

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater  
**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 26 (1974)  
**Heft:** 1  
  
**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:** 17.01.2026

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

## Die Fabrikanten

Schweiz 1973. Regie: Urs Aebersold (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/7)

Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein und Philip Schaad, kurz AKS genannt, sind in der Schweiz keine Unbekannten. Sie haben die Filmszene auf ihre eigene Art bereichert. AKS ist so etwas wie ein Zeichen für Action, für Filmen aus schlichter und elementarer Freude am bewegten Bild, seinem Zauber, der illusionistischen Wirkung, den unzähligen im Verlauf der Filmgeschichte entwickelten Spielformen und Klischees. Es war so gut wie sicher, dass AKS, falls sie einmal einen Spielfilm drehen können, Action machen würden.

Der erste AKS-Spielfilm liegt nun vor. Er heisst «Die Fabrikanten» und spielt im Milieu der Uhrenindustrie. Dort geht, darf man den Autoren glauben, nicht immer alles mit lauterer Dingen zu. Kleine Fabrikanten suchen ihre geschäftlichen Schwierigkeiten mit unerlaubten Transaktionen zu beheben, die Bosse grösserer Unternehmungen wollen sich durch Fusionen, die sie mit aller Gewalt herbeiführen, noch stärker machen. Kleine Strohleute, widerliche Profiteure, Arbeitsscheue und verwegene Hasardeure mischen mit und versuchen ihren kleinen Gewinn zu erzielen. Sieger bleiben jene wohlgezogenen Biedermänner, die vom Schreibtisch aus managen, stets darauf bedacht, ihre Hände auch bei schmutzigen Angelegenheiten sauber zu behalten.

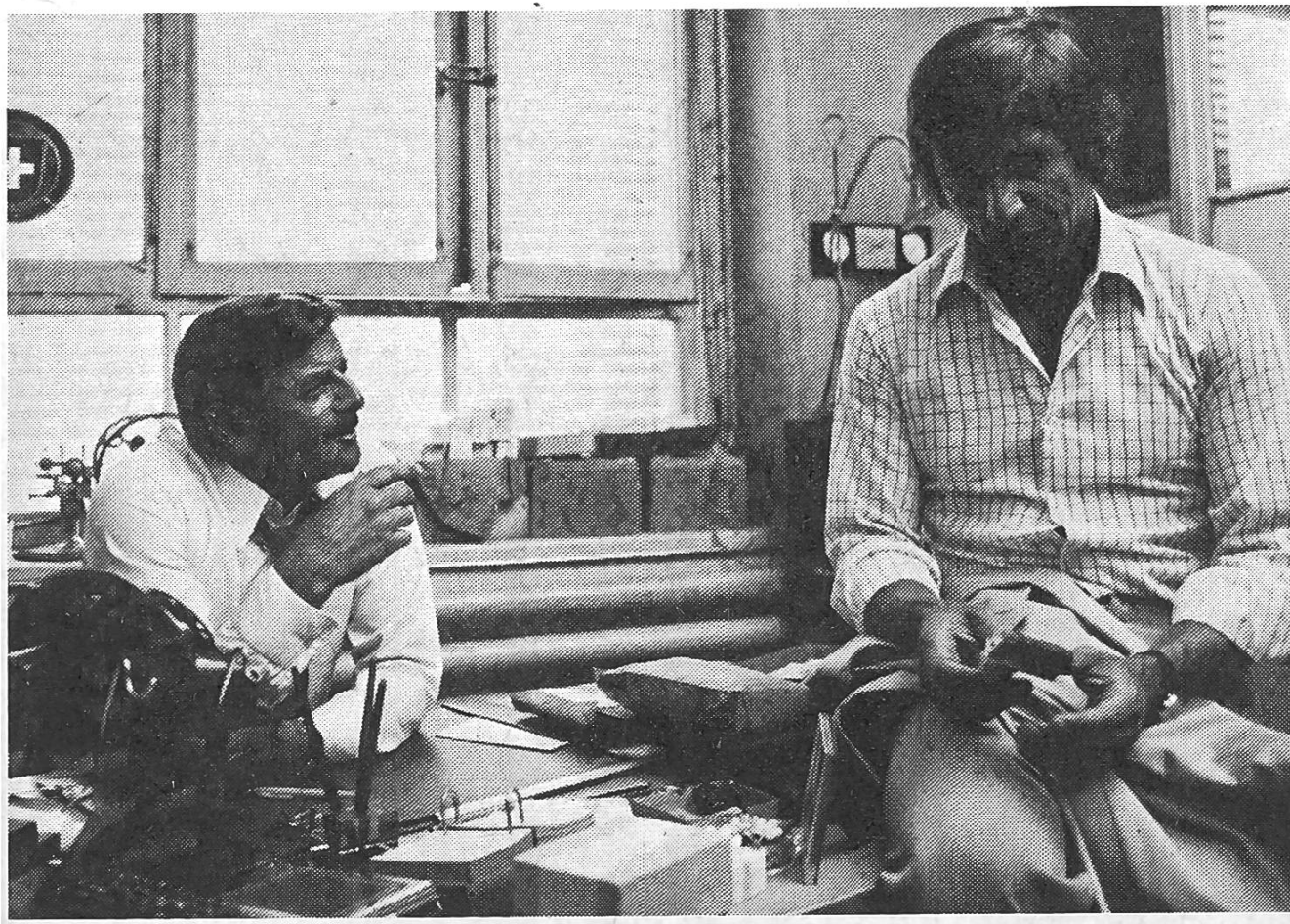
Louis Maillard (Fred Haltiner), Geisteswissenschaften studierender Sohn eines kleinen Uhrenindustriellen, wird mit diesem Milieu unversehens konfrontiert, als seine Eltern bei einem Autounfall ihr Leben verlieren. Die Bilanz der ererbten Firma lässt ihm die Wahl zwischen illegalen Verkäufen oder der Fusion mit der grösseren Fabrik seines Onkels (Walo Lüönd). Dass er am Ende vor versammelter Belegschaft und nach erfolgter Zusammenlegung der beiden Betriebe seinem Onkel zuprostet, ist die logische Folge einiger böser Irrtümer und der gezielten «Nachhilfe» eines gediegenen Rechtsanwalts und Verwaltungsratspräsidenten. Damit die Welt in Ordnung bleibt, darf Zollfahnder Ramseier (Rudolf Ruf) zwei kleine Fische abführen.

