Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 25 (1973)

Heft: 5

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: 11.12.2025

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

Für die schwierige optische Gestaltung des Stoffes, der den hoffmannesken Gestus beibehält, gibt Brecht in der Filmskizze einige bedeutende Bildlösungen an.
Dieser Text entstand im Mai 1947. Eine Verfilmung wurde 1949 bei der DEFA erwogen, doch Brecht stellte das Projekt ebenso zurück wie den «Eulenspiegel», den er mit Günther Weisenborn 1948 in der Schweiz zu konzipieren begonnen hatte. Den Hintergrund sollten hier die Bauernkriege bilden. Durch ein entscheidendes Erlebnis sollte Eulenspiegel aus einem Bauernpreller zu einer Bauernhelfer werden. Die Vorarbeiten geben Hinweise für die Gestaltung eines realistischen Helden. Brecht wollte den Eulenspiegel mit Ernst Busch, den Dummschlüssel mit Peter Lorre besetzt sehen.

(Fortsetzung und Schluss in der nächsten Nummer)

FILMKRITIK

Heute nacht oder nie

Schweiz 1972. Regie Daniel Schmid (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/68)

Der erste lange Spielfilm von Daniel Schmid scheint in den westlichen Metropolen zumindest beim spezialisierten Publikum ein unverhoffter Erfolg zu werden. Wer durch die Jahre für eine schweizerische Filmkultur eingetreten ist, wäre versucht, ihn dem Schweizer Film üblicher Provenienz des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI) zuzuschlagen.
Als Alain Tanner und Michel Soutter begannen, international beachtet zu werden, konnte man sich bestätigt fühlen Die Anstrengungen aller, auch der Deutschschweizer, hatten etwas Greifbares, mehr als Hoffnungen hervorgebracht. Nur stammte der entscheidende Beitrag von den Welschen: Sie hatten nicht nur gute, sie hatten die richtigen Filme gemacht. Wogegen die Deutschschweizer mit ihrem kunstgewerblichen Politikantentum auf der Strecke blieben.
Mit Ausnahme von Kurt Frühs «Dällebach Kari» und «Der Fall» ist «Heute nacht oder nie» der erste halbwegs kinofähige Film aus der deutschen Schweiz seit geraumer Zeit. Er hat gegenüber den Filmen Frühs den entscheidenden Vorteil, auch das Ausland zu interessieren. Dass ausgerechnet er ausserhalb der Bahnen der ordentlichen Filmförderung zustande gekommen ist und von dieser erst nachträglich vereinnahmt wurde, gibt zu denken. Vielleicht sind halt, was die Finanzierung des Deutschschweizer Films betrifft, gewisse Hefte zu revidieren.
Unschweizerisch und nicht im Sinne der EDI-Doktrin ist «Heute nacht oder nie» nicht nur der Herkunft, sondern auch dem Geiste nach. Gerade mit Geschichte und Vergangenheit mochten's die Schweizer Filmemacher – und das betrifft jetzt in einem gewissen Mass auch die Welschen – nicht halten. Sie arbeiteten wie Journalisten in einem kurzlebigen und erinnerungsschwachen Heute, sowohl hinsichtlich ihres Mediums, des Films, wie auch hinsichtlich der Themen, die sie nicht aufgriffen, sondern entdeckten, nicht von neuem, sondern vermeintlich zum erstenmal.
Dieses Bewusstsein von Pionieren und Partisanen stellt nun «Heute nacht oder nie» in Frage, nicht aus einer Absicht Schmids heraus, sondern weil der Film seine Vorbilder und Impulse anderswo bezogen hat als aus der sanft inzüchtigen Gruppenideologie der Schweizer Filmemacher. Schmids nährende Quellen waren zumal das politische, kulturelle und filmkulturelle Klima in der Bundesrepublik Deutschland, wo er studiert und gearbeitet hat, waren die Kultur- und Filmgeschichte, die er durchforscht hat. Sein Motiv war

eine Vorstellung vom Filmemachen als einem lustvollen Tun, nicht als einer quälenden Verpflichtung zur Militanz. Alles Winkelriedische, Voluntaristische geht ihm ab. Und ihn bewegte auch die Einsicht, dass es die Klassengesellschaft nicht nur einfach gibt, sondern dass sie historisch gewachsen ist.
Und gerade diesen Sachverhalt demonstriert die ganz besondere Soirée, die da eine reiche Dame mit ihrem schummrigen Plüschsalon zu unbestimmter Zeit, vielleicht in den dreissiger oder vierziger Jahren, nach altem Brauch gibt. Ein Gesindeabendessen nannte man das, Herrschaft und Dienerschaft tauschen für wenige Stunden die Rollen, zudem sind allerhand Artisten zur Unterhaltung bestellt. Man mimt den Tod der Madame Bovary, singt und spielt Bekanntes und Beliebtes aus Konzert, Oper, Operette und Edelschnulze. Kulturvolles aus den Schätzen des Bürgertums wird kübelweise ausgeschüttet, in seiner ganzen Pracht und Künstlichkeit, in seiner Schönheit und Falschheit zugleich. Das schafft eine schizophrene Spannung zwischen Zuneigung und kritischer Distanz, spiegelt wohllüstig die Schwierigkeiten eines Bürgersohns mit seiner Klasse und ihrer Kultur wider. Wenn Film Licht und Musik ist, so hat bisher niemand besseres Licht und musikalischere Musik zur Wiederverwendung durch sensible Filmemacher bereitgestellt als das Bürgertum, das sie im Namen der Geschichte begraben wollen und heimlich lieben.
Zwischen Herren und Knechten die Artisten, die Schmid am nächsten stehen. Sie spielen zum Beispiel auch eine Nummer, die man mit dem Titel Kulturrevolution überschreiben könnte: Die Dienerschaft möge sich doch, deklamiert einer in schmelzendem Italienisch, mit ihnen zusammentun, um mit vereinten Kräften die Macht der Herren zu brechen. So er überhaupt angehört wird, die Diener verstehen ihn jedenfalls nicht, und zum Ende des Spiels gehen alle wieder auf ihre Ausgangspositionen zurück. Pierre Lachat

Tout va bien

Frankreich 1972. Regie Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/74)

