

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 32 (1972)
Heft: 5

Rubrik: Filmbesprechungen

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: 08.02.2026

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

Filmbesprechungen

Dodes'ka-den

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Japan 1971. Produktion: Yonki-no-Kai/Toho; Verleih: Columbus; Regie: Akira Kurosawa; Buch: A. Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto; Kamera: Yasumichi Fukuzawa, Takao Saito; Musik: Toru Takemitsu; Darsteller: Yoshitaka Zushi, Akemi Negishi, Shinusuke Minami, Atsushi Watanabe u. a.

Der heute 62jährige Akira Kurosawa gehört zu den grossen Regisseuren des japanischen Films. Die Aufführung seines «Rashomon» 1951 am Festival von Cannes machte ihn in der westlichen Welt bekannt und öffnete zugleich dem japanischen Film den Zugang zum Weltmarkt. Auch «Die sieben Samurai» (1954) und «Die verborgene Festung» (1958) gehörten zu Kurosawas Historien- und Kostümfilmen, den sogenannten «Jidai geki». Grösseres Gewicht in Kurosawas Werk besitzen aber die «Kindai geki», Darstellungen von sozialen und moralischen Problemen der Gegenwart. Zu diesen, manchmal «neorealistisch» wirkenden Schilderungen des modernen Japans sind etwa die auch im Westen bekannt gewordenen Filme «Ikiru» (1952) und «Zwischen Himmel und Hölle» (1963) zu zählen. In einer dritten Werkgruppe hat sich Kurosawa der Verfilmung von Meisterwerken der Weltliteratur gewidmet: Dostojewskis «Der Idiot» (1951), Gorkis «Nachtasyl» und Shakespeares «Macbeth» (beide 1957). Ob Kurosawa aber Themen aus dem mittelalterlichen oder modernen Japan behandelt, immer erweist er sich als grosser Filmschöpfer und engagierter Humanist, der mit Vorliebe über menschliches Elend und soziale Probleme reflektiert.

Kurosawas letztes, auch in der Schweiz aufgeführtes Werk, war «Akahige» (Dr. Rotbart, 1964): Ein junger Arzt verzichtet auf eine gutbezahlte Laufbahn, um sich selbstlos dem Krankendienst in einem Armenspital zu widmen. Nach einer fehlgeschlagenen Mitarbeit am amerikanisch-japanischen Monster-Kriegsfilm konnte er erst 1971 wieder einen Film vollenden: «Dodes'ka-den». Kurosawa sagte dazu: «Die Geschichte schildert mit vermeintlicher Kaltblütigkeit die menschliche Würde, Schönheit, Not und Herzensgüte. Ich fürchte, ich werde Qualen leiden, bis ich diesen Film gemacht habe.» Er wurde in Japan ein Misserfolg, die Produktionsfirma geriet in finanzielle Schwierigkeiten, weshalb Kurosawa Ende letzten Jahres einen Selbstmordversuch unternahm. Dies lässt erahnen, welch tiefes persönliches Engagement Kurosawa mit diesem Werk verbindet.

Freilich, wer den aus seinen Historienfilmen bekannten Kurosawa-Stil mit bewegter und entfesselter Kamera und dynamischem Schnitt zu sehen erwartet, wird enttäuscht sein. «Dodes'ka-den» ist ein ganz anderer, eigenwilliger und statischer Kurosawa-Film geworden. Geschildert wird eine in sich abgeschlossene Welt der Armut und des seelischen und physischen Leidens und Elends. Am Rande einer Stadt und inmitten von Müllhaufen sind ein paar Hütten aus Wellblech und Pappe aneinandergeklebt. In dieser absurd, auf Zivilisationsabfällen gebauten Welt vegetieren ein paar Menschen, deren Schicksale der Film, aufgelöst in viele, kleine, ineinander verschlungene Episoden, zur Darstellung bringt: Eine Mutter betet verzweifelt um Heilung für ihren schwachsinnigen Sohn, der die Wände und Öffnungen der Hütte mit Zeichnungen von Strassenbahnen überdeckt und Tag für Tag pantomimisch als Tramführer aus einem imaginären Depot aus- und einfährt. Sein lautmalerisch das Geräusch einer fahrenden Strassenbahn nachahmendes «Dodes'ka-den» hat den Titel des Films ergeben. — Da sind zwei Taglöhner, die ihrem elenden Dasein im Suff zu entfliehen suchen und zur Abwechslung in aller Freundschaft ihre Frauen tauschen. — Ein Büroangestellter, der von krampfhaften Zuckungen gequält wird, ist verheiratet mit einer herrschsüchtigen Frau, die er

aber vor Freunden in Schutz nimmt, weil sie bei ihm bleibt. — Ein dicker und wohl impotenter Bürstenbinder ist vielfacher Familienvater, obwohl keines der Kinder von ihm ist. Weil er sie liebt und sie ihn auch, betrachtet er sich dennoch als ihren Vater. — Ein minderjähriges Mädchen, das für seine kranke Tante und deren faulen, trinkenden Mann schufteten muss, wird von diesem geschwängert. Darauf will sie ihren Freund erstechen und sich selbst umbringen, um wenigstens im Tod mit dem Geliebten vereint zu sein. Es gibt einen Bettler, der mit seinem kleinen Sohn in einem Autowrack lebt und in einer farbenprächtigen Phantasiewelt schöne Häuser baut, während das Kind für beide in der Stadt Speiseabfälle zusammenbettelt und schliesslich an einer Fischvergiftung stirbt. — Ein weiser alter Mann lässt einen Dieb laufen, der bei ihm eingebrochen hat, und hält einen anderen alten Mann davon ab, aus dem Leben zu scheiden. — Ein ehemaliger Kaufmann ist wegen der Untreue seiner Frau zum einsamen Lumpensammler geworden, völlig abgestorben und kontaktunfähig wie der dürre Baum vor seiner Hütte. Als seine Frau um Vergebung bittend zu ihm zurückkehrt, ist er zu keiner entgegenkommenden Geste und zu keinem verzeihenden Wort mehr fähig. — Und da sind noch die Waschweiber am Brunnen, die vom Schicksal der anderen zu leben scheinen und manchmal an den Chor aus einer griechischen antiken Tragödie erinnern.