«Die Fabrikanten» ist ein sehr deutschschweizerischer Film geworden. Das liegt nicht nur am Dialekt, der übrigens nicht schlecht eingesetzt ist und in diesem Fall bestimmt echter wirkt als ein aufgesetzter Schriftdeutsch-Dialog. Es ist vielmehr eine Frage des Tempos, dass dieser Eindruck entsteht, des fehlenden Spannungsbogens auch. Die Story, die sich AKS für ihren Spielfilm ersonnen haben, trägt nicht. Grund dafür ist die Tatsache, dass das Vehikel überladen wurde. Auf der einen Seite muss die Geschichte Träger für eine spannungsreiche Handlung sein, andererseits aber wurde versucht, eine sozialkritische Komponente, also gesellschaftspolitisches Engagement einzubringen. Die Leichtigkeit früher AKS-Filme (etwa «Wir sterben vor», «Umleitung», «Nach Rio» usw.), die mir am Anfang meiner Kritikertätigkeit suspekt, weil künstlerisch zuwenig ausgewogen, dann aber immer sympathischer und beispielhafter erschien, ist unter dem zu erfüllenden Plansoll an Kritik eines wahrscheinlich in der Tat fragwürdigen Unternehmertums über die Köpfe der Belegschaften hinweg arg eingebrochen. Warum haben AKS, so frage ich mich, nicht einfach einen Kriminal-, einen Actionfilm im Milieu der Uhrenindustrie drehen können? Antwort ist nicht leicht zu geben. Zu vermuten bleibt, dass es heute wohl nicht ganz einfach ist, bei Eidgenossenschaft, Fernsehen und Privatindustrie Geld für einen Film zu finden, der nichts anderes als spannende Unterhaltung will. Aebersold, Klopfenstein und Schaad haben ihre Liebe zum trivialen Film verraten, ihren Trend zur Kinounterhaltung verleugnet. Die eingebrachte kritische Komponente –

darf in der Schweiz tatsächlich nicht einmal ohne schlechtes Gewissen einfach Unterhaltung gemacht werden? – erweist sich nun als Ballast. Sie schlägt auf Tempo und Rhythmus, weil in den einzelnen Sequenzen zuviel Zeit für die in einem Actionfilm überflüssige Deklamation verwendet werden muss.

Der Film hat aber auch seine starken Seiten. Überzeugend ist er immer dann, wenn reine Action im Mittelpunkt steht, wenn ganz unschweizerisch verschwenderisch mit Material, Menschen und Zeit umgesprungen wird. So etwa ist der spektakuläre Autounfall der Eltern Maillard ein kleines Meisterstück und vermag die Uhrenschmuggler-Sequenz im Schnellzug durchaus Vergleiche mit internationalen Kriminalfilmen auszuhalten. Dann ist aber auch die Charakterisierung des «Helden» überzeugend. Fred Haltiner gibt dem Louis Maillard, der in ein Milieu hineingestossen wird, das er nicht versteht, weil er nicht gewohnt ist, harte und schnelle Entschlüsse zu fassen, weil er vom Leben eigentlich etwas anderes erwartet als materiellen Profit um jeden Preis, faszinierende Züge. Die heimliche Bewunderung für jene, die mit beiden Füßen auf dem Boden stehen, die in jeder Situation ihre Chance eiskalt ausnützen, ist vermischt mit einem Ekel vor eben dieser Gesellschaft und der Angst, auch so zu werden. Diese geteilte Haltung führt den jungen Uhrenindustriellen wider Willen in die Unsicherheit und die Resignation. Man ist versucht zu sagen, dass Haltiner in diese Rolle mehr hineingelegt hat als bloss schauspielerisches Talent. Sein tragischer Tod kurz nach der Fertigstellung des Films mag Hinweis darauf sein, dass sich der Schauspieler mit seiner Rolle als Louis Maillard stark identifizieren konnte.