Nach vierjähriger Filmarbeit im Untergrund ist Jean-Luc Godard mit «Tout va bien» wieder zu den Produktions- und Vertriebsformen des «Konsumkinos» zurückgekehrt – ohne deswegen allerdings einen «Konsumfilm» zu drehen, im Gegenteil! Wer Godards frühere Arbeiten etwas kennt, den überrascht es kaum, dass der engagierte Cineast gerade seinen Entschluss, die 1968 abgebrochene Filmarbeit wieder aufzunehmen, zum Thema seines neuen Films gemacht hat, eines Films übrigens, in dem gleichberechtigt neben Godard ein neuer Name auftaucht: Jean-Pierre Gorin.
Erklärtes Ziel der beiden Filmemacher ist es, das Denken des Zuschauers an der Basis zu verändern, ein «neues Bewusstsein» zu schaffen. Diese Zielsetzung ist aus Godards früheren Werken ebenso bekannt wie die auch diesmal zur Anwendung kommenden Stilmittel des Zitats, der Diskussion und der Verfremdung von «Handlungen». Neu ist indessen die Konsequenz, mit der diese Mittel zur Anwendung kommen, sowie die Tatsache, dass Godard seine eigene Person in Frage stellt und zu definieren sucht: Jeder solle sein eigener Historiker sein, heisst es gegen Ende des Films einmal. Neu ist auch die Präzision, mit der Godard/Gorin ihre Argumente vorbringen. Wurde beispielsweise in «Deux ou trois choses que je sais d'elle» (1966 gedreht) noch vage auf den «Vater Brecht» verwiesen, so beziehen sich die Autoren diesmal wörtlich auf das «Préface de Mahagonny», auf die Anmerkungen Brechts zu seiner Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», Die Prinzipien, mit denen Brecht dort die «epische Form» des Theaters gegenüber der «dramatischen Form» abgrenzt, übertragen Godard/Gorin sinngemäss auf die Prinzipien des Films: Der Film soll keinen Vorgang «verkörpern», sondern ihn erzählen; dem Zuschauer sollen Kenntnisse statt Erlebnisse vermittelt werden; statt ihm Gefühle zu ermöglichen, wollen die Autoren vom Zuschauer Entscheidungen erzwingen; vor allem aber wollen Godard/Gorin nach Brechts Vorbild den Menschen nicht als bekannt voraussetzen, sondern ihn zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen. Dabei wird in «Tout va bien» der Mensch einerseits als Individuum, andererseits als Mitglied einer Gesellschaftsklasse verstanden.
Auf einer ersten Ebene geht es um die beiden «Hauptfiguren»: um den Filmemacher Jacques (Yves Montand), der auffallend viele Züge Godards trägt, und die Radioreporterin Suzanne (Jane Fonda). In langen Diskussionen erforschen die beiden ihr gegenseitiges Verhältnis, das von einem «Ich liebe dich» über ein «Ich liebe dich nicht mehr» zu einem neuen «Ich liebe dich» führt. Dazwischen liegt die Einführung einer zweiten Ebene, die Konfrontation mit der Gesellschaft, mit der «Klasse» der arbeitenden Menschen: Beim Versuch, den Direktor der Fleischwarenfabrik Salumi SA zu interviewen, geraten Jacques und Suzanne in einen «wilden» Streik und werden von den aufgebrachten Arbeitern mit dem Chef zusammen im Direktionszimmer eingesperrt. Die Gespräche des Paares mit dem Direktor, mit den Arbeitern und mit dem Gewerkschaftsvertreter der CGT (Confédération Générale du Travail) sollen dem Zuschauer ein Bild der Situation der französischen Arbeiterschaft vier Jahre nach den Maiunruhen von 1968 vermitteln. Bei den «Arbeitern» handelt es sich im übrigen nicht um «echte» Arbeiter, sondern um wenig bekannte Schauspieler. Godard/Gorin geht es nicht um die Rekonstruktion einer Fabrikbesetzung im Sinne des Illusionskinos, sondern um die Diskussion der sich daraus ergebenden Fragen an einem gestellten Beispiel. In diesem Sinne sind die Erklärungen, mit denen der Fabrikdirektor Jacques und Suzanne gegenüber seine Haltung rechtfertigt, nicht «erfunden», sondern Zitate aus dem Werk «Vive la société de consommation» von Jean Saint-Geours, einem hohen Beamten des französischen Wirtschafts- und Finanzministeriums, dessen Haltung man vielleicht als «revisionistisch» bezeichnen könnte. Die Rede des Vertreters der CGT, der den wilden Streik der Arbeiter verurteilt und für eine Politik «auf lange Sicht» eintritt, ist ein Zitat aus der Zeitschrift «Vie ouvrière» und könnte mit der sozialistischen Haltung identifiziert werden. Aber auch die Einstellung der Kommunistischen Partei wird in «Tout va bien» in Frage gestellt. Ein Vertreter der französischen Kommunisten versucht

gegen Ende des Films in einem Supermarkt, Propagandabücher wie irgendeine Konsumware an den Mann zu bringen; auf die provokativen Fragen junger Menschen weiss er jedoch keine andere Antwort, als mitten im offensichtlichen Überfluss für einen künftigen Wohlstand zu plädieren.
Wo kann man Godard/Gorin nach all dem plazieren? Mit einem neuen Schlagwort aus-Deutschland könnte man ihre Position vielleicht als «unten links» definieren – im Gegensatz zum «Oben links» der mächtigen Organisationen der französischen Linken. Eine ausgesprochen «antiautoritäre», antihierarchische und in ihrem Selbstverständnis unverkennbar revolutionäre Tendenz kommt in «Tout va bien» zum Ausdruck. Fast möcht man von einer «Sozialisierung» von Godards früherem, in «Pierrot le Fou» noch vorhandenem romantischem Anarchismus sprechen. Ein Interview, das Jean-Paul Sartre kürzlich der deutschen Zeitschrift «Der Spiegel» gewährt hat, enthält auffallende Parallelen zu den in «Tout va bien» vertretenen Ideen. Sartre glaubt, dass die Pariser Maiunruhen von 1968 den Anstoss zu einer «ideologischen Revolution» gegeben hätten. Ähnlich argumentieren Godard/Gorin: Der Mai 1968 sei erst der Anfang gewesen, heisst es in ihrem Film. Und wenn Jacques am Ende von «Tout va bien» die persönlichen Fürwörter von «moi, toi...» bis «nous, vous» aufzählt, so meint er damit die Weiterführung der im Mai 1968 eingeleiteten Umwandlung des Denkens von den einzelnen Individuen auf die ganze Gesellschaft.
eines haben Godard/Gorin mit ihrem Werk sicher erreicht: Sie erzwingen (wie Brecht es gefordert hatte) vom Zuschauer Entscheidungen. Mag sein, dass «Tout va bien» gerade deswegen von der französischen Kritik so ablehnend behandelt worden ist. Dem Rezensenten scheint, man solle sich diesen Entscheidungen – wie immer sie auch ausfallen mögen – nicht entziehen. Sie werden früher oder später doch einmal von uns verlangt werden.

Gerhart Waeger

Un Flic

Frankreich 1971. Regie: Jean-Pierre Melville (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/66)

Jean-Pierre Melville ist im französischen Film kein Aussenseiter, und seine Filme sind nicht Zufallsprodukte; sie lassen sich nicht sehen ohne ihren Hintergrund: die Tradition des französischen Unterweltfilms. Und dennoch ist Melville eine singuläre Erscheinung – weil seine Filme von singulärer, optisch-formaler Qualität sind, einer Qualität, die sich von «Le deuxième souffle» über «Le Samouraï», «Le cercle rouge» bis zu «Un Flic» eher gesteigert hat.
Es ist allerdings nicht die Story, nicht ihre Raffinesse oder ihre Kompliziertheit, nicht der Inhalt, durch die «Un Flic» seine Qualität gewinnt. Ganz im Gegenteil ist diese Story denkbar einfach, sie lässt sich mit einem Satz erzählen: Der Pariser Kommissar Coleman ist einer Gangstergruppe auf der Spur, die sich durch genau und rücksichtslos inszenierte Coups auszeichnet, und er bringt diese Gang zur Strecke, auch als er feststellen muss, dass ihr Kopf sein Freund Simon ist. Es wird von Anfang an mit offenen Karten gespielt in diesem Film, man muss nichts erraten. Selbst die einzige potentielle Komplikation, die Freundschaft zwischen Kommissar und Gangster, wird relativ schnell geschildert; auch sie wird nicht zur Erhöhung der Spannung benutzt.
Das Atemberaubende liegt bei diesem Film, der wie wenige intensive Spannung vermittelt, auch nicht in der Härte der Story. Melville ist überhaupt nicht interessiert an jenem ersten Grundmuster der action, das sich auf Gewalt und Brutalität reduzieren lässt. Es geht auch hier nicht ohne solche Szenen ab; aber wie dezent sie gestaltet sind, zeigt die Ermordung eines der Gangster durch seine Kumpane: Man sieht die Spritze, die den Mann durch eine Luftembolie töten wird, sieht aber nicht den Todeskampf. Der Tod wird sichtbar nur auf einem Oszillographen. Sowenig Melville an brutalen Exzessen interessiert ist, sowenig kümmert er sich um das zweite Grundmotiv der action, die exakte Psychologisierung sei-