Dieses Mosaik aus Menschenschicksalen fügt sich zu einem erschütternden Bild menschlicher Existenznot in einer geschlossenen Randwelt der Armut und des Elends, wo es neben Niederträchtigkeit, Resignation und Verzweiflung trotz allem auch Würde, Hilfsbereitschaft und Trost gibt. Weil Kurosawa als Mit-Leidender auch hier noch Menschen schildert und nicht aus ideologischer Sicht verkrüppelte Wesen, die sich leicht als Vehikel sozialer Anklage einspannen lassen, ist «*Do-des'ka-den*» vielfach auf Ablehnung gestossen. Gerade aber weil Kurosawas Figuren auch im tiefsten Elend noch Menschen bleiben, wirkt dieser Film als Anklage wider unmenschliche Verhältnisse um so erschütternder und nachhaltiger.

Mit Ausnahme des Lumpensammlers und des weisen Alten leben alle diese Armseligen und Beladenen in einer Art Traumwelt, die für sie einen Ausweg aus der Misere darstellen mag und sie dieses elende Leben überhaupt erst ertragen lässt. Ebenso unwirklich und ferne erscheint die Stadt, in der der kleine Bub die Abfälle zusammenbettelt: Autokolonnen, glitzernde Lichter und volle Küchen — aber keine Menschenseele, die sich der Armen wirklich erbarmt. Den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Traumwelt unterstreicht auch Kurosawas subtile Farbdramaturgie: Im Barackendorf herrschen stumpfe, erdige Farben vor und über die Gesichter legt sich manchmal geradezu bleierne Not, während ihre Träume in satten, leuchtenden Farben erscheinen und Sonne und Mond in grellen, strahlenden Farben wie gemalt sind, als gehörten sie einer anderen Welt an. Gerade in der Schilderung dieser Diskrepanz, in der diese Menschen zu leben gezwungen sind, zeigt sich das humane Engagement in diesem Alterswerk Kurosawas. ul.

Verzicht auf Gewalt am Fernsehen

Der Programmdirektor der Fernsehsendungen der BBC (British Broadcasting Corporation), David Attenborough, hat an die Regisseure und Produktionsleiter die Weisung erlassen, weniger Gewaltakte in ihren Sendungen auf die Bildschirme zu bringen. Die Darstellung von Gewalt (Faustkämpfe, Messerstechereien, Karateschläge usw.) soll vor allem in Kinderprogrammen auf ein Mindestmass beschränkt werden. In den neuen Bestimmungen wird ausgeführt, dass die Darstellung von Gewaltakten auf den Bildschirmen eines Tages teuer zu stehen komme. — Ebenfalls haben die Präsidenten der drei grossen amerikanischen Fernsehketten NBC, CBS und ABC ihre Absicht bekanntgegeben, jegliche Gewaltszenen aus den Kinderprogrammen zu eliminieren. Die Ankündigung erfolgte nur wenige Tage nach einer Sitzung der Subkommission des Senats zur Untersuchung von Gewalt am Fernsehschirm, vor der ein namhafter Psychiater den Zusammenhang zwischen derartigen Sendungen und der Aggressivität vieler Kinder aufgezeigt hatte. (sda)

GB/USA 1971. Produktion: Daniel Melnick für ABC Pictures Corp. Amerbroco; Verleih: Fox; Regie: Sam Peckinpah; Buch: Sam Peckinpah, David Z. Goodman; Kamera: Herbert Smith; Musik: Jerry Fielding; Darsteller: Dustin Hoffman, Susan George, Peter Vaughan, T. P. McKenna, Del Henney, Ken Hutchison, Colin Welland, Jim Norton, Sally Thomsett, Donald Webster, Len Jones, Michael Mundell, Peter Arne, Robert Keegan, June Brown, Chloe Frank, Cherina Mann, David Warner (auf eigenen Wunsch nicht in der Besetzungsliste genannt).

Parabel über die Allgegenwart der Gewalt?

Sam Peckinpah («The Wild Bunch», Fb 11/69, «The Ballad of Cable Hough», Fb 12/70) hat mit seinem ersten Nicht-Western eine Filmstudie über Gewalt geschaffen, die sich von Werken ähnlicher Art vor allem dadurch unterscheidet, dass sie Brutalität weder durch Ironie noch durch Verfremdung geniessbar macht und dadurch verharmlost. Gewalt und der ihr innewohnende Mechanismus der Eskalation werden in «Straw Dogs» so dynamisch und mit so brutaler Direktheit gezeigt, dass sich beim Zuschauer die Reflexion erst hinterher einstellen kann.

Bewusst hat der Amerikaner Peckinpah sein Werk von aktuellen Bezügen wie Vietnam-Krieg oder Rassenkonflikten frei gehalten. David Sumner (Dustin Hoffman), die Hauptfigur des Films, ist ein amerikanischer Intellektueller, ein linksliberal gesinnter Mathematiker, der mit seiner hübschen Frau Amy (Susan George) in deren Heimatort in Cornwall zieht, um in der ländlichen Idylle unbehelligt seinen Studien nachgehen zu können. Die Dorfbewohner — zum Grossteil primitive Schlägertypen — begegnen dem Fremdling mit versteckter, später mit offener Feindseligkeit. Wie eine Seuche breiten sich Hass und Aggressionen aus und nehmen von den Menschen Besitz. Peckinpah verzichtet auf das übliche Schema eines Kampfes zwischen «Guten» und «Bösen». Gewalt erscheint in diesem Film durchwegs als etwas Schlechtes, dem man sich aber auf die Dauer nicht entziehen kann. David, der scheinbare Schwächling und Feigling, wird vor die Alternative gestellt, selbst zum Verbrecher zu werden oder ein Verbrechen geschehen zu lassen. Er wählt die Gegengewalt und wird dabei prompt vom Blutrausch übermannt. Mit einer bösen Pointe unterstreicht Peckinpah die Sinnlosigkeit des sich anbahnenden Massakers: David weiss nicht, dass zwei der Angreifer mit einem Kollegen zusammen wenige Tage zuvor seine Frau vergewaltigt haben; ebensowenig wissen die wildgewordenen Dorfbewohner, dass der Mann, den sie verfolgen, tatsächlich einen Mord auf dem Gewissen hat. Für rationale Überlegungen ist es nach Ausbruch des Privatkriegs zwischen David und seinen Gegnern ohnehin zu spät. Am Ende der Schlacht bleibt David als ein mit dem Kainsmal des Mörders gezeichneter Sieger zurück. Erschüttert über seine eigene Grausamkeit bekennt er mit seinen letzten Worten, er wisse nicht mehr, wo er zuhause sei.