Die prononcierte Charakterisierung des Protagonisten, die ja ein Merkmal des intelligenten Kriminalfilms ist, erfährt in verschiedenen weiteren männlichen Rollen eine Erweiterung. Weder Walo Lüönd und Hans Rudolf Twerenbold noch Franz Matter und Markus Mislin scheint das Genre Schwierigkeiten zu bereiten. Sie bewegen sich in dem von den Autoren mit Umsicht präparierten Milieu erstaunlich sicher und





routiniert. Sie geben dem Film zusammen mit einer weitgehend überzeugenden Kameraarbeit und einer profilierten Arbeit am Schneidetisch professionelle Züge, die vergessen lassen, dass in unserem Lande die Infrastruktur für solche Produktionen fehlt. Dieser Eindruck wird allerdings durch die totale Talentlosigkeit der beiden weiblichen Hauptdarstellerinnen (Melitta Gautschy und Evelyn Kraft) schwer getrübt. Die Hilflosigkeit der beiden Damen hat sichtlich die doch an allerhand Kummer gewöhnten Filmemacher resignieren lassen.

Aebersold, Klopfenstein und Schaad haben einen Film mit vielen interessanten Ansätzen geschaffen. Sie müssten dort weiterfahren können, wo ihre Talente wirklich liegen: bei der brillant inszenierten Trivialität. Mit den «Fabrikanten» sind sie ein Opfer der Tatsache geworden, dass es in der Schweiz den Trivialfilm nicht geben darf, weil er ausserhalb eines von humanistischem Bildungsballast geprägten Kulturbegriffs liegt und deshalb als nicht unterstützungs- und förderungswürdig gilt. So haben AKS einen Problemfilm gemacht in der Hoffnung, ihren effektiven Fähigkeiten dennoch Ausdruck verleihen zu können. Sie müssen nun erkennen, dass Cineasten und Cinephile einem gut inszenierten Trivialfilm ungleich leichter gesellschaftskritische Qualitäten zuschreiben, als dass sie einem Problemfilm das Eindringen in die Bereiche des spannenden Unterhaltungsfilms und des Trivialen verzeihen. AKS wollten mit «Die Fabrikanten» ins Kino kommen, die Filmbesucher erreichen. Sie waren bereit, Kompromisse einzugehen, damit der Film überhaupt finanziert werden konnte. Ob sich das gelohnt hat, wird das Publikum allein entscheiden. Dem Rezensenten bleibt die Feststellung, dass (gutgemeinte) Filmförderung mitunter Ambitionen fördert, die nicht eingelöst werden können. Enttäuschungen gibt es dann auf allen Seiten.

Urs Jaeggi

### **The First Circle (Der erste Kreis der Hölle)**

Dänemark 1972. Regie: Aleksander Ford (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/8)

Der russische Schriftsteller und Literatur-Nobelpreisträger Alexander Solschenizyn hat sich gegen die Verfilmung seiner Werke stets gesträubt. Er tat es mit einem gewissen Recht: Die filmische Adaption seines Romans «Die Krebsstation» durch eine deutsche Produktion war eine klägliche, ins Pathetische verfallende Umformung der gewaltigen und erschütternden literarischen Vorlage, und «One Day in the Life of Ivan Denissovich» (Ein Tag im Leben des Iwan Denissovitsch) eine immerhin mit Anstand und Achtung inszenierte Digestfassung. Man konnte Caspar Wredes 1971 entstandener filmischer Fassung wenigstens zugute halten, dass sie keine Gewichte verschob, dass sie sich stets bemühte, zurückhaltend zu bleiben. Dasselbe gilt nun auch für Aleksander Fords Verfilmung von «Der erste Kreis der Hölle», wobei gleich beizufügen ist, dass der Pole nicht in jeder Phase mit derselben Geschmackssicherheit vorgegangen ist wie Wrede. Aber es herrscht doch die Achtung vor der literarischen Vorlage vor, es wird die Bemühung, die stille Grösse des Romans unangetastet zu lassen, sichtbar. Dass es indessen nicht gelingen konnte, das in jeder Beziehung umfassende Werk von Solschenizyn in einen rund hundertminütigen Film umzusetzen, liegt auf der Hand. Fords Bemühungen mussten weitgehend darauf beschränkt bleiben, etwas von der geistigen Haltung, die hinter dem Roman steckt, sichtbar zu machen.

