

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 10

Artikel: Politik statt Glanz

Autor: Jaeggi, Urs

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962099>

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: 12.01.2026

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

fechtere; ganze Sequenzen könnten einem beliebigen Zigaretten- oder Auto-Reklamefilm entnommen sein. Kritische Untertöne entpuppen sich als gelungener Public-Relations-Gag für die beiden Protagonisten; das Mode-Paar ist Anreiz für Leute, die gerne «in» sein möchten. Liebhaber und Verehrer eines als zeitgemäß angepriesenen Lebensstils finden ihre Bestätigung: «cool» (kühl) sein, heißt die Devise, die sich doch nur als blosse Masche herausstellt. Urs Mühlmann

geführt. Aber auch die französischen, britischen und niederländischen Filmemacher – sieht man vom eigenwilligen Holländer Frans Zwartjes ab – hatten wenig zu bieten. Das Schießen nach Vorbildern und, bei den Franzosen ganz offensichtlich, das gestörte Verhältnis zum Kurzfilm hat schwer auf die Qualität der Beiträge gedrückt. In vielen Fällen hat die Ratlosigkeit zur Flucht in eine bestimmte Form des «cinéma direct», den Interview-Film, geführt, eine Form, die, wird sie nicht ganz bewusst und gezielt eingesetzt, sich ungemein rasch totläuft.

Polit-Schinken aus dem Osten

Aber auch im Osten hat man sich in letzter Zeit offenbar schwer getan. In den Beiträgen aus der Tschechoslowakei und Polen war das gegenwärtig für eine schöpferische Entfaltung ungünstige Klima latent spürbar. Die Filme aus diesen beiden Staaten haben eine Unverbindlichkeit angenommen, die erschreckend wirkt, wenn man um den Reichtum des polnischen und tschechoslowakischen Filmschaffens noch vor wenigen Jahren weiß. Den Gipfel der Banalität erreichten indessen die Filme aus der Sowjetunion und der Deutschen Demokratischen Republik. Die Einengung der schöpferischen Freiheit – oft als Restalinisierungs-Prozess bezeichnet – prägt diese Machwerke, die sich in mehr oder weniger unverblümter Form in den Dienst der Staatspropaganda stellen. Wenn wir auch nicht wissen, wie sich diese Filme auf das Publikum in der UdSSR und der DDR auswirken, so konnte doch festgestellt werden, dass die Masche des zu neuem Leben erweckten «sozialistischen Realismus» im Westen kaum verfängt. Selbst dem sich zum grossen Teil aus dem «Links-Establishment» rekrutierenden Oberhausener Publikum waren diese pomposen Breitleinwandschinken zuwider: es gab Pfiffe und Buhrufe.

Schweizer Beiträge gut aufgenommen

In den oftmals durch gähnende Langleweile dominierten Programmblocken wirkten die Schweizer Beiträge recht positiv. Sieben Filme liefen im offiziellen Programm, dazu noch Peter von Guntens «Bananera-Libertad» in einer Informationsschau. Kurt Gloos «Ex», Rolf Lyssys «Vita parcoeur» und Hans Ulrich Schlumpfs «Sag mir, wo du stehst», fanden ein kritisch interessiertes Publikum und wurden – mehr als in der eigentlichen Diskussion – in der Wandelhalle eifriger Rede und Gegenrede ausgesetzt. Auch die vier Trickfilme von Gisèle und Ernest Ansorge («Alunissons»), Gorgon Haas («Die Abenteuer des Hick und Hack»), Urs Graf («Eine Linie ist eine Linie ist eine Linie») und Marcel Spühler («Kreise») fanden zumindest beim Sachverständigen gute Aufnahme, obschon gerade sie einer ungleich schärferen Konkurrenz ausgesetzt waren als die Realfilme.

