Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 2

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

FILMKRITIK

La luna (Der Mond)

Italien/USA 1979. Regie: Bernardo Bertolucci (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/22)

Spätestens seit «L'ultimo tango a Parigi» versteht es Bertolucci, sich filmpolitisch und kommerziell in Szene zu setzen, mit eindeutigen Provokationen an die Adresse einer bürgerlichen Gesellschaft, die sich auch nach 1968 noch an den autoritären Tabus orientiert, einer Gesellschaft, die in Gemeinschaft mit den Figuren aus früheren Bertolucci-Filmen («Partner», 1968, «Il conformista», 1970) ihre revolutionären Träume abspaltet und verdrängt.
Heute zieht sich Bertolucci mit «La luna» in eine unpolitische, unprovokative Privatsphäre zurück, in der sich die Probleme nach den Regeln der freudschen Psychologie lösen lassen. Ausgehend von der psychoanalytischen Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit, gestaltet er das Thema der Mutter-Sohn-Beziehung unter dem sehr persönlichen Leitmotiv des Mondes als Symbol einer frühkindlichen Muttererfahrung.
Entwurzelt und emotional vernachlässigt, sucht Joe, der Sohn einer berühmten Verdi-Interpretin, Zuflucht bei den Drogen. Mit der Entdeckung seiner Süchtigkeit beginnt für Mutter und Sohn eine intensive Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart ihrer brüchigen Beziehung ohne Vertrauensbasis. Gemäss einem traditionellen weiblichen Selbstverständnis, sucht Caterina die Wurzeln dieser Fehlentwicklung bei sich selber und glaubt, mit der Aufgabe ihrer Karriere eine tragfähige Grundlage für einen Neuanfang zu schaffen, verliert sich aber gerade deshalb in wehleidiger Selbstreflexion, aus der ein gesteigertes Bedürfnis nach emotionaler Zuwendung resultiert, das jedes Einfühlungsvermögen zwangsläufig unterbindet. Erst Joes Freund und Dealer Mustafa weckt in ihr ein aktives Interesse an den konkreten Problemen. Damit beginnt erst die Phase des Wiederaufbaus, herausfordernd für beide. Gezeichnet von Unsicherheit und Missverständnissen, strapazieren sie sich mit masslosen Gefühlsausbrüchen zwischen Hass und Liebe. Die Suche nach den gemeinsamen Wurzeln, eine Reise in die Vergangenheit, führt auf die Spuren von Joes Vater, Caterinas erstem Mann. In einem angedeuteten «Happy-End» scheint die Familie wieder zusammen zu finden.
«La luna» ist die exakte Interpretation des Oedipusmythos unter psychoanalytischem Aspekt. Als Kleinkind erlebt Joe das Ausgeschlossensein aus der Vater-Mutter-Beziehung schmerzhaft. Mit diesem Moment beginnt der Prozess der Individuation, des schrittweisen Austretens aus einer absoluten Mutter-Kind-Symbiose. Diesen ersten Konflikt konnte Joe offenbar nicht richtig ausleben, warum, wird im Film zunächst nur angedeutet: Ihm fehlte eine positive Vaterfigur. Douglas, Caterinas zweiter Mann, ist dieser Funktion nicht gerecht geworden, da er eher als Vater Caterinas agiert. Die infantile Regression in der Pubertät ist eine späte Konsequenz dieses unverarbeiteten Konflikts. Symbolisch deutet Bertolucci einen Inzest an, mit dem Mutter und Sohn eine ungestörte Einheit wiederherstellen wollen, der aber jede emotionale Basis fehlt. Am Ende wird das traumatische Schlüsselerlebnis sichtbar: Auch Joes Vater lebte in einer ödipalen Bindung an seine Mutter, aus der er sich nicht emanzipierte, um seiner Rolle als Mann und Vater gerecht zu werden. Erst mit dem Wiederaufbau einer intakten Familiengemeinschaft scheint sich eine Lösung abzuzeichnen.
Obwohl Bertolucci das Plädoyer für die intakte Kleinfamilie in einem Interview bestreitet, weisen Entwicklung und Schlusssequenz doch mit aller Deutlichkeit auf diese Konsequenz hin. Diese tendenzielle Propaganda ist für mich der Stein des