Der erste Kreis der Hölle: Dante brachte es nicht übers Herz, die antiken Helden – erleuchtete, kluge Männer – einfach in die Hölle zu den gewöhnlichen Sündern zu stecken, obschon sie Heiden waren und die Verdammung unumgänglich war. Also schuf er für sie einen besseren Platz. Vor den Toren Moskaus, in Mawrino, hat auch Stalin eine solche Luxushölle einrichten lassen. In ihr ist die Elite der russischen



Strafgefangenen versammelt: Wissenschaftler, Ingenieure und Techniker, die aus den sibirischen Lagern geholt wurden, damit sie – im Vierzehn-Stunden-Tag – für den alternden und unendlich misstrauisch gewordenen Machthaber arbeiten. Sie sind besser gehalten als andere Strafgefangene und politische Häftlinge: «Es ist bewiesen, dass der hohe Wollertrag bei Schafen vom Futter und von der Pflege abhängt,» formuliert einer der Insassen. In diesem ersten Kreis der Hölle übt der Ingenieur Nershin Widerstand im kleinen. Er, damit beauftragt, für Stalin eine Apparatur zu entwickeln, die es dem Kremlführer erlaubt, zu telefonieren, ohne dass er abgehört werden kann, zerreisst seine bereits weit fortgeschrittenen Pläne. Er erhebt inmitten der Hölle die Stimme der Menschlichkeit, der Verantwortung. Niemand kann ihn daran hindern. In einem Transportwagen für Fleisch verlässt er schliesslich das Lager Mawrino: Er wird in ein anderes Lager gebracht.

Diesem äusserlichen Handlungsablauf folgt der Film konsequent und mit Bildern, denen es an Eindringlichkeit nicht fehlt. Ist aber damit Solschenizyn eingefangen? Wesentliche Dinge, Gedankengänge vor allem, die den Roman Solschenizyns prägen, sind nicht mehr da. So etwa fehlt die ausserordentlich prägnante Charakterisierung der Personen – sie findet in der literarischen Vorlage ihren Ausdruck vor allem in den inneren Monologen –, es bleibt die Identität verschiedener Figuren sehr unklar, und es geraten unter den Händen des Regisseurs verschiedene Charaktere zu klischeehaften Typen. Alles wirkt verkürzt, reduziert. Der Film bleibt zwar ein Aufschrei gegen die Unmenschlichkeit eines totalitären Regimes, aber im wesentlichen ein sehr indifferenter. «Die bösen Sowjets!» möchte man angesichts der geschilderten Ereignisse ausrufen, und es liegt das berühmte Wort auf der Zunge, dass dort – wie man wisse – sich unterdessen wenig oder nichts geändert habe. Ohne dass Ford dies beabsichtigt, wird sein Film zum Frontalangriff wider einen Kommunismus, wie er im Westen verallgemeinernd verstanden und verabscheut wird. Man findet aktuelle Bezüge zur Gegenwart, wo sie nicht sein dürften, weil Solschenizyn sie so nicht beabsichtigte.

Schuld an dieser Fehlleistung tragen die notwendigen Verkürzungen. Schuld daran trägt aber auch die fast sklavisches Anklammerung an den äusserlichen Handlungsablauf, die ihre Ursache darin hat, dass sich der Filmautor bemühte, der literarischen Vorlage gerecht zu werden, sie zumindest aber nicht verfälschen wollte. Gerade dieses Festhalten am Äusserlichen verschüttet nun aber den Geist des Werkes. Es verhindert zu zeigen, dass es Solschenizyn nie darum gegangen ist, Kommunismus schlechthin in Zweifel zu ziehen, sondern dass er sich vehement und mit dem Einsatz seiner persönlichen Freiheit gegen eine pervertierte Handhabung sozialistischen Gedankengutes wehrt. Seine Helden sind keine Kämpfer wider Russland, wie der Film vermuten lassen könnte, sondern verzweifelte Kämpfer für eine bessere, vom parteipolitischen und machtideologischen Intrigenspiel befreite Sowjetunion. Nicht darum geht es, der Sowjetunion ein anderes System zu geben, sondern das bestehende System seiner Unmenschlichkeit zu berauben, die es ständig und immer wieder in Frage stellt. Dass dies im Film nur äusserst oberflächlich zum Ausdruck kommt, ist wohl der unverzeihlichste Fehler.

Aber auch die Perfidie des ersten Kreises der Hölle, des Lagers für eine geistige Elite, dessen Insassen gezwungen werden, für ihre eigenen Henker ihr geistiges Eigentum zur Verfügung zu stellen, erfährt keine fühlbare Ausleuchtung. Dass geistige Ausbeutung sich für das Individuum unter Umständen vernichtend auswirken kann als die rein physische, weil der Mensch dadurch in einen permanenten Gewissenskonflikt versetzt wird, will am Film-Nershin nie so richtig deutlich werden. Damit aber geht ein weiteres Kernstück des Romans verloren, nämlich die Disqualifikation eines Regimes, das den Kampf gegen den Faschismus an seine Fahnen heftet, aber nun die übelsten Auswüchse dieses Faschismus – die Konzentrationslager – in einer sublimierten Form zur Erhaltung seiner Macht und des Imperiums weiterführt.