«Straw Dogs» ist eine pessimistische Parabel über die Allgegenwart der Gewalt. Als Motto könnte ihr ein Ausspruch des Psychologen Leopold Szondi vorangestellt werden: «Kain regiert die Welt». Sam Peckinpah selbst bekannte in einem Interview resigniert: «Für mich sind alle Menschen gewalttätig, ich selbst nicht ausgeschlossen. Wenn man sieht, was in der Welt vorgeht, wird einem klar, dass wir in der Evolutionsskala erst einige Stufen über den Affen stehen.» «Straw Dogs» ist andererseits die Geschichte eines scheinbar friedfertigen Mannes, der die Gewalttätigkeit in sich selbst entdeckt; mehr noch: der entdeckt, dass die Ausübung von Aggression eine besondere Art von Lust erzeugt. Peckinpah ist nicht so weit gegangen, sein ganzes Werk als Alpträum aufzuziehen und die Provokationen der Dorfbewohner als Projektionen von David selbst zu deuten. Auch so weist indessen «Straw Dogs» in seinen Grundzügen eine erstaunliche Affinität zu gewissen Gedankengängen Alexander Mitscherlichs auf, der sich jahrelang mit Fragen der Aggression beschäftigte und in diesem Zusammenhang einmal geschrieben hat:

«Solange die Möglichkeit besteht, dass eigene Aggression auf Aussengruppen projiziert und als deren Gefährlichkeit erlebt werden kann, werden die Konflikte innerhalb menschlicher Gesellschaften und zwischen ihnen nie jenen Grad der Entschärfung erfahren, der es möglich macht, sie mit konstruktiver Intelligenz zu schlichten.»
gw

Zum blossen Reiz degenerierte Gewalt?

Gewalt ist das zentrale Thema bei Sam Peckinpah, in diesem Film so gut wie in den vorausgegangenen. Wenn man daher annimmt, dass der Amerikaner seinem Gegenstand kritisch gegenüberstehen (der Intention nach), so wird man angesichts seiner ausdauernden Beschäftigung damit zugleich auch eine Faszination vermuten müssen. «Straw Dogs» gibt — auch das nicht erstmalig — für diese besondere Neigung eine Erklärung aus der Sicht des Autors, der sich selbst ja von der Logik seiner Argumentation nicht ausnehmen will.

Diese Logik, die im Film reichlich demonstrativ ausfällt, verkörpert sich in der kausalen Verknüpfung des Handlungsablaufs, deren Voraussetzungen dem Zuschauer suggeriert werden. Etwa so: David, der Intellektuelle, ist vor der Gewalttätigkeit in seiner amerikanischen Heimat geflohen und weicht an seinem neuen englischen Wohnort konflikthaften Konfrontationen aus. Sein Rückzug auf den einsamen Landsitz erspart ihm aber nicht Akte der Selbstbehauptung, wobei im Zuge der Abwehr fremder Übergriffe (auf sein Haus) bei ihm selber aggressive Tendenzen durchbrechen.

Die Haltung Davids erweist sich rückblickend in zweifacher Hinsicht als nicht situationsgerecht. Die Abwendung von der Gesellschaft und die Verweigerung gegenüber ihren Herausforderungen lassen sich auf die Dauer nicht aufrechterhalten. Im Gegenteil verursachen sie eine Aufladung der schliesslich doch stattfindenden Auseinandersetzung. Und die Aggressionen, die David verabscheut, sind ein (verleugneter) Teil seiner selbst, der früher oder später an die Oberfläche durchbricht. Das Selbstverständnis des «Friedfertigen» erleidet so am Schluss des Films einen totalen Zusammenbruch aus innerer Notwendigkeit.

In der dramaturgischen und ästhetischen Realisierung dieses Konzepts verbinden sich bei Peckinpah zwei problematische Elemente. Einmal wird unterstellt, dass die Alternative zu gewalttätiger Austragung von Konflikten Weltfremdheit, Realitätsverleugnung, letztlich ein Verzicht auf Engagement sei. David wird im ersten Teil des Films charakterisiert als ängstlich, unpraktisch und leichtgläubig. Demgegenüber gewinnt die Aggression mit den erschreckenden zugleich auch männlich-imponierende Züge. Des Regisseurs eigene Faszination schlägt sich in der ausmalenden Beschreibung von Gewaltakten nieder, deren Opfer den Zuschauer kühl lassen können, weil sie sich ihr Geschick regelmässig selber zuziehen. Die Welt wird so zum Dschungel, in welchem das Gesetz zwangsläufig die Oberhand behält. Diese Betrachtungsweise lässt gefährliche Konsequenzen mindestens zu. Des weitern ist die Schau der Grausamkeiten allein aus dieser Perspektive wenig geeignet, den Zuschauer spezifisch in seiner Menschlichkeit zu engagieren. Gewalt degeneriert zum blossen Reiz, auf den der Zuschauer je nach seiner Disposition reagieren wird, nach der Art des Anstosses vermutlich aber doch eher oberflächlich und reflexhaft.
ejW

Tod von Vinicio Beretta

Am Ostersonntag ist in Lugano der Filmkritiker Vinicio Beretta mit erst 50 Jahren gestorben. Bis 1966 war er Direktor des Festivals von Locarno gewesen, das er in unermüdlichem Einsatz zu einer Veranstaltung von internationalem Ansehen ausgebaut hatte. Seit Jahren war er auch Generalsekretär der FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) gewesen.

USA 1970. Produktion: David L. Wolper; Verleih: Fox; Regie: Walon Green, Ed Spiegel; Buch: David Seltzer; Kamera: Ken Middleham, Helmut Barth, Walon Green u. a.; Musik: Lalo Schifrin; technische Berater: Roy Snelling, Dr. Charles Hogue; Darsteller: Lawrence Pressman.

Tierisches Leben hat auf zwei Wegen seine höchste Entfaltung gefunden. Der Gruppe der Säugetiere und damit auch dem Menschen stehen die Insekten gegenüber. Dieser kalte faszinierende Dokumentarfilm, an dem zwei Jahre gearbeitet wurde, führt die Bauprinzipien des Insektenkörpers, dessen Instrumentarien für den Lebenskampf, die Organisationsformen der Insektenstaaten mit virtuoser Fotografie dem Zuschauer vor Augen. Er kann es sich leisten, auf zusätzliches Beiwerk, auf Trickaufnahmen und das Repertoire des Science-Fiction-Films zu verzichten.

