Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 25 (1973)

Heft: 9

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: 04.12.2025

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

seur Martin Ritt gedreht hat: über den Lebenskampf einer schwarzen Familie im Süden, die durchhält, obwohl der Mann für einen Diebstahl eingesperrt wird und die Mutter mit ihren beiden Kindern allein die Ernte einholen muss, damit die Stelle bei dem weissen Landbesitzer gehalten werden kann. Ritt verlagerte seine hochmoralische, ordentliche und sauber erzählte Story in die dreissiger Jahre, in eine Umgebung, die längst überholt ist und den erwähnten Konflikten nicht mehr adäquat ist. *Sounders* ist ein harmloser, sehr «menschlicher» Film, der aus diesen Gründen so beliebt ist. Und Ritt ist ein Regisseur, der offen zugibt, dass er die Welle des Erfolgskinos ausnutzen wird: «Noch zwei weitere ‚schwarze' Filme, dann drehe ich wieder die Filme, die ich machen will.»

Die augenblickliche Enttäuschung weniger hat sich noch nicht ausgebreitet. Zur Zeit werden 25 weitere Filme des «schwarzen Kinos» abgeschlossen. Man kann also damit rechnen, dass sich der Markt eines Tages selbst erstickt. Die Schwarzen haben sich daran gewöhnt, dass es ein Kino für sie gibt, aber sie haben eines Tages möglicherweise wirklich keine Lust mehr, nur noch Märchenbilder zu sehen. Von diesem Augenblick an wird man erwarten können, Filme mit Auseinandersetzungen angeboten zu bekommen, die der Realität entsprechen, die gesellschaftspolitisch relevant sind und nicht nur von der eigenen Situation für kurze Zeit ablenken und dabei den Kontrast zwischen der Scheinwelt und der Wirklichkeit umso mehr betonen. Der «Schwarze Film» wartet auf neue Revolutionäre, die nicht mehr nur gierig Filme machen wollen, sondern einem breiten Publikum Themen anbieten werden, die sie sehr betreffen. Damit würde man die kommerzielle Welle vielleicht doch noch in ein «Gebrauchskino» verändern können.

Christa Maerker

FILMKRITIK

Ludwig

Italien/Frankreich/Deutschland 1972. Regie: Luchino Visconti (Vorspanndaten s. Kurzbesprechung 73/125)

Luchino Viscontis Vorliebe für prunkvolle Inszenierungen verschiedener Erscheinungsformen der Dekadenz, das geheimnisumwitterte Leben und Sterben des verschwendungssüchtigen und kontaktscheuen bayrischen «Märchenkönigs» Ludwig II., der mit ihm befreundete Richard Wagner und seine für die damalige Zeit revolutionäre Kunstauffassung, nicht zuletzt das immer wieder überzogene, schliesslich 12 Millionen D-Mark übersteigende Budget – all dies mag dazu beigetragen haben, dass man da und dort von Viscontis «Ludwig» eine rauschhafte Apotheose Wagnerscher Musik, bayerischer Prunkschlösser und romantischer Nostalgie erwartet hatte. Gegenüber solchen Erwartungen erweist sich «Ludwig» (auch in der bei uns zu sehenden vollständigen Fassung) als ein erstaunlich kühles, fast nüchternes Werk. Vielleicht hängt dies teilweise damit zusammen, dass Viscontis Equipe zu den luxuriösen Schlafgemächern in Herrenchiemsee, Neuschwanstein und Linderhof keinen Zutritt erhielt und viele Interieurs in den Studios der Cinecittà in Rom nachgebaut werden mussten. Vielleicht hat Visconti aber auch gespürt, wie leicht der bombastische Luxus der von Ludwig II. erbauten Schlösser (sie führten den bayerischen Staat einst an die Grenzen des Bankrotts, bilden heute aber seine wichtigste touristische Einnahmequelle) und der von Richard Wagner zelebrierte Pomp heutzutage in Lächerlichkeit umschlagen können. (Schon ein Blick in die schwärmerischen Briefe, die der kunstbegeisterte König dem verehrten Meister zukommen liess, provoziert Ironie.) Um eine Demaskierung von Schwulst und

Pomp ist es Visconti in «Ludwig» aber ebensowenig gegangen wie um deren Glorifizierung – auch wenn überängstliche Hüter von Ludwigs II. Andenken das erstere befürchtet hatten.
Was Visconti an Ludwig II. interessiert, ist der Mensch, der dank seiner Stellung als absoluter Monarch in der Lage war, sich eine Kunstwelt zu erbauen, um sich darin vor der Wirklichkeit zu verstecken. Die historische Realität wird in «Ludwig» denn auch nur angedeutet: Vom Krieg Bayerns gegen Preussen (1866) erfährt der Zuschauer noch weniger als der junge König selbst, der von all dem nichts wissen wollte – sehr zum Leidwesen der ihm ergebenen Offiziere. Historisches, Anekdotisches und Biographisches ist bei Visconti nur ein Mittel der Charakterisierung seines Helden, eines Mannes, der durch Erziehung und Stellung in eine innere Isolation geraten ist, die er mit künstlerischen Erlebnissen zu kompensieren sucht. Anders als Aschenbach im «Tod in Venedig» will Ludwig die Symbiose von Künstlertum und Einsamkeit aber nicht gelingen: Er ist nicht Künstler, nur Kunstliebhaber. Entsprechend ist auch die Musik (Wagner, Liszt und Offenbach) weniger deutlich als dramaturgisches Mittel eingesetzt als im «Tod in Venedig».
Auch bei den Künstlern, mit deren Werken er sich zu identifizieren sucht, entdeckt Ludwig jene Bruchstellen zwischen Werk und Schöpfer, die er bei sich selbst nicht wahrhaben will. Richard Wagners (in der Interpretation durch Trevor Howard gerinnt die Figur fast zur Karikatur) aufwendiger Lebenswandel, sein kaum verborgenes Verhältnis mit Cosima (Silvana Mangano), der Tochter Liszts und Gattin des Hofmannes Hans von Bülow, seine Intrigen und Unehrlichkeiten vertrugen sich schlecht mit der fast mystischen Hingabe, mit der er seine Werke verstanden wissen wollte. Und wie der Hofschauspieler Kainz (Folker Bohnet) sich als ein Mensch aus Fleisch und Blut entpuppt, versetzt diese Erkenntnis dem Monarchen einen psychischen Schock. Ludwig selbst ist nicht Lohengrin, als der er in der «Venusgrotte» seine Gäste empfängt: Zwar verstösst er seine «Elsa» – so nennt er Sophie (Sonja Petrova), seine Verlobte, die Schwester Elisabeths von Österreich –, aber nicht weil sie ein Gebot übertreten hätte, sondern aus Angst, bei ihr als Mann zu versagen. Die peinlichen Spiele des Königs mit seinen Bedienten gegen Ende des Films (sie erinnern an das grosse Männerfest aus den «Verdammten») sind Folge, nicht Ursache dieses mangelnden Selbstvertrauens. «Sie brauchen Hilfe, die ich Ihnen nicht geben kann», sagt ihm Elisabeth (überzeugend und ohne Erinnerung an «Sissi» dargestellt von Romy Schneider), seine Cousine, die österreichische Kaiserin, die ihm innerlich am nächsten steht und in die er sich wie ein Schuljunge verliebt hat.
«Dies wird kein Film, der das Geschichtsbuch ersetzen soll», hat Visconti zu Recht von «Ludwig» gesagt. Und in der Tat enthalten nicht nur die reichen Dekorationen und das gemächlich vorgeführte Hofzeremoniell Rückverweise auf die Persönlichkeit des Helden, alle auftretenden Figuren sind in Wirklichkeit kaum mehr als Statisten in einem magischen Traumspiel, in dem Ludwig die dominierende Rolle spielt, ohne zu realisieren, dass er selbst immer deutlicher zur Marionette seiner unbewussten Kräfte erstarrt. Ob man diesen Vorgang als Geisteskrankheit, Charakteranlage oder Schicksal interpretiert, ist letztlich eine Frage der Perspektive. Ludwig in dem Sinne zu spielen, in dem Visconti ihn sieht, ist eine ebenso schwierige wie undankbare Aufgabe. Helmut Berger hat sie in idealer Weise gelöst. Er gibt den weltfremden Monarchen nicht als zu spät geborenen Renaissancefürsten (als der er oft gesehen wird), sondern als neurotischen Schwarmgeist, hinter dessen Begeisterungsfähigkeit sich Angst vor der eigenen Gefühlskälte verbirgt. («Nur einmal fürchtet Siegfried sich, wenn er zum erstenmal eine Frau trifft», gesteht Ludwig seiner Cousine.) Da Ludwig nicht nur andern, sondern sich selbst ein Rätsel bleibt (und bleiben wollte), verwendet Visconti ein bei ihm ungewohntes Mittel, um die Persönlichkeit des Monarchen zu erhellen: Er blendet Zeugenaussagen von Dienern, Bekannten und Ärzten ein. Am frühsten erkennt Elisabeth Ludwigs Tendenz, sein Leben ausserhalb der Wirklichkeit zu situieren: «Wagner gibt Ihnen die Illusion von Kunst, wie ich Ihnen die von Liebe gebe.»
Die Einblendung von Zeugenaussagen ist nicht die einzige Unterbrechung im Hand-