«Der erste Kreis der Hölle» bleibt als Film ein Digest. Eine Verinnerlichung fehlt weitgehend, blosses Handlungsgerüst dominiert. Fords Werk zeigt einmal mehr die

Grenzen jenes Films, der versucht, Literatur treu zu vermitteln, ohne dass der geistige Gehalt der Vorlage mit den Mitteln des Mediums neu durchdrungen wird. Fords Achtung für Solschenizyn hat immerhin bewirkt, dass der eine oder andere Zuschauer angeregt wird, zum Roman zu greifen. Urs Jaeggi

### **Live and Let Die** (Leben und sterben lassen)

Grossbritannien 1973. Regie: Guy Hamilton (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/10)

In der UNO findet eine Konferenz statt. Die graumelierten Herren Delegierten mit den so kühl und sachlich wirkenden Simultangeräten am Ohr lauschen gespannt den offensichtlich ernst zu nehmenden Ausführungen des Redners. Über dem Saal, in einer Übersetzungskabine, sitzt ein Kommentator, der den kompliziert tönenden Diplomatenjargon ins allgemein Verständliche übersetzt. Hinter ihm schieben sich plötzlich zwei Hände ins Bild, die an einem grossen Apparat mit vielen Drähten ein paar Stecker umpolen. Der britische Diplomat in der UN-Runde greift sich plötzlich entsetzt an den Kopfhörer und kippt, noch ehe er ihn vom Ohr nehmen kann, mit dem Gesicht auf die Tischplatte: Er ist tot.

Durch eine schmucke Strasse der berühmten Jazz-Geburtsstadt zieht ein «New-Orleans-Function», ein «funeral march». Vorne die Jazzband, in der Mitte der Sarg, dahinter die Kondolenzteilnehmer. An eine Säule gelehnt, steht ein Mann mit dem typisch glattgebügelden Gesicht eines CIA-Agenten und fragt einen sanft drein-





schauenden Neger neben ihm: «Wessen Begräbnis ist das?» Der Schwarze: «Deins», und schon ist sein blitzendes Messer im Körper des Weissen. Der Umzug zieht vorüber, der Sarg nimmt die Leiche auf, die Musik wird heiter und beschwingt. So beginnt der neue James-Bond-Film «Live and Let Die», und wie alle bisherigen Filme des berühmten englischen Geheimagenten signalisiert der Anfang durch seinen unbekümmerten (aber dafür vielsagenden) Sprung der Schauplätze, dass wieder einmal furchtbar viel los ist in der westlichen Welt. Klar, dass dann nur ein Mann wie James Bond («Sei effizient, und die Welt gehört dir»), Aktenbezeichnung «007», Abhilfe schaffen kann.

Nach dem martialischen Sean Connery, dem comichaften George Lazenby ist nun Roger Moore (sattsam bekannt als TV-Serien-Star) der dritte Bond. Damit gleicht der grosse Held mit dem gebräunten Gesicht der «Lucky Strike» und «Marlboro»-Figuren, dem After-shave-Duft grosser Männerfreiheit, dem Aston Martin, der Beretta und den unterkühlten «Vogue»- und «Harpers-Bazaar»-Frauen, durch seine Charakterwandlung allmählich einer Kathedrale in der Provinz, die über Jahrhunderte hinweg in allen möglichen Stilrichtungen erweitert worden ist. Die letzte Erweiterung ist die beste. Noch nie war Bond so ironisch, stand er so unbekümmert neben seiner Rolle. Mit englisch unterkühlter, leicht arroganter Haltung à la Rudolph Valentino präsentiert er sich mit blödelnden Sprüchen und Hopsassa- und Trallala-Flickwörtern wie einst Eddie Constantine, dem eigentlichen «Filmvater» Bonds; eine Kintopp-Figur par excellence. Wenn er Whisky trinkt, dann ist das, wie wenn Glukose aus einer Flasche in einen Infusionsschlauch gleitet, und beim Anblick von Frauen gleicht er einer Bogensehne, ehe sie den Pfeil ins Ziel schnellt. Mit einem Wort: Er gehört zu jenen Leuten, die sich dadurch ernähren, dass sie innerlich Arsen destillieren. Er ist als Held bizzarer Unwahrscheinlichkeiten und Phantastereien eine Symbiose aus einer «Reise-zum-Mond»-Figur und Jet-Set-Mythe «Superman».

Dieser Manager-Prototyp mit romantischen Anwandlungen, schafft, wo immer er sich auch befindet, zwischen Palmen, Grillengezirpe, vor blutigen Sonnenuntergängen, in luxuriösen Hotelhallen und in den Betten von «wildfängerischen Super-Hypophysen», eine Art «Plastic-Belle-Epoque»; denn Bond ist ein absoluter Geniesser. Seine Reisen, trotz Abenteuerlichkeit, gehen nie ins Ungewisse. Seine Gegner und sein Chef wissen seine Geschmacksrichtung zu schätzen. Sie richten sich danach ein. Er ist ein «junior executive» mit dem rechten Drink zur rechten Stunde. Er handelt prompt und gut organisiert – und dynamisch. Seine wirkliche Sonderstellung und sein Prestige erreicht er freilich mit physischer Dynamik allein nicht. Zwar fliegt er, kaum informiert, nach Westindien oder Florida (und verlangt sofort den richtigen Whisky), aber welcher junge Manager macht das nicht auch? Es muss noch die Dynamik des ständigen Risikos hinzukommen, die ihn dem Tod nahebringt und wieder entreisst und der dynamische Wechsel der Frauen, die das Leben ihm in schwindelerregenden Sequenzen körperlich-seelischer Mutationen zuwirft: bei Tag und bei Nacht, in Florida, Russland und auf den Bahamas, über und unter Wasser, in rasenden Expresszügen oder einen Zentimeter vor dem Tod. Diese Frauen gleichen den «Hinschauen-und-nicht-Anfassen»-Schönen der «Playboy»- und «Penthouse»-Magazine, die für die Freizeit der jungen Erfolgsmenschen zur Belohnung ihrer Treue gegenüber dem Betrieb, den Pflichten, dem Stundenplan eigens abonniert worden sind. Und da diese geistigen Brüder Bonds einen recht achtbaren Standard des Geschmacks und der Gewohnheit haben, ist es natürlich unmöglich, unter das Niveau zu gehen, das schon von den Hochglanzmagazinen fixiert worden ist.