Anstosses. Gerade diese Lösung ist eine unangemessene Simplifizierung der anstehenden Probleme, die ihren Grund nur im esoterischen Verzicht auf sozialpolitische Bezüge und im absoluten Rückzug in die intime Privatsphäre haben kann. Einerseits übersieht er die positiven Impulse, die aus einer ausserfamiliären Betätigung der Frau resultieren können, zum andern steht diese heile Welt in krassem Gegensatz zu einer Realität, die geprägt ist vom sozialgeschichtlich bedingten Zerfall familiärer Strukturen und einer tiefgreifenden Veränderung in der Rollenidentifikation der Geschlechter.
In die gleiche Richtung tendiert die Darstellung des Drogenkonsums, den Bertolucci zwar tiefenpsychologisch als Ersatz für einen Mangel an affektiver Verankerung begründet, aber mit der Persönlichkeitsstruktur Joes unzureichend motiviert. Allzu harmlos und kultiviert schildert er einen Süchtigen, an dem der Heroinmissbrauch spurenlos vorbeigegangen ist. Ganz am Rande wird noch die Problematik des Dealers und Arbeitslosen ins Lächerliche gezogen.
Interessanter und glaubwürdiger bleibt «La luna» denn auch dort, wo Bertolucci jede politische Implikation vermeidet, wo er sich beschränkt auf das emotionale Klima dieser kaputten Beziehung. Subtil registriert er das Manko an Vertrauen, an kommunikativer Sinnlichkeit bis in Details der Körpersprache und der Dialogführung. Joe und Caterina sind in ihren Gefühlen so dekadent überzivilisiert, dass sie nicht mehr fähig sind, instinktiv emotionale Signale und echte Chancen einer Vertrauensbildung wahrzunehmen. Über diesen intimsten Rahmen hinaus überzeugt die Schilderung des Generationenkonflikts zwischen einer überspannten Frau in der midlife-crisis und ihrem pubertierenden Sohn. Mit sehr viel Einfühlungsvermögen zeichnet er das Bild der Disco- und Rollbrett-Generation, die ihr Unbehagen

nicht mehr lauthals in revolutionären Parolen auszudrücken vermag, sondern resigniert und unbeholfen hinter sehr viel klischeehafter Fassade zu verstecken versucht. Manchmal görenhaft unsympathisch, dann wieder rührend kindlich oder neckisch charmant, passt Matthew Barry fast nahtlos in die Figur Joes.
Problematischer ist die Frauenrolle ausgefallen. Etwas allzu hysterisch und exaltiert scheint Caterina dauernd den freudschen Kastrationskomplex kompensieren zu müssen. Immer auf der Suche nach Anerkennung und Erfolg, meist kühl in blauweiss gekleidet, verkörpert sie die schlimmsten Horrorvorstellungen der Karrierefrau, die schonungslos über Männerleichen geht. Auf eine Motivation dieser Charakterzüge verzichtet Bertolucci grosszügig. Abgesehen von diesen negativen Aspekten, drückt Jill Clayburgh als Caterina sehr exakt die Problematik ihrer Generation aus, die sich einerseits mit den bürgerlichen Wertvorstellungen eingerichtet hat, anderseits aber immer noch mit unverwüstlicher Jugendlichkeit dabeisein möchte und sich mit verständnisloser Toleranz über die Provokationen ihrer pubertierenden Nachkommen hinwegsetzt.
Dramaturgisch hat Bertolucci seine Geschichte souverän verpackt. Die schwersten Seelentumulte entspannen sich in heiteren Szenen, der Film bleibt auch an der Oberfläche spannend durch eine raffinierte Montage von Vorwegnahmen und rätselhaften Aufschüben. Wer sich allerdings in den zahlreichen eingeschobenen Szenen aus Verdi-Opern nicht speziell auskennt, empfindet sie wohl als zu esoterisch, pathetisch und manchmal sogar kitschig, obwohl gerade sie das Thema beziehungsreich vorantreiben, aber eben nur für den Verdi-Kenner im Zusammenhang überhaupt verständlich sind.
«La luna» wirkt manchmal wie ein exotisches Relikt aus einer andern Zeit, überladen mit Bildungszitaten der grossbürgerlichen Tradition. Aber alles erhält seine Bedeutung im Kontext. «La luna» ist eine temperamentvolle Herausforderung voller Gegensätze, voller Intensität, eine Herausforderung jedenfalls, die zum Widerspruch reizt. Und darin liegt ihr authentischer Reichtum. Barbara Flückiger