lungsfluss des breitangelegten Werks. Visconti überrascht mit erstaunlichen Vorwegnahmen späterer Ereignisse: Unmittelbar nach der Krönungszeremonie etwa sieht man eine Szene jener Verschwörung, die 22 Jahre später zu Ludwigs Absetzung und Verhaftung führen wird; und unmittelbar nach Elisabeths Bemerkung, die Geschichte vergesse die Fürsten, es sei denn, jemand gebe ihnen Gewicht, indem er sie ermorde, sieht man die Kaiserin nach ihrer Ermordung auf dem Totenbett liegen – eine Szene aus dem Jahre 1898, die im Film, der mit dem Tode Ludwigs II. im Jahre 1886 schliesst, gar nicht mehr vorkommt. Mit solchen Mitteln verweist Visconti den Zuschauer auf das Exemplarische seiner Figuren, macht ihn hellhörig für die geschickt eingeflochtenen kritischen Reflexionen. Etwa in jener Sequenz, in der Ludwig ein idealistisches Selbstbekenntnis ablegt und sich hernach von einem Untergebenen die ernüchternde Bemerkung gefallen lassen muss: «Wenn einer das Leben wirklich liebt, kann er es nicht ausserhalb der Gesellschaft führen.» Gerhart Waeger

Még kér a nép (Roter Psalm)

Ungarn 1971. Regie: Miklos Jancso (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/116)

Von der erstaunlichen Produktivität des Ungarn Miklos Jancso ist in unseren Kinos (ausserhalb von Sonderveranstaltungen) wenig zu merken. «Rote und Weisse» (1967) hat seinerzeit einen Verleiher gefunden und nun wieder «Roter Psalm». In den dazwischenliegenden vier Jahren hat Jancso aber sechs weitere Spielfilme gedreht, die zum Teil im Ausland aufgeführt worden sind (zwei sind in Italien entstanden). Erstaunlich ist auch, so kann man nun feststellen, die stilistische Entwicklung, die sich in dieser Periode vollzogen hat. Für seine Thematik, die Erhebung der Unterschichten gegen eine ungerechte Ordnung, hat Jancso zu einer geradezu exotischen Form gefunden, für die es Vergleichbares im zeitgenössischen Film vielleicht nur noch beim Brasilianer Glauber Rocha gibt. Die Assoziation erweist sich denn auch nicht als zufällig. An die Dritte Welt scheint Jancso beim «Roten Psalm» gedacht zu haben, in welchem er einen Revolutionsmythos gestaltet, der die Hoffnung auf den endlichen Sieg der Sache der Ausgebeuteten und Unterdrückten verkündet.
Jancsos Filme pflegen von der ungarischen Nationalgeschichte auszugehen, in der es mehrere Ansätze zu einer Befreiung nicht nur von fremder Herrschaft, sondern auch von der die ungleiche Besitzesverteilung schützenden Ordnung gab. Einer dieser Versuche ging zu Ende des letzten Jahrhunderts von den Landarbeitern aus, die eine Art Bodenreform forderten. Viel mehr erfährt man im Film über die Hintergründe und Zusammenhänge seines historischen Ansatzes nicht, was mindestens für den fremden Betrachter, der keine Vorkenntnisse mitbringt, verwirrend wirkt. Diese Schwierigkeit ist bei Jancso nicht neu. Sie hängt zusammen mit seiner – hier am weitesten entwickelten – gestalterischen Konzeption, die sich weder analytischen noch gar didaktischen Absichten unterwirft. Der Film gliedert sich in eine Anzahl von Episoden, die zwar keine zusammenhängende Handlung ergeben, aber immerhin dem Gefälle eines sich zuspitzenden Konflikts folgen. Skizzenhaft erkennt man das Bild einer Revolution des Proletariats, die am Ende symbolhaft zum Sieg kommt. Diese Revolution wird in der Darstellung des Films nicht von Individuen getragen. Soweit solche überhaupt herausgehoben werden, haben sie zumeist allegorischen Charakter. Die Konfrontationen ereignen sich zwischen Gruppen – in der marxistischen Terminologie: zwischen den Klassen. Auf der einen Seite steht das Landvolk (der Terminus entspräche etwa seiner Kostümierung), das leidet, sich zusammenschliesst und sein Recht fordert. Es sind Männer und Frauen ohne Waffen, ohne Organisation oder Anführer. Die Gegenseite der Besitzenden und Mächtigen, die ihre Privilegien verteidigen, wird repräsentiert durch Gutsbesitzer, Adelige, Priester, Gendarmerie und Armee, die der Reihe nach den Revoltierenden gegenübertreten. Die Begegnungen werden aber nicht in der Art eines rekonstruierenden Berichts geschildert. Statt dessen faltet Jancso die einzelnen Episoden

in choreographischer Form aus. Gleichsam in einer endlosen Bewegung – Bewegung im Bild und Bewegung der Kamera – vollzieht sich ein malerisches Zeremoniell, in welchem sinnlicher Reiz die symbolische Überhöhung trägt. Mythologie, Folklore, populäre Musik, Hymnen, Psalmen und kirchliche Liturgie liefern die Formen, die Jancso souverän zu einem Fest der Farben, Rhythmen und Klänge verarbeitet: zu einer Feier der Revolution.
Der Gedanke an die Dritte Welt, an ihre zumeist noch wenig aussichtsreichen Emanzipationshoffnungen, macht verständlich, was Jancso mit diesem Film will: einem Glauben, einem Bekenntnis bewegende und über alle drohende Verzweiflung erhabene Gestalt geben. Verwunderlich ist darum nicht – wenngleich vielleicht schockierend –, dass er den Bedeutungsgehalt religiöser Formen auf den Klassenkampf überträgt. Das sozialistische «Vaterunser» – mit dem er auf originale Quellen jener Epoche zurückgegriffen haben will, die überhaupt Ausgangspunkt des ganzen Films waren – ist nicht etwa als Schmähung zu verstehen, sondern als Anspruch: Das revolutionäre Bekenntnis soll das christliche ablösen. Da Jancso freilich zugleich heftig gegen den «Irrationalismus» angeht und diesen spezifisch in Gestalt der Kirche in Erscheinung treten lässt, hat sein Vorgehen, seine Wahl der Ausdrucksmittel etwas Widersprüchliches an sich. Denn ins Irrationale geht zweifellos auch der Mythos, den er in seinem Film gestaltet.
Die Frage der Geschichtsinterpretation, der richtigen oder falschen Anschauung, stellt sich in solchem Rahmen kaum. Man befindet sich im Bereich der Aprioris, ist Teilnehmer oder Aussenstehender. Dabei ist aber auch zu beachten, wie weit weg sich Jancso von der Penetranz eines sozialistischen Realismus befindet. Als eine originäre und kraftvolle Umsetzung der Revolutionshoffnung in künstlerische Gestalt kann auch derjenige diesen «Roten Psalm» würdigen, der seinem Bekenntnis nicht zustimmt. Edgar Wettstein