Wenn sich Bond seinen Martini mixt, drei Teile Gordon Gin, einen Teil Wodka, einen halben Teil China Lillet und viel Zitronenschale, so ahnt zwar der Kenner, dass Gin und Wodka ganz schön überflüssig sind, aber gleichzeitig muss er sich eingestehen, dass die Verdoppelung (aus rein rituellen Gründen) die Individualität erhöht. Auf diese Vorliebe gehen denn auch gerne seine Feinde ein und versuchen ihn mit möglichst «barocken» Methoden zu beseitigen: mit Bomben, Säure, giftigen Spin-



# KURZBESPRECHUNGEN

## 34. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 10. Januar 1974

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. — Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet. Siehe Erläuterungen auf der Rückseite.

### Across 110th Street (Strasse zum Jenseits)

74/1

Regie: Barry Shear; Buch: Luther Davis, nach einem Roman von Wally Ferris; Kamera: Jack Priestley; Musik: J.J. Johnson; Darsteller: Anthony Quinn, Yaphet Kotto, Anthony Franciosa, Paul Benjamin, Antonio Fargas u. a.; Produktion: USA 1972, Film Guarantors/Fouad Said, Ralph Serpe, 100 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Mafia und Polizei jagen drei Verbrecher, die eine Mafia-Bank überfallen und dabei sieben Menschen brutal ermordet haben. Die unheimlich hart und drastisch inszenierte Gangsterstory setzt sich mit sehr vielen Problemkreisen auseinander und wirkt überlastet. Die Auseinandersetzung mit dem Film ist auf Grund einer sich flutartig ausbreitenden amerikanischen Filmwelle als Reaktion auf eine gewalttätig gewordene Gesellschaft dennoch lohnend.

→1/74

E

Strasse zum Jenseits

### Alleluja e Sartana, figli di ... Dio (100 Fäuste und ein Vaterunser)

74/2

Regie: Mario Siciliano; Buch: Adriano Bolzoni, Kurt Nachmann; Kamera: Gino Santini; Musik: Elvio Monti, Franco Zauli; Darsteller: Ron Ely, Uschi Glas, Robert Widmark, Angelica Ott, Dan May, Alan Abbott, Wanda Vismara, Stelio Candelli u. a.; Produktion: BRD 1972, Metheus/Lisa, 103 Min.; Verleih: Domino-Film, Zürich.

Ein Irrer will mit einigen Kumpanen und unter Zuhilfenahme von Wolfsgeheul und Gespensterauftritten die Bewohner eines Western-Städtchens vertreiben, um an deren goldträchtiges Land zu kommen. Zwei einsame Helden, der eine als Pfarrer verkleidet und beide ehemalige Pferdediebe, helfen der geplagten Bevölkerung. Roter Faden der teilweise gesucht wirkenden Story sind Tricks und vermeintliche Gags aus der Mottenkiste. Turbulente Schlägereien dominieren die alles in allem miserable Trinità-Kopie.

Hundert Fäuste und ein Vaterunser

E

### Los Amigos (Das Lied vom Mord und Totschlag)

74/3

Regie: Paolo Cavara; Buch: Harry Essex und Oscar Saul; Kamera: Carlo Tafani; Musik: Daniele Patucchi; Darsteller: Anthony Quinn, Franco Nero, Pamela Tiffin, Ira Fürstenberg u. a.; Produktion: Italien 1972, Joseph Janni/CCC, 90 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

In der 1836 von Mexico unabhängig gewordenen Republik Texas bekämpfen zwei ungleiche Freunde eine mordende Gruppe von Aufständischen: Der eine ist taubstumm und erweist sich als unfehlbarer Revolverheld, der andere ist ein mehr den Frauen als dem Kampf zugetaner Weiberheld. Der mit heiteren Episoden gewürzte Italo-Western mittleren Niveaus mündet in eine üble Massenschlächtere.

E

Das Lied vom Mord und Totschlag

## 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, Ausw. 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 Benutzer 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

Diese Einstufung korrespondiert nicht immer mit den von den kantonalen Polizeidirektionen herausgegebenen Weisungen.