ner Personen. Nicht einmal die Logik kümmert Melville; die Montage erweckt jedenfalls an mehreren Stellen diesen Eindruck.
Das Stichwort, mit dem sich das Wesen dieses Films (und der meisten übrigen Filme Melvilles) beschreiben liesse, heisst: Reinheit. An ihr vor allem ist dieser Regisseur interessiert, von dem man weiss, dass er sehr sorgfältig seine Filme vorzubereiten und durchzuführen pflegt. Makellos rein sind im «Flic» die Action-Szenen, die detailliert und minuziös genau geschilderten Überfälle auf eine Bank und einen fahrenden Zug. Rein und kühl sind die Farben, unter denen sich kaum je ein warmer Ton finden lässt; sie sind grau und blau, und fast alle Szenen spielen in der Dämmerung und in der Nacht. Die Bilder sind durchkalkuliert bis in die letzte, kleinste Einzelheit, und durchkalkuliert ist auch das Spiel der Darsteller, ihre knappen, konzentrierten Gesten, die Kühle ihrer fast unbewegten Gesichter. Doch das alles: Konzentration, Sorgfalt, Kühle, Beherrschung, Askese, Exaktheit, Reinheit der Inszenierung: das ist sehr ambivalent, ein Vorbild gewiss für viele Filme, aber auch unübersehbar gefährlich, weil es eben doch ein Kult ist, ein Ritual, was hier zelebriert wird.
Das Moment der Gefährlichkeit setzt sich auch bei der inhaltlichen Dimension fort, der Botschaft, die dieser das Formale so sehr betonende Film gleichwohl hat. Da ist wieder das Motiv von der Freundschaft und von ihrem Gegenteil: Auch die Einsamkeit des Kommissars wird zelebriert. Und dann ist es vor allem das Hauptthema, das eigentlich schon erkennbar ist, wenn man hört, dass Alain Delon diesmal nicht den Gangster spielt, sondern den Kommissar. Delon als Bulle: Dieser Rollentausch signalisiert, dass auch Melville ein Anhänger der alten These ist, dass Polizist und Gangster zwei Seiten der gleichen Medaille sind. Coleman und Simon haben in der Tat vieles gemeinsam: die Liebe zu den grossen Gesten und Auftritten, zur gleichen Whisky-Marke, selbst zum gleichen Mädchen.
Nun ist es aber keineswegs so, dass Melville die Ambivalenz der Rollen nur benutzt, um beim Zuschauer die vorschnelle Identifizierung mit einer der beiden Figuren zu verhindern (worauf ja die Wirkung sehr vieler Action-Filme gebaut ist), um den Zuschauer aus der Distanz kühl und exakt beobachten zu lassen. Hier sind also zwei Männer, der eine (nur zufällig) auf der Seite des Rechtes, der andere (nur zufällig) auf der Seite des Verbrechens. Aber beide wenden die gleichen Methoden an und gehen im entscheidenden Moment mit der gleichen Härte vor: Der kühle Kommissar schlägt (wie von der französischen Polizei notorisch) bei Verhören zu, und er erschiesst seinen Freund genau so unbedenklich, wie dieser als Gangsterboss seinen Komplizen liquidieren liess.
Es wird, auf den ersten Blick, von Melville offengelassen, ob er nun der Meinung ist, dass dieser Polizist auch nicht besser sei als ein Gangster oder ob er, umgekehrt, postuliert, dass ein erfolgreicher Polizist, sich eben der Methoden der Gangster bedienen müsste. Dem Film ist allerdings ein Motto vorangestellt, das von einem Polizisten stammt, der dieser Ansicht war. Das freilich ist von der Tendenz her ebenso faschistoid wie die Zelebrierung von formalen Ritualen. Und von Melville weiss man immerhin, dass er ein überzeugter Gaullist ist.

Walter Schobert

The Concert for Bangla Desh

USA 1971, Regie: Paul Swimmer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/50)

Es gibt wenige Wohltätigkeitskonzerte mit grossem finanziellem Erfolg, und von diesen stechen ein paar Rockfestivals hervor. Eines davon war bestimmt die Veranstaltung zugunsten der Flüchtlinge von Bangla-Desh. Am 1. August 1971 versammelten sich über 40000 junge Leute im Madison Square Garden in New York zu einem Monsterkonzert. 250000 Dollar betrug der Reinerlös für die Konzertkarten, jedoch waren die Einnahmen für den Film und das CBS-Album (drei Platten) wesentlich höher. Die mit sechs nahe am Podium aufgestellten Kameras aufgenommene 94minütige Produktion beginnt mit dem hervorragenden indischen Virtuosen Ravi Shankar, welcher selbst den

Grundstein zu diesem Treffen legte. Begleitet wird er von drei sehr gut auf ihn abgestimmten Landsleuten. Seine für unsere Ohren sicher fremdartig klingende Musik sticht durch die ehrliche Freude am Spielen, aber auch durch die technische Vollendung hervor und findet dadurch beim Publikum verdienten, stürmischen Beifall.
Rund ein Dutzend bekannter Pop-Interpreten formierten sich zu einer Grossgruppe, die während rund einer Stunde bekannte Hits vortrugen. An ihrer Spitze steht George Harrison, der Musiker wie Bob Dylan, Eric Clapton, Ringo Starr, Leon Russel, Billy Preston usw. zu diesem gagenfreien Auftritt bewegen konnte. Diese Riesenformation brachte zu Beginn einige altbekannte Beatles-Songs, die mehr laut als koordiniert wirken. Danach erfreuten die Idole ihre Fans mit mehr oder weniger gelungenen Soloeinlagen. Die positive Reaktion des Publikums einkalkulierend, spielte die über zwanzigköpfige Gruppe als Zugabe den Protestsong «Bangla-Desh, Bangla-Desh», der Hunger, Not und Elend allzusehr heraufbeschwor. Zu Beginn des Filmes und während des Protestsongs werden einige abschreckende Bilder über die Zustände in Ostpakistan eingeblendet, die nicht als politische Aussage missverstanden werden sollen. Eines fehlt jedoch bestimmt, die direkte und unmittelbare Anwesenheit des Publikums, denn dem Zuschauer werden praktisch nur Bilder von der Bühne vermittelt, was sich bei einem Vergleich zu «Woodstock» eher negativ auswirkt. Trotzdem ist der Film für Liebhaber dieser Musik bestimmt sehenswert, da er viele Grossaufnahmen der Musiker bringt. Gelungene Aufnahmen sind in diesem Rockfilm jedoch dünn gesät, und ebenso negativ wirken sich die abrupten Szenenschnitte aus, was jedoch naturgemäss eine Folge der Improvisation und Live-Aufnahme sein dürfte. Andreas Brunner

The Great Waltz (Der grosse Walzer)

USA 1972. Regie: Andrew L. Stone (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/55)

Leben, Lieben und unsterbliche Melodien des Wiener Walzerkönigs Johann Strauss Sohn (1825–1899) sind hier zu einem aufwendigen Musikfilm verarbeitet, der sehr