Witz, Satire und Selbtkritik als scharfe Waffe

Doch was wäre Oberhausen dieses Jahr ohne die Filme aus Jugoslawien gewesen. In den Produktionen aus Belgrad,

Zagreb und Novi Sad fehlte endlich jene so bemühte Verkrampfung, wurde plötzlich Film gemacht. Dennoch sprühten die Filme vor politischem Engagement, vor gesunder Selbtkritik, die sich nicht selten in befreiendem Humor oder aber bissiger Ironie äusserte. Die Jugoslawen verstehen es, ihre Filme so anzulegen, dass sie einerseits keine Zweifel über ihre Anliegen lassen, andererseits aber nie in der Sackgasse der Sturheit enden. Offensichtlich befriedend wirkt sich dabei der Balanceakt auf dem Grat der von Staaten wegen noch gerade akzeptierten Schärfe in der Kritik aus. Thematik kreisen die Filme immer wieder um den Konflikt zwischen der Idealvorstellung von einem sozialistischen Staatswesen und der von Minderheitenproblemen und sozialer Ungerechtigkeit geprägten Wirklichkeit. Nichts wäre indessen verfehlter, als diese Werke – die fast alle von der spitzen Waffe der Satire und der Ironie exzellenten Gebrauch machen – für die Situation in Jugoslawien allein gelten zu lassen. In keinem einzigen dieser Filme – erwähnt seien hier bloss die herrliche «Litanei der heiteren Leute» von Karpo Acimovic, der ungemein selbtkritische und das Verständnis der Bevölkerung zur Partei entlarvende «Kolt 15 Gap» von Mika Milosevic und Jovan Jovanovic, Zelimir Zilniks Exkurs über die Bedeutung des filmischen Engagements, «Schwarzer Film», und «Auch unsere Stimme soll gehört werden» (Krsto Papic), ein pointierter Bericht über einen Schwarzsender in Kroatien – fehlte das Aufbrechen und Sichtbarmachen allgemeingültiger menschlicher Probleme im Aufeinanderprallen von Staat und Bürger.

Zur Befreiung aus der Unterdrückung

Echtes politisches Engagement ging auch von den Filmen Lateinamerikas aus. Deutlich spürbar wird hier die Schule des Kubaners Santiago Alvarez, der ebenfalls mit zwei Werken vertreten war, von denen allerdings nur «Elf zu null», ein Polit-Agitationsfilm auf Grund der Ermordung des chilenischen Oberbefehlshabers General Schneider zur Verhinderung der Machterobernahme des jetzigen Staatschefs Allende, zu überzeugen wusste. Das lateinamerikanische «andere» Kino hat sich das nicht einfache Ziel gesetzt, zur Bewusstseinsbildung und zur Befreiung seiner Völker aus der Unterdrückung beizutragen. Diese Bemühungen kamen etwa in allerdings verschlüsselter Form im grossartigen «Al Paredon» von Mario Mitrotti (Venezuela) zum Ausdruck, in welchem der Regisseur in ironischer Form davor warnt, die Revolution und den persönlichen Freiheitsbegriff zur neuen Ideologie zu degradieren. Spätestens an dieser Stelle muss von einem der wichtigsten in Oberhausen gezeigten Filme gesprochen werden: von «The End of the Dialogue». Dieses aufwühlende Dokument über das Schicksal einer von einer weissen Minderheit am Gängelband geführten schwarzen Bevölkerung in Südafrika wurde im Versteckten von fünf Autoren des «Pan Africanist Congress» gedreht und das Filmmaterial unter Ein-

FESTIVALS

Politik statt Glanz

17. Westdeutsche Kurzfilmtage in Oberhausen

Die Oberhausener Kurzfilmtage sind mehr als eine Informationstagung über den Kurzfilm. Die grosse Stadthalle im Ruhr-Revier ist eine Stätte der politischen Auseinandersetzung; denn mehr noch als der lange Spielfilm ist der Kurzfilm ein Mittel zur Verlautbarung politischer Ansichten, und gar oft wird er von seinen Herstellern als die Möglichkeit zu politischer oder sozialer Veränderung schlechthin angesehen. Die Worte Lenins, der Film sei für den Staat die wesentlichste Kunstrichtung, sind nicht ungehört geblieben, wenn zahlreiche Filmemacher sich heute auch nicht mehr für die Propagierung eines bestimmten Staatswesens einsetzen, sondern ihre Produkte als politische Agitation gegen bestimmte Staatsstrukturen verstanden wissen wollen. Im Hintergrund solchen Bemühens stehen nicht nur Kritik, sondern vielfach der Wunsch nach einer freien und vom Intrigenspiel der Mächte unabhängigen Entfaltung des Menschen. Die Spielformen solcher Agitation sind sehr verschiedenartig und reichen von der plumpen Polemik über das scharfe Pamphlet bis zur subtilen und entlarvenden Bestandesaufnahme bestimmter Zustände. Es gab dieses Jahr in Oberhausen mit ganz wenigen Ausnahmen keine apolitischen Filme, wohl aber war ihre Qualität recht unterschiedlich.