Allerdings soll nicht nur ein Meisterstück naturwissenschaftlicher Dokumentation geliefert werden. Die Darstellung eines Termitenstaates, die Metamorphose eines Schmetterlings vom Ei über Raupe, Puppe zum fliegenden Insekt ist zu der These ausgemünzt, insektenhaftes Leben sei widerstandsfähiger und werde noch vorzufinden sein, wenn es längst keine Menschen mehr geben wird. Diese These wird Schritt für Schritt bewiesen. Der Insektenkörper erscheint leistungsfähiger als der des Menschen. Stabilisiert von aussen her durch den Panzer, nicht wie bei den Säugetieren von innen her durch das Skelett, erscheint das Insekt mechanisierter, auf die wichtigsten Funktionen ausgerichtet, ohne Anmut, maschinenhaft. Insekten waren 50 Millionen Jahre früher als die Vögel flugfähig, sie können das Mehrfache ihrer Körperlänge spielend mit einem Sprung überwinden und sind mit furchtbaren Waffen ausgerüstet. Im Atombombenversuchsgelände von Nevada haben sich Insekten als einzige gegen die Radioaktivität behaupten können. Heuschreckenschwärme, die früher einmal durch DDT vernichtet wurden, sind resistent geworden, der Mensch mit seiner Ernte ist ihnen jetzt schutzlos ausgeliefert. Insekten sind unangreifbar, weil sie in unbegrenzt grosser Zahl auftreten. Der Tod vieler zählt nicht, das Volk überlebt. Ihre eigentliche Stärke liegt allerdings in der Folgerichtigkeit, mit der sie den Lebenskampf bestreiten. Die Insektenstaaten sind rational organisierte Gemeinwesen, in denen das Individuum dem Interesse des Gesamten bedingungslos untergeordnet ist. Die Wächter eines Bienenstocks werfen sich den Raubwespen entgegen. Termitsoldaten halten, als der Bau teilweise einstürzt und angreifenden Ameisen eine Blösse bietet, den Feind ab. Als die Öffnung wieder geschlossen ist, bleiben sie draussen und vertrocknen. Hätte der «Staat» versucht, sie zurückzuholen, wäre das einer unnötigen Gefährdung für das «Staatswesen» gleichgekommen. Rational ist schliesslich der Kampf der Insekten um ihre Beute, ohne alle «Skrupel» gehen die Wanderameisen auf Leguane, Vögel, Schlangen los.

Diese letzte Sequenz des Films stellt sozusagen den Schlusspunkt der Beweiskette dar. Allein vom Gesetz des Überlebens bestimmt, kennen die Insekten kein Zögern, keine Unentschlossenheit, keine Rücksichten. Diese Verhaltensweisen lassen sie als lebensfähiger erscheinen. Wenn der Mensch, so suggeriert der Film, so rational handeln könnte, wäre er diesen Wesen gewachsen. Es wird damit ein Gegenbild zu traditionellen Vorstellungen von Kulturen und Individualität entworfen, das technokratische Vorstellungen verstärkt, die das Lebensprinzip allein in rationaler Zielverfolgung verwirklicht sehen. Die Anfälligkeit eines solchen Lebensprinzips wird vom Film unterschlagen. Rationale Zielverfolgung macht Handlungen berechenbar; es kann nicht mehr herauskommen, als was die Rechnung vorher schon auswies. Wer einen Handlungsablauf kennt, kann ihn stören, was der Mensch sich z. B. durch biologische Bekämpfung der Insekten bereits zunutze macht.

Der Film verschweigt schliesslich, dass Insekten nur dann die Erde allein beherrschen werden, wenn der Mensch sich vorher durch Selbstvernichtung aus dem Spiel gebracht hat. Er zeigt allerdings sehr eindrücklich, dass Leben unter ganz

anderen Prinzipien möglich ist, als wie wir es auf Grund unserer biologischen Ausstattung erleben. Beide Lebensprinzipien gegeneinander abzuwagen, scheint sinnvoll, die Kategorie der rationellen Zielverfolgung und der strikten Reglementierung des Individuums durch den «Staat» verzerrt jedoch den Vergleich. Bg. (Fd)

Un tranquillo posto di campagna (Der einsame Platz) III. Für Erwachsene

Italien/Frankreich 1969. Produktion: Alberto Grimaldi, PEA/Artistes Associés; Verleih: Unartisco; Regie: Elio Petri; Buch: Luciano Vincenzoni und Elio Petri, nach einer Idee von Tonino Guerra; Kamera: Luigi Kuveiller; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Vanessa Redgrave, Franco Nero, Georges Geret, Gabriella Grimaldi u. a.

Die nachträgliche Einordnung des bereits 1968 entstandenen Films im Schaffen Elio Petris bereitet einige Mühe. Am ehesten wird man ihn als Befreiungsversuch in formaler, teilweise auch in thematischer Hinsicht werten müssen, der zu den neueren Arbeiten des Italieners überleitete.

Die Schilderung bewegt sich von Anfang an fliessend über die Grenzen zwischen sinnlicher Wirklichkeit und Wahnvorstellungen hinweg, hält sich also an die subjektive Sphäre der Hauptfigur. Leonardo ist als Künstler soeben in Mode und damit auch ins grosse Geschäft gekommen, das ihm durch seine Geliebte organisiert wird. Zwangshaft sucht er Befreiung von diesen Umständen und zieht sich zurück auf einen zerfallenden Landsitz. Dort verkomplizieren sich seine Einbildungen durch die Gestalt einer früheren Bewohnerin des Hauses, die im Krieg umgekommen ist, aber wegen ihrer erotischen Anziehungskraft als Legende weiterlebt. Parapsychologische Bemühungen um die Tote, die für den Künstler immer mehr zur Rivalin seiner wirklichen Geliebten wird, lösen bei ihm schliesslich einen Schock aus, der ihn ins Irrenhaus bringt. Seine Produktion und sein Erfolg als Maler halten auch dort weiter an.

