profilierten Rollen ausgestattetes Schauspiel gelungen, das bemerkenswerterweise auf ideologische Befrachtung verzichtet und doch nicht ohne tiefere Bedeutung ist. Nach dem bekannten Handlungsmuster «Der Heilige und die Hure» begegnen zwei Menschen einander in einer Grenzsituation. Nach den Worten des Autors spiegelt ihr Schicksal «den tragischen Bankrott eines individualistischen Idealismus», der auch in unseren Tagen, «in einer Zeit so vieler gefährlicher Rückwendungen zum individuellen Terror», für so manche politisch motivierte Gewalttat der psychologische Hintergrund sein mag.

Mittwoch, 23. März

20.25 Uhr, DSF

Inquisition

Der Schweizer Autor Walter Vogt schildert in diesem kurzen Einakter das nächtliche Gespräch eines Arztes mit einer Patientin in einer Nervenklinik. Die Patientin, eine junge Frau, ist eingeliefert worden, nachdem sie eine Überdosis Tabletten geschluckt hat. Der ebenfalls junge Arzt nimmt ihre Personalien auf und versucht, durch Fragen über die Motive und Gefühle der jungen Frau Klarheit zu bekommen. Die helfende Absicht des Arztes entwickelt sich zum Gegenteil: Das Gespräch wird zur Inquisition. Das von Joseph Scheidegger geschickt inszenierte Fernsehspiel bricht in erstaunlicher Weise die Grenzen zwischen normal und verrückt, zwischen Realität und Wahn auf. Es zeigt, wie unbeholfen der Mensch gegenüber dem Phänomen der Geistesverwirrung steht, indem es den Arzt als einen dar-

stellt, dessen Vorgehen allein darauf hinausläuft, Bestätigung seines Wissens zu erfahren, der aber in dem Augenblick versagt, als dies nicht eintrifft. An die Schauspieler (Christian Amun und Peter Siegenthaler) stellt Vogt nahezu unerfüllbare Forderungen. Im anschliessenden Monatsmagazin äussert sich Walter Vogt zu seinem Stück.

Donnerstag, 24. März

22.00 Uhr, ZDF

Es herrscht Ruhe im Land

Spielfilm von Peter Lilienthal (BRD 1975), mit Charles Vanel. – Nach «La Victoria», dem Film, den Peter Lilienthal und Antonio Skarmeta in Chile vor dem Putsch gedreht hatten, ist dies der zweite Film der beiden Autoren, der sich mit einer speziell südamerikanischen Problematik befasst. Die Kleinstadt Las Piedras steht stellvertretend für eine Reihe solcher Staaten, in denen demokratische Freiheiten durch mehr oder weniger faschistische Diktaturen suspendiert sind. Der Film vermittelt ein präzises, bedrückendes Stimmungsbild eines von der Militärdiktatur bis zur Funktionsunfähigkeit geknebelten Landes.

Freitag, 25. März

20.25 Uhr, DSF

Patient 77

Es gibt wohl eine Vereinigung der Schweizer Ärzte, die FMH, es gibt das Krankenhausinstitut, es gibt das Krankenkassenkonkordat, es gibt die Sanitätsdirektorenkonferenz usw. Es gibt aber bis heute keine umfassende Patientenorganisation. In den Gesprächsrunden der neuen Sendereihe des Fernsehens DRS «Patient 77» sollen jeweils auch Patienten mitreden können. In der ersten Sendung diskutieren eine Patienten-, eine Sozialarbeiter- und eine Ärzteguppe über das Thema «Krank sein – was heisst das?» Erstmals werden dabei auch Resultate einer repräsentativen Umfrage veröffentlicht, die das Fernsehen DRS in Auftrag gegeben hat. Im Mittelpunkt der Enquête steht das Bild, das sich der Deutschschweizer von unserem Gesundheitswesen macht, wie er die medizinische Versorgung in unserem Land beurteilt, wo er sich Änderungen oder Verbesserungen wünscht. Als Senderform ist das Schema von «Heute Abend in...» vorgesehen, das sich für Diskussionen

Pink Floyd à Pompei (Pink Floyd in Pompei)