Quintet

USA 1979. Regie: Robert Altman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/27)

Quintett heisst das Würfelspiel, das sowohl als konkretes Handlungsmoment wie auch als Symbol im Zentrum von Robert Altmans jüngstem, gleichnamigem Film steht. Es ist ein Spiel um Leben und Tod, aufgebaut auf dem geometrischen, algebraischen und mythologisch bestimmten Rhythmus der Zahl 5. Beim Quintett wird die Reihenfolge festgelegt, in der die Mitspieler umgebracht werden. Quintett ist Lebens- und Todesregel, symbolische Chiffre von Moral und Ethik, vitales Herzstück und einziges Bewegungsmoment einer zum Untergang bestimmten Gesellschaft, die Altman irgendwo in einer vereisten Einöde, in einem futuristisch-utopischen Stahlgebilde, das Staat und Universum darstellt, ansiedelt. Leben ist hier in einem überzeitlichen, alogischen, nicht-kausalen Zustand erstarrt. In bitterster Kälte und zunehmender Vereisung geht die Menschheit unter. Die Ärmsten erfrieren laut- und gefühlslos, die Händler machen ihre letzten Geschäfte, die «Elite» spielt Quintett und versucht durch die selbst inszenierte Beschleunigung des eigenen Todes dem vorbestimmten Schicksal den einzig noch möglichen Reiz abzugewinnen: ein sinnloser Nervenkitzel.
Fünf Millionen Menschen lebten in dieser Stadt auf fünf Wohnebenen in fünf Sektoren. Die Zahl Fünf entscheidet über Leben und Tod, und in fünf Stadien des Lebens ist das Universum in Form eines Pentagons aufgeteilt – in der Mitte ist die Leere, das Nichts. Es ist dieses Nichts, aus dem die Menschen kommen und in das sie wieder eingehen, Kernpunkt auch von Altmans pessimistischer Vision.
Der Zuschauer betritt dieses erstarrte Universum geführt von der Figur Essex, eines

Robbenjägers, der aus dem Süden der Polarlandschaft kommt, wo es keine Robben mehr gibt. Begleitet wird Essex von der jungen Frau Vivia, die im fünften Monat schwanger ist. Kaum haben die beiden die Stadt betreten – noch in sprachlosem Nichtbegreifen verharrend –, werden sie in das Todesritual der Elite miteinbezogen: Die Familie von Essexs Bruder und Vivia werden ermordet. Damit ist nicht nur die keimende Frucht in Vivia, Hoffnung auf neues Leben, sondern auch die naive Unberührtheit von Essex zerstört. Nach Rache dürstend, sucht Essex die Regeln des Spiels zu ergründen, die Mitspieler zu entlarven, den Wahn-Sinn zu begreifen. Er beginnt mitzuspielen und begegnet Grigor, dem macchiavellistischen Richter und Aufseher, St. Christopher, dem religiös-fanatischen Zyniker, Ambrosia, der Frau, die eine Erinnerung an Menschliches bewahrt hat, und andern totgeweihten Spielern. Als Sieger des Spiels erfährt dann Essex den Preis: die Möglichkeit, in dieser kollektiven Resignation weiterleben zu können. Doch Essex wehrt sich mit letzter Kraft gegen den Bann des Fatalismus und zieht gegen Norden weiter, in die eisige Einöde, in der Hoffnung auf andere Formen von Leben.
Robert Altman will mit seinen Filmen keine Botschaft verkünden: «Ich mag nicht über meine Filme, besonders nicht über deren Aussage diskutieren, da diese für die verschiedenen Menschen etwas Verschiedenes bedeuten kann – und bedeuten sollte.» Und so ist seine absurd-pessimistische Parabel vom Tod der Menschheit in offener Form gehalten. Der Dialog ist charakterisiert durch den Austausch von allgemeinen, diffusen philosophischen Thesen, die Handlung ist zeitlos und ohne kausales Gerüst in eine Reihung von Einstellungen aufgelöst, die Figuren sind zu Abstraktionen verflüchtigt, zu Trägern von Vorstellungen, zu Statisten eines metaphysischen Gestammels.
Sicher könnte man jetzt in spekulative Deutungen einsteigen und sich auf den Höhenflug philosophischer Interpretationen begeben. Denn der Film bietet dazu verschiedenste Ansätze, im Dialog wie in der Figurenzeichnung. So sind die mythologischen Anspielungen in den Figuren Grigors und St. Christophers nicht zu übersehen, und die Hinweise auf mittelalterliche Mystik in der Zahlensymbolik und der Idee des Spiels sind zahlreich. Essex und Vivia erinnern in ihrer Funktion an C. G. Jungs Deutung des männlichen und weiblichen «Selbst», der Gestaltung des Unbewussten. Und die dramaturgische Anlage der Handlung lässt an antike Mythen, mittelalterliche Epen und an zeitgenössische Parabeln etwa der existentialisti-