zwiespältige Gefühle hinterlässt. In schwelgerischer Farbenpracht wurde er an den Originalschauplätzen in Wien und Umgebung, in Salzburg, Bad Ischl, am Traunsee und im Unterengadin gedreht. «Ein Fest für Auge und Ohr! Der schillernde Lebensroman von Johann Strauss, basierend auf historischen Tatsachen, verfilmt mit hinreissendem Schwung. Ein zauberhaftes Filmerlebnis, wie man es lange nicht mehr gesehen hat», verspricht wacker übertreibend der Verleih-Prospekt. In groben Zügen scheinen die «historischen Tatsachen» zu stimmen, wenn auch recht frei damit umgesprungen wurde: Vater Strauss (Nigel Patrick), der aus zwei gleichzeitigen Ehen, einer gesetzlichen und einer freien, 10 Kinder hatte, suchte hartnäckig eine Karriere seiner Söhne als Berufsmusiker zu verhindern. Er schickte deshalb Johann auf eine Handelsschule. Die Mutter Anna (Yvonne Mitchell) lässt ihn aber heimlich Violine und Komposition studieren und arrangiert am 15. Oktober 1844 sein erstes öffentliches Auftreten in einem der populärsten Ballrestaurants Wiens. Der eifersüchtige Vater schickt Freunde hin, die seinen Sohn auspfeifen sollen. Dank der gefeierten Sängerin Jetty Treffz (Mary Costa) und ihrem Geliebten, Baron Tedesco (Rossano Brazzi), denen der junge Strauss und seine Musik gefallen, wird die Veranstaltung jedoch zum rauschenden Erfolg. Als Vater Strauss fünf Jahre später stirbt, übernimmt Sohn Johann sein Orchester und erfreut sich als Walzerkönig (er komponierte 479 Walzer!) und Herzensbrecher grösster Popularität.
Jahre später treffen sich Johann und Jetty Treffz wieder und beginnen sich zu lieben. Schweren Herzens verlässt Jetty ihren reichen Baron und heiratet den 10 Jahre jüngeren «Schani». Sie wird seine Muse, die ihn zu einigen seiner schönsten Kompositionen anregt und ihn an der Pariser Weltausstellung von 1867 zur Aufführung des Walzers «An der schönen blauen Donau», den er bisher als missglückt angesehen hat, bewegt. In Paris lebt aber auch Jettys verleugneter unehelicher Sohn Karl (William Parker), der aus unerfindlichen Gründen ein Taugenichts ist, seine Mutter erpresst und zur Ursache einer zeitweiligen Entfremdung zwischen den beiden wird. Der Film endet mit dem triumphalen Konzert am Friedensjubiläum 1872 in Boston. Neben vielem anderen verschweigt der Streifen zwei weitere Ehen Johanns, und er berichtet auch nichts über den alternden, nervösen und melancholischen Strauss, dessen schwieriger Charakter in Gegensatz zu seiner heiteren Musik steht.
Regisseur Andrew L. Stone hat den Strauss-Film ähnlich angelegt wie seinen *Song of Norway* (1970) über Edvard Grieg: Ein gefühlig und buntfarben inszeniertes und streckenweise musical-ähnliches Musikerporträt, das in seiner probaten Mischung aus Künstler- und Landschaftsklischees die wirkliche Persönlichkeit von Johann Strauss eher verdeckt als sichtbar macht. Daran vermögen auch die passablen schauspielerischen Leistungen von Buchholz, Brazzi und Mary Costa nicht viel zu ändern.
The Great Waltz ist im Grunde ein amerikanisch aufgebauschtes, perfektioniertes Spektakel in der Art deutsch-österreichischer Musikfilme der fünfziger Jahre, nur um einige Nummern grösser und kitschiger. Wenn z.B. – historisch richtig – ein kleines Orchester im Bild ist, hört man den Sound eines Riesenorchesters. Rezitativisch gesungene Kommentare verbinden die einzelnen Episoden wie bei einem Oratorium – ein hanebüchener Unsinn und Stilbruch. Vollends jedes musikalische Fingerspitzengefühl lassen die musikalischen Bearbeiter vermissen, die Motive und Melodien aus verschiedenen Werken von Strauss mit eigenen süsslichen Ergüssen zusammengemixt und musikalisch eingeebnet haben. Entstanden ist so ein wildes Potpourri Straussscher Melodien, durchsetzt mit Summchören, schluchzenden Geigen und ähnlichem Graus. Der Stimmungszauber wienerischer Atmosphäre und die in jedem Takt federnde Spannung dieser spritzigen, vitalen und lebensfreudigen Musik ist weitgehend zerstört, verflacht und überdeckt vom Zuckerguss eines zähflüssigen Softklanges. Mit der Musik des Walzerkönigs, die voller Delikatesse und Raffinesse steckt, kann man aber nicht derart unverfroren umspringen, ohne ihre Substanz zu beeinträchtigen. Als «Das grosse Schmalz» hat ein Londoner Kritiker diesen Film bezeichnet. Dem ist eigentlich nichts hinzuzufügen.

Franz Ulrich

Nel nome del padre (Im Namen des Vaters)

Italien 1972. Regie: Marco Bellocchio (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/70)

Bittere Anklage als Zeichen der Resignation

Marco Bellocchios neuer Film handelt von der Macht und von den ihrer Erhaltung dienenden Mechanismen in einer patriarchalisch strukturierten Gesellschaft. Ausdrücklich ist davon die Rede anlässlich einer Theaterprobe im Mittelschul-Internat. Wollen die Zöglinge erst in der Aufführung Existenzängste durch Spott überwinden, so gelangen sie schliesslich dazu, diese Ängste gerade zu aktivieren. Denn, so meinen sie, Angst ist ein bewährtes Mittel zur Erhaltung der Macht, für das allzu lange das Monopol in Händen der Kirche lag. Den Sachverhalt zu illustrieren, dient Bellocchio dieses Porträt einer von Geistlichen praktizierten Erziehungsform, mit der zurückgebliebene und ungebärdige Söhne wohlhabender Eltern auf die Reifeprüfung vorbereitet werden. Keine Genies will der Vize-Rektor dabei heranziehen, sondern Menschen «mit ein paar einfachen Gedanken», mit denen sie ihr Leben aufbauen und sich in die Gesellschaft einordnen können.

Die Methode, so zeigt sich im Film rasch, bringt keine rechten Erfolge mehr. Das System, innerhalb dessen sie möglich war, ist am Auseinanderbrechen. Bellocchio situiert die Handlung zeitlich exakt (Schuljahr 1958/59) und signalisiert anstehende Veränderungen mit dem Tode Pius XII. Unruhe herrscht auch im Internat: Schmähschriften stehen an der Wand, die sich ausgenutzt fühlenden Bediensteten legen ihre Arbeit nieder, die Schüler rebellieren. Der Anführer der Zöglinge wirft den Lehrern Unfähigkeit vor, mangelnde Effizienz und Vergeudung. Der Vize-Rektor dagegen beharrt: Die Erziehung wirkt auch an denen noch, die sich gegen sie auflehnen. Das Resultat dieser Einwirkung (die u. a. in einer Abschreck-Lektion über Onanie demonstriert wird) zeichnet Bellocchio mit unverhohlener Skepsis. Der Idealist (unter den Schülern) erliegt dem Einfluss des Macht-Technikers, der durch eine zweckmässigere Ordnung die Ökonomie verbessern will. «Alles Nicht-Wissenschaftliche wird vernichtet» erklärt er beim Umsägen eines Baums, bei dem Marien-Erscheinungen stattgefunden haben sollen. Doch der Rat, den er der «Seherin» gibt, klingt wenig verlockend: «Jetzt bist Du frei. Geh in die Fabrik...»

Dass «Nel nome del padre» in Italien nach seiner Fertigstellung Schwierigkeiten bekam, kann nicht verwundern. Seine Darstellung eines katholischen Internats ist ein einziges Krankheitsbild, in welchem Monstrositäten so dicht wie bei Fellini gehäuft sind. Reif fürs Irrenhaus erscheinen nicht nur die teilweise debilen Bediensteten, sondern ebenso manche der Lehrer und der Schüler. Das Zusammentreffen pubertärer Nöte und mystisch verbrämten Seelenterrors (so der Film) in einer Situation der Spannung und der Verunsicherung schafft ein Klima um sich greifender Fäulnis. Glaube, Religiosität und Moral erscheinen im Film durchwegs in pervertierter Form, in der Motivierung zwangshaft und ihres Sinngehalts beraubt. Durch den Mund der Schüler und der Bediensteten wird den Leitern des Instituts ein bewusstes Doppelspiel zum Zwecke der Disziplinierung und Unterwerfung im Dienste der bestehenden Machtverhältnisse vorgeworfen. Vordergründig bezieht sich diese Kritik auf die dargestellte Internatserziehung. Indessen ist aus der Konstellation der Konflikte und Personen und ihrer bildmässigen Vergegenwärtigung leicht abzulesen, dass Bellocchio – so wie bisher in seinen Familienporträts – die weitergehende Bedeutung, das Modell für die gesellschaftliche und politische Situation Italiens überhaupt sucht.