Charlotte's Web (Zuckermanns Farm)

Produktion: USA 1972. Regie: Charles Nichols und Iwao Takamato (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/122)

Es gibt auf dem Gebiet des Spielfilms kaum eine so delikate Sparte wie den Kinderfilm. Hier macht sich die Spekulation mit dem Kommerziellen, die zu verleugnen das Medium verkennen hiesse, besonders bemerkbar, kann man doch in der Regel mit einem Zuschauer rechnen, der konsumiert, ohne nach Qualität zu fragen. Die Massenproduktionen für das Fernsehen, die wenig Geld kosten dürfen, haben die Situation eher noch verschlechtert. Ausser einigen gezielten Kindersendungen, die den Fernseh-

anstalten gewissermassen als Alibi dienen, ist es der schiere Ramsch, der zu jugendfreien Fernsehstunden über die Mattscheiben flimmert. So kann es geschehen, dass eine halbwegs geglückte Kinderfilmproduktion bereits als kleines Wunder gesehen und dank den verschobenen Massstäben überbewertet wird. Bei «Charlotte's Web», einem amerikanischen Zeichentrickfilm, der zu den Zeiten der grossen Walt-Disney-Märchenfilme – auch wenn diese einer kritischen Untersuchung nicht immer standhalten können – allein schon wegen seiner mangelhaften Animationstechnik nie eine Chance gehabt hätte, verhält es sich so.
Wer eine gewisse medienpädagogische Verantwortung fühlt, ist heute im allgemeinen schon dankbar, wenn er den Kindern Filme zeigen kann, die nicht von versteckten oder offenen Gewaltakten strotzen. Hier hat «Charlotte's Web» unbestreitbar seine Vorteile. Er ist einer jener Filme, die keinem einen Schaden zufügen können. Das Zulassungsalter in verschiedenen Schweizer Städten weist darauf hin: In Bern darf ins Kino, wer siebenjährig ist, in Zürich darf die Herrlichkeit bereits ab sechs konsumiert werden, und in Basel gar ist der Film für «Kinder jeglichen Alters» freigegeben. Ein harmloses Kinovergnügen also, ein Film, in dem kein Blut fliesst, niemand getötet, zertrampelt, plattgewalzt oder mit Dynamit in die Luft gejagt wird. Der Beweis, dass sich Kinder auch anders unterhalten lassen, wird angetreten. Geglückt ist das Unterfangen indessen nur halbwegs. Daran trägt nun allerdings weniger die Geschichte vom Schweinchen Wilbour und seiner Spinnenfreundin Charlotte die Schuld als vielmehr die Tatsache, dass das an sich hübsche Märchen einer unverbrüchlichen Tierfreundschaft auf «abendfüllend» zerdehnt, mit triefender Moral und einem üblen Zuckerguss von musikalischen Einlagen garniert wird. Kitsch, der weniger mit dem Geschmack der Kinder als mit den Tränendrüsen der begleitenden Mütter spekuliert, macht sich breit und hemmt den Fluss der Handlung zeitweise beängstigend.
Schlimmer als die Langeweile, die dem Kind, das gerade bei einem so langen Film seine Erholungspausen braucht, weit weniger auffällt, oder die offensichtlichen Mängel der Trickgestaltung – Nebenfiguren sind oft überhaupt nicht animiert – ist die deutsche Synchronisation dieses Films: Dass in der Bundesrepublik gewisse Dinge «pfundig» sind und eine «Sache geritzt» wird, mag ja noch angehen, wenn man bedenkt, dass eine «helvetische» Synchronisation aus Kostengründen einfach nicht möglich ist (abgesehen davon, dass bei uns die dazu notwendige technische und personelle Infrastruktur fehlt). Wenn aber der Übersetzer zu reimen beginnt und Verse wie «Bin ich zu intellektuell / Bitte unterbrecht mich schnell» schmiedet, ist man tatsächlich versucht, die Projektion mit wüstem Zorngebrüll zu unterbrechen. Die vollkommene Unfähigkeit, den Film mit einem dem Kinde gerecht werdenden Text zu unterlegen, stimmt nicht nur bedenklich und ärgerlich, sondern zeigt auch, mit wie wenig Ernst in der Branche dem Problem des Kinderfilms begegnet wird. Die himmelschreiende Synchronisation von «Zuckermanns Farm» führt denn auch zur Überlegung, dass der Film aus Gründen der Verständlichkeit nicht «für Kinder jeglichen Alters», sondern allenfalls ab neun Jahren – nämlich dann, wenn zumindest ein bescheidener Teil des schriftdeutschen Wortschatzes Erwachsener beherrscht wird – zugänglich ist, es sei denn, dass ein Begleiter sich um Übersetzung bemüht. Ein weiterer Hinweis für Eltern: Gerade kleine Kinder finden den Film eher traurig als lustig. Die Ursache liegt in den retardierenden Elementen des Films, in denen die Gefahr für das Leben des Schweinchens Wilbour fortwährend neu heraufbeschworen wird. Zudem ist für den Dreikäsehoch auch der naturgegebene Tod der Spinne Charlotte nach der Ablage ihrer Eier nur schwer verständlich (und meiner Meinung nach ein schwerer Bruch mit dem Märchenhaften der Erzählung). Demgegenüber wirken die Sequenzen des Glücks und der Freude, insbesondere das gute Ende der Geschichte, zu kurz und zuwenig überzeugend. Dass die Jüngsten sodann auch mit filmischen Verkürzungen (rascher, angedeuteter Jahreszeitwechsel) und Traumvisionen Mühe bekunden, liegt auf der Hand.
Das Unbehagen über diesen Film – das natürlich in erster Linie das Unbehagen des anspruchsvollen erwachsenen Kinogängers ist und somit in keiner Weise ausschliesst, dass sich junge Zuschauer in harmloser Weise ehrlich amüsieren können – hat einen

letzten (und vielleicht tiefsten) Grund in der Tatsache, dass hier ein ausgezeichneter Stoff vertan worden ist. Eine reizende Tiergeschichte über den Sinn und die Bedeutung der Freundschaft ist statt zur einleuchtenden und verbindlichen Parabel für Kinder zum moralischen Rührstück für Erwachsene geraten. Einmal mehr bietet ein sogenannter Kinderfilm statt unterhaltende Erziehung Gewöhnung ans Konsumkino der Erwachsenen.

Urs Jaeggi

Snoopy, Come Home (Snoopy)

USA 1971. Regie: Bill Melendez (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/119)

Der «Hund des Jahrhunderts», der zur «Peanuts»-Gemeinschaft gehörende Beaglehund Snoopy (nach dem gar die Mondfähre von «Apollo 10» benannt war), ist zwar die Mittelpunktfigur dieses nach Charles M. Schulzs intellektuell-hintersinnigen Comic-Strips gestalteten Zeichentrickfilms. Aber Snoopys Herr, der frustrierte und pessimistische Lebenskämpfer Charlie Brown, ist mit den anderen «Peanuts» nicht weniger stark im Blickfeld. Denn für den Hund wie für die «Peanuts» gilt es gleichermassen, einen Lernprozess durchzumachen.