schen Literatur denken. Doch so vielfältig die Assoziationen sind, so verwirrend und faszinierend, so unbefriedigend bleiben sie letztlich: Altmans Anspielungen sind – in ihrer Abkürzung hingeworfen – widersprüchlich, oberflächlich. Schnell löst man sich in der Deutung vom konkreten Material der Filmvorlage, denn jeder Gedanke verselbständigt sich, weil er etwas fortsetzt, was Altman in dem Moment abbrechen lässt, in dem er es aufnimmt.
Robert Altman hat in seinen Filmen in vielschichtiger Weise die amerikanische Wirklichkeit und ihre Mythen ironisiert, sarkastisch verfremdet und durchschaubar gemacht («M.A.S.H», «Nashville», «Buffalo Bill and the Indians», «A Wedding» u.a.) In «Quintet» hat er sich in das «Zentrum des Pentagons», in die Leere, zurückgezogen und ein Märchen der Erstarrung gedreht: Eis und Kälte, vermummte Figuren, starre Einstellungen, erstarrte Bewegungen, leere Worte... Der Zuschauer soll seine Gedanken einbringen, wünscht Altman – um die leere Hülle aufzublasen?
Altman fand die verrostete Stahlkonstruktion in Kanada, ein verlassenes Überbleibsel der Weltausstellung in Montreal von 1967. Ein Kälteeinbruch spielte mit, und mit von der Partie waren so unterschiedliche Schauspieler wie der Amerikaner Paul Newman, der Italiener Vittorio Gassmann, der Spanier Fernando Rey und die Schwedin Bibi Andersson. Altmans Regiearbeit zeichnet sich seit jeher aus als spontane Teamarbeit an Ort. Ein Drehbuch bleibt nur Initialzünder. In «Quintet» hat diese Arbeitstechnik versagt, da der Film nicht eine vielschichtig gebrochene, spielerische Spiegelung realer Zustände beinhaltet, sondern eine gedankliche Konstruktion, einen utopischen Entwurf zum Thema hat. Dazu wäre ein intellektueller und kompositorischer Zugriff nötig gewesen. Jörg Huber

Movie Movie

USA 1978. Regie: Stanley Donen (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/25)