Der Schluss scheint im Laufe des Films sich einstellende Erwartungen zu bestätigen, dass Petri eine Aussage über die Situation des Künstlers in der Gesellschaft anstrebe. Indes werden solche Ansätze immer wieder überdeckt durch die abenteuerlichen Phantastereien, mit denen der Film tatsächlich — wie die Reklame ihn etikettiert — in die Nähe des Psychothrillers gerät. Die Dramaturgie des Unheimlichen, bisweilen auch nur des Gruselns, bewerkstelligt Petri recht effektvoll, ohne aber seine Einfälle einer genügend einheitlichen Konzeption zu unterwerfen. Man verlässt das Kino leicht benommen, was in diesem Falle sowohl auf Qualitäten wie auf Mängel der Inszenierung zurückzuführen ist.

ejW

Tales of Beatrix Potter II. Für alle

Grossbritannien 1971. Produktion: Anglo-Emi-Film; Verleih: Columbus; Regie: Reginald Mills; Buch: Richard Goodwin, nach den Erzählungen von Beatrix Potter; Choreographie: Frederick Ashton; Musik: John Lanchbery; Kostüme und Dekors: Christine Edzard; Masken: Rotislav Doboujinski; Darsteller: The Royal Ballet London, Erin Geraghty, Frederick Ashton, Michael Coleman, Robert Mead, Carole Ainsworth, Ann Howard u. a.

Dieser englische Farbfilm ist eigentlich ein Anachronismus, ein altmodisches Relikt aus einer längst vergangenen Zeit, das ganz und gar nicht in das üblicherweise in Film und Fernsehen herrschende Weltbild passen will. Genau das aber verleiht dem liebenswerten Streifen vielleicht seinen ganz besonderen Reiz.

Beatrix Potter (1866 bis 1943) war ein Kind des viktorianischen Zeitalters, das sich, eingeengt von einer puritanischen Umwelt, schon über dreissigjährig in seiner Phantasie ein eigenes Reich schuf und mit Figuren der europäischen Tierwelt bevölkerte. Beatrix Potters Erzählungen, die sie selber illustrierte, wurden zu Klassikern der englischen Kinderbuchliteratur.

Weniger die Erzählungen selbst als vielmehr die Zeichnungen dienten als Vorlage zu diesem erstaunlichen Ballettfilm. Getanzt von Mitgliedern des berühmten Londoner Royal Ballet's, bilden Stadt- und Landmäuse, Schweine, Eichhörnchen, Igel, Frosch, Fuchs, Gans und anderes Getier einen bunten Ballettreigen mit graziösen, zierlichen Tänzen und Pantomimen. Kein einziges Wort fällt, der Zuschauer kann sich ganz aufs Schauen konzentrieren und sich dem Entzücken hingeben, das diese Miniaturwelt mit ihren reizenden Tierkostümen und -masken und den kleinmeisterlichen, mit viel Liebe zum Detail gestalteten Dekors bei Kindern und Erwachsenen, die sich ein kindlich-naives Gemüt bewahrt haben, hervorruft. Farben, Dekors, Masken und Kostüme, die feinziisierten klassischen Tänze und die leichtbeschwingte Musik ergeben zusammen einen poetisch-charmanten Augen- und Ohrenschmaus.

Allerdings: «Tales of Beatrix Potter» ist nur für Zuschauer, die es verstehen, sich zum Schauen Zeit zu nehmen. Anderen mag vieles zu langatmig, betulich und breitgewalzt erscheinen. Im Gegensatz zu vielen Filmen und Fernsehserien gibt es da keine vordergründige, spannende Handlung und keine hektischen Aktionen, geschweige denn Brutalität und Sex — dafür heiter-beschauliche Ruhe und Versponnenheit, die aber durchaus der Kinderwelt angehören. Damit leistet dieser Film etwas, das den wenigsten auch für Kinder geeigneten Filmen gelingt: Er erstikkt die Phantasie nicht und engt sie nicht ein, sondern setzt sie frei.

Valdez Is Coming

(Valdez)

III. Für Erwachsene

USA 1970; Produktion: Norlan/Ira Steiner; Verleih: Unartisco; Regie: Edwin Sherin; Buch: Roland Kibbee, David Rayfiel, nach einem Roman von Elmore Leonard. Kamera: Gabor Pogany; Musik: Charles Gross. Darsteller: Burt Lancaster, Frank Silvera, Susan Clark, Jon Cypher u. a.

Burt Lancasters Leistung hebt diesen handwerklich solide gemachten, aber in der Gestaltung keineswegs aussergewöhnlichen Western über den Durchschnitt. Lancaster spielt mit Bravour den vermeintlich trotteligen, unterwürfigen Hilfspolizisten Bob Valdez, der durch die Skrupellosigkeit und Arroganz eines die Gegend beherrschenden Schönlings und Despoten sich seiner Fähigkeiten erinnert und ihn und seine Bande das Fürchten lehrt. Und das alles wegen 100 Dollar, die Tanner der Witwe des durch seine Schuld erschossenen Schwarzen nicht zahlen will. Unwillentlich erschossen hat den von Tanner und seinen Leuten in eine Falle Getriebenen nämlich der Hilfssheriff — in Notwehr, als der von Tanners Schützen hinterlistig getäuschte Neger sich auch von Valdez betrogen glaubte und schoss. Nun fühlt sich Valdez für die schwangere Frau des Schwarzen, eine Apachin, verantwortlich. Doch er wird nicht ernst genommen, zunächst nur verlacht, als er aber hartnäckig das Geld fordert, auch misshandelt und gefoltert. Da greift der bisher Friedenswillige zum Gewehr und erweist sich zum Schrecken der Gegner als geübter Schütze, der am Ende auch ohne Waffen überzeugt.

Ein Western, der mit seiner Geschichte kaum aus dem Rahmen des Gattungsüblichen fällt. Es gibt zwar Ansätze zur Vertiefung — Mexikaner, Schwarze und Indianer sind die Minderwertigen, dem Hochmut und der Willkür der weissen Herrenrasse ausgesetzt —, aber sie sind schwach; die Charaktere sind nicht durchgezeichnet, die Motivationen ungenügend. Zunächst scheint es zwar, als würde der Regisseur dem Klischee ausweichen, doch nach Valdez' Griff zum Gewehr geht es bis auf die Schlusssszene nach bekanntem Schema, mit ausgespielten Grausamkeiten und dem Ritual des Abschiessens von Menschen. Dass trotzdem die Atmosphäre nicht von der Lust am Töten bestimmt ist, bewirkt Burt Lancasters verhaltene Darstellung, seine ausgezeichnete Interpretation der Figur des Rächers — ein Anflug von Trauer liegt darüber. Diese Stimmung wird durch die gute Fotografie — stilisierte Bilder und eindrucksvolle Aufnahmen der kargen Landschaft — unterstützt. Schade, dass die leiseren Töne durch die vordergründigen Effekte überdeckt werden. —er (Fd)

Man in the Wilderness
Ein Mann in der Wildnis)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Grossbritannien 1971; Produktion: Sanford Howard-Limbridge; Verleih: Warner; Regie: Richard C. Sarafian; Buch: Jack De Witt; Kamera: Gerry Fisher; Musik: Johnny Harris; Darsteller: Richard Harris, John Huston, John Bindon, Ben Carruthers, James Doohan, Bruce M. Fischer u. a.