77/83

Regie: Adrien Maben; Buch: Marie Niel Zurstrassen; Kamera: Gabor Pogany und Willy Kurant; Musik: Pink Floyd; Darsteller: David Gilmour, Roger Waters, Richard Wright, Nick Mason u. a.; Produktion: Frankreich/BRD/England/Belgien 1972, RM Production/ORTF/Bayrischer Rundfunk, 85 Min., 16 mm; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Im Freilufttheater in Pompei spielen die Pink Floyd einige ihrer bekanntesten Stücke. Als Illustration zur Musik werden dazwischen Bilder dieser historischen Landschaft mit ihren Naturgewalten eingeblendet. Miteinbezogen werden auch Aufnahmen im Studio und Probegespräche der vier Musiker. Adrien Maben versucht, im Gegensatz zu den meisten anderen Musikfilmen, nicht die Musiker, sondern ihre Musik darzustellen und zu illustrieren. Die filmische Darstellung ist ihm dabei heftig misslungen, die Musik jedoch ist hörens Wert. – Ab 14 möglich.

J

Pink Floyd in Pompei

The Return of a Man Called Horse

77/84

• (Der Mann, den sie Pferd nannten – 2. Teil)

Regie: Irvin Kershner; Buch: Jack de Witt nach einem Roman von Dorothy M. Johnson; Kamera: Owen Roizman; Musik: Laurence Rosenthal; Darsteller: Richard Harris, Galde Sondergaard, Geoffrey Lewis, Bill Lucking, Jore Luke u. a.; Produktion: USA 1976, Sandy Howard und Richard Harris, 129 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Bleibt auch die Moral fragwürdig, bietet der Film doch recht gute Unterhaltung als in sich geschlossene Fortsetzung der Geschichte über den Mann, den sie Pferd nannten. Aus England zurückgekehrt, führt der strahlend blonde Held «Shunawakan» ein dezimiertes Grüppchen Gelbhände zum blutigen Sieg über einige weisse Eindringlinge, die sich ihrerseits mit Indianern verbündet haben, und sichert ihnen so ihre Jagdgründe für ein paar letzte friedliche Jahre.

→6/77

E

Der Mann, den sie Pferd nannten – 2. Teil

Salomé

77/85

Regie: Carmelo Bene; Buch: C. Bene, frei nach Oscar Wildes «Salome»; Kamera: Mario Masini; Musik: div.; Darsteller: Veruschka, Donyale Luna, Lydia Mancinelli, Piero Vida, Alfiero Vincenti, Carmelo Bene u. a.; Produktion: Italien 1972, Carmelo Bene, 80 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Eine sehr eigenwillige Fassung von Oscar Wildes gleichnamigem Theaterstück über die Stieftochter des Herodes, die von ihrem Vater den Kopf von Johannes dem Täufer verlangt, weil dieser auf ihr sinnliches Verlangen nicht eingehen wollte. Der Film ist ein sinnlos-abstruses Furioso von Versatzstücken der Provokation vergangener Tage und verdient höchstens in seiner Anti-Ästhetik ein gewisses Mass an Aufmerksamkeit.

→6/77

E

The Sunshine Boys (Die Sunny Boys)

77/86

Regie: Herbert Ross; Buch: Neil Simon; Kamera: David M. Walsh; Darsteller: Walter Matthau, George Burns, Richard Benjamin, Rosetta LeNoire u. a.; Produktion: USA 1975, MGM/Ray Stark, 105 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Dem erfolgreichen Broadway-Autor und Drehbuchverfasser Neil Simon gelingt es auch in dieser Komödie, dem Zuschauer Bitterböses mit spezifisch amerikanischem Humor zu präsentieren. Zwei ehemalige Komiker-Stars, einander in Hassliebe verbunden, sollen nach elfjähriger Entzweiung wieder miteinander auftreten. Walter Matthau als zänkischer, rechthaberischer Alter glänzt mit seinem hervorragenden komödiantischen Talent. – Ab etwa 14 möglich.

J

Die Sunny Boys

mit verschiedenen Interessengruppen immer wieder bewährt. Willy Kaufmann als Gesamtgesprächsleiter führt ins Thema ein, koordiniert und fasst zusammen. Für die Regie zeichnen Walter Plüss und Alf Bernhard; die Redaktion liegt in den Händen von Dr. Rudolf Flury und Ruth von Blarer.

22.30 Uhr, ARD

 **Yek ettefaghe Sadeh**
(Ein einfaches Ereignis)

Spielfilm von Sohrab Shahid Saless (Iran 1973). – Schilderung des eintönigen Alltags eines zehnjährigen Knaben in einer Hafenstadt am Kaspischen Meer. In der Summe nebensächlicher Handlungen und Ereignisse, aus denen der Tod der Mutter herausragt, erscheint das Wesentliche und ergibt ein faszinierendes Porträt von Menschen, die ein einfaches Dasein leben. Der Film erreicht seine Grösse in der formalen Beschränkung und in dem Einfühlungsvermögen des Regisseurs in das Leben und den Geist der dargestellten Personen. Auch für Jugendliche sehr geeignet.