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 First Circle** (Der erste Kreis der Hölle)

74/8

Regie: Aleksander Ford; Buch: A. Ford, nach dem Roman von Alexander Solschenizyn; Kamera: Wladislaw Forbert; Musik: Roman Balester; Darsteller: Gunter Malzacher, Elzbieta Czyzewska, Peter Steen, Vera Tschechowa, Ole Ernst u. a.; Produktion: Dänemark 1972, Mogens Skot-Hansen, 100 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Solschenizyns Roman um die in speziellen Lagern gehaltenen Wissenschaftler, die für Stalin technische Entwicklungen vorantreiben sollen, ist filmisch kaum zu adaptieren. Ford gelingt es nur beschränkt, der literarischen Vorlage gerecht zu werden, alles bleibt arg verkürzt, und der Stellenwert des Werkes wird verschoben, doch bietet der Film zumindest Anlass zur Auseinandersetzung mit Solschenizyns aktueller Thematik. – Ab 15 möglich. →1/74

J

Der erste Kreis der Hölle

**Geh, zieh dein Dirndl aus !**

74/9

Regie: Sigggi Götz; Buch: Florian Burg; Kamera: Werner Kurz; Musik: Gerhard Heinz; Darsteller: Elisabeth Volkmann, Alexander Grill, Marie Ekkore, Rinaldo Talamonti, Dorothea Rau u. a.; Produktion: BRD 1973, Lisa Film, 85 Min.; Verleih: Domino Film, Zürich.

Zotiger und unflätiger Sexualreigen in einem bayrischen Dorf, in den eine preussische Bäuerin, ein impotenter Bauer, lüsterne Mägde und Knechte, ein italienischer Papagallo, sein schwuler Landsmann und andere Figuren verwickelt sind. In Bild und Dialog ordinärer Schundstreifen.

E

**Live And Let Die** (Leben und sterben lassen)

74/10

Regie: Guy Hamilton; Buch: Tom Mankiewicz, nach einem Roman von Ian Fleming; Kamera: Ted Moore; Musik: George Martin, Paul und Linda McCartney; Darsteller: Roger Moore, Jane Seymour, Yaphet Kotto, Geoffrey Holder, Clifton James u. a.; Produktion: Grossbritannien 1973, Harry Saltzman und Albert R. Broccoli, 121 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Selten war Bond so ironisch und englisch unterkühlt wie in diesem Film. Dennoch darf nicht darüber hinweggesehen werden, dass die Unterhaltung, die dabei herauskommt, nicht ohne Fragwürdigkeit ist. Insbesondere fällt unangenehm auf, dass die Regie diesmal die Schwarzen zu Prügelknaben und Bösewichten stempelt. Wohltuend dagegen fallen eine Reihe intelligenter und witziger Gags auf, die ihren Ursprung nicht mehr einfach in einer Supertechnisierung haben, sondern echter Situationskomik entspringen. →1/74

E

Leben und sterben lassen

**Le Mafaf** (Tatort Gare du Nord)

74/11

Regie: Serge Leroy; Buch: Charles Slama und S. Leroy; Kamera: Edmond Séchan; Musik: Riz Ortolani; Darsteller: Michel Constantin, Georges Géret, Annie Cordy, Cathie Rosier, Adolfo Celi, Pierre Santini u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1973, Filmel/Medusa, 100 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Geschickt inszenierter Gangsterfilm, in dem der hartgesottene Chef einer Bande das Opfer einer kaltblütigen Erpressung wird. Auffällig ist die gelungene Charakterisierung der einzelnen Typen und des Milieus. Seine starke Seite hat der Film dort, wo er von der reinen Action weggeht und in die menschlichen Beziehungen zwischen diesen Aussenseitern der Gesellschaft hineinleuchtet.

E

Tatort Gare du Nord



## Film- und Videowettbewerb 1974

Die Gesellschaft Christlicher Film (GCF) veranstaltet folgenden Wettbewerb:

- Ein Kurzfilm oder TV-Spot in Farbe oder Schwarzweiss, Dauer etwa drei Minuten, ist zu gestalten.
- Zugelassen sind Einzel- oder Gruppenarbeiten auf Normal-, Single-, Super-8- und 16-mm-Film *mit Tonrandspur* sowie Video-Aufzeichnungen auf ½- und ¼-Zoll-Band.
- Der Film bzw. TV-Spot sollte sich seiner Thematik nach für das Verleihprogramm von SELECTA oder ZOOM eignen. In diesen beiden Verleihen finden sich Filme wie: «A funny thing happened on my way to Golgotha», «Alunissons», «Ego», «Die verlorene Bombe» usw. Näheres dazu siehe im Verleihkatalog «Film – Kirche – Welt» (liegt am Sitz der GCF auf).
- Die Thematik des Wettbewerbs ist grundsätzlich frei. Um den Rahmen abzustecken, an dem sich die Wettbewerbsteilnehmer orientieren können, werden obige Filmtitel angeführt. Diese «Filmbeispiele» werden auf Wunsch Ende Januar/Anfang Februar im Raum Zürich, Inner-schweiz, Solothurn bei Einführungsnachmittagen von den Leitern des Arbeitsprogramms der GCF vorgeführt. Dabei besteht die Möglichkeit, genauere Auskunft über die Modalität der Wettbewerbe zu erhalten. Interessenten melden sich bei der GCF.
- Einsendeschluss ist der 15. Juni 1974 (Poststempel). Einzusenden an: GCF, Bederstrasse 76, 8002 Zürich, Telephon 01 / 36 55 80.
- In separatem Briefumschlag mit der Aufschrift «Film- und Video-Wettbewerb 1974» und «Kennwort ...» werden folgende Angaben über die Autoren bzw. Autorengruppe erbeten: Name, Geburtsdatum, Anschrift möglichst mit Telephonnummer.
- Eine von der GCF bestimmte Jury beurteilt die Einsendungen; ihre Entscheidung ist nicht anfechtbar. Bewertungskriterien sind: Engagement und Glaubwürdigkeit der Arbeit, Vielfalt und Originalität der Ideen sowie technische Ton- und Bild-Qualität.