Ein Abenteuerfilm in imposanter Landschaft; Mittelpunkt sind aber nicht Action-szenen, sondern die Auseinandersetzung zweier starker Charaktere: des von John Huston verkörperten Pioniers und Pelztierjägers Captain Henry und eines Mitglieds seiner Expedition, dessen Entwicklung zum wortkargen Einzelgänger der Film durch Einblendungen verständlich macht. Die gefahrvolle Durchquerung eines Indianerterritoriums, das Schleppen eines Bootes über Land Richtung Missouri und der Kampf mit den Unbilden der Natur sind sekundär, Staffage für die Schilderung eines Sieges über den Tod. Denn aussichtsloser als die Lage des von einem Bären überfallenen und von Captain Henry als tot zurückgelassenen Jägers könnte kaum eine Situation sein: schwer verwundet, bedroht von den Gefahren der Wildnis und von Indianern, geplagt von peinigenden Erinnerungen an die Vergangenheit, treibt ihn der Urinstinkt zum Überleben aus der tödlichen Lethargie hoch; er raubt Wölfen noch blutendes Fleisch eines gerissenen Tieres, fängt mit blossen Händen Fische, gelangt nach einem Indianergemetzel zu einem Messer, schlägt sich Feuer, bastelt Schienen für sein gebrochenes Bein und erreicht genau beim Angriff der Indianer die durch das niedrige Wasser des Missouri und den Winter-einbruch steckengebliebene Expedition. In einem fast wortlosen Duell zwischen dem Totgeglaubten und Captain Henry endet die Odysee des in Kindheit und Mannesalter durch den Tod von Mutter und Frau geschockten Jägers: er kehrt nach Hause zurück.

So breit und gemächlich rollt diese in vielem reichlich unglaubliche Geschichte ab, dass die Action-Szenen aufgesetzt erscheinen, sie interessieren kaum, doch auch die psychische Entwicklung der Kontrahenten lässt eher kühl. Regisseur Sarafian hat zu hoch gegriffen: Der Versuch, Abenteuerspannung und Charakterstudie zu verbinden, ist weitgehend missglückt. Der Film zerfällt in Einzelteile, die zu verbinden Sarafian nicht gelingt. Es gibt keine dramaturgischen Höhepunkte und die psychologische Motivierung überzeugt nicht. Man übersieht die Entwicklung der Handlung ziemlich rasch; die Musik weist im übrigen aufdringlich auf die angeblichen «Höhepunkte» hin; Spannung kommt nicht auf. Ein schwaches Drehbuch und die wenig souveräne Regie haben die höheren Ambitionen zu Fall gebracht.
—er (Fd)

Nicholas and Alexandra
(Nikolaus und Alexander)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

USA 1971. Produktion: Horizon Pict./Sam Spiegel — Franklin J. Schaffner; Verleih: Vita; Regie: Franklin J. Schaffner; Buch: James Goldman, nach dem Buch von Robert K. Massie; Kamera: Freddie Young; Musik: Richard Rodney Bennet; Darsteller: Michael Jayston, Janet Suzman, Harry Andrews, Tom Baker, Roderic Noble, Ian Holm, Laurence Olivier, Curd Jürgens, Irene Worth, Michael Redgrave, John McEnery, Michael Bryant, Maurice Denham, Jack Hawkins u. a.

Sam Spiegels neueste Produktion (nach «Die Brücke am Kwai», Fb 7/58, «Lawrence von Arabien», Fb 16/63) umfasst die Lebenszeit des letzten Zarewitsch Alexej. Er ist unheilbar Bluter. Alexandra hält seinetwegen die fragwürdige Figur des Rasputins am Hof und lässt auch die Regierungsgeschäfte um ihres herrischen Söhnchens willen völlig schleifen. Ihren Mann «Niki», den Romanow, stachelt sie auf, nicht so milde zu sein. So lässt Nikolaus den koreanischen Krieg weiterführen («Es ist Gottes Wille. Was immer geschieht, wir werden kämpfen bis zum Sieg!»).

Arbeiter und Studenten aber sind anderer Meinung. Es kommt zum Massenblutbad. Gegen die Forderung nach Wahlen, Schulen, Duma verteidigt sich der Zar mit dem Satz, sein Volk wolle Traditionen. In London konstituiert sich die bolschewistische Partei. «Ich bin für alles, was Macht gibt», erklärt Lenin, «durch Terror zur Macht!» Es kommt zu weiteren Unruhen; Nikolaus reagiert nur wütend oder bagatellisierend bis zur Kriegserklärung Deutschlands. Alexandra überredet den Zaren gegen alle Vernunft, das Oberkommando zu übernehmen, während sie unter Rasputins Einfluss mit «kompletten Idioten» die Regierung führt. Hunger und Chaos brechen aus, die Soldaten weigern sich, Bürger zu erschiessen. Schliesslich dankt Nikolaus für sich und seinen Sohn ab; er möchte glücklicher Gutsbesitzer im wundervollen Livadia werden! Aber im Drunter und Drüber des Bürgerkrieges wird das Überleben der nach Sibirien deportierten Zarenfamilie fraglich. Millionen hat der Zar umgebracht und «alles ist anders gekommen; ich weiss nur nicht warum!» Auch die Zarin weiss nicht, was sie falsch gemacht hat. Schliesslich werden alle erschossen.