Samstag, 26. März

17.15 Uhr, ARD

 **Man hackt die Hand nicht ab, die einen füttert**

Die katholische Kirche Rhodesiens gehört zu den entschiedenen Gegnern des weissen Minderheitsregimes des Premierministers Ian Smith. Durch kontinuierliche Arbeit in Schulen, Hospitälern, Dorfgemeinschaften und im Bereich der Erwachsenenbildung hat sie es grossen Teilen der afrikanischen Bevölkerung ermöglicht, eine Erziehung zu erhalten, die sonst nur der weissen herrschenden Klasse vorbehalten war. Der Leiter der kirchlichen Kommission «Friede und Gerechtigkeit», Bischof Donal Lamont, hat dem Hessischen Rundfunk ein Exklusiv-Interview gegeben. Er wurde durch seine unachgiebige Haltung gegenüber dem Rassismus in Rhodesien bekannt. Ein Gericht verurteilte ihn zu zehn Jahren Gefängnis, weil er es versäumte, Guerilla-Kämpfer der Polizei zu melden.

20.25 Uhr, DSF

 **Emil träumt**

In Träumen wird der Alltag durcheinander gewirbelt. Was dabei herauskommt, kann verwirrend, erschreckend oder komisch

sein. Wenn allerdings Emil sich ans Träumen macht, dann ist das Ergebnis mit Sicherheit höchst vergnüglich. Da steht die Logik auf dem Kopf, da finden sich Situationen und Wörter zu immer neuen, unvorhergesehenen Kombinationen zusammen. Wer weiss zum Beispiel, was ein schlechter Leumund ist? Antwort: Wenn ein Löwe Mundgeruch hat.

In der vom Fernsehen DRS im Kleintheater Luzern unter der Regie von Max Sieber aufgezeichneten Sendung «Emil träumt» schlägt sich der Kabarettist mit den Tücken des täglichen Lebens herum; er findet Lösungen von denen man wirklich nur träumen kann. Das Ausfüllen der Steuererklärung wird zu einem Vexierspiel aus Zahlen und Amtsdeutsch, eine Klavierstunde zum Festival der Ausreden. Emil tritt als werden-der Vater auf, als Jetpilot und als Bergsteiger. Aber vor allem als Emil.

21.00 Uhr, DRS II

 **Thema Film:
Zwischen Kino und Fernsehen –
oder wo man sonst noch Filme zeigt**

Filme erreichen ihr Publikum auf verschiedenen Wegen: über die Filmwirtschaft (allein in der deutschen Schweiz bestehen rund 320 Kinos), über das Fernsehen, das einen nicht zu unterschätzenden Teil seines Programms mit Filmen bestreitet, oder über die Verleih- und Vorführorganisationen verschiedener filmkulturell tätiger Institutionen. Schon seit den zwanziger Jahren beschäftigen sich Kreise der Arbeiterbewegung und auch die Kirchen mit der Verbreitung des Filmes. In jüngerer Zeit sind eine Vielzahl weiterer Organisationen, wie Schulen, Filmclubs, aber auch Städte, dazugekommen. All diese Bestrebungen werden unter dem Begriff «Circuit parallèle» zusammengefasst und die Vorführstellen als «Alternativ-Spielstellen» bezeichnet. Die Sendung von Hans M. Eichenlaub wird am Sonntag, 27. April, 17.00 Uhr, wiederholt.

Mittwoch, 30. März

20.25 Uhr, DSF

 **Fluchtgefahr**

Spielfilm von Markus Imhoof (Schweiz 1975), mit Wolfram Berger, Matthias Habich, Sigfrit Steiner, Roger Jendly. – Packend und realistisch schildert Imhoof die Geschichte eines Burschen, der eines unbedeutenden Deliktes wegen in die Mühle des Strafvollzuges gerät und zum

Winifred Wagner und die Geschichte
• **des Hauses «Wahnfried» 1914 bis 1975**

77/87

Regie und Buch: Hans-Jürgen Syberberg; Kamera: Dieter Lohmann; Musik: Richard Wagner: Siegfried Idyll; Darsteller: Winifred Wagner; Produktion: BRD/Österreich 1975, Syberberg-Film/Bayerischer Rundfunk/ORF, 115 Min. (gekürzte Fassung); Verleih: film-in Distribution, Zürich.