Der materialistisch, aber auch philosophisch veranlagte Snoopy, scheinbar seiner Verfestigung im Leben der «Peanuts» überdrüssig, nimmt Hundeverbotsschilder und einen Sehnsuchtsbrief seiner einstigen und jetzt kranken Freundin Leila zum Anlass, gemeinsam mit seinem Sekretär, dem flugschwachen Vogel Woodstock, erst einmal eine Reise zu Leila zu machen und dann den Entschluss zu fassen, die «Peanuts» zu verlassen. Doch die Absicht Snoopys, den gewohnten Lebenskreis für immer aufzugeben, hat keinen Bestand; von uneingestandenem Heimweh übermannt, revidiert Snoopy seinen Entschluss und kehrt zu Charlie Brown zurück.

Während Snoopy das Missverhältnis zwischen Wunschdenken und Realität zu kosten bekommt, durchlaufen die «Peanuts» angesichts des Beinahe-Verlustes ihres Hundes die verschiedensten Gefühls-, Reaktions- und Erkenntnisstadien. In ihnen wie in Snoopy spiegeln sich neben amerikanischen Nationaleigenheiten, Lebensauffassungen und Verhaltensmustern insbesondere die Urängste vor unbekannten Daseinsveränderungen und daraus resultierenden Verlustzuweisungen. Den «Peanuts» wird bewusst, dass man «niemals das Glück und die Liebe begreift, solange sie unbedroht und wie selbstverständlich um einen sind». Diese Bedeutsamkeiten der verschiedenen, zu einer Handlungseinheit verfädelten «Peanuts»-Episoden erfahren eine Minderung, indem einer leicht überschaubaren Kinderunterhaltung zuliebe die reflektionsreichen Vorlagen weitgehend zu einer schmerzlich-süssen Heimwehgeschichte vereinfacht und obendrein durch eine Musicalform voller Kantilenenzucker sentimentalisiert – besonders in der deutschen Fassung – werden. Trotz der intellektuellen Entschärfung verbleibt den geschickt in die «fliessende» Bewegung übersetzten Schulzschen Strichelspässen dennoch genug Nachdenklichkeit bewirkender Gehalt; und manches kann durchaus als «Lernmuster» für Heranwachsende gelten. Wenn das Verständnis der Jüngsten oft auch überfordert ist, so verbleibt ihnen immerhin das Vergnügen an einer liebenswert-komischen Beweglichkeit.

Günther Bastian (fd)

Zwiespältiger Erfolg des letzten Tangos

Mit schöner Regelmässigkeit nimmt sich die Sensations- und Illustriertenpresse – angekurbelt von einem gutspielenden Propagandaapparat – eines Filmes an, jubelt ihn hoch und verhilft ihm damit zu einem ungeahnten Erfolg. Solches geschah zuletzt mit Bernardo Bertoluccis «Last Tango in Paris», der, zu Unrecht zum Edelporno heraufstilisiert, ein grosses sensationsgieriges Publikum in die Kinosäle lockt. Dass «Der letzte Tango» anderswo hinzielt, hat Edgar Wettstein bereits in der Rezension geschrieben, die in Nr. 6/73 auf Seite 7 nachzulesen ist. Bruno Jaeggi versucht die dort aufgezeigten Aspekte auszuweiten und zu ergänzen. Der folgende Aufsatz soll Material zur Wertung eines Werkes liefern, das zumindest Besseres verdient hat, denn als Schaubuden-Spektakel aufgetakelt zu werden.

Rolle von Sex und Grausamkeit

Der Film spielt praktisch zwischen zwei Suiziden und zwei Ehen. Pauls Frau hat sich umgebracht; Paul trifft Jeanne und macht den körperlichen Kontakt mit ihr zu einem eruptiven Ereignis, das – durch die Negierung des Gefühls und so der Zukunft – zur willkommenen Selbstzerstörung wird: Von dieser Frau erhält Paul dann die gewünschte Todeskugel; Jeanne ihrerseits wird den ahnungslosen, eher lächerlichen Tom heiraten. Man scheint dabei oft übersehen zu haben, dass der Film in den drei Tagen zwischen dem (ersten) Suizid und Pauls Tod spielt. Alles wird zur Film-Gegenwart, und zwar aus zwei Gründen: Erstens geht es Bertolucci darum, eine dialektische Zeit zu schaffen, die weder die «materielle noch die psychologische Zeit ist»; zweitens wird dadurch die fatale Überlagerung von Vergangenem (Erinnerung) und Gegenwart deutlich: eine Überlagerung, der Paul entfliehen will und an deren Realität er zerschellt.
Denn Paul ist ein zum voraus Besiegter: durch seine Vergangenheit. Er ist durch die Erfahrungen seiner Kindheits- und Jugendzeit tödlich verletzt: Er will sich vom mitgeführten Ballast befreien, verdrängt daher jede Erinnerung und will nichts als die reine, körperliche, fraglose Gegenwart.
Namen, Gefühle und innere Bindung lehnt er daher ab. Denn diese bedeuteten einen Durchbruch der Gegenwart zur Zukunft: also zwangsläufig Erwartung, Hoffnung, Dauer und letztlich Enttäuschung und neuerliche Verletzung. Also kann nur der Körper zählen, der Koitus, und zwar der möglichst vulgäre, nach aussen verlagerte Koitus: Es zählt nur der Augenblick und der ungestüme Versuch, diesen zu erleben, punktuell, materiell, physisch. Innere Verklettung, das Gefühl, des andern grundsätzlich zu bedürfen, wird nicht zugestanden. Aber selbstverständlich braucht Paul im Grunde den andern (Jeanne): Sex in Pauls Art ist nichts anderes als Flucht vor dem Menschen, auf den Erotik letztlich immer zielt. Brutalität und Grausamkeit sind folgerichtig nur Abwehrmittel gegen das Eingeständnis, es könnte möglicherweise doch mehr da sein als Körper und Sex. Nicht umsonst sind Pauls Aggressionen um so radikaler – und auch verzweifelter, destruktiver –, je tiefer und dadurch zukunftsträchtiger die Bindung mit Jeanne erscheint. Daher sind alle Elemente von Sex, Zynismus, Ordinärem wesentlicher und integrierender Bestandteil des Films; ohne sie wäre ein entscheidender Teil von Pauls Persönlichkeit nicht fassbar.

Weder Ende von Tabu und Frustration noch Krönung des Körpers

Paul flieht nicht nur – wie Fabrizio in Bertoluccis «Prima della Rivoluzione» – in die Zeit vor der Revolution, sondern gar in jene vor der Geburt: Gegenüber der kalten,

spröden Aussenwelt zeichnet Bertolucci das Zimmer, in dem sich Paul und Jeanne körperlich lieben, mit überaus warmen, satten Farben. Der Raum ist nicht umsonst abgerundet – er soll an einen Fötus und dessen Abgeschlossenheit erinnern (Jeanne: «Ich fühle mich wieder Kind werden»). Flucht allein aber genügt nicht. Es braucht die Zerstörung der Aussenwelt und deren Gesellschaft. Paul attackiert die Institutionen, Ehe, Familie und jede Ordnung. Doch er erfährt, dass auch die totale Ablehnung eine Form von Abhängigkeit ist; seine Entwurzelung lässt keinen Glauben an irgendein Gleichgewicht, an Harmonie oder neue Formen zu: Seine Verletztheit vergiftet ihn tödlich; in seiner totalen Negation negiert er sich letztlich selbst.
Bereits hier wird deutlich, dass das Politische keineswegs ausgeklammert ist. Bertolucci selber meint: «Die bürgerliche Ordnung wird sehr deutlich angegriffen.» In diesem Zusammenhang sind zwei Missverständnisse aufzuklären. Zuerst Jeanne: Sie verkörpert keineswegs «das Ende von Tabu und Frustration». Sie ist vielmehr die waschechte Bürgerin, die für eine Zeit zu allen Exzessen bereit ist. Für sie gibt es kein Geheimnis, keinen tiefen Konflikt. Während Sex in direkter und komplexer Funktion zu Pauls Identität steht, bedeutet das Ganze für Jeanne eine aussenstehende Kraft für ihre nunmehr auseinanderberstende Identität. Sie, die Unengagierte, fällt zurück in die gediegene Verlobung mit dem eigenschaftslosen Tom, und am giftigsten erscheint die Interpretation, wonach die erotische Horizonterweiterung durch Paul letztlich Jeannes Verhältnis mit Tom förderlich sein wird.