Die letzten Tage der Gefangenschaft nutzt der Film, um noch einmal die tragische Verirrung dieser Familie herauszustellen: Ihr persönlich-privates Leben samt hoheitlichen Verhaltensweisen verhindern wie eine Mauer die Einsicht in begangene Fehler und aufgehäufte Schuld, wie sie vordem die richtigen Massstäbe verdeckten. Zu spät — und auch etwas unvermittelt — bekennt «Herr» Romanow: In jeder Menschenseele sind Mordgedanken. Ich habe diese Menschen geformt, wenn sie von Hass erfüllt sind, habe ich ihn gesät. Aber auch voll Liebe...» Überhaupt sind derlei Sinsprüche fürs Leben die starke Seite des Films. Was er sonst auf die Leinwand bringt, macht den ungeheuren Aufwand für diese nette Reportage fraglich. Historie findet sich fragmentarisch abgefilmt, ohne tiefere Zusammenhänge oder neue Erkenntnisse freizugeben. Im letzten Drittel beschäftigt sich der Film ausschliesslich mit dem Verkümmern der Zarenfamilie, während er zuvor neben ihr Verhalten Ereignisse aus der kleinen und grossen Politik stellte. Aber allesamt, angefangen von den plakativen Lenin-Episoden mit ihrem Hauch zeitgenössischen internationalen Stadtguerillatums bis zu den Szenen um Kerensky, sind nur farblose Seitenlichter auf das Leben der Zarenfamilie, in der Nikolaus dem törichten Ansinnen seines Weibes gehorcht und so Millionen ins Grab bringt. Aber nicht erst diese Menge Toter macht einen zum Mörder, sondern jede Einschätzung eines Menschen als kommandierbaren Zeugs. Dem Willen Gottes wird in diesem Zusammenhang unglaublich viel in die Schuhe geschoben, was da sicher nicht hineinpasst. Aber das stösst genausowenig an wie die Darsteller mitreissen. In seltsam lebloser Distanz lässt die Regie eine Geschichte abrollen, die nicht erschütternd, sondern gewöhnlich wirkt.

C. W. (Fd)

200 Motels

III—IV. Für reife Erwachsene

USA 1971. Produktion: Murakami Wolf / Bizarre Prod.; Verleih: Unartisco; Regie: Frank Zappa, Tony Palmer; Buch: Frank Zappa; Musik: Frank Zappa, gespielt von den «Mothers of Invention», Marl Volman, Howard Kaylan, Ian Underwood, Aynsley Dunbar, George Duke und dem Royal Philharmonic Orchestra; Choreographie: Gillian Lynne; Darsteller: F. Zappa, Ringo Starr, Theodore Bikel und andere.

Wenn Sie zur älteren Generation gehören, werden Sie an «200 Motels» kaum interessiert sein. Schauen Sie ihn aber auch nicht zum Zeitvertreib an. Einschlafen können Sie nicht — dafür geht es zu laut zu und her, und die flimmernde Farbensinfonie — zuviel des Guten — ertragen Sie gar nicht, also verlassen Sie das Kino vorzeitig, denn die Musik sagt Ihnen nicht zu, Sie finden die Texte ausgesprochen blöde und auf sehr plumpe (nicht einmal witzige) Art obszön.

Wenn Sie jung sind (wie ich übrigens auch), stören Sie zwar weder Obzönität noch Blasphemie — der Song «Penis Dimension» dünkt Sie höchstens krankhaft und schrecklich nichtssagend —, und im TV-«Beat Club» haben Sie sich an annähernd so stark psychedelische Ton- und Bildcollagen gewöhnt. Doch die dümmlichen Witz-

chen von Ringo Starr, der in Zappa-Maske agiert, und die gekünstelten Blödeleien der Band gehen Ihnen bald auf die Nerven.

Wenn Sie Zappa-Fan sind, werden Sie bedauern, dass man von ihm selbst und von den Hintergründen und Begleitumständen einer Tournee herzlich wenig zu sehen bekommt. Vielleicht vermögen Sie gewisse Szenen als Parodien und Satiren aufs Showgeschäft zu entziffern, aber Sie entschuldigen wohl kaum den fragwürdigen Text von Cowboy Burts Song, und am Schluss kommen Sie nicht darum herum, jenem Groupie beizupflichten, das im Film sagt, Popstars seien deprimierend — wenn Sie tolerant sind, finden Sie sich mit Ringos Erklärung ab: Ein Musiker lebt eben ausserhalb der Welt.

Der Film handelt von den Tourneen («Tourneen können dich verrückt machen») der «Mothers of Invention», der Band Frank Zappas, die auf harten Rock (der doch vor einiger Zeit gestorben sein soll) spezialisiert ist. Zusammen mit dem Royal Philharmonic Orchestra, das teils auch textlich mithilft (wie hat sie Zappa wohl dazu gebracht?), in einem Londoner Studio aufgezeichnet, wurde aus ihm mit Tricks, Überblendungen, Mehrfachbelichtungen, Farb-, Rauch- und Puppenspielereien ein wirrer Salat fabriziert, in dem (nach Wolf Donner in der «Zeit») «verrückte Typen sich bemühen, wie normale zu erscheinen, die dauernd lauter verückte Typen spielen wollen». Die «verrückten Typen» haben sich 1964 zusammengetan und seither zehn Plattenalben produziert; Frank Zappa (geboren 1940) hat noch drei eigene gemacht und daneben 8-mm-Filme gedreht. «200 Motels» ist nach ihm ein surrealistischer Dokumentarfilm. Er ist technisch perfekt — also kein eigentlicher Underground-Film; ein perfektes Geschäft wird er indessen kaum (wieso ihn United Artists wohl gekauft hat?). Am Schluss beten alle Darsteller vereint zum lieben Gott, er solle mit dem Schicksal dieses Films Erbarmen haben. Ich habe keins. Gott solle den Verstand des Mannes von der Strasse segnen. Das unterstütze ich. Gott segne Ihren Verstand. Schauen Sie sich den Film nicht an.

Reto Müller

Mary, Queen of Scots

(Maria Stuart, Königin von Schottland)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Grossbritannien 1971. Produktion: Hal Wallis/Universal; Verleih: Universal; Regie: Charles Jarrot; Buch: John Hale; Kamera: Christopher Challis; Musik: John Barry; Darsteller: Vanessa Redgrave, Glenda Jackson, Patrick McGoohan, Nigel Davenport, Timothy Dalton, Trevor Howard, Daniel Massey, Ian Holm u. a.