Als Modell – das nicht Verbindlichkeit im Sinne eines «Reports» beansprucht – beeindruckt Bellocchios Schilderung durch die Dichte, mit der Themen und Konflikte darin eingearbeitet sind. Soweit es sich ohne intime Kenntnis der spezifisch italienischen Verhältnisse überschauen lässt, erscheinen die Ansatzpunkte für die Kritik sowohl der gesellschaftlichen Zustände wie auch des Gebarens der Kirche nicht als unbegründet. Die inszenatorischen Mittel hingegen, die der Regisseur zum Einsatz bringt, führen den Film in den Bereich der Karikatur, die (selbst die Opfer des Systems) mitleidlos blossstellt. Die Tendenz zu massierten Überzeichnungen paart sich mit dem vergifteten Klima des Milieus zu einem Gesamtbild von bedrückend monotoner Düsternis. Eine Neigung in dieser Richtung war bei Bellocchio zwar in früheren Filmen schon festzustellen. Aber man registriert nun doch einen deutlichen Verlust an klärender Distanz zum Objekt der Beschreibung, wie sie für die Verbindlichkeit des Modells wünschbar gewesen wäre. Mag sein, dass das etwas zu tun hat damit, dass Bellocchio mit seinem Film an persönliche Schulerfahrungen anknüpft, dass er sich von etwas freimachen muss. Ebenso grossen Anteil an diesem Resultat dürfte aber auch die im Film sich manifestierende Resignation des Autors haben, der seit längerem schon die Hoffnung auf eine echte Befreiung in einer veränderten Gesellschaft verloren zu haben scheint und nur noch bittere Anklage führt.

Edgar Wettstein

Stechende Satire auf das Problem der Macht

Mit einer stechenden Satire demonstriert Marco Bellocchio am beispielhaften Zerfall des hierarchischen Machtsystems eines römisch-katholischen Internats die keineswegs spezifisch italienische oder gar katholische Auseinandersetzung um das Problem der Macht. Unbestreitbar fordert die Arroganz der Machthaber in unserer westlichen wie in der östlichen oder in der Dritten Welt stündlich ihren Tribut. Diese Tatsache verdichtet sich in unserer Zeit weltweiten Terrors und verhinderter sozialer Umschichtung und Demokratisierung von Tag zu Tag; sie lässt sich offensichtlich nicht auf die gymnasiale Abschlussklasse des Schuljahres 1958/59 in einem gewöhnlichen italienischen Internat

beschränken. Und das kann auch nicht die Absicht Bellocchios sein. Vermutlich wollte er (oder musste er vielleicht aus Zensurgründen?) nach dem im Film beiläufig, doch nicht ohne tiefere Bedeutung notierten Tod von Papst Pius XII. im Oktober 1958 dem versuchten Aufbruch der katholischen Kirche mit Johannes XXIII. und auch Paul VI. noch eine Chance zubilligen. Sie lässt sich allerdings realistisch nur sehr gering veranschlagen.

Die morbide Hierarchie der Internatsleitung, basierend auf den mittelalterlichen Erziehungsprinzipien «Befehlen – Gehorchen», ist im Grunde schon von innen heraus aufgeweicht und bloss noch Fassade. Jeder Lehrer und Vorgesetzte sucht zwischen Tradition und Anpassung den einfachsten Ausweg aus den ärgerlichen Auseinandersetzungen in der weichlichen und selbstsüchtigen Unbekümmertheit. Die dümmliche Ignoranz dieses Erziehungsleerlaufs setzt Bellocchio mit boshafter Übersteigerung ins Bild, wenn er beispielsweise während eines Sexual-Exerzitiums (zur Abschreckung von der gesundheitsschädlichen Masturbation!) einen der Jungen onanieren und dabei die Erscheinung Marias umarmen lässt.

Gegen solchen Leerlauf beginnen die mehr oder weniger begüterten Zöglinge der Abschlussklasse zu rebellieren. Im Neuling Transeunti finden sie ihren hochintelligenten und skrupellosen Führer, der die Prinzipien «Befehlen – Gehorchen» ganz neu und ohne die verweichlichten Patres begründen will. Sie inszenieren also auf der Internatsbühne eine gruselige Frankenstein-Faust-Paraphrase, in der auch der grausame Allvater und Richtergott mit seiner Hölle bemüht wird. Das Stück, vom «zweiten Mann» hinter Transeunti ursprünglich als befreiendes Psychodrama für die Zöglinge selber gedacht, sollte nun durch Furcht und Schrecken die Macht der Abschlussklasse – und besonders deren Führers – über die jüngeren Mitschüler und die «lehrenden» Patres des Internats etablieren.

Das abgeschriebene System gebiert also noch den neuen Machthaber, der die alten Prinzipien mit kalt berechnender Vernunft und «Wissenschaftlichkeit» aufpoliert und von allem mirakulösen Klimbim säubert. Er «befreit» zusammen mit dem «irren Mathematiker» Tino, einem der Bediensteten des Internats, ein Mädchen von seiner Heiligkeit, indem er den «immerblühenden» Birnbaum umlegt, unter welchem dem Mädchen Maria erschienen war. Nach dieser «Befreiung» schickt Transeunti sie in die Fabrik und fährt mit seinem teuren Jaguar selbstverständlich davon!

Für die ebenfalls rebellierenden Bediensteten des Internats scheint Bellocchio keine Möglichkeit offenzulassen, nachdem sich die Zöglinge einer Solidarisierung mit diesen deklassierten Arbeitstieren höhnisch widersetzten. Das Gegenprinzip der «Solidarität» kann in diesem System nicht gedeihen; wer unten ist, muss unten bleiben, auch wenn sich die Machthaber ablösen. Allerdings postuliert der Film doch nicht den unbedingten Sieg der skrupellosen Wissenschaftlichkeit über die sterbende, kirchliche Zwangsmoral mit ihrer mirakulösen Religiosität; der Protagonist, der möglicherweise eine Rettung oder doch eine Hoffnung versprach, der oben erwähnte «zweite Mann», ist unter Anstiftung von Transeunti zum Muttermörder geworden und bloss vorzeitig aus dem Film entlassen worden, da sein Solidarisierungsplan mit den Bediensteten zynisch in den Wind geschlagen wurde.

Dank dem Konkordat zwischen Vatikanstaat und Italien hat die römisch-katholische Kirche ihr mittelalterliches Machtmonopol noch nicht ganz verloren. Wie die politischen Auseinandersetzungen der jüngsten Zeit jedoch zeigen, muss sie heute praktisch auf verlorenem Posten darum kämpfen. Doch auch die reformierten Landeskirchen etwa in der Schweiz haben sich noch nicht als blosse Teilsysteme in einer pluralistischen Gesellschaft verstehen gelernt, obwohl sie faktisch keine Monopole mehr haben; diese wurden in der Folge des Calvinismus und der Säkularisierung an die Ideologie der «freien Marktwirtschaft» abgetreten. Doch die gegenwärtigen Krisen im reformierten Selbstverständnis möchten auf eine ähnliche Monopolneurose hindeuten, wie sie Bellocchios Film für den Katholizismus aufzuzeigen versucht. Wer wird also dem Gegenprinzip der «Solidarität» den nötigen Spielraum zum Wohlgedeihen gewähren, um die Macht schliesslich zu demokratisieren?

Urs Etter

KURZBESPRECHUNGEN

33. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» **8. März 1973**
Ständige Beilage der Halbmonatsschrift ZOOM-FILMBERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit der Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet. – Siehe Erläuterungen auf der Rückseite.

Adios, hombre (Das Todeslied von Laramie) 73/61

Regie: Mario Caiano; Buch: Edoardo Di Ortas; Musik: Francesco Di Masi; Darsteller: Craig Hill, Giulia Rubini, Edoardo Fajardo, Piero Lulli, Robert Wood; Produktion: Italien/Spanien 1970, United Pictures, 90 Min. Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Wegen falscher Zeugenaussage Verurteilter bricht aus dem Zuchthaus aus und rächt sich an einem Bankräuber, der mit seiner Bande ein Städtchen tyrannisiert. Brutaler Italo-Western mit enormem Munitionsverbrauch.

E

Das Todeslied von Laramie

Alfred R. – ein Leben und ein Film 73/62

Regie: Georg Radanowicz; Konzeption: Giovanni Blumer, Xavier Koller, Urs Lüthi, G. Radanowicz; Text: G. Blumer, Heinz Hänni; Sprecher: Christoph Schwegler; Kamera: Werner Zuber, G. Radanowicz; Musik: Steve Lacy, Irène Aebi, Steve Potts, Anton Bruhin; Darsteller: Xavier Koller; Produktion: Schweiz 1972, Czadinawor Films/Nemo Film, mit Unterstützung des Schweizer Fernsehens und des EDI, 99 Min.; Verleh: film-pool, Zürich.

Der Film zeigt den letzten Morgen von Alfred R. in seinem Zimmer und in Rückblenden einen Bruchteil seiner geschäftlichen Tätigkeit, verwoben mit optischen und musikalischen Interpretationen subjektiver Zustände. Das etwas langatmige Werk behandelt das gesellschaftliche Tabu des Selbstmordes und stellt unterschwellig das leistungsbedingte Erfolgsdenken in Frage.

E →6/73

All'onorevole piacciono le donne (Auch Abgeordnete lieben Mädchen) 73/63

Regie: Lucio Fulci; Buch: L. Fulci, Alessandro Continenza, Ottavio Jemma; Kamera: Sergio D'Offici; Musik: Fred Bongusto; Darsteller: Lando Buzzanca, Lionel Stander, Laura Antonelli, Corrado Gaipa, Renzo Palmer, Agostina Belli, Anita Strindberg u.a.; Produktion: Italien/Frankreich 1972, New Film/Jacques Roitfeld, 108 Min.; Verleih: Comptoir Cinématographique, Genf.

Für das Amt des italienischen Staatspräsidenten kandidierender Politiker wird seiner erotischen Schwächen wegen erpresst, erreicht jedoch mit Hilfe eines Kardinals und der Mafia schliesslich sein Ziel. Vulgäre Politsatire, die sich weitgehend auf eine Folge billiger Schwankszenen beschränkt.

E

Auch Abgeordnete lieben Mädchen

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

Wer die Kurzbesprechungen immer rasch zur Hand haben will, kann sie, da die Blätter mit den Kurzbesprechungen im Falz perforiert sind, leicht heraustrennen. Dadurch ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten der Aufbewahrung:
1. Man kann die Kurzbesprechungen mit einer Schere ausschneiden und in eine Kartei einordnen. Passende Karteikarten, Format I, sind in jedem Bürogeschäft erhältlich. Dies ist die praktischste Lösung zum mühelosen Auffinden aller Filme. Die Einordnung der einzelnen Kurzbesprechungen erfolgt in der Regel nach dem Originaltitel. (Das erste für die Einordnung zählende Wort wird mit einem Punkt unter dem ersten Buchstaben bezeichnet. Die Artikel wie Der, Die, Das, Le, La, The, Ein, Un, A usw. zählen nicht.) Wer entsprechend der in der Schweiz verwendeten deutschen Verleihtitel einordnen will, kann – zur Vermeidung von Fehleinordnungen – dank den unten rechts wiederholten Verleihtiteln das Kärtchen einfach umkehren. Diese Verleihtitel müssen allenfalls, wenn sie uns bei der Drucklegung noch nicht bekannt sind, später vom Benützer selbst nachgetragen werden. Wer die jährlich erscheinenden Titelverzeichnisse aufbewahrt, findet über die aufgeführten Verleihtitel rasch den Originaltitel und damit auch die Kurzbesprechung in der Kartei. Mit diesem Instrument kann man sich mühelos über die in Kino und Fernsehen gezeigten Filme orientieren. Die Kärtchen eignen sich zudem vorzüglich zur Orientierung über das laufende Kinoprogramm, wenn sie in Pfarrei- und Kirchgemeindehäusern, Schulen und Jugendgruppen in Schaukästen und Anschlagbrettern angebracht werden.
2. Man kann die Blätter mit den Kurzbesprechungen lochen und in einem Ordner sammeln. Zum leichteren Auffinden der Kurzbesprechungen sind die Filme in jeder Lieferung alphabetisch geordnet. Wiederum erlaubt das Titelverzeichnis auch hier ein rasches Auffinden der mit einer fortlaufenden Zählung versehenen Kurzbesprechungen.

Einstufung

K = Filme, die auch von Kindern ab etwa 6 gesehen werden können
J = Filme, die auch von Jugendlichen ab etwa 12 gesehen werden können
E = Filme für Erwachsene

Die Altersangaben können Eltern und Erziehern als Hinweise dienen, doch sollten sich diese in jedem einzelnen Fall selber Rechenschaft geben von der geistigen und ethischen Reife der Kinder und Jugendlichen. Bei den K- und J-Filmen werden die Altersangaben nach Möglichkeit differenziert. – Innerhalb der einzelnen Stufen geht die Wertung jedes einzelnen Films aus dem Text der Kurzbesprechung hervor.

Gute Filme

* = sehenswert
** = empfehlenswert

Diese Hinweise sollen jeweils in Verbindung mit der Kurzbesprechung und der Einstufung gesehen werden.

Beispiel: J* = sehenswert für Jugendliche
E** = empfehlenswert für Erwachsene

Ausführliche Besprechungen

Filme, die aus verschiedenen Gründen Beachtung verdienen oder eine kritische Stellungnahme erfordern, erhalten im ZOOM-FILMBERATER eine ausführliche Besprechung, auf welche in der Kurzbesprechung verwiesen wird.

Beispiel: → 1/73 = ausführliche Besprechung im ZOOM-FILMBERATER Nr. 1/1973. Im Textteil verweisen ZOOM 1/72, Fb 1/72 auf Besprechungen in früheren Jahrgängen der beiden Zeitschriften.

L'Attentat (Das Attentat) 73/64

Regie: Yves Boisset; Buch: Ben Barzman, Basilio Franchina, Jorge Semprun; Kamera: Ricardo Aronovich; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Jean-Louis Trintignant, Michel Piccoli, Gian-Maria Volontè, Jean Seberg, François Périer, Michel Bouquet, Philippe Noiret, Roy Scheider, Daniel Ivernel, Bruno Cremer u.a.; Produktion: Frankreich/Italien/BRD 1972, Transinter-Films/Sancrosiap, Terza-Films/Corona, 120 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Nordafrikanischer Exilpolitiker wird von Genf nach Paris gelockt und dort umgebracht; Zeugen werden vom französischen Geheimdienst beseitigt. Yves Boisset kleidet die Affäre um den 1965 entführten marokkanischen Oppositionsführer Ben Barka in einen handwerklich geschickt inszenierten und gut gespielten Politkrimi, dessen Verbindung von Realität und Fiktion allerdings zwiespältig wirkt und nicht ganz zu überzeugen vermag. →ZOOM 23/72

J*

Continuavano a chiamarli i due piloti più matti del mondo (Zwei verrückte Piloten) 73/65

Regie: Mariano Laurenti; Buch: Carlo Veo; Kamera: Tino Santoni; Musik: Giancarlo Chiaramello; Darsteller: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Lino Banfi, Isabelle Marshall, Sergio Leonardi u.a.; Produktion: Italien 1972, Tre M Cinematografica/Leone Film, 86 Min.; Verleih: Monopol, Zürich.

Das Komikerduo Franchi/Ingrassia mimt zwei Linienpiloten, die von den Söhnen eines reichen Industriellen zu Kursänderung gezwungen werden und schliesslich mit zwei Hostessen auf den Bahamas landen. Platter Klamauk mit einigen Effekten zweifelhaften Geschmacks.

E

Un Flic (Nacht über der Stadt) 73/66

Regie und Buch: Jean-Pierre Melville; Kamera: Walter Wottitz; Musik: Michel Colombier, Charles Aznavour; Darsteller: Alain Delon, Catherine Deneuve, Richard Crenna, Riccardo Cucciolla, Michael Conrad, André Pousse, Jean Desailly u.a.; Produktion: Frankreich 1972, Films Corona, 100 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf.