Zum zweiten: Paul kommt in den gegebenen Strukturen und mit seiner Verletzung nicht zurecht, und schon gar nicht mit einem Typus wie Jeanne, der ihn an Bürgertum, Familie und Unfreiheit erinnert und der überall Grenzen hat. Dass Jeanne diese Grenzen nur als von Paul Getriebene kurzfristig überschreiten kann, liegt in der Natur ihres sozialen und dadurch moralisch und psychisch konditionierten Standes. In der totalen Ungläubigkeit, ja Ablehnung kann es für Paul als Endspurt zum erwünschten Tod nur noch die Gesamtzerstörung durch das für Augenblicke tatsächlich alles verwischende, d.h. fliehende Kopulieren geben. Diese Betätigungsweise steht zudem ausserhalb jeder Institutionalisierung und Norm. Optisch markiert Bertolucci die Grenzen nicht nur durch die Farbgebung von Innen- und Aussenwelt: Die Metro, die bei Pasay vom Überlandgeleise in den Tunnel führt, und die für Ordnung und Sicherheit des Bestehenden sorgende Polizei vor dem Haus kommen nicht zufällig wiederholt ins Bild.
In diesem Zusammenhang wird auch klar, dass es falsch ist, im Film eine Krönung des Körpers zu sehen. Er spiegelt höchstens verzweifelte Selbstanklammerung; er regiert über niemanden; er dient der Zerstörung. Zudem ist Paul auch körperlich zum voraus angeschlagen: Er beklagt sich über seine Prostata und Hämorrhoiden.

Der Tango der Gesellschaft

Der Antagonismus zwischen steriler Form und wilder Destruktion führt auf die Titel-Sequenz, die zugleich eine der Schlüssel-Sequenzen ist. Bertolucci zitiert in einem Interview selber: «Der Tango stellt eine Art dar, im Leben den Weg zu finden.» Das grauenhaft sterile, tödlich reglementierte Tango-Preistanzen ist Paul unerträglich: Er mischt sich unter die feingekleideten, gepflegten Paare, Jeanne hinter sich nachschleifend. Doch sein Schauspiel ist kläglich: Sein Gegen-«Tanz» ist das Nichts nach der Zerstörung. Die Destruktion aller Formen und Fesseln bleibt derart unkontrolliert, dass sie zu einer neuen Versklavung (anstatt zu Freiheit) führt, die selbst keine Form mehr zulässt und so zur totalen (Selbst-)Zerstörung und Auflösung führt: zur Verzerrung wie in Francis Bacons Gesichtern im Vorspann des Films. Der Tango ist stärker, das Ritual – mag es auch noch so überholt und lebensfeindlich sein – lässt Paul untergehen. Die Reaktion erschöpft sich in der Entblössung seines Hinterns. Die Tanzpaare haben den nicht wettzumachenden Vorteil, einen – wenn auch nur scheinbaren – Halt und eine normierte Sicherheit vorzutäuschen. Es gibt keine neue und widerstandsfähige Form ausserhalb der Gemeinschaft oder gar des sozialen Gefüges.

Flucht als Selbstzerstörung

Pauls Grundlage erweist sich also als falsch: Er griff zur Flucht und nicht zur Auseinandersetzung; er zerstörte blind, anstatt einen Verbrennungs- und Verarbeitungsprozess zu steuern. Die rein zufällige Wahl einer unberufenen Partnerin kann Pauls Isolation nur noch verstärken und mit echtem Ekel durchsetzen. Daher kommen auch seine verbrämten oder – in der Tango-Sequenz – offenen Gefühle gar nicht mehr an. Das tragisch-romantische Paar Paul/Jeanne begründete seine Beziehungen auf (gegenseitiger) Zerstörung, wobei Paul, als Motor dieses Vorgangs, sich selbst vernichtet. Er lehnt jede Art von Lüge – die soziale, sexuelle und jene der vagen Gefühle – ab, in der Hoffnung, die Wahrheit über seine eigene Identität zu erfassen. Das führt aber nur zu seiner eigenen Nacktheit und geht über die Beziehung zwischen Lust und Schmerz, Eros und Thanatos (Tod) hinaus und deutet darauf hin: Die Suche nach dem Absoluten, Reinen, Sicheren führt letztlich zur einzigen Absolutheit, die der Mensch offenbar erreichen kann: zum Tod. Im Augenblick des Mord-Suizids kann Paul Jeanne erstmals nach ihrem Namen fragen; sein Lächeln spiegelt Erlösung aus einem Fötus, der zugleich auch Höhle und Hölle war. Flucht und Suche waren fatal und tödlich, weil Pauls Auflehnung jenen Punkt verfehlt, den Bertolucci in seinen Schlüssel-Sequenzen anvisiert und den er so in Worte fasst: «Jede geäusserte menschliche Beziehung setzt zuerst eine Bedingung voraus: eine befriedigende Beziehung zu sich selbst. Man muss einen richtigen Kontakt mit seinem Unbewussten finden, den rationalen Aspekt der Dinge überwinden, zum Profit eines globalen Akzeptierens seiner Beziehungen zu sich und zu den andern.»

Bruno Jaeggi

Tagung «Le cinéma et le sacré» in Freiburg

Am 12. und 13. Mai 1973 findet, veranstaltet von der kantonalen Kommission für Film- und Fernseherziehung, die achte von Henri und Geneviève Agel geleitete Filmtagung statt. Sie ist dem Thema «Le cinéma et le sacré» gewidmet, und es werden folgende Filme vorgeführt und diskutiert (einzelne Sequenzen im Detail): «La passion de Jeanne d'Arc» von Carl Th. Dreyer, «Paisa» von Roberto Rossellini, «The Fugitif» von John Ford und «Rashomon» von Akira Kurosawa. Tagungskosten: Fr.10.– für Studenten, Schüler und Lehrlinge, Fr.20.– für die übrigen Teilnehmer. Anmeldungen und Programm: Joseph Rey, rte du Châtelet 4, 1700 Freiburg.

Film-In Luzern muss nach neuen Wegen suchen

Die Mitglieder des Vereins zur Durchführung der Film-Informationstage Luzern haben an ihrer ordentlichen Generalversammlung beschlossen, das Film-In Luzern erst im Herbst 1973 und in neuer Form durchzuführen. Die Mitglieder waren sich darin einig, dass das Film-In Luzern nach wie vor einen wichtigen filmkulturellen Auftrag zu erfüllen hat und dass alles unternommen werden muss, die Weiterexistenz zu sichern. Vor allem aber wurde nicht angezweifelt, dass Film-In Luzern für die Region Zentralschweiz einen wichtigen kulturellen Beitrag darstellt. Indessen führten finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten dazu, dass das Film-In Luzern in diesem Jahr nicht mehr im üblichen Rahmen durchgeführt werden kann. Die Generalversammlung hat dem Vorstand den Auftrag erteilt, zusammen mit den interessierten Kinobesitzern in nächster Zeit ein Konzept auszuarbeiten, das diesen Schwierigkeiten Rechnung trägt und gleichzeitig neue Möglichkeiten öffnet. Die Veranstaltung, die für den kommenden Herbst vorgesehen ist, soll zu einer neuen Form der Durchführung überleiten. Fest steht, dass die Zahl der zur Aufführung gelangenden Filme reduziert wird.

KURZBESPRECHUNGEN

33. Jahrgang der « Filmberater-Kurzbesprechungen» **3. Mai 1973**
Ständige Beilage der Halbmonatsschrift ZOOM-FILMBERATER. Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet. Siehe Erläuterungen auf der Rückseite.