Verkrampfung

Allgemein betrüblich war die Feststellung, dass im Westen und im Osten mit ungemeiner Verkrampfung artikuliert wird. Musterbeispiele dafür waren die meisten Filme aus der Bundesrepublik. Das einseitig linke Engagement und die damit verbundene fehlende Bereitschaft zur Diskussion mit dem liberalen Denken, aber auch die Suche nach einer möglichst exklusiven und intellektuellen Form, haben zur Stagnation

satz des Lebens über die Grenze geschmuggelt. Das Dokument schöpft seine Stärke aus der Darstellung des Alltags, der nackten Tatsachen, wie sie sich durch die Rassendiskriminierung ergeben. Woran so mancher Filmemacher gescheitert ist, nämlich an der Analyse der Wirklichkeit durch ihre realistische Wiedergabe, das ist hier in erregender Weise gelungen. «The End of the Dialogue» ist gerade durch seine leidenschafts- und spekulationslose Haltung zu einer unentbehrlichen Information über Südafrika geworden. – Zu erwähnen bleiben die beiden Retrospektiven über den kanadischen Trickfilm und den sozialen amerikanischen Film der dreissiger Jahre. Auf die beiden sorgsam zusammengestellten Rückschauen werden wir in ZOOM zu gegebener Zeit berichten.

Verzicht auf vieles

Verzichtet haben die Organisatoren dieses Jahr auf jeglichen Glanz der Kurzfilmtage. Es gab keine offizielle Jury und auch keine Eröffnungsansprache mehr. Oberhausen wurde zur reinen Arbeits- und Informationstagung, durch und durch demokratisiert und damit – sagen wir es offen – ein bisschen farblos. Als einziges Zeichen der Festlichkeit durften rund um die Stadthalle die Flaggen der teilnehmenden Nationen wehen, wobei es wohl vermessen wäre, vom verkehrt am Maste hängenden Sternenbanner Amerikas auf die allgemeine politische Tendenz der Kurzfilmtage zu schliessen... Verzichtet wurde auch auf die Einteilung der Filme in Länderprogramme. Dafür wurden thematische Blöcke gebildet, die etwa mit «Politische Filme-Agitation und Analyse», «Neue Namen im Trickfilm», «Filmmacherinnen» (und das im Zeitalter der Emanzipation der Frau) usw. bezeichnet wurden.

Gelohnt hat sich diese neue Einteilung meines Erachtens nicht. Die Prägung der Nationalität auf den Film ist sehr gross, politische und soziale Eigenheiten färben sich unwillkürlich auf die Produktion ab, auch dann, wenn ein Film nicht direkt auf diese Thematik und ihre Bewältigung abzielt. Auffallend war, dass die Besucher der Filmtage jedenfalls nicht vom Block X und vom Block Y sprachen, sondern von den Filmen der Jugoslawen, der Ungarn, der Deutschen und der Schweizer. Verzichtet haben die Organisatoren auch auf den Bundeszuschuss von 25000 Mark. Allerdings nicht freiwillig und nur unter Protesten und Resolutionen. Der Beitrag wurde vom Innenministerium gestrichen, weil die Filmtage «trotz eines gewissen