Kurzfassung des im Original fünf Stunden dauernden Interviewfilms mit Winifred Wagner, der Schwiegertochter Richard Wagners. Der Zuschauer erfährt aus erster Hand, wie alltäglich und banal sich Hitler im privaten Kreise geben konnte, und wie eng die Verflechtung von Politik und Kunst im Dritten Reich zuweilen gewesen ist. Leider fehlen Informationen über die Aufführungspraxis in Bayreuth vor, während und nach dem Nationalsozialismus. →6/77

E★

Winstanley

77/88

Regie: Kevin Brownlow und Andrew Mollo; Buch: K. Brownlow und A. Mollo, nach dem Roman «Comrade Jacob» von David Cauter; Kamera: Ernest Vincze; Musik: Sergej Prokofieff; Darsteller: Miles Halliwell, Jerome Willis, Terry Higgins, Phil Oliver, David Bramley, Alison Halliwell u. a.; Produktion: Grossbritannien 1975, British Film Institute, 95 Min.; Verleih: vorübergehend bei Cinélibre.

Historisch sorgfältig rekonstruierter Spielfilm über die frühsozialistisch-christliche Bewegung um Gerrard Winstanley im England Cromwells um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Realisierung der Ideen vom Gemeinbesitz an Boden scheiterte, trotz der radikalen Gewaltlosigkeit, an der Wirklichkeit der damaligen Herrschaftsverhältnisse, und sie blieb bis heute Utopie. Das ist die Bilanz dieses überaus schönen und traurigen Werks, dessen visuelle Kraft an die grössten Meisterwerke der Stummfilmzeit heranreicht. – Ab etwa 14 möglich. →6/77

J★★

La bête humaine (Bestie Mensch)

77/89

Regie: Jean Renoir; Buch: J. Renoir, nach dem gleichnamigen Roman von Emile Zola; Kamera: Curt Courant und Claude Renoir; Musik: Joseph Kosma; Darsteller: Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux, Julien Carette, Jenny Helia, Colette Régis u. a.; Produktion: Frankreich 1938, Paris Film – Robert Hakim, 88 Min.; zur Zeit nicht im Verleih.

Nach dem Roman von Emile Zola hat Jean Renoir eines seiner Meisterwerke geschaffen: eine vom Fatalismus vererbten Schicksals geprägte, düstere Geschichte über die tödliche Unfähigkeit zur Liebe. In einer meisterlichen Bildsprache, in der geballte Plastizität und psychologische Zwischentöne sich durchdringen, spiegelt Renoir das Verhalten seiner Figuren (samt und besonders hervorragend dargestellt) an der atmenden Mechanik des Dampf-Eisenbahnmilieus, verweist er in einer pessimistischen Sicht geradezu physisch auf die Gleichung Mensch und Maschine.

E★★

Bestie Mensch

Mutter Krausens Fahrt ins Glück

77/90

Regie: Piel Jutzi; Buch: Dr. Döll, Johannes Fethke, nach den Erzählungen Heinrich Zilles, berichtet von Otto Nagel; Kamera: Piel Jutzi; künstlerische Beratung Käthe Kollwitz, Hans Baluschek, Otto Nagel; Darsteller: Alexandra Schmitt, Ilse Trautschold, Holmes Zimmermann, Gerhard Bienert, Friedrich Gnass u. a.; Produktion: Deutschland 1929, Prometheus, 106 Min.; zur Zeit nicht im Verleih.

«Man kann einen Menschen genauso mit einer Wohnung töten wie mit einer Axt.» Das Heinrich-Zille-Zitat erscheint als Zwischentitel in Piel Jutzis Film und belegt die sozialkritische Intention dieser «Milljöh»-Schilderung aus dem Berlin der zwanziger Jahre. Die Geschichte der armen Zeitungsfrau Mutter Krause, die durch ihren Sohn den bürgerlichen Halt verliert und mit dem Griff zum Gashahn endet, ist eingebettet in ein dokumentarisches Querschnittsbild ihrer sozialen Situation in der Grosstadt.

E★

Verbrecher wird. Die innerliche und äussere Spannung beruht auf einer Reduktion aufs Elementare und der Ausdruckskraft des scharf beobachteten Details. Der Film ist eine kritische Auseinandersetzung mit der Form des heutigen Strafvollzuges. Ab etwa 14 möglich.