Amico, stammi lontano almeno un palmo ... (Ein Halleluja für Ben und Charlie) 73/121

Regie: Michele Lupo; Buch: Luigi Montefiore, Sergio Donati; Kamera: Aristide Massacesi; Musik: Gianni Ferrio; Darsteller: Giuliano Gemma, George Estman, Marisa Mell, Vittorio Congia, Luciano Lorcas u.a.; Produktion: Italien 1971, Juppiter Generale Cinematografica, 92 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Von der Halleluja-Welle profitierender, fader Western um zwei weitere Raufbolde, die sich durch allmählich bis zum Überdruss bekannte Abenteuer durchprügeln. Weder lustig noch spannend und mit minimen, aber verpatzten Ansätzen zu kritischen Fragestellungen.

E

Ein Halleluja für Ben und Charlie

Charlotte's Web (Zuckermanns Farm) 73/122

Regie: Charles Nichols und Iwao Takamato; Buch: Earl Hammer, nach dem gleichnamigen Roman von E. B. White; Musik: Richard und Robert Sherman; Produktion: USA 1972, Sagittarius/Hanna-Barbera-Prod., 90 Min.; Verleih: Cinévox, Genf.

Die Geschichte vom zu klein geratenen Schweinchen Wilbour und seiner Spinnenfreundin Charlotte ist statt zur kindernahen Parabel auf Sinn und Bedeutung einer unverbrüchlichen Freundschaft zum Rührstück für Erwachsene geraten. Zum Unvermögen des Films trägt die miserable, jedem Einfühlungsvermögen in die Welt des Kindes abholde deutsche Synchronisation bei. Harmlose, wenn auch unbefriedigende Unterhaltung für Kinder ab etwa neun Jahren. → 9/73

K

Zuckermanns Farm

Gli invincibili tre (Tollkühne Haudegen) 73/123

Regie: Gianfranco Parolini; Buch: Lionello De Felice, Arnaldo Marrosu, G. Parolini; Kamera: Francesco Izzarelli; Musik: Francesco Lavagnino; Darsteller: Alan Steel, Mimmo Palmara, Rosalba Neri, Carlo Tamberlani, Orchidea De Santis, Gianni Rizzo u.a.; Produktion: Italien 1964, Cine Italia, 90 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

Muskelprotz Ursus entmachtet mit Hilfe zweier Gefährten seinen tyrannischen Doppelgänger und stellt Ordnung und Recht in einem orientalischen Reich wieder her. Durch humorvolle Szenen etwas aufgelockertes Serienabenteuer nach bekanntem Muster. Einiger Grausamkeiten wegen besser erst ab 16.

J

Tollkühne Haudegen

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.

The Last Run (Wen die Meute hetzt) 73/124

Regie: Richard Fleischer; Buch: Alan Sharp; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Jerry Goldsmith; Darsteller: George C. Scott, Tony Musante, Trish Van Devere, Colleen Dewhurst u.a.; Produktion: USA 1971, Carter De Haven/MGM, 90 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Alternder Ex-Gangster will als Fluchthelfer für einen ausgebrochenen Rauschgifthändler beweisen, wozu er noch fähig ist, gerät dabei aber in eine üble Sache. Handwerklich solid gefertigter, und menschlich nicht uninteressanter Gangsterfilm, der jedoch durch Melodramatik und bedenkliche Sympathieführung beeinträchtigt wird.

E

Wen die Meute hetzt

Ludwig 73/125

Regie: Luchino Visconti; Buch: L. Visconti, Enrico Medioli, Suso Cecchi d'Amico (Dialoge); Kamera: Armando Nannuzzi; Musik: Richard Wagner, Franz Liszt, Jacques Offenbach; Darsteller: Helmut Berger, Romy Schneider, Trevor Howard, Silvano Mangano, John Moulder-Brown, Sonia Petrova u.a.; Produktion: Italien/Frankreich/BRD 1972, Mega/Cinetel/Divina, 180 Min.; Verleih: Majestic Films, Lausanne.

Leben und Tod des bayrischen «Märchenkönigs» Ludwig II. werden bei Visconti zur Analyse eines Mannes, der durch Erziehung, Stellung und Veranlagung in die Selbstisolation getrieben wird und diese durch künstlerische Erlebnisse zu kompensieren sucht. Der Prunk der von Ludwig II. erbauten Schlösser und die Musik Richard Wagners, für dessen Beziehung zu Ludwig sich Visconti besonders interessiert, werden nie zum Selbstzweck, sondern bleiben Kulissen auf dem Weg des Helden in sein selbsterbautes Traumreich. Ab etwa 14 Jahren möglich. →9/73

J*

Die Mädchenhändler 73/126

Regie: Michael Thomas; Buch: Manfred Gregor; Kamera: Peter Baumgartner; Musik: Walter Baumgartner; Darsteller: Nadine de Rangot, Margrit Sigel, Rena Bergen, Christa Free u.a.; Produktion: Schweiz 1972, Erwin C. Dietrich/V.I.P., 88 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Von Zürich aus organisiert ein skrupelloser «Chef» zusammen mit seinen Helfern die Entführung von attraktiven Mädchen und schickt sie als Sklavinnen an arabische Bordelle. Ärgerlicher Streifen, dessen grobschlächtige Scheinbefriedigung geheimer Zuschauerwünsche Ekel erregt.

E

The Making of Woman (Blutjunge Unschuld) 73/127

Regie: Gary Graver; Darsteller: Monika Gayle, Darill Largo, Raymond Zona, Jean Clark u.a.; Produktion: USA 1971, Monarex/Minifi, 91 Min.; Verleih: Stamm-Film, Zürich.

Ein dem Alkohol verfallener Vater, ein transvestitischer Lüstling, ein Stellenvermittler beim Seitensprung, eine aufdringliche Lesbierin, ein gewalttätiger Rocker und ein junges Mädchen, das auf der Suche nach «Freiheit» schliesslich einen Ehepartner findet: das sind u.a. die zweifelhaften Gestalten einer mit allzu zahlreichen Rückblenden durchsetzten Geschichte, die unglaubhaft und plump wirkt.

E

Blutjunge Unschuld

Neue Filme aus unseren Verleihen

Lass sie dumm geboren werden

von K. Wiehn und W. Otte, s/w, 40 Min., Fr. 30.–. Verleih: SELECTA.

Der Film geht auf informativ-kritische Weise verschiedene Probleme Afrikas an (Dorfleben, Ahnenkult, Schulwesen, Mission, Landwirtschaft, Flucht in die Stadt) und zeigt, dass sie nur mit der Hebung der Bildung der Bevölkerung, die vom afrikanischen Menschen und seinen Gegebenheiten und nicht von europäischen Vorstellungen ausgeht, bewältigt werden können.

Ordnung im Haus

von Péter Szoboslay, farbig, 6 Min., Fr. 18.–. Verleih: SELECTA.

Ungarischer Zeichentrickfilm, der sich als Diskussionsauslöser zum Thema Widerstand und Anpassung, individuelle Entfaltung und soziale Repression, Recht und Ordnung, Toleranz, Uniformität und Pluralität ab 14 Jahren ausgezeichnet eignet.

Dokumentarisch = Dokument?

von Fritz Fischer und Lado Pavlik, s/w, 18 Min., Fr. 17.–. Verleih: SELECTA.

Übungsfilm zum Thema Manipulation, der zeigt, wie durch Montage, Schnitt und Kommentar aus dem gleichen Rohmaterial zum Thema Gastarbeiter zwei filmische Reports mit gegensätzlicher Tendenz und Aussage hergestellt werden können.

Bei der Mahlzeit

von Vefik Hadzismajlovic, farbig, 9 Min., Fr. 20.–. Verleih: SELECTA und ZOOM.

Zurückgebliebene Familien von Gastarbeitern artikulieren in Form von Tischgebeten Nöte und Ängste in bezug auf ihre Verwandten in der Fremde.