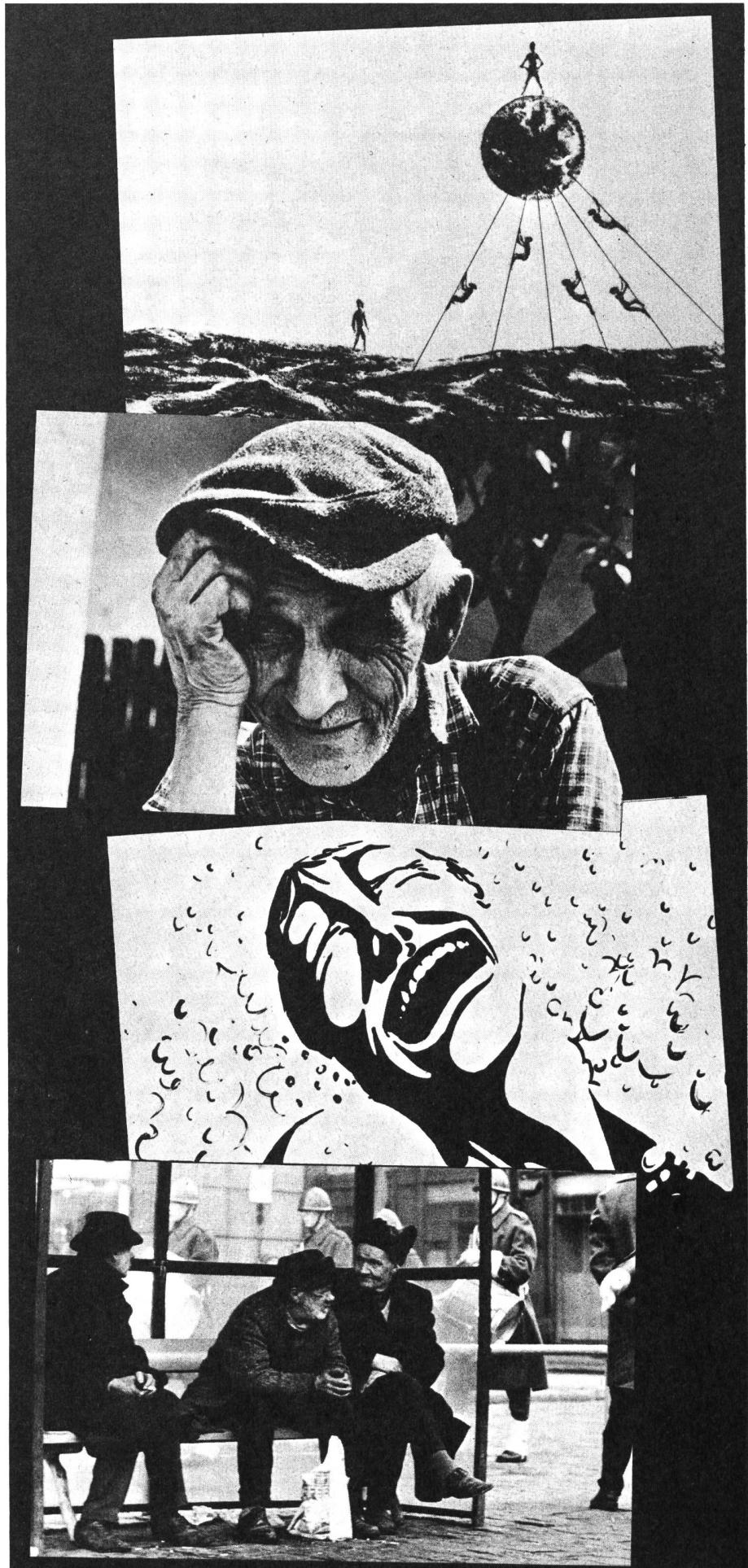
Von oben

Schweiz: «Alunissons» von Gisèle und Ernest Ansorge

Ungarn: «Der Prozess» von József Magyar

Ungarn: «S.O.S.» von Marcell Jankovics

Finnland: «The Shadow of a City» von Hannu Peltomaa



internationalen Rahmens das notwendige erhebliche Interesse des Bundes nicht erfüllen». Ob Oberhausen vom Bunde Geld erhalten sollte oder nicht, muss in der Bundesrepublik selber entschieden werden. Die Begründung hingegen war ein Affront gegen die zahlreichen aus aller Welt zur immerhin wesentlichen Informationsschau des Kurzfilms in der westlichen Welt hergereisten Filmemacher, Produzenten und Journalisten.