Der Historenfilm ist seit langem ein erfolgversprechendes Rezept filmischer Darbietung. Hier kann das Kino seine Möglichkeiten ausspielen. Die Kulisse von Schlössern und Palästen, Kerkerverliesse, historische Kostüme, Reiteraufgebote versprechen von vornehmerein visuelle Effekte. Charles Jarrott hat sich bei der Schilderung des Lebens der Maria Stuart denn auch wesentlich auf diese bereits erprobten Elemente gestützt. Auf Kampfesdarstellungen hat man verzichtet, dafür gibt es viele Reiterpassagen und Landschaftsaufnahmen.

Der Handlungsablauf wird vor allem durch Gespräche, Unterredungen, Sitzungen dargestellt. Dadurch gewinnt das Geschehen nur schwer Dramatik, ein Spannungsbogen wird nicht aufgebaut. Stattdessen wird der Zuschauer mit einer Vielzahl von Episoden konfrontiert, deren Zusammenhänge ihm unklar bleiben. Die politische Situation Schottlands ist trotz der vielen Gesprächsausschnitte nicht erklärt, die Rolle der französischen Diplomatie und schliesslich die innenpolitischen Konstellationen Englands müssten skizziert werden, um den Handlungsablauf verständlich zu machen. Allein die englische Königin (Glenda Jackson) kommt in ihrem politischen Kalkül und ihrer Beherrschtheit gut zur Darstellung. Zwar vermied es der Film, das Handeln der Maria Stuart (Vanessa Redgrave) auf ihre persönlichen Beziehungen, auf die sogenannte «Sprache des Herzen» zu reduzieren. Es fehlt dieser Rolle aber an Kontur, so dass sie überzeugend kaum zu spielen war. Die abschliessende Begegnung der beiden Königinnen, die zum Tod Maria Stuarts führte,

fällt dann auch nicht sonderlich dramatisch aus. Es gelingt nur schwer, die Hinrichtung Maria Stuarts als ihren moralischen Sieg über Elisabeth zu skizzieren. Eine Feindschaft zwischen beiden wird vorher nicht gezeigt, das Todesurteil ist eher Konsequenz einer Trotzreaktion der schottischen Königin.

Der Film hätte «historischer» sein können, wenn er sich auf einen Abschnitt aus dem Leben Maria Stuarts beschränkt hätte, eine überzeugendere schauspielerische Leistung wäre dann vielleicht ermöglicht worden. So blieben dem Zuschauer nur Kostüme und historische Kulisse, um sich in die Vergangenheit zurückversetzen zu lassen.

Bg. (Fd)

Oscars 1971

Im Mittelpunkt der 44. Oscar-Verleihung durch die Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Filmakademie von Hollywood stand Charles Chaplin, der zum zweitenmal mit einem Ehren-Oscar ausgezeichnet wurde, nachdem er schon 1929 einen solchen für «Vielseitigkeit und Talent» in «The Circus» erhalten hatte. Als bester amerikanischer Film wurde «French Connection» von William Friedkin und als bester ausländischer Film «Il giardino dei Finzi-Contini» von Vittorio De Sica ausgezeichnet. Nachfolgend die Auszeichnungen für die besten Einzelleistungen:

Regie: William Friedkin («French Connection»); Darstellerin: Jane Fonda («Klute»); Darsteller: Gene Hackman («French Connection»); Nebendarstellerin: Cloris Leachman («The Last Picture Show»); Nebendarsteller: Ben Johnson («The Last Picture Show»); Kamera: Oswald Morris («Anatevka»); Originaldrehbuch: Paddy Chayefsky («Hospital»); Adaptiertes Drehbuch: Ernest Tidyman («French Connection»); Bauten: John Box, Ernest Archer, Jack Maxsted, Gil Parrondo und Vernon Dixon («Nicholas and Alexandra»); Kostüme: Yvonne Blake und Antonio Castillo («Nicholas and Alexandra»); Schnitt: Jerry Greenberg («French Connection»); Filmmusik: Michel Legrand («Summer of '42»); Musikalische Bearbeitung: John Williams («Anatevka»); Schlager: Isaac Hayes («Shaft»); Ton: Gordon K. McCallum und David Hillyard («Anatevka»), Spezial-Effekte: Danny Lee, Eustace Lycett und Alan Maley («Die tollkühne Hexe in ihrem fliegenden Bett»); Langer Dokumentarfilm: «The Hellstrom Chronicle.»

Schweizerische Filmeinfuhr 1971

Der Statistik des Eidgenössischen Departementes des Innern ist zu entnehmen, das 1971 insgesamt 459 (1970: 430) Spielfilme im 35-mm-Format eingeführt wurden. Sie verteilen sich auf: USA 160 (157), Italien 80 (79), Frankreich 75 (63), BRD 71 (79), England 47 (31), Dänemark 7 (4), Spanien 5 (2), Schweden 4 (8), Japan 3 (5), Kanada 2 (0), Norwegen und Belgien 1 (1) und Israel, Mexiko, Österreich mit je 1 (0). Dazu kommen noch insgesamt 299 (274) 35-mmm-Kurzfilme und 1537 Wochenschauen. — Die 32 (17) 16-mm-Spielfilme stammen aus: USA 20 (13), Frankreich 4 (0), Italien 3, England 2, BRD, Schweden und Tschechoslowakei je 1 Film.

Oekumenischer Filmkatalog «Film — Kirche — Welt»

Im Winterhalbjahr werden erfahrungsgemäss in ständig wachsendem Umfang audiovisuelle Hilfsmittel in der Jugend- und Erwachsenenbildung eingesetzt. Um Einsatz- und Auswertungsmöglichkeiten insbesondere des Films zu erleichtern, haben die beiden kirchlichen Filmstellen unseres Landes, der Filmdienst der evangelischen Kirchen der deutschen Schweiz und das Filmbüro des Schweizerischen Katholischen Volksvereins, gemeinsam einen Katalog herausgegeben. Er enthält Blätter zu 58 kurzen und 20 langen Filmen, die für kirchliche Bildungsarbeit, Katechese, ausserschulische Jugendarbeit, Erwachsenenbildung, liturgische Feiern usw. eingesetzt werden können. Werkangaben, Kurzinhalt, Startfragen zum nachfolgenden Gespräch und ein Themenverzeichnis erleichtern die praktische Arbeit wesentlich. Der Katalog kostet Fr. 7.— (plus Porto und Verpackung). Bestellungen nimmt entgegen: Filmbüro SKVV, Bederstrasse 78, 8002 Zürich.