Zu beziehen durch:

SELECTA-Film
8, rue de Locarno
1700 Fribourg
Telephon 037/227222

Das Begräbnis (A Temetés)

Jozsef Gémes, 2 Min., Ungarn, 1970, farbig, Lichtton, Trickfilm, Fr. 7.–. ZOOM-Verleih.

Durch die Schilderung einer Bestattungsfeier auf dem Friedhof wird eine bestimmte Form von Grabrede in Frage gestellt.

Der Finger nach oben

Manfred Voegele und Ann Schäfer, 30 Min., Deutschland, 1971, s/w, Lichtton, Dokumentarfilm, Fr. 25.–. ZOOM-Verleih.

Positiver Bericht über die Jesus-People-Bewegung in Amerika und Berlin.

Der Sohn (Syn)

Ryszard Czekala, 9 Min., Polen, 1970, s/w, Lichtton, Trickfilm, Fr. 15.–. ZOOM-Verleih.

Die Entfremdung zwischen Eltern und Kind wird am Beispiel eines in die Stadt gezogenen Sohnes, der besuchsweise zu seinen Eltern zurückkehrt, in einfacher holzschnittähnlicher Graphik dargestellt.

Des andern Last

Herbert Fischer, 35 Min., Deutschland, 1957, s/w, Lichtton, Spielfilm, Fr. 30.–. ZOOM-Verleih.

Behinderter Junge, Aussenseiter in seinem Dorf, wird in ein Heim gebracht, wo er sich nach anfänglichen Schwierigkeiten gut einlebt.

Sonderzüge

von Krsto Papic, s/w, 18 Min., Fr. 25.–. Verleih: SELECTA und ZOOM.

Eindrücklicher, mehrfach preisgekrönter Dokumentarfilm über die Abreise von jugoslawischen Gastarbeitern in die Industrieländer Westeuropas und den damit verbundenen Problemen.

Zu beziehen durch:

ZOOM-Verleih
Saatwiesenstrasse 22
8600 Dübendorf
Telephon 01/852070

Now You See Him, Now You Don't (Es kracht, es zischt... zu seh'n ist nichts) 73/118

Regie: Robert Butler; Buch: Joseph L. McEveety, nach einer Story von Robert L. King; Kamera: Frank Phillips; Musik: Robert F. Brunner, Darsteller: Kurt Russell, Joe Flynn, Cesar Romero, Jim Backus, William Windom, Alan Hewitt u. a.; Produktion: USA 1972, Walt Disney, 88 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Schüler eines in finanzieller Klemme steckenden amerikanischen Colleges wollen ihre Schule mit Hilfe einer unsichtbar machenden Flüssigkeit retten, die jedoch in die Hände eines Gangsters fällt. Vorwiegend alberne und lebensfremde Familienunterhaltung mit etwas Spannung und klamaukhafter Komik. →10/73

J

Es kracht, es zischt..., zu seh'n ist nichts

Puppet on a Chain (Die Ratten von Amsterdam) 73/129

Regie: Geoffrey Reeve, Don Sharp; Buch: Alistair MacLean, Paul Wheeler, D. Sharp, nach dem gleichnamigen Roman von A. MacLean; Kamera: Jack Hildyard; Musik: Piero Piccioni; Darsteller: Sven-Bertil Taube, Barbara Parkins, Alexander Knox, Patrick Allen, Vladek Sheybal u. a.; Produktion: USA 1972, Big City/Kurt Unger, 97 Min.; Verleih: Vita-Films, Genf.

Ein amerikanischer Interpol-Agent macht in Amsterdam Jagd auf einen Ring von Rauschgiftschmugglern. Der spannend und gekonnt inszenierte Krimi ist zwar nicht frei von Klischees und Brutalitäten, bringt jedoch anstelle der in solchen Streifen fast obligaten Autojagd ein fulminant gefilmtes Motorbootrennen.

E

Die Ratten von Amsterdam

Rage (Die Rache ist mein) 73/130

Regie: George C. Scott; Buch: Philip Friedman, Dan Kleinman; Kamera: Fred Koenekamp; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: George C. Scott, Richard Basehart, Martin Sheen, Barnard Hughes, Nicolas Beauvy, Paul Stevens u. a.; Produktion: USA 1972, Fred Weintraub, 99 Min.; Verleih: Warner, Zürich.

Ein Farmer und sein 12jähriger Sohn werden Opfer eines Nervengases, das infolge technischen Versehens von einem Hubschrauber auf Weideland versprüht wurde. Die kurze Frist, die er noch zu leben hat, nützt er, um sich an jenen zu rächen, die für den Tod seines Sohnes verantwortlich sind. Streckenweise spannender Thriller, der jedoch sein Thema – die Gefährdung des Menschen und seiner Umwelt durch die Entwicklung biologischer Kampfstoffe – allzu vordergründig-reisserisch behandelt.

E

Die Rache ist mein

The Revangers (Rache der Gesetzlosen) 73/131

Regie: Daniel Mann; Buch: Wendell Mayes, nach einer Story von Steven W. Carabotsos; Kamera: Gabriel Torres; Musik: Pino Calvi; Darsteller: William Holden, Ernest Borgnine, Susan Hayward, Woody Strode, Roger Hanin, Arthur Hunnicutt u. a.; Produktion: USA 1972, Martin Rackin, 106 Min.; Verleih: Columbus-Film, Zürich.

Ein Rancher, dessen Familie von Indianern unter Führung eines Weissen umgebracht wird, heuert sechs berüchtigte Sträflinge an, um fortan jahrelang nur noch seiner Rache zu leben, die er schliesslich – ohne überzeugende Motivierung – doch nicht vollzieht. Nach Art der Italo-Western Handlung und Menschen auf wenige Klischees reduzierender Streifen, jedoch besser inszeniert und gespielt.

E

Rache der Gesetzlosen

Festival-Termine

10. bis 25. Mai: Internationale Filmfestspiele Cannes; 11. bis 13. Mai: 2. Internationales Festival des Erziehungsfilms in Beirut (Thema: Moderne Schulbewegung); 25. Mai bis 9. Juni: Internationales Filmfestival Melbourne; 5. bis 10. Juni: Kurzfilmfestival Krakau; 8. bis 17. Juni: Internationales Festival «Frau und Film» in Toronto; 22. Juni bis 3. Juli: Internationale Filmfestspiele Berlin; im Juli: 10th International Educational Film Festival of Ministery of Education in Teheran; 2. bis 12. August: Internationales Filmfestival Locarno; 15. bis 24. September: Internationales Filmfestival San Sebastian; 8. bis 13. Oktober: 22. Internationale Filmwoche Mannheim; 19. bis 21. Oktober: Nordische Filmtage Lübeck; 22. bis 26. Oktober: Sportfilmtage Oberhausen; 1. bis 4. November: Internationale Hofer Filmtage. – Das Filmfestival von Venedig fällt dieses Jahr voraussichtlich aus.

Churer Filmtage 1973

Die Jury der 2. Internationalen Churer Filmtage hat den Grand Prix in Form eines «Goldenen Steinbocks der Stadt Chur», zusammen mit einem von der Bündner Regierung gestifteten Barpreis von 3000 Franken, Kurt Gloors *Die grünen Kinder* zugesprochen. An den Churer Filmtagen 1973, die wiederum unter dem Motto «Der Mensch und seine Umwelt» standen, wurden 15 Filme aus der Schweiz (8), Italien, Deutschland Japan (je 2) und Australien (1) vorgeführt.

OCIC-Preis am Panafrikanischen Filmfestival von Ouagadougou

Am 4. Panafrikanischen Filmfestival von Ouagadougou (Obervolta), das vom 3. bis 13. Februar 1973 stattgefunden hat, war erstmals auch eine Jury des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC), und zwar mit protestantischer Beteiligung, vertreten. Sie setzte sich aus drei Afrikanern, einem Ägypter und einem Weissen, dem Schweizer Pastor D. Pittet, Missionar in Zambia, zusammen. Ihren Preis vergab sie an *Sambizanga* von Sarah Maldoror. Die französisch-kongolesische Koproduktion schildert den Aufstand von Angola in den sechziger Jahren, wobei der Kampf gegen Unterdrückung schlechthin dargestellt wird. Der Film macht deutlich, dass der Wert eines Menschen nicht seine Rassenzugehörigkeit, sondern seine menschlichen Qualitäten ausmachen. Eine lobende Erwähnung wurde *Abusuan* von Henri Duparc (Elfenbeinküste) zugesprochen. – Die offizielle Jury des Festivals, an dem über 100 kurze und lange Filme aus 14 afrikanischen Ländern teilgenommen haben, vergab den Grossen Preis an *Les milles et une mains* von Souhel Ben Barka (Italien/Marokko). Den Grossen Preis für Kurzfilme erhielt *L'accident* von Benoît Ramampi (Madagaskar), und den «Preis der siebten Kunst» sprach die Jury *Décembre* von Mahomed Lakhdar-Hamina (Algerien/Frankreich) zu. Weiter wurden *Saitane* von Oumarou Ganda (Niger) mit dem «Preis der Internationalen Kritik» und *Identité* von Pierre-Marie Dong (Gabon) mit dem «Preis der afrikanischen Authentizität» ausgezeichnet.

Dienststelle Unterhaltung im Studio Bern neu besetzt

Der Regionalvorstand DRS hat die Leitung der Dienststelle Unterhaltung im Studio Bern Edith Bussmann übertragen, die diese Funktion bereits seit August 1971 interimistisch ausgeübt hat. Edith Bussmann, eine gebürtige St. Gallerin, kam 1968 nach zehnjähriger Tätigkeit beim Theater, Radio und Fernsehen im In- und Ausland als Schauspielerin zum Studio Bern.

Il ritorno di Sabata (Sabata kehrt zurück) 73/132

Regie: Frank Kramer (=Gianfranco Parolini); Buch: Renato Izzo, G. Parolini; Kamera: Sandro Mancori; Darsteller: Lee Van Cleef, Reiner Schöne, Annabella Incontrera, Gian Piero Albertini, Pedro Sanchez, Gianni Rizzo u.a.; Produktion: Italien/Frankreich/BRD 1971, P.E.A./Artistes Associés/Artemis, 107 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Schiess- und Trickkünstler Sabata nimmt einem betrügerischen Iren den zusammengerafften Goldschatz ab. Mässige Parodie auf Italo-Western mit verworrener Handlung. Die eher spärlichen Gags und parodistischen Einfälle werden fortlaufend durch endlose Schiessereien überlagert.

E

Sabata kehrt zurück

Teeni Tulipe (Teuflische Gelüste) 73/133

Regie: Charles Carmello; Darsteller: Steve Dickenson, Peggy Simpson, Linda Southern u.a.; Produktion: USA/Tunesien 1970, George De Lemos/Fortuna Transworld International, 86 Min.; Verleih: Sphinx-Film, Zürich.

Dubioser Arzt veranstaltet unter pseudopsychologischem Geschwätz dümmliche Sexspiele, um verklemmte Männer und Frauen zu «heilen», bis er selbst, hoffnungslos in seine Methoden verbohrt, in eine psychiatrische Klinik gesteckt wird. Desavouierendes Machwerk von dreister Primitivität.

E

Teuflische Gelüste

Der Todesrächer von Soho 73/134

Regie: Jess Frank; Buch: Art Bernd, J. Frank, nach einem Roman von Bryan Edgar Wallace; Kamera: Manuel Merino; Musik: Rolf Kühn; Darsteller: Horst Tappert, Fred Williams, Barbara Rütting, Wolfgang Kieling, Rainer Basedow u.a.; Produktion: BRD 1972, C.C.C., 85 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Verworrener Krimi von provinzieller Machart um einen Psychopathen als Urheber einer Mordserie in Kreisen des Rauschgiftschmuggels. Fragwürdige Darstellung von Gewalt als Mittel zur Sicherung von Rechtswerten.

E

Und der Regen verwischt jede Spur 73/135

Regie: Alfred Vohrer; Buch: Manfred Purzer, nach Motiven einer Novelle von Alexander Puschkin; Kamera: Jerzy Lipman; Musik: Erich Ferstl; Darsteller: Alain Noury, Anita Lochner, Wolfgang Reichmann, Malte Thorsten, Eva Christian u.a.; Produktion: BRD 1972, Roxy/Luggi Waldleitner, 100 Min.; Verleih: Rex Film, Zürich.

Die Geschichte einer zerstörten jungen Liebe in unserer scheinbar heilen Welt (Reklametext). Vor lauter Dummheit, Simplifizierung und verlogener Doppelmoral müsste sich eigentlich die Leinwand schwarz verfärben. Geradezu verheerend kann der Film dann wirken, wenn Jugendliche ohne die Distanz der Erfahrung als Wahrheit hinnehmen, was ihnen hier in fragwürdiger Weise als Realität vorgegaukelt wird.

E

Inkasso 1973

Allen Lesern, die den Abonnementsbetrag für das laufende Jahr bereits einbezahlt haben, danken wir herzlich. Noch einmal möchten wir darauf aufmerksam machen, dass aus Gründen der Kostenersparnis keine Mahnungen, sondern direkt Nachnahmen versandt werden. Dies geschieht gegen Ende Mai, falls die Einzahlung bis zu diesem Zeitpunkt nicht erfolgt ist. Für Ihr Verständnis danken Ihnen Redaktion und Administration.

Schweizer Jungfilmer-Erfolg

Wie erst jetzt bekannt wird, haben am internationalen Wettbewerb der Jungfilmer in Mailand vom vergangenen Oktober zwei Schweizer Gruppen je eine Bronzemedaille gewonnen. Die eine Gruppe schilderte das Zugrundegehen eines Rauschgiftsüchtigen. Die jungen Leute hatten den Film in einem Filmkurs der Unterweisung gedreht. Die Beurteilung ihres Streifens lautete: «Für die Darbietung einer wirklich dramatischen Situation, die sehr gut gespielt ist und für die ausgezeichnete Technik.» Die andere Gruppe zeigte einen Rückblick auf eine Schulklasse. Sie erhielten folgende Note: «Für die Zartheit der Darstellung, welche diese Arbeit beherrscht.»

Chabrol-Film von Zensur untersagt

«Les noces rouges» (Die Bluthochzeit), der letzte Film des Regisseurs Claude Chabrol, wurde von der französischen Zensur nicht freigegeben mit der Begründung, der Film lehne sich an einen derzeit laufenden Prozess an, in dem ein Liebespaar vor Gericht steht, das seine Ehepartner umgebracht hat. Chabrol hat gegen diese Massnahmen schärfstens protestiert. Er glaube, dass sein Film verboten worden sei, weil eine der Hauptpersonen ein Abgeordneter der gaullistischen Regierungsmehrheit sei.

Kino wird wieder attraktiv

In Frankreich ist der Kinobesuch 1972 gegenüber 1971 um 4,7% gestiegen. Die Einnahmen der Kinobetriebe überstiegen zum erstenmal eine Milliarde französische Franken, was gegenüber 1971 eine Zunahme von 16,22% bedeutet. Die Zahl der Lichtspieltheater ging zwar abermals leicht zurück (–33): den 176 Neueröffnungen standen 209 Schliessungen gegenüber. – Wie dem Geschäftsbericht 1972 der Allgemeinen Kinematographen AG, Zürich, zu entnehmen ist, haben 1972 in Bern erstmals seit 1962 und in Basel erstmals seit 1963 die Besucherfrequenzen wieder zugenommen. Für Zürich liegen die Zahlen für 1972 noch nicht vor.