Kopfvoran stürzt sich der Film in die Nostalgie: Der alte George Burns, charmanter Vaudeville-Kämpe mit der Theater- und Filmerfahrung eines halben Jahrhunderts auf den rüstigen Schultern, scheint nicht schlecht geeignet, zu einem Kinospass einzuladen, der durchaus noch Anklänge ans Vaudeville enthält. Gebeten wird in eines jener Movie-Häuser mit den magischen Leuchtschriften und den verführerischen Plakat- und Photoaushängen, die noch weit entfernt sind vom Musentempel und Politforum, vom dezent bepolsterten Studio unserer Zeit. Hier ist das Kino, Jahrmarktsbastard, noch Treffpunkt der «Massen», Ort der feierabendlichen Begegnung, von Ausgangstenü, Popcorn-Geknusper und Geschmuse auf den hintern Rängen geprägt (die europäische Variante unterschied sich da nicht sonderlich – meine Eltern müssen es wissen). «Movie Movie», der Titel besagt es, beruft sich aufs Kino wie es war, bevor Bergman es auch für Schöngeister salonfähig machte, als man für sein Geld noch Identifikation bekam, Liebe, Leidenschaft, Blut, Schweiss und Tränen, kurz – «fun». Und wenn möglich gleich zweifach, im «double feature», im Doppelprogramm – zum einfachen Preis natürlich (ja ja, es gab Zeiten, in denen sich nicht nur die oberen Einkommensklassen Kinobesuche leisten konnten). Letzter Ausläufer dieser gloriosen Epoche – von Insidern jeweils mit feuchten Augen heraufbeschworen – war in Zürich beispielsweise noch das legendenumwobene «Kosmos» (vor kurzem zum profanen «Plaza» entweiht), stellvertretend für das Kino, das Schicksale beeinflusste, unschuldige Gymnasiasten in seinen Bann schlug und vom tugendhaften Weg der humanistischen Bildung abbrachte, wo der «district attorney» mit seinem «Crime doesn't pay» den Catilinarischen Reden des Cicero Konkurrenz machte und allemal bevorzugt wurde, ebenso wie der singende Cowboy Gene Autry mit Leichtigkeit Czernys «Schule der Geläufigkeit» den Rang ablief.

Man sieht, es ist Regisseur Stanley Donen gelungen, vergoldete Erinnerungen (wenn auch für manche nur aus zweiter Hand) an gute, alte Zeiten wachzurufen. «Movie Movie» ist eine zwar nicht sonderlich brillante, aber hübsch nostalgische Parodie eines «double-features», wie es für die dreissiger und vierziger Jahre typisch sein mochte, und dessen Elemente, mehr oder weniger variiert, auch heute noch über die Leinwand flimmern. Das «Doppelprogramm» besteht sogar aus drei Teilen, denn zwischen den beiden Hauptfilmen, der Boxerstory «Dynamite Hands» und der Broadway-Geschichte «Baxter's Beauties», darf auch der Trailer nicht fehlen, die Vorschau auf die tollkühnen Abenteuer der Helden der Lüfte. Sie bekommen ihr Denkmal gesetzt, genauso wie der rechtschaffene Junge aus ärmlichen Verhältnissen mit den begnadeten Boxerfäusten, der im Abendstudium Rechtsanwalt wird, genauso wie das arme Mädchen, dessen Augenlicht nur von Ärzten in Wien oder Zürich gerettet werden kann (Douglas Sirk lässt grüssen), genauso wie die brave Freundin, deren innere Schönheit sich trotz vernünftigen Schuhen und Kurzsichtigkeit wird entpuppen dürfen, genauso wie der anhängliche, selbstlose Helfer hinter den Kulissen, genauso wie... Die Liste hollywoodscher Topoi lässt sich beliebig verlängern, in der Busby-Berkeley-Parodie um das Ziegfild-Girl ebenso gehäuft demonstrieren wie in den Niederungen des Boxer-Milieu.
Hier lauert denn auch die Gefahr einer gewissen Eintönigkeit, und Stanley Donen ist ihr nicht ganz entgangen. Seine Parodie überschreitet selten die Grenzen der blossen Anhäufung von thematischen Zitaten und der Aneinanderreihung von Klischees, deren «Entlarvung» die Länge eines Hundertminuten-Films nicht ohne Langeweile zu füllen vermag. Man wünscht sich manchmal etwas mehr parodistische Hintergründigkeit, etwas mehr eigene Erzähl-Substanz, die über das zaghafte Kratzen an der Oberfläche hinausginge, zumal bei soviel Durchsichtigkeit das Kratzen sich eigentlich erübrigt. George C. Scotts unbestrittenes komödiantisches Talent hätte sich dann mit etwas weniger Schmiere, sowohl auf dem Gesicht als auch in der Darstellung, beweisen können; seine grossen Momente als Boxmanager und Impresario lassen daran keinen Zweifel. Pia Horlacher