Ein Pariser Kommissar bringt eine Gangstergruppe zur Strecke und geht auch dann rücksichtslos vor, als er merkt, dass deren Anführer sein Freund ist. Melville hat diesen Policier mit kühler Berechnung, die sich im Formalen des Films niederschlägt, und fast unheimlicher Sorgfalt inszeniert. Die Reinheit der Inszenierung und die Durchkalkulierung bis ins Detail sind die Stärken dieses Films.

E* →5/73

Get Garter (Jack rechnet ab) 73/67

Regie: Mike Hodges; Buch: Mike Hodges, nach einem Roman von Ted Lewis; Kamera: Walter Suschitzky; Musik: Roy Budd; Darsteller: Michael Caine, Ian Hendry, John Osborne, Britt Ekland u.a.; Produktion: Grossbritannien 1970, Michael Klinger, 112 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Berufskiller aus London rächt in einer englischen Hafenstadt die Ermordung seines Bruders, der sich gegen den Missbrauch seiner minderjährigen Tochter für einen Pornofilm gewehrt hatte. Mit handwerklicher Sorgfalt inszenierter Gangsterfilm, der mit kaltschnäuzig-drastischen Gewalt- und Sexszenen garniert ist.

E

Medienarbeit der Kirchen – Voranzeige für wichtige Veranstaltungen 1973

I
15.–21. Juli
«Medienerziehung – Einführung in Theorie und Praxis» für Lehrer und Kader der Jugend- und Erwachsenenbildung im Bildungshaus Bad Schönbrunn ZG, veranstaltet von der Katholischen Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen und vom Filmbüro der Schweizerischen Katholischen Filmkommission, Zürich.

II
1./2. und 3. September
«Audiovisuelle Medien und kirchliche Bildungsarbeit» in Zürich, veranstaltet vom Filmdienst der reformierten Kirchen, Bern, und vom Filmbüro der Schweizerischen Katholischen Filmkommission, Zürich.

III
22.–31. Oktober
«Die Praxis der Filmarbeit in der Gemeinde». Weiterbildungskurs für Pfarrer im Evangelischen Tagungs- und Studienzentrum Boldern, 8708 Männedorf. Für die Durchführung verantwortlich: Pfarrer Paul Frehner, Pfarrer Dölf Rindlisbacher. Für die Kommission zur Weiterbildung der Pfarrer: Dekan Arthur Scheffeldt.

IV
17./18. und 19. November
«Audiovisuelle Medien und kirchliche Bildungsarbeit» in Bern, veranstaltet wie II.

Programme werden rechtzeitig bekanntgegeben. Auskunft erteilen: Filmdienst der reformierten Kirchen, Bürenstrasse 12, 3007 Bern (031/461676), Filmbüro SKFK. Bederstrasse 76, 8002 Zürich; Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen, Hottingerstrasse 30, 8032 Zürich (01/365580).

Filmeinsatz für gesellschaftspolitische Fragen

Die Jugendbewegung des Kantons Luzern führt am 24./25. März 1973 (Samstag, 16 Uhr bis Sonntag, 16.30 Uhr) im Pfarreizentrum Horw ein Arbeits-Weekend für (hauptsächlich) Jugendliche durch, das zur Auseinandersetzung mit den Problemkreisen «Apartheid in Südafrika» und «Fremdarbeiter in der Schweiz» anregen will und entsprechend Informationen vermittelt. Das Weekend wird von Ambros Eichenberger, Filmbüro SKFK, Zürich, geleitet. Es werden Filme wie «Braccia si – Uomini no», «End of the Dialogue», «Katutura» sowie offizielle Filme der südafrikanischen Botschaft gezeigt. Für die Erörterung der Fremdarbeiter-Problematik wird ein Informations-Plenum stattfinden, an dem ein Bauführer, zwei Fremdarbeiter und ein Ausländerseelsorger teilnehmen, während für die Frage der südafrikanischen Apartheid ein Immenseer Pater Stellung beziehen wird. Neben der Besprechung der beiden «Sach-Probleme» möchte das Weekend aufzeigen, wie man für gesellschafts- und sozialpolitische Fragen den Film (und gleichgelagerte Medien) einsetzen kann. Anmeldungen bis Mittwoch, 14. März, bei Irmgard Dürmüller, Klausfeld, 6037 Root, Telephon 041/91 13 06. Kosten inklusive Übernachtung in Gemeinde-Militärunterkunft Fr. 25.–.

Heute nacht oder nie 73/68

Regie und Buch: Daniel Schmid; Kamera: Renato Berta; Darsteller: Ingrid Caven, Voli Geiler, Peter Chatel, Igor Jozsá, Peter Kern, Harry Bär, Béatrice Stoll u.a.; Produktion: Schweiz 1972, Daniel Schmid und Mitarbeiter, 90 Min.; Verleih: filmpool, Zürich.

Herrschaft und Dienerschaft tauschen einmal im Jahr die Rollen. Einer der Artisten, die zur Unterhaltung während des Gesindeessens bestellt sind, ruft dazu auf, die Macht der Herren zu brechen. Seine Worte bleiben ungehört. Am Ende des Spiels gehen alle wieder auf ihre Positionen zurück. Nostalgie und ein Feingefühl für die Schönheit des Moders beherrschen diesen Film, der für die Auseinandersetzung mit der Dekadenz eine adäquate filmische Form gefunden hat, die allerdings nicht verleugnet, dass Film eine Geschichte hat.

E✶ →5/73

Murders in the Rue Morgue 73/69

Regie: Gordon Hessler; Buch: Christopher Wicking, Henry Slesar, nach der gleichnamigen Erzählung von Edgar Allan Poe; Kamera: Manuel Berenguer; Musik: Waldo de los Rios; Darsteller: Jason Robards, Christine Kaufmann, Lilli Palmer, Michael Dunn, Herbert Lom, Adolfo Celi u.a.; Produktion: USA 1971, American International, 85 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich

Ein totgeglaubter, eifersüchtiger Bühnendarsteller ersteht zu neuem Leben, bringt aus Hass die Rivalen seiner Verehrerin um, wird ermordet, kehrt wiederum ins Leben zurück und mordet weiter. Frei nach Edgar Allan Poe verfilmte, etwas verworrene Horrorgeschichte mit brutalen Zügen, jedoch spannend und flüssig inszeniert.

E

Nel nome del padre (Im Namen des Vaters) 73/70

Regie und Buch: Marco Bellocchio; Kamera: Franco Di Giacomo; Musik: Nicola Piovani; Darsteller: Yves Beneyton, Renato Scarpa, Laura Betti, Piero Vida, Lou Castel, Aldo Sassi, Marco Romizi, Ghigo Alberani u.a.; Produktion: Italien 1972, Vides (Franco Cristaldi), 109 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.
In Marco Bellocchios Darstellung erscheint ein Römer Mittelschulinternat unter geistlicher Leitung als durch und durch krankes Milieu und als Brutstätte gesellschaftspolitischer Vergiftung. Auf spezifische Verhältnisse zugeschnitten, beansprucht der Film auch Verbindlichkeit als Spiegelung der allgemeinen politischen Konfliktslage in Italien. Die Komplexität der Thematik verbindet sich gestalterisch mit karikierenden und emotional wirkenden Elementen, derentwegen dem Film die wünschbare Distanz zu den Gegenständen seiner Kritik abgeht.

E✶ →5/73

Im Namen des Vaters

Le pays de mon corps 73/71

Regie und Buch: Claude Champion und Agnès Contat; Kamera: Edouard Winiger; Darsteller: Therapeutinnen und Schüler einer Genfer Schule für psychomotorische Heilgymnastik; Produktion: Schweiz 1972, Nemo Film, 98 Min.; Verleih: Nemo Film, Zürich.

Ein abendfüllendes Werk über die Ausbildung und die praktische Arbeit von Therapeutinnen an einer Genfer Schule für psychomotorische Heilgymnastik. Die rhythmischen Übungen und therapeutisch ausgerichteten Spiele helfen den bewegungs- und kontaktgeschädigten Kindern, ihren eigenen Körper kennenzulernen und ihre Kontaktschwierigkeiten zu überwinden. Ein Reportagefilm von ausgesprochen humanem und gleichzeitig poetischem Charakter.