Donnerstag 31. März

16.05 Uhr, DRS I

 **Das Mädchen von Mount Palomar**

Hörspiel von Andreas Okopenko (Regie: Alfred Treiber). – Zwischen den Brennpunkten einer Ellipse sollen fast unerklärbare Zusammenhänge bestehen. Dank der vorübergehenden Brennpunkt-Konstellation gelingt es den Astronomen des Observatoriums von Mt. Palomar, mit einem Planeten in Funkkontakt zu treten, der nicht nur für unsere Begriffe übermässig weit entfernt ist, sondern dessen Bewohner eine der unsrigen weit überlegene Zivilisation entwickelt haben. Ein Mädchen auf diesem fremden Planeten hat erfahren, dass ein bestimmter junger Irdischer der Mann wäre, der genau zu ihr passen würde.

Freitag, 1. April

20.50 Uhr, DSF

 **The Fearless Vampire Killers**

Spielfilm von Roman Polanski (Grossbritannien 1967). – Ein kauziger Professor und sein furchtsamer Gehilfe spüren in Transsylvaniens märchenhaft verwunschener Winterlandschaft ein von Vampiren bevölkertes Schloss auf. Hinter Polanskis phantasievoller Parodierung des literarischen und filmischen Vampirismus lässt sich satirische Gesellschaftskritik ahnen.

Samstag, 2. April

20.15 Uhr, DSF

 **Literatur**

Einakter von Arthur Schnitzler. – Das 1901 entstandene Lustspiel ist eine Persiflage auf Pseudokünstler, auf die Bekenntnisfreudigkeit der Literaten. Das brillante Leichtgewicht ist von Wolfgang Glück etwas schwerfällig und wenig fernsehgerecht inszeniert worden, doch wird der Zuschauer durch die glänzenden darstellerischen Leistungen von Christine Ostermayer, Helmuth Lohner und Otto Schenk vollauf entschädigt.

Sonntag, 3. April

21.00 Uhr, ARD

 **In Cold Blood** (Kaltblütig)

Spielfilm von Richard Brooks (USA 1967). – Eine beherrschte Verfilmung von Truman Capotes nüchtern-exakter Rekonstruktion eines 1959 geschehenen Verbrechens, seiner Vorgeschichte, Motivierung und Verfolgung: Zwei junge Männer ermorden eine vierköpfige Familie in Kansas und werden Jahre danach hingerichtet. Brooks spannende, um Sachlichkeit bemühte Inszenierung beleuchtet eindrücklich das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Verbrechen und regt zur Diskussion an.

Donnerstag, 7. April

16.05 Uhr, DRS I

 **Glichli Chance**

Hörspiel von Odd Selmer (schweizerdeutsche Bearbeitung, Anne Marie Treichler, Regie: Martin Bopp). – Was geschieht, wenn Mann und Frau, verheiratet und beide berufstätig, sich um den gleichen Posten bewerben? Für den norwegischen Autor ist dies die Grundsituation, von der aus er sich seine ganz persönlichen Überlegungen macht über Gleichberechtigung und Emanzipation sowohl im beruflichen Alltag wie im ehelichen Zusammenleben. Zweitsendung: Dienstag, 12. April, 20.05 Uhr.

Freitag, 8. April

22.55 Uhr, ARD

 **Moses und Aron**

Spielfilm von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet nach der Oper von Arnold Schönberg (BRD 1975). – Eine sehr konsequente Verfilmung des aus der Sicht Schönbergs dargestellten Gegensatzes von einem ehernen Gesetz des göttlichen Gedankens, verkörpert durch Moses, und der Auslieferung des Menschen an seine eigenen Wunschbilder, dargestellt in der Person Arons. Indem er auf jedes theatralische Beiwerk verzichtet und mit sparsamsten Mitteln arbeitet, kommt dieser Film seiner musikalischen Vorlage sehr nahe und ist daher als ernstzunehmender Beitrag zum Gespräch über Möglichkeiten und Grenzen der Übertragung von Opern auf die Leinwand zu werten.