Frauennot – Frauenglück

Schweiz 1929. Regie: Sergej M. Eisenstein, Grigori Alexandrow, Edouard Tissé, Emil Berna, Lazar Wechsler (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/19)

Legendenumwoben ist «Frauennot – Frauenglück» gleich in mehrfacher Hinsicht: Die Entstehungsgeschichte lässt sich bis heute noch nicht restlos und mit aller Sicherheit rekonstruieren; die Mitwirkung von Eisenstein verleiht dem Werk einen Hauch von Exklusivität; der Produzent Lazar Wechsler zählt zu den «Ahnherren» des Schweizer Films und ist selber Quelle und Produkt zahlreicher Legenden; das Filmthema – die Abtreibung und ihre Folgen – löste eine heftige Polemik aus, welche die Zensur auf den Plan rief, weshalb der Film bereits vor einem halben Jahrhundert lediglich in einer verstümmelten Fassung vorgeführt werden konnte.
Soweit sich dies heute eruieren lässt, entschloss sich Lazar Wechsler 1929 – fünf Jahre nach erfolgter Gründung der Praesens-Film AG in Zürich –, in Zusammenarbeit mit den Professoren Walthardt und Frey von der Frauenklinik des Kantonsspitals Zürich, einen Aufklärungsfilm über Fragen der Schwangerschaft und ihrer Unterbrechung zu drehen; Ziel war nicht ein «sozial-anklägerischer», sondern ein «medizinischer» Film. Emil Berna, der bewährte Praesens-Kameramann, filmte diverse Spital-Sequenzen, aber sehr bald zeigte es sich, dass das heikle Thema eine besonders einfühlsame Behandlung erheischte. Wechsler telephonierte kurzerhand nach Berlin, wo sich gerade Eisenstein aufhielt, und engagierte den schon damals weltberühmten Regisseur – er hatte bereits «Streik», «Panzerkreuzer Potemkin»,

Während der Dreharbeiten in Zürich (v.l.n.r): Grigori Alexandrow, Edouard Tissé, Sergej M. Eisenstein und Emil Berna.

«Oktober» und «Die Generallinie» geschaffen – für die Fertigstellung von «Frauennot – Frauenglück», dessen Dreharbeiten ins Stocken geraten waren. Eisensteins Einreise in die Schweiz war nicht ganz leicht, unterhielt doch die Schweiz keine diplomatischen Beziehungen zur Sowjetunion (eine Folge der sogenannten Affäre Conradi: Ein Schweizer verübte ein Attentat auf drei Mitglieder einer sowjetischen Handelsdelegation in Genf). Nach einigem Hin und Her traf Eisenstein in Begleitung seines Kameramannes Edouard Tissé und seines Drehbuchautors Grigori Alexandrow in Basel ein; Emil Berna brachte die drei nach Zürich, wo sie in der Wohnung Lazar Wechslers Quartier bezogen. In der Folge scheint sich Eisenstein eher am Rande um den Film gekümmert zu haben, war er doch mit Vorträgen und Reisen recht beschäftigt: so nahm er u. a. am «Congrès International du Cinématographe Indépendant» in La Sarraz teil. Tissé nahm sich nun des Films an und drehte vor allem jene Sequenzen, die später im ersten Teil Verwendung fanden; die Montage erfolgte gar in einem Pariser Hotel, weil die russischen Filmschaffenden bereits wieder aus der Schweiz abgereist waren ... Am 21. März 1930 schliesslich fand die Uraufführung im Cinéma «Apollo» in Zürich statt. (Detailliertere Angaben über die Entstehungsgeschichte und das weitere Schicksal von «Frauennot – Frauenglück» finden sich in der ausgezeichneten Zusammenstellung von François Albéra, «Travelling» 48/1976, zu beziehen bei der Cinémathèque Suisse in Lausanne.)