Urs Jaeggi

Entscheide der INTERFILM-Jury in Oberhausen

Zwei erste Preise (je 1000 DM) für «Al Paredon» von Mario Mitrotti (Venezuela) und «The End of the Dialogue» von fünf Mitgliedern des «Pan Africanist Congress».

Dazu verlieh die INTERFILM-Jury je eine Empfehlung an Jugoslawien für die gesamte Filmauswahl sowie an Kurt Gloor (Schweiz) für «Ex» und Hanno Peltomaa (Finnland) für «The Shadow of a City». Beide Filme befassen sich mit sozialen Problemen, die aus dem Alkoholismus entstehen.

Einstellungen erzählenden Inhalts, die durch die Wahrnehmungsfusion einen ununterbrochenen Handlungsfaden erkennen lassen (= Weicher Schnitt).

Die zweite verbindet zwei Einstellungen so miteinander, dass eine Ursache in der ersten direkt (kausal) mit einer Folge in der zweiten verknüpft wird. Schliesslich verbindet die Parallel-Montage zwei an verschiedenen Orten, aber gleichzeitig sich abspielende Vorgänge (= Sequenzen) so miteinander, dass jeweilen mehrmals hintereinander auf eine oder mehrere Einstellungen aus der einen Sequenz, eine oder mehrere aus der zweiten folgen; man könnte auch sagen, dass die beiden Sequenzen «ineinandergeschnitten oder vermischt» werden (vgl. Hoffmann, S. 5 ff.). Schliesslich wollen wir auch noch die Assoziations- und die Leitmotiv-Montage kurz erläutern: Zur ersten ein Beispiel von Vaclav Havel: «Beweint einer den Tod seiner Frau, ist das kein Gag. Mixt sich jemand einen Gin-Fizz, ist das ebenfalls kein Gag. Wenn jedoch Chaplin die Nachricht erhält, seine Frau sei gestorben, wenn er sich umdreht, vom Weinen geschüttelt wird, sich uns gemächlich wieder zuwendet – und wir feststellen, dass er nicht vom Weinen geschüttelt wurde, sondern sich einen Gin-Fizz mixte, dann ist das ein Gag.» (Anatomie des Gag, in: rororo 967, S. 128; vgl. auch ZOOM 4/1971, S. 8). Dieser Gag lebt von der folgenden Assoziation: Todesnachricht = Traurigkeit – Schütteln = Weinen, die dann durchbrochen wird, wenn Schütteln unerwartet mit Mixen assoziiert wird. Aber das ist nur eines und erst noch ein sehr einfaches Beispiel für «Assoziations-Montage», die immer auf der Identifikation eines Bildes (oder einer Idee) mit einem bestimmten Sinn beruht, der in der nächsten Einstellung einem anderen Bild (einer anderen Idee) ebenfalls unterschoben wird, und das braucht keineswegs immer lustig zu sein. – Von «Leitmotiv-Montage» sprechen wir andererseits, wenn ein bestimmtes Motiv (z. B. die «Uhr» in «High Noon» oder die «Wüste» in verschiedenen Pasolini-Filmen) oder auch ein Thema der Begleitmusik an verschiedenen, ausgezeichneten Stellen im Film immer wieder auftaucht, ohne dass dieses Motiv sonst mit der Handlung direkt etwas zu tun zu haben brauchte. Es bleiben uns nun noch drei Formen oder Möglichkeiten der filmischen

ARBEITSBLÄTTER ZUR FILMKUNDE

Grundbegriffe IX

Die Montage

(Fortsetzung 2)