J✶✶ →6/73

I racconti di Canterbury/Canterbury Tales (Pasolinis tolldreiste Geschichten) 73/72

Regie: Pier Paolo Pasolini; Buch: P. P. Pasolini nach den Erzählungen von Geoffrey Chaucer; Kamera: Tonino Delli Colli; Musik: P. P. Pasolini, Ennio Morricone; Darsteller: Hugh Griffith, Ninetto Davoli, Franco Citti, Laura Betti, Josephine Chaplin u. a.; Produktion: Italien 1971, P. E. A., etwa 100 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Der Film stützt sich auf die grotesken Geschichten des Engländers Geoffrey Chaucer (14. Jahrhundert). Dabei schlägt die unbestrittene Fabulierkunst Pasolinis oft in Derbheit und Vulgarität um, und die offenherzige Direktheit in der Darstellung grenzt nicht selten an Geschmacklosigkeit.

E

Storia di confine (Grenzgeschichte) 73/73

Regie: Bruno Soldini; Buch: B. Soldini, Marco Nessi; Kamera: Lionel Legros; Musik: Gino Mescoli, Evasio Roncarati, Martine Piffaretti; Darsteller: Fabio Garriba, Giampiero Albertini, Francesca Romana Coluzzi, Ezio Sancrotti, Remo Varisco und Laiendarsteller; Produktion: Schweiz 1972, Decima Musa, 95 Min.; Verleih: Septima Film, Genf.

Ein ungewöhnliches Drama aus dem Tessin der letzten Jahre des Zweiten Weltkrieges, als Schmuggel und Tod die Grenzbevölkerung bewegten. Soldini hat zumindest am Anfang seines Filmes gradlinig und schnörkellos inszeniert, doch geriet ihm der Film am Ende zur Schmierentragödie. Konzessionen an einen billigen Publikumsgeschmack verderben den guten Gesamteindruck dieses immerhin beachtlichen Filmes aus der Südschweiz.

E✶ →6/73

Tout va bien 73/74

Regie und Buch: Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin; Kamera: Armand Marco; Musik: Stone Charden; Chansons: J.-L. Godard, J.-P. Gorin, Lotta Continua; Darsteller: Yves Montand, Jane Fonda, Vittorio Caprioli, Jean Pignol, Pierre Oudry, Elizabeth Chauvin, Eric Chartier, Anne Wiazemski u. a.; Produktion: Frankreich 1972, Anucka Film, 95 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Godard und Gorin stellen in «Tout va bien» nicht nur das Bürgertum. sondern auch die Haltung der Gewerkschaften und jene der Kommunistischen Partei in Frage. Mit den Stilmitteln, die Brecht für die «epische Form» des Theaters gefordert hatte, und aus einer Position, die man als «unten links» bezeichnen könnte, wollen Godard und Gorin den Zuschauer zu einer Überprüfung seiner eigenen Rolle innerhalb der Gesellschaft veranlassen.

E✶ →5/73

L'uccello migratore (Der Professor und die lüsterne Lehrerin) 73/75

Regie: Steno; Buch: Giulio Scarnicci, Raimondo Vianello; Kamera: Ennio Guarnieri; Musik: Armando Trovajoli; Darsteller: Lando Buzzanca, Rossana Podestà, Gianrico Tedeschi, Dominique Torrent, Pia Velsi u. a.; Produktion: Italien 1972, 96 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf.

Ein sizilianischer Lehrer wird nach Rom berufen, wo er eine aufrührerische Klasse vorfindet, der er zu Beginn nicht gewachsen ist. Nach verschiedenen Sexabenteuern mit einer Lehrerin und einer Schülerin schliesst er sich jedoch den Ideen der Schüler an und besetzt mit ihnen das Gymnasium, um gegen das veraltete Schulsystem zu demonstrieren. Sexbetonte Komödie mit stellenweise humoristischen Ansätzen.

E

Schweizer Zahlenlotto entschädigt das Fernsehen

Aus dem Zentralvorstand der SRG

srg. Der Zentralvorstand der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) liess sich von Generaldirektor Stelio Molo über den Stand der Reorganisation orientieren und gab seinem Vertrauen Ausdruck, dass die Arbeiten planmässig voranschreiten. Der Zentralvorstand genehmigte eine Statutenrevision der Westschweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft, deren wichtigste Änderung die Aufnahme von zwei Personalvertretern mit allen Rechten und Pflichten in den Regionalvorstand vorsieht. Von diesen beiden Vertretern wird je einer das Personal des Radios und jenes des Fernsehens vertreten. Er gab seine Zustimmung zur Wahl von René Schenker zum Regionaldirektor für Radio und Fernsehen in der Westschweiz. Schenker ist gegenwärtig Direktor des Westschweizer Fernsehens und wird seine im Zug der Reorganisation neu zu schaffende Stelle am 1. Juli 1973 antreten. Der neue Vertrag zwischen der SRG und der Stiftung «Orchestre de la Suisse romande» wurde ratifiziert. Er tritt rückwirkend auf den 1. Januar 1973 in Kraft und sieht neu die Verwendung von Orchesterleistungen durch das Fernsehen vor.
Die Entschädigung der SRG an die Schweizerische Depeschenagentur ist auf Grund von Verhandlungen durch den Zentralvorstand neu festgesetzt worden. Sie beträgt inskünftig pro Jahr 1565000 Franken gegenüber bisher 960000 Franken, wobei die vertragliche Steigerung infolge der letzten Taxerhöhung mitberücksichtigt ist.
Das Schweizer Zahlenlotto wird der SRG jährlich 200000 Franken für die wöchentliche Ausstrahlung der Lotto-Ziehung vergüten. Damit soll der Aufwand der SRG für diese Sendung gedeckt werden. Der Zentralvorstand stimmte diesem Verhandlungsresultat zu. Schliesslich bewilligte der Zentralvorstand Kredite für Umbauarbeiten in den Radio- und Fernsehstudios in Genf, für eine Gebäudeerhöhung im Fernsehstudio in Comano bei Lugano, für Mieträume für die Radiodirektion DRS und für einen Dachstockausbau im Radiostudio Basel. Mit Genugtuung wurde davon Kenntnis genommen, dass die seinerzeit bewilligten Kredite, zuzüglich Teuerung, für das neue Fernsehstudio in Zürich um 4 Millionen Franken und für das neue Fernsehstudio in Genf um 1,5 Millionen Franken unterschritten worden sind.

Heiner Gautschy neuer Chef der «Rundschau»

d. Mit dem Umzug in die neuen Büros und ins neue TV-Studio Zürich-Seebach ist auch die neue Struktur der Abteilung Information des Fernsehens der deutschen und der rätoromanischen Schweiz in Kraft getreten. Ebenso wurden die Nachfolger von Erich Gysling und Dr. Hanspeter Danuser bestimmt. Abteilungsleiter ist Ueli Götsch, sein Stellvertreter Dr. Heiner Gautschy, der die Leitung der Redaktion der «Rundschau» übernimmt (Stellvertreter: Dr. Rolf C. Ribi). Als verantwortliche Redaktion zeichnen Heiner Gautschy, Rolf C. Ribi, Annemarie Schwyter und Marco Volken. Das Team der «Rundschau» arbeitet auf Grund eines eigenen Statuts, welches den ständigen Mitarbeitern ein Mitspracherecht in programmlichen und organisatorischen Fragen zubilligt. Peter Schellenberg, bisher Stellvertreter des «Antenne»-Leiters, übernimmt die Leitung der «Antenne», und Norbert Jansen, bisher Filmreporter, wird stellvertretender Leiter. Jürg Tobler, bisher Leiter des früheren Ressorts Inland, leitet die Redaktion von «Tatsachen und Meinungen». Sein Stellvertreter ist Willi Kaufmann, der als freier Mitarbeiter, zusammen mit Hans. O. Staub und Dr. Willi Linder, zu den ständigen Gesprächsleitern der Sendung gehört. Alphons Matt ist von der «Tagesschau» zur Abteilung Information übergetreten.