The Return of a Man Called Horse

(Der Mann, den sie Pferd nannten, 2. Teil)

USA 1976. Regie: Irvin Kershner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/84)

In den Zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts fällt ein englischer Lord in die Hände von Sioux-Indianern. Der blonde Held, nicht als Gott gefeiert, wird wie ein Pferd neben den Zelten angepflockt, und Shunkawakan (Pferd) wird sein Name bleiben. Tapferkeit und Unerschrockenheit verhelfen ihm schliesslich zur Aufnahme in den Stamm der Yellowhands, was mit feierlichen Riten, Mut- und Schmerzproben für ihn verbunden ist. Solches Epos wurde – mit einem merkbaren Kulissen- und Folkloregeruch 1969 von Elliot Silverstein verfilmt (A Man Called Horse) und endete mit der Heimkehr des Helden nach England in sein Schloss.

Hier hängt sich der zweite Teil nach kurzer Einführung an: Drei Jahre später geht es dem Gelbhände-Stamm gar nicht gut. Er wird von feindlichen Indianern, die sich weissen Händlern angeschlossen haben, überfallen. Die ohnehin schon dezimierte Gruppe verliert Pferde und Frauen; die Männer sind tot. Das zerlumpte Häuflein von Alten und Kindern flieht in die unwirtlichen «Badlands». Zur selben Stunde vernimmt Lord John Morgan, der inmitten indianischer Souvenirs gelangweilt in seinem weitläufigen englischen Schloss sitzt, in seinem Herzen den Hilferuf seiner Stammesbrüder; denn Geist und Wesen der Indianer haben in ihm einen Rest Unruhe und Sehnsucht zurückgelassen. Während des Gottesdienstes in der kleinen Schlosskirche – kurz nach der geflüsterten Liebeserklärung einer englischen Schönen – fällt sein plötzlicher Entschluss, noch einmal zu seinen roten Brüdern zurückzukehren. Gesagt, getan – schon reitet der Blonde strahlend und beladen mit Geschenken Richtung Westen.

Er erkundet das neuerstandene Fort der Händler, findet die kläglichen Überreste der Gelbhände und entfacht in ihnen noch einmal den Willen, mit Hilfe der Götter den Feinden die Stirn zu bieten und die Jagdgründe zurückzugewinnen. Der Böse Geist wird durch Tänze beruhigt und versöhnt, und unter Leitung von «Pferd» gelingt es schliesslich, nicht nur in die Büffelgründe zurückzukehren, sondern auch in einem schnellen, schlaue vorbereiteten Angriff und spektakulären Show-down das Fort anzugreifen und dem Erdboden gleichzumachen. «Pferd» bleibt in Frieden und Freundschaft noch manches Jahr bei den Yellowhands.

Irvin Kershners zweiter Teil fügt sich ohne Bruch an das erste Stück der Geschichte und bietet auch ohne Liebesszenen zum Teil recht stimmungsvolle Unterhaltung. Es wird schnell geritten, scharf gezielt, viel gelitten, tapfer gestorben und das Ganze riecht etwas weniger nach Requisiten und Kulissen als der erste Teil. In kritischen Köpfen bleibt ein Stück Nachdenklichkeit hängen: Das Schema des Western, in dem «gute» gegen «schlechte» Weisse kämpfen, oder Minderheiten todesverachtender Indianer verbissen um ihre Lebensrechte gegen die Siedler oder Soldaten kämpfen, ist durchbrochen; denn hier lassen sich Indianer nicht nur freiwillig (!) von der kleinen Gruppe weisser Händler versklaven, die Weissen bringen sie sogar dazu, mit ihnen gegen ihre eigenen roten Brüder zu kämpfen, um sie auszurotten und das – aus Stolz – nicht für Gold, sondern allein für Whisky. Da wundert's keinen, wenn selbst die Götter nur noch widerwillig mitmachen (Zweifel an solch «geschichtlicher Wahrheit» sind gestattet). Auch «Pferd» setzt neue Akzente. Er lehrt die Frauen schießen und kämpfen, trägt also gleich ein Stück Emanzipation mit in das Geschehen. Eine gefangene Rothaut wird verspottet, doch nicht getötet, denn «die Kinder sollen nicht lernen, sich zu rächen». «Human» wird er laufen gelassen – im allgemeinen Schlussblutbad wird er ja ohnehin durch «Pferd» und seine Leute umkommen.

Wer genau hinschaut, merkt, dass nicht einmal genug Statisten mit indianischem Einschlag vorhanden sind, um diese kleine Indianergruppe im Film darzustellen, so dass Weisse zu Indianern geschminkt werden müssen: Streng gesehen, spricht sich der Weisse auch in solchen Unterhaltungsfilmern in jeder Hinsicht sein Urteil selber.

Elsbeth Prisi