«Frauennot – Frauenglück» gliedert sich in zwei Teile: einen spielfilmartigen, der Eisenstein und seinen Mitarbeitern zugeschrieben wird, und einen dokumentarischen, der von der Handschrift Wechslers und seiner Schweizer Mannschaft zeugt. Im ersten Teil, der die stilistischen Merkmale des als russisches Revolutionskino bezeichneten Genres aufweist, werden drei Frauenschicksale geschildert: eine in elenden Verhältnissen lebende Arbeiterfrau und ein junges, unverheiratetes Mädchen wenden sich in ihrer Not an eine «Engelmacherin», während eine Dame des gehobenen Mittelstandes von einem Arzt in die Klinik eingewiesen wird, um sich einem «Eingriff» zu unterziehen. Eindrücklich wirkt hier der in Parallelmontage gezeigte Gegensatz zwischen aseptischer Operation im Spital und trostloser Atmosphäre der brutalen Abtreibung in einem Hinterhaus. Mit einfachen, klaren Strichen wird in diesem Filmteil das jeweilige soziale Milieu eindeutig umrissen. Die Typisierung gerät indessen nicht zur Schematisierung, sondern verrät menschliche Anteilnahme und Betroffenheit, die unterschwellig die Klassenunterschiede bewusst machen. Der zweite Teil gibt sich sachlich-nüchtern in der Darstellung des medizinischen Sachverhaltes und der allfälligen Folgen eines Schwangerschaftsabbruchs; der Spitalhygiene wird breiter Raum gewährt, und der Höhepunkt wird mit der Schilderung eines Kaiserschnittes erreicht.
Für uns Heutige mag die Glorifizierung der Mutterrolle, wie sie im Film auf geradezu penetrante Art betrieben wird, allzu pathetisch und oft auch lächerlich wirken – damals, vor 50 Jahren, entsprach es durchaus gutbürgerlicher Auffassung, das Augenmerk auf das «Mysterium der Geburt» zu wenden und die sozialen Faktoren – nicht zu sprechen von den politischen Komponenten – schlicht zu vernachlässigen. Bezeichnenderweise löste denn auch der zweite, «medizinische» Teil den Widerspruch vor allem bürgerlicher Kreise aus, indem ihm vorgeworfen wurde, damit würden die Frau und die ihr eigenen Geheimnisse der Geburt schamlos entweiht; der erste Filmteil wurde mehr oder weniger kommentarlos aufgenommen... Aus heutiger Sicht scheint es paradox, dass der Film wegen seiner medizinischen Aufnahmen zensuriert worden ist; denn die Tatsache, dass die Hygiene – sei es nun bei der Geburt oder im Spital – eine wichtige Rolle spielt, dürfte wohl nicht bestritten sein.
Abgesehen vom film- und zeitgeschichtlichen Interessen, das dieser Film verdient, macht einen die auch heute noch gültige Aktualität betroffen: Die Diskussionen in Zusammenhang mit der Abtreibung kreisen immer noch um dieselben Fragen, Feststellungen und Anklagen; die Klassenunterschiede – auch wenn man sie nicht

---

Filme aus Afrika und Asien: ein grosser Erfolg

Fb. Zu einem überdurchschnittlichen Erfolg wurde der in Zürich veranstaltete Zyklus mit Filmen aus Afrika und Asien. Mehr als 3000 Besucher, vor häufig ausverkauftem Haus, wurden an den sieben Montagsveranstaltungen mit Filmen aus den Philippinen, Indien, Kamerun, Senegal, Mali und Tunesien gezählt. Anlässlich einer Auswertungstagung, von Teilnehmern aus dem In- und Ausland besucht, wurde auf das wachsende Interesse an der Begegnung mit aussereuropäischen Kulturen hingewiesen. Die Hilfswerke HEKS, Helvetas, Erklärung von Bern, die – zusammen mit dem Filmpodium der Stadt Zürich und dem Katholischen Filmbüro – den Zyklus organisierten, haben betont, dass der einheimische Film durch seine Anschaulichkeit ein geeignetes Medium darstellt, in den Industrieländern das Bild von Menschen in der Dritten Welt von Klischees zu befreien und über ihren kulturellen Reichtum zu informieren. Entsprechende Verleihstellen wurden aufgefordert, das Angebot an Dritte-Welt-Filmen in unserem Lande zu vergrössern. Vertreter entwicklungspolitischer, kirchlicher und neutraler Gruppen und Organisationen aus Bern, Basel, Luzern, Aarau, St. Gallen und Wien haben ähnliche Zyklen für ihre jeweilige Region geplant.