### Preise:

Die Realisatoren der besten Wettbewerbsbeiträge werden zu einem von der GCF veranstalteten Workshop eingeladen; ausserdem werden folgende Geldpreise vergeben:

1. Preis: 400 sFr.
2. Preis: 200 sFr.
3. Preis: 100 sFr.

**Been Down So Long It Looks Like Up To Me** (Abenteuer des Lebens) 74/4

Regie: Jeff Young; Buch: Robert Schlitt, nach einem Roman von Richard Farina; Kamera: Urs Furrer; Musik: Garry Sherman; Darsteller: Barry Primus, Linda DeCoff, David Downing, Bruce Davidson u. a.; Produktion: USA 1971, Robert M. Rosenthal, 95 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Ein junger Weltenbummler hat nach seiner Rückkehr Schwierigkeiten, sich in seiner amerikanischen Heimatstadt wieder zurechtzufinden. Er weicht ins Aus-senseitertum aus und verdrängt mit Drogen die Realität. Auch ein Mädchen, das sich ihm in Liebe zuneigt, vermag seinen Abstieg nicht aufzuhalten. Ziemlich verworrenes und stellenweise langweiliges Nachprodukt der amerikanischen Trip-Film-Welle.

E

Abenteuer des Lebens

**Come Back, Peter!** (Flesh and Love – Die hungrigen Mädchen) 74/5

Regie und Buch: Donavan Winter; Darsteller: Christopher Matthews, Yolanda Turner, Annabel Leventon u. a.; Produktion: Grossbritannien 1971, 90 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Episodenhafte Liebesabenteuer eines jungen Playboys, die sich als Wunsch-träume eines Metzgerburschen herausstellen. Mit Kamera- und Montagemätz-chen wird versucht, die monotone Abfolge von Geschlechtsakten optisch aufzu-werten, was allerdings an der menschlich miesen Haltung des Streifens auch nichts zu ändern vermag.

E

Flesh and Love – Die hungrigen Mädchen

**The Curse of the Crimson Altar** (Die Hexe des Grafen Dracula) 74/6

Regie: Vernon Sewell; Buch: Henry Lincoln, Mervin Haisman; Kamera: Johnny Coquillon; Musik: Peter Knight; Darsteller: Christopher Lee, Boris Karloff, Bar-bara Steele, Mark Eden, Virginia Wetherell u. a.; Produktion: Grossbritannien 1968, British Tigon, 87 Min.; Verleih: Victor-Film, Basel.

Ein junger Engländer macht sich in einem alten, unheimlichen Schloss auf die Suche nach seinem verschwundenen Bruder und gerät in den Bann eines gefähr-lichen Hexenkults. In einer Mischung von Kriminal- und Horrorfilm wird eine zwar ziemlich anspruchslose und unerhebliche, doch meist recht spannende Unterhaltung geboten.

E

Die Hexe des Grafen Dracula

**Die Fabrikanten** 74/7

Regie: Urs Aebersold; Buch: U. Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philip Schaad (AKS); Kamera: Werner Zuber; Musik: Claude Flegenhaimer; Darsteller: Fred Haltiner, Walo Lüönd, Melitta Gautschy, Hans Rudolf Twerenbold, Evelyn Kraft, Adolph Spalinger, Rudolf Ruf, Franz Matter, Markus Mislin u. a.; Produktion: Schweiz 1973, AKS-Filmarbeitsgemeinschaft Biel und Basel, 90 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Der erste Spielfilm der AKS, eine Kriminalgeschichte im Bieler Uhrenindustrie-Milieu, scheitert an seinen gesellschaftskritischen Ambitionen. Dort wo der Film nichts anderes als Spannung und Unterhaltung vermittelt, wirkt er bestechend echt und professionell. In Fred Haltiner wurde ein überzeugender Interpret für die Rolle eines zwischen Illusion und Realität herumgeworfenen Zweiflers gefunden.

Ab 14.

→1/74

J

## **Film-Wettbewerb 1974**

### **1. Preis: Fr. 10 000.—**

Die Gesellschaft Christlicher Film (GCF) sucht einen Drehbuchautor und Realisator für einen 16-mm-Tonfilm (Real- oder Trickfilm, farbig oder schwarