

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 25 (1973)

Heft: 10

Rubrik: TV/Radio-kritisch

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: 25.01.2026

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

Das Abenteuer ist ein Abenteuer

Howard W. Hawks Filme im Ersten Deutschen Fernsehen

Ermutigt durch die bei Publikum und Presse positive Aufnahme des Losey-Zyklus (siehe ZOOM Nr.10/72) im vorigen Jahr, stellt die ARD nun wieder an kurz aufeinanderfolgenden Terminen mehrere Filme eines Regisseurs vor: Howard W. Hawks. Der 1896 geborene Hawks, der in Paul Rothas «The Film Till Now» lediglich als «a very good all-rounder» und in vielen Filmgeschichten keines Satzes gewürdigt wird. Hawks Filmen haftete der Ruf an, sie seien nicht mehr als routinierte Gebrauchsware nach erfolgreichem Hollywood-Strickmuster. Sein immerhin bemerkenswertes Erzählertalent sah man vergeudet in mittelmässigen Kommerzproduktionen. Sicherlich balancierte Hawks ständig auf dem schmalen Grat jener heimtückischen Industrie, die an den Bedürfnissen (?) eines Massenpublikums ausgerichtet war – und doch verlor er nie seinen persönlichen Stil. Geschickt integrierte Hawks technischen Fortschritt oder Veränderungen im Konsumverhalten in seine Filme, ohne selbst zum Vorboten einer «Neuen Welle» zu werden. Die sich steigernde Akzentuierung der Gewaltszenen in seiner Western-Trilogie «Rio Bravo», «El Dorado» und «Rio Lobo» mag hier als Beispiel genügen. Hawks, der den Film selbst als Unterhaltung für breite Massen sieht, ist kein Kind von Traurigkeit. Er versteht es noch, ein paar «schöne Stunden» zu realisieren. In fast jedem Genre gab er seine Visitenkarte ab: im Kriegsfilm («The Dawn Patrol»), in der Komödie («Twentieth Century»), im Western («The Big Sky»), im Gangsterfilm («The Criminal Code»), im Antik-Film («The Land of the Pharaohs»), im Musical («Gentleman Prefer Blondes»), im Abenteuerfilm («Hatari») und im Science-Fiction («The Thing»). Bei allen seinen Filmen arbeitete Hawks, von 1918 bis 1924 ausschliesslich als «writer» und «editor» beschäftigt, am Script mit. Seit «Bringing up Baby» zeichnet er auch für die Produktion verantwortlich. Nicht ohne Stolz vermerkt Hawks, aus einem schlechten Hemingway einen guten Film gemacht zu haben («To Have and Have Not»).

Die ARD eröffnete den «Reigen» mit seinem einzigen Ausflug in den Monumentalfilm: «The Land of the Pharaohs» (1. Mai). Es ist sein bisher einziger Cinemascope-Streifen, wie er auch im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen verhältnismässig spät zum Tonfilm («The Dawn Patrol», 1930) und noch später zum Farbfilm stiess («A Song Is Born», 1948). Obwohl Hawks sich später von «Land of the Pharaohs» distanziert hat, muss man zugeben, dass dieser im Gefolge von De Milles «Samson and Delilah» (1949) entstandene Film zu den stärksten seiner Art gehört. Die wunderschönen Totalen, mit welchen der Pyramidenbau eingefangen wird, und die Auslösung des raffiniert ausgeklügelten Sicherheitssystems der Grabkammer gehören zu den faszinierendsten Szenen, die man je in diesem Genre sah. Von Faulkners Mitarbeit am Drehbuch, seine vierte mit Hawks übrigens – ist in der deutschen Fassung leider nichts mehr zu spüren. Die «Eindeutscher» haben wieder ganze Arbeit geleistet.

«The Big Sky» (5. Mai) ist ein breitangelegter Western, den Hawks zu einem Helden gesang hochstilisiert. Ohne Hast und voller Humor wird hier die Geschichte der Expedition von Leutnant William Clark und Hauptmann Meriwether Lewis erzählt, die 1804 als erste Amerika auf dem Landweg durchquerten. Eine wichtige Rolle spielt dabei das (historische) Indianermädchen Sacagawea. An ihr exemplifiziert Hawks seine Sicht von der Stellung der Frau. Anders als Ford, der «seine» Frauen zwar ritterlich behandelt, sie aber doch in ihrer Welt (sprich: am Herde) belässt, stattet Hawks seine Frauengestalten mit einer gewissen Galanterie aus und lässt sie in die Welt der Männer eindringen. Hier in dieser Hawkschen Sphäre der Gefahr und des Kampfes erweist sie sich dann oft als die Überlegenere. Noch deutlicher lässt er Elsa Martinelli in «Hatari»

(6. Mai) diesen Part spielen. Sie kommt auf eine Tierfänger-Farm, legt sich gleich in das Bett des «Führers» (John Wayne), drängt sich gegen seine Überzeugung der Expedition auf, verliebt sich in ihn – und kriegt ihn natürlich. Selbstverständlich kann sie am besten mit Tieren umgehen und weiss auch Hardy Krüger im Klavierspielen zu schlagen. Der Reiz von «Hatari» liegt allerdings in den virtuos eingefangenen Tierfang-Sequenzen, deren erkennbare Authentizität die Gefahr transparent macht. Handlung bedeutet bei Hawks: action. Seine Typen, denn selten zeichnet er differenzierte Charaktere, artikulieren sich in Handlungen und Bewegungen. So geht der «Kampf» auch in den «ruhigen», den Innenraum-Sequenzen weiter; sei es um den Arbeitsplatz oder die Frau. In «Red Line 7000» (26. Mai) erkennen wir das gleiche «Handlungsprinzip», dessen Besonderheit es ist, keine Handlung zu haben. Hawks denkt nicht in Geschichten und Inhalten. Der Rhythmus seiner Filme ist vom Tempo bestimmt, das das Element seiner Figuren bedeutet. Mit der gleichen «Schnelligkeit» mit der ein tödlich verunglückter Rennfahrer ersetzt wird, wird seine Braut von einem anderen übernommen. Aus der Tragödie entwickelt Hawks fast eine Komödie. Die Ersetzbarkeit des Menschen, der Austausch von Gegenständen. Ob Autos oder Tiere, sie dienen der Bewährung und Bestätigung seiner Protagonisten.

Ähnliche Rasanz und Energie beherrscht auch die Hawkschen Komödien. «The Twentieth Century» (31. Mai) ist eine bis zum Irrwitz gesteigerte «Screw-Ball-Comedy», die ihr atemloses Geschehen auf den Zuschauer überträgt. Hawks Dialog-Konzeption, die auf dem System beruhte, den Gesprächspartner ständig zu unterbrechen, ohne dass der Zuschauer die Pointen verpasst, liefert alles, was zwischen feinsinnigem Humor und «bärtigstem» Kalauer angesiedelt ist. Alle Traditionen werden über den Haufen geworfen: Man benimmt sich weder lady- noch gentlemanlike. Der Exzentriker erscheint als der einzige Gesunde in einer chaotischen Welt. Die «Jagd» des Theaterchefs Oscar Jaffe nach der Liebe jener Mildred Plotka, die er als Lily Garland zum Star gemacht hat, endet da, wo sie begonnen hatte: auf der Bühne. Wie so oft hatte Hawks den Dingen ihren Lauf gelassen um auf diese Weise scheinbar mühelos, wenn auch auf Umwegen, zu einem Ziel zu kommen. Bei näherem Hinsehen erweist es sich aber nicht als Ende, sondern als Beginn eines neuen Kreislaufes. Phantasie wird vom Zuschauer nicht erwartet. Die ohnehin unwichtige Geschichte läuft schematisch ab. Im genau berechneten Detail liegt die Kunst der Hawkschen Realisation. Die Technik benutzt er als Funktion seiner Persönlichkeit: Sein lapidarer, unauffälliger Kamerastil zerlegt die Vorgänge nie analysierend, sondern fasst sie mit möglichster Klarheit in einer Einstellung. Seine direkte Betrachtungsweise, meist aus der Augenhöhe des Beobachters aufgenommen, kennt keine Rückblenden, keine Ellipsen. Manierierte Schnitt- oder Einstellungsfolgen wird man ebensowenig finden wie eine besondere Raffinesse im Umgang mit dem Ton. Anstelle philosophischer Weisheit tritt bei Hawks eine pragmatische Intelligenz, die es ihm erlaubt, eine Stimmung durch den ganzen Film aufrechtzuerhalten. Konsequenterweise scheut sich Hawks auch nicht, sich ständig zu zitieren.

Remakes gibt es für ihn nicht, weil es kein Original gibt. Eine Geschichte wiederholt sich immer wieder. So enden einige seiner Filme («The Twentieth Century», «Red Line 7000») da, wo sie begonnen haben. Einige werden noch einmal erzählt: «The Crowd Roars» in «Red Line 7000», «Ball of Fire» in «A Song is Born». Die Szene in «Hatari», in der Red Buttons Elsa Martinelli einen Leoparden mit dem Stuhl vom Leibe hält, ist auch in «Bringing up Baby». Und auch in den Filmen wiederholt er sich: Die Liebe zwischen John Barrymore und Carole Lombard in «The Twentieth Century» und die Liebschaften in «Red Line 7000». Hawks ist da nicht wählerisch, flüchtet sich nicht in die Ironie, sondern bekennt sich zu einer herzhaften Einfalt.

Neben «Scarface», jenem Meilenstein in der Geschichte des amerikanischen Tonfilms und des sozialkritischen Gangsterfilms, gehört der fast gleichzeitig entstandene «The Criminal Code» ebenfalls zu den Grossen dieses Genres. Entwickelte sich in «Red Line 7000» die Tragödie zur Komödie, so entwickelt sich hier die Komödie zur Tragödie. In einer brillant inszenierten Eingangssequenz unterhalten sich zwei Kriminalbeamte um

die Spielschuld von 42 Cents. Sie streiten sich während der gesamten Ermittlungen zu einem mehr zufällig passierten Totschlag. Der «Täter» bekommt zehn Jahre. Hawks «begleitet» ihn ins Zuchthaus – und hier zeigt sich, wie unpolitisch Hawks im Grunde genommen war und ist. Ihn interessieren nicht die in der Gesellschaftsstruktur liegenden Ursachen, die die Zuchthäusler haben straucheln lassen. Rehabilitation ist bei ihm ein Job als Chauffeur des Direktors. Nein – Hawks Interesse liegt auch hier schon beim Risiko des einzelnen, das auch den Tod mit einbezieht. Wenn Walter Huston (als Gefängnisdirektor Brady) allein und unbewaffnet durch die meuternde Menge seiner Delinquenzen geht, dann nimmt er etwas von der Störrigkeit John Waynes in den späteren Hawks-Filmen vorweg. Oder wenn der unvergleichliche Boris Karloff den ungeschriebenen «Code» der Gefangenen, Spitzel selber zu liquidieren, ausführt, dann ist sie wieder da, die Gefahr als das Normale, als alltägliche Existenzform.

Um konsequentes Handeln, notfalls bis zum bitteren Ende, geht es auch in «The Thing» (12. Mai). Ein Wesen von einem anderen Planeten hält eine von der Umwelt abgeschlossene Antarktis-Station in Atem. (Warum müssen fremdartige Lebewesen im Film immer wie verunstaltete Menschen aussehen?) Obwohl Hawks den Film nur vorbereitete und seinem langjährigen Mitarbeiter Christian Nyby die Regie ermöglichte, merkt man zumindest im dramaturgischen Aufbau die Hand des Meisters. Die in sich homogene Männerwelt. Die Irritation durch das Eindringen einer einzelnen Frau. Ihre Überlegenheit. Leider stehen daneben mittelmässige Schauspieler und eine effekthascherische Spannungsmache, die Hawks nicht nötig gehabt hätte.

Rolf-Ruediger Hamacher

Ballett am Bildschirm

Zu einer Sendereihe des Deutschschweizer Fernsehens

Dass der Tanz das Fernsehen ähnlich beleben würde wie die Musik das Radio – so glaubte man zu Beginn des Fernsehschaffens –, hat sich als falsche Spekulation erwiesen. Dennoch eignet sich das Ballett als «Komposition mit dem Körper im architektonischen Raum» für den Bildschirm ganz besonders. Die zehnteilige Reihe «Ballett am Bildschirm» mit bemerkenswerten Produktionen will dem Zuschauer einen Überblick geben. Rudolf Liechtenhahn oder Leo Nadelmann erläutern jeweils kurz die einzelnen Beiträge, von denen bis jetzt fünf ausgestrahlt wurden.

Man unterscheidet verschiedene Kategorien von Ballett im Fernsehen:

1. Als Reportage und Übernahme einer öffentlichen Aufführung gelangt am 31. Mai der Bericht des Französischen Fernsehens von der Ballettgala der UNICEF in der Pariser Oper zur Ausstrahlung.

2. Am häufigsten ist die Adaptation im Studio. Die ursprünglich für die Bühne konzipierten Ballette werden nachträglich für das Fernsehen umgesetzt. In diese Kategorie gehören: «Etudes» (Dänisches Fernsehen, 1. April); «Schwanensee», eines der drei grossen klassischen Ballette neben «Giselle» und «Dornröschen», mit dem grossartigen Ballett des Kirowtheaters in Leningrad (Sowjetisches Fernsehen, 22. April); «Signalement» von Michel Descombey (Eigenproduktion des Deutschschweizer Fernsehens nach einer Aufführung des Zürcher Opernhauses, 13. Mai); «Der Feuervogel» (Französisches Fernsehen, 11. Juni); «Images ¾ de siècle» (Westschweizer Fernsehen, 24. Juni).

3. Nur wenige Choreographen erarbeiten das originale Fernsehballett. Unter ihnen befindet sich die schwedische Choreographin Birgit Cullberg, eine Revolutionärin auf dem Gebiete des Fernsehballetts. In ihrem Beitrag «Revolt» werden mit Hilfe des «Blue key»-Verfahrens graphische Blätter des italienischen Barockmalers Giambattista Piranesi als Hintergrund eingeblendet, die einen wirkungsvollen Rahmen um das Tanzgeschehen legen (8. Juli). Auf Alwin Nikolais «The Relay» komme ich weiter unten zu sprechen.

4. In die Kategorie der Dokumentarsendung fügte sich der amerikanische Dokumentarfilm über den Tänzer Edward Villela ein («Man Who Dances», 8. April).

5. Als Beispiel für die Mischform produzierte das Schweizer Fernsehen den Liederzyklus «Lieder und Tänze des Todes» von Modest Mussorgsky. Die unter anderem am Zürcher Opernhaus tätige Mezzosopranistin Carol Smith sang die Lieder, während Gabriel Popescu mit vier Solisten des Zürcher Opernballetts die Handlung tänzerisch begleitete. Leo Nadelmann führte Regie.

Nicht jeder Beitrag vermag zu befriedigen. Dennoch ist die Absicht lobenswert. Zu wünschen wäre, dass sich die Verantwortlichen einmal mit gründlichem Elan an die Ballettsituation in der Schweiz heranmachen würden. Da wären fundierte Informationen und ein kritischer Blick hinter die Kulissen vonnöten.

«The Relay»: erregende Technik

Aus den bis jetzt gezeigten Beispielen ragt wegen der Originalität und Neuartigkeit der Beitrag «The Relay» von Alwin Nikolais heraus (29. April). Es handelt sich um eine Produktion der BBC London; die Einführung sprach Rudolf Liechtenhahn. Alwin Nikolais, 1912 in den USA geboren, kommt vom amerikanischen «Modern Dance» her und war Schüler von Martha Graham, Doris Humphrey und Charles Weidman. Sein Ziel ist die theatralische Einheit des entpersönlichten Menschen mit individualisierten Gegenständen. Dieses Prinzip lag auch dem spezifischen Fernsehballett «The Relay» («Die Ablösung», «Die Stafette») zugrunde, das ursprünglich und ausschliesslich für den Bildschirm geschaffen wurde und die Gegebenheiten des Mediums Fernsehen künstlerisch verwertet. «The Relay» ist deshalb nicht nur choreographierte Bewegung von Körpern, sondern ein neuartiges Kaleidoskop kameragraphierter Formen, Bewegungen und Farben. Sämtliche Möglichkeiten der modernen Technik – Film, Videotechnik, Zeitlupe, Zeitraffer, Verzerrungen, Überblendungen, Licht, elektronische Musik usw. – lassen ein Werk entstehen, von dem schwer zu sagen ist, ob es mehr einem richtungsweisenden Kunstwerk oder einer naiven Spielerei gleichkommt. Auf jeden Fall ist es eine «Schöpfung», «A new creation for Television», wie der Untertitel lautete. Allerdings bleibt zu fragen, ob der Blick auf das Vordergründig-Technische nicht von der eigentlichen Aktion auf dem Bildschirm ablenkt.



Kaum treten Individuen hervor, dafür Gruppen von ineinandergekeilten und dann wieder beziehungslos auseinanderstrebenden Menschen. «Menschen» ist eigentlich zuviel gesagt. Vielmehr sind es in Gang gesetzte Maschinen, manchmal kaltschnäuzig zu Standbildern oder Gruppenarrangements fixiert, manchmal hektisch umhergesprengt. Die Körper werden entkörperlicht, abstrahiert und versachlicht zu Ausstattungsstücken, die sich im Handumdrehen verflüchtigen und wieder heranrücken. Abgeschnittene Hände, Klappergebnisse und Motorenteile wirbeln surrealistic über den Bildschirm herunter. Gesichter erscheinen als Fratzen oder Masken. Schirme, Hüte, Stühle, Stecken, Ameisen, Körper, kurz: ein Spiel mit Requisiten, die am Schluss von imaginärer Hand achtlos auf einen Haufen geworfen werden. Wie ein magisches Auge greift die Kamera in undefinierbare Räume hinein.

Dem Betrachter drängen sich Parallelen zur Malerei (Surrealismus, Pointillismus) und zum modernen Musiktheater (Ligeti, Kagel) auf. Die akustische Untermalung setzt sich aus elektronisch erzeugten Tönen, Stimmen und Lachen zusammen. (Leider enthielt weder die Einführung noch der Film selber einen Hinweis zur «Musik».) Dieses von Alwin Nikolais geschaffene abstrakte Schau-Spiel dürfte bei Ballettomanen, engagierten Zuschauern und erst recht beim breiten Fernsehpublikum auf Verständnisschwierigkeiten gestossen sein. Doch vermittelte gerade dieser exzentrische, dichte Beitrag einen Einblick in zeitgenössische avantgardistische Strömungen des Tanzes und einen Ausblick auf ein breites Feld von choreographischen Möglichkeiten im Fernsehen. Freilich wären künstlerische Werke dieser Art auch mit weniger technischem Schnickschnack denkbar und vielleicht besser.

Sepp Burri

Charlie Chaplin «flackert» nicht mehr

Zur Rekonstruktion früher Chaplinfilme durch das Britische Fernsehen.

In mehreren Ländern wird vom Fernsehen Entscheidendes für den Film und vor allem für die Filmkultur geleistet: Seine Rolle als Vermittler von Aussenseiterfilmen, historischen Zyklen, Regisseur-Retrospektiven usw. ist weitherum bekannt; seine Rolle als Co-Produzent von Spielfilmen – in der langen Liste finden sich Namen wie Fellini, Wajda, Schlöndorff – kann jenen, die Vorspanndaten beachten, nicht entgangen sein; dass das Fernsehen aber auch beim Erhalten und Wiederherstellen von alten Filmen eine Funktion zu übernehmen weiss, zeigt das hier besprochene Beispiel. (Man kann sich zu Recht darüber streiten, ob es nicht richtiger und sinnvoller wäre, wenn diese Rollen von andern Organisationen übernommen würden; Tatsache aber bleibt, dass es neben dem Fernsehen kaum Institutionen gibt, die finanziell und personell in der Lage sind, ein Gleiches für den Film zu leisten.)

Die BBC hat 26 frühe Kurzfilme von Chaplin rekonstruiert und bringt sie in den folgenden Monaten in wöchentlichen Sendungen zur Ausstrahlung. Aber was bedeutet das: rekonstruiert? Um zu erfassen, was das heisst, muss man wissen, wie mit den Originale umgesprungen wurde. Zunächst: Die Originale sind natürliche Stummfilme; ihre richtige Vorführgeschwindigkeit ist 18 Bilder pro Sekunde. Die seit Beginn des Tonfilms üblichen Vorführgeräte aber lassen (im allgemeinen) nur eine Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde zu: Ein eiliges Gehen wird so zur rasenden Rennerei, eine elegante Handbewegung zur wegwerfenden Geste... Oft hat man die Filme der neuen Geschwindigkeit auch gewaltsam angepasst, indem man «gestreckte» Kopien herstellte – jedes zweite Einzelbild wurde zweimal kopiert; unausgeglichene, ruckartige Bewegungen, ein Flattern und Flackern des Films sind die Folgen. So oder so verschieben sich Akzent und «Tonlage» der Filme – in manchen Fällen bis zur Karikatur des Dargestellten –, resultiert daraus eine seltsame, unnatürliche Hektik, die Laien oft fälschlich als typisch für alte Filme nehmen. Aber damit nicht genug. Einzelne von Chaplins frühen Kurzfilmen haben noch während der Stummfilmzeit bis zu acht Mal

den Besitzer gewechselt; Rechte und Kopien wurden verkauft und wiedergekauft. Jede Firma hat die Filme mit neuen Titeln versehen, hat Zwischentitel geändert, die Filme nach Gutdünken umgeschnitten und neu montiert, Teile aus andern Filmen eingefügt und andere rausgeschmissen – um das Spektakel zu verlängern, um vermeintliche Lücken zu füllen, meist mit dem Erfolg, den Pointen zu schaden. Noch ärgerlicher konnte es kaum mehr werden! Man hat aber auch das noch geschafft: Die Stummfilm-Zwischentitel wurden entfernt und durch einen blöden Kommentator ersetzt, dessen ganzes Verdienst es ist, die Pointe immer vorneweg zu erzählen und sich immer schlauer als der Film zu erweisen – welche Kunst! In den auch im Schweizer Fernsehen zur Ausstrahlung gelangten Zyklen «Es darf gelacht werden» und «Mad Movies» konnte man dann solchermassen entstellte Werke «bewundern» – und heulen.

Dick Francis hat im Auftrag der BBC die langwierigen und mühsamen Nachforschungen geführt: Filmarchive in den Vereinigten Staaten und Europa wurden durchsucht; in Frankreich und Belgien wurden die noch am besten erhaltenen Kopien gefunden; anhand der in der «Library of Congress» erhaltenen Original-Drehbücher konnten die unechten Teile herausmontiert, fehlende Stücke gesucht und eingefügt und die originalen Zwischentitel angebracht werden. Elektronische Einrichtungen der BBC ermöglichten es, die «Übersetzung» von 18 aus 24 Bilder pro Sekunde ohne Verfälschung vorzunehmen. Der englische Komponist Dennis Wilson wurde beauftragt, die Filme sachgerecht zu vertonen – und nun also kann man, wie die BBC-eigene Programmzeitschrift «Radio Times» ankündigte: «den grössten Clown aller Zeiten ENTDECKEN»! Aus dem hektischen, unüberschaubaren Getümmel heraus taucht ein echter Charlie Chaplin auf, der sich nicht nur herumplackert und -balgt, sondern manchmal auch tieftraurig und melancholisch und manchmal echt glücklich ist.

Wird sich das Schweizer Fernsehen bemühen, über die EBU (European Broadcasting Union) die Rechte zur Ausstrahlung auch des echten Chaplins zu erwerben?

Walter Vian

BERICHTE/KOMMENTARE/NOTIZEN

Oberhausen 1973 – Ausgewählte Filme

Wenn hier über einige Filme aus dem Wettbewerbsprogramm berichtet wird, so darf nicht unerwähnt bleiben, dass es auch an den 19. Westdeutschen Kurzfilmtagen eine Anzahl von Sonderprogrammen gab: «Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland», eine Retrospektive mit sowjetischen Kriegsdokumentarfilmen und Beispielen aus der amerikanischen Serie «Why We Fight», Preisträger des Internationalen Trickfilmfestivals Zagreb 1972; prämierte Filme der Jurys beider Kirchen; Filme für die Erwachsenenbildung aus Oberhausen 1972; Preisträger der Internationalen Kurzfilmfestivals Krakau und Guadalajara; jugoslawische Kurzfilme ausser Konkurrenz sowie weitere Sonderveranstaltungen.

Für die über 800 Besucher aus der Bundesrepublik und die über 400 Ausländer präsentierte sich ein tadellos organisierter Festivalbetrieb. Das Programm war nach Themen und Genres gegliedert: Soziale Dokumentation, Trickfilme, Medien, Von und mit Kindern, Für und über Kinder, Dritte Welt. Das Eröffnungsprogramm fasste unter dem Motto «Freiheit für Carlos Alvarez» Filme zum Thema Unterdrückung zusammen. Eine inhaltliche Grobgliederung des Programms zeigt, dass sich die Filme vorwiegend mit folgenden Themen befassten: Dritte Welt, Krieg, Umweltverschmutzung, Gastarbeiter, Bauern, Arbeiter, Alter, Kinder, Erziehung und Schule, Minderheiten, Homosexuelle, verwahrloste Jugendliche, Drogen- und Alkoholsüchtige, Medien usw.