als solche bezeichnen will und mag – existieren weiterhin, wenn auch vielleicht in verwischter Form; die Problematik, die aus der Spannung zwischen dem patriarchalisch strukturiertem Rechtsstaat und dem Recht jeder Frau – und jedes Mannes – auf Selbstverwirklichung wächst, bleibt auch heute (noch) ungelöst. Es scheint mir deshalb verdienstvoll, wenn gerade ein Film wie «Frauennot – Frauenglück» wieder in die Kinos gelangt: Der Abstand von 50 Jahren ermöglicht vielleicht auch jenen einen Denkanstoss, die den jüngsten Schweizer Film über die Abtreibung – «Lieber Herr Doktor» – selbst als Diskussionsbeitrag unzumutbar empfinden. Erfreulicherweise läuft «Frauennot – Frauenglück» dank der Zusammenarbeit und der finanziellen Unterstützung von seiten der Cinémathèque Suisse und des Eidgenössischen Departements des Innern in neu gezogenen Kopien in den Schweizer Kinos.

Urs Mühlemann

TV/RADIO-KRITISCH

Tagesschau 80: nicht besser, bloss länger

Die Erwartungen wurden gründlich geschürt: Nicht mehr nur eine blosse Tagesschau wurde dem Fernseh-Zuschauer mit der Einführung des neuen Strukturplanes auf Beginn dieses Jahres versprochen, sondern ein eigentlicher Informationsblock. Neben den Nachrichten, den News, wie sie auch hierzulande immer mehr bezeichnet werden, sollten Hintergrund und Kommentar die politische Information nicht nur attraktiver, sondern auch verständlicher und in den grossen Zusammenhängen erkennbar zu gestalten helfen. Der Inland-Berichterstattung, wurde angekündigt, werde inskünftig wesentlich mehr Gewicht beigemessen, ja sie nehme in der neuen Tagesschau eine zentrale Stellung ein.

Bekanntlich ist der Ausbau der *Tagesschau-Hauptausgabe* auf 25 Minuten Teil des Regionalisierungsprogrammes dieser Informationssendung. Die Aufhebung einer gesamtschweizerischen, sogenannt zentralisierten Tagesschau unter der Aufsicht der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), wie sie der Zuschauer bis Ende 1979 kannte, wurde nach langen Auseinandersetzungen beschlossen. Als Hauptargument für eine Regionalisierung – wobei die Verantwortung in den Händen der Region, im Falle der deutschsprachigen Schweiz also bei Radio und Fernsehen DRS liegt – war die Überzeugung, dass der Fernsehzuschauer eingehender und umfassender informiert werden kann, wenn Tagesschau und politische sowie wirtschaftliche Information nicht mehr wie bisher voneinander getrennt, sondern gemeinsam Aktualitäten- und Hintergrundsendungen gestalten. Als eine Konzentration der Kräfte im Informationssektor könnte man die Absicht bezeichnen.

Ungünstige Voraussetzungen für die Tagesschau 80 des Fernsehens DRS

Leider liess sich das löbliche Unterfangen, die Tagesschau zu regionalisieren, nicht auf den ursprünglich geplanten Termin, den Jahresbeginn 1980, durchführen. Weder in der Westschweiz noch im Tessin standen die dafür notwendigen Studios bereit. Andererseits wurde in der Region DRS übereilt beschlossen, das Hauptabendprogramm auf 20.00 Uhr vorzuverlegen. Dies bedingte logischerweise eine Verschiebung der Tagesschau-Hauptausgabe auf 19.30 Uhr. Das Dilemma begann sich abzuzeichnen: Die SRG war nicht bereit, die Tagesschau aus ihrer Verantwortung zu entlassen, bis sich eine wirkliche Regionalisierung praktisch durchführen lässt. Das wird frühestens gegen Ende 1981 der Fall sein, wenn in Genf die entsprechenden Studios zur Verfügung stehen. Demgegenüber sah sich die Region DRS vor die