Die Titelung

eines Films wird ebenfalls bei der Montage gestaltet und anschliessend im Kopierwerk ausgeführt. Der sogenannte «Vorspann» umfasst alle notwendigen Angaben über Filmtitel, Darsteller, Autor, Kameramann, Musik, Produktion, Regie usw. in jeweilen mehr oder weniger gut lesbaren Schriftzeichen, dem Titelblatt eines Buches vergleichbar. Gelegentlich wird der Vorspann erst nach der ersten oder zweiten Sequenz des Films in diesen eingefügt, besonders bei TV-Serien-Krimis. Vom Vorspann sind der sogenannte «Trailer», eine sehr kurze Ausschnittsfassung für Reklamezwecke im Kino («Demnächst in diesem Theater» usw.), und die heute eher selten gewordenen «Zwischentitel» (z.B. bei Godard und Kluge noch zu sehen), die im Stummfilm sehr häufig den Dialog ersetzen mussten, zu unterscheiden. Auf die hiermit nicht zu verwechselnde «Untertitelung» werden wir später noch zu sprechen kommen.

Am Schneidetisch

An diesem Apparat für den Verarbeitungsprozess des Filmbildes (vgl. ZOOM 8/1971) konzipieren Cutter und Regisseur auch die Montage-Art und die Zeitigkeit oder den Rhythmus ihres Films. Es stehen ihnen hier sehr viele Möglichkeiten offen, von welchen gelegentlich mehrere im selben Film nebeneinander vorkommen können, für die aber die Filmtheorie sich bisher vergeblich bemühte, eine brauchbare Systematisierung der vielfältigen Bezeichnungen zu finden (vgl. die Sammlung von Begriffen und

Beispielen bei Hilmar Hoffmann, Marginalien zu einer Theorie der Filmmontage, Bochum 1969). Wir erläutern hier vorerst kurz und fragmentarisch eine kleine Auswahl von verschiedenen

Montage-Arten

Wir können einmal ganz grob zwischen Vertikal- und Horizontal-Montage unterscheiden: Bei der erstenen werden viele sehr kurze Einstellungen, meistens mit Nah- bis Grossaufnahmen (vgl. ZOOM 5/1971, S. 7 f.), so aneinandergeschnitten, dass der filmische Raum auf Kosten eines rasanten Rhythmus zerstört wird, dafür erhält der Betrachter durch das Zusammenspiel der raschen Bildfolgen, etwa bei einer Verfolgungsjagd, Faszination oder Provokation vorgesetzt, damit er die Distanz verliere und ganz im Zeitmass dieser Montage-Art mitfühlen könne. Es ist einsichtig, dass hier die Gefahr der Manipulation sehr gross ist, besonders wenn die Vertikal-Montage tendenziös zur Übermittlung von Propaganda oder zur Suggestion von Thesen und Behauptungen benutzt wird, die den Betrachter unbewusst lenken sollen. – Bei der Horizontal-Montage geschieht in etwa das Gegenteil: Es werden hier einige eher lange Einstellungen, meistens mit Total- oder Halbtotal-Aufnahmen, eventuell mit einer langsamen Zoom-Bewegung gefilmt, so zusammengeschnitten, dass der Betrachter zum Geschehen Distanz gewinnt; es werden mit dieser Montage-Art Zuständlichkeiten oder intakte filmische Räume beschaulich geschildert. Sie hat die Tendenz, Bedeutungen und Absichten unbestimmt und offenzulassen, verlangt aber vom Betrachter Sensibilität und Interpretationsvermögen. Dann unterscheiden wir weiter zwischen «Erzählungs-, Kausal- und Parallel-Montage»: Bei der erstenen handelt es sich um eine ganz einfache, kontinuierliche Folge von

Zeitigkeit

zu besprechen: Von der durch die Parallelmontage erzeugten und ausgedrückten «Gleichzeitigkeit» zweier ortsgrenzter Vorgänge (= Sequenzen) haben wir schon gesprochen. Drückt eine Einstellung oder Sequenz gegenüber der erzählerischen Kontinuität eine «Vorzeitigkeit» aus, dann sprechen wir von einer Rückblende; sie soll vielleicht als Erklärung für das Verhalten einer Person in einer bestimmten Situation dienen, indem sie kurz ein Ereignis von früher (wieder, oder erstmals) aufnimmt, oder sie soll den Handlungsverlauf vielleicht durch kontemplative Erinnerung verlangsamen, retardieren. Mittels der Ellipse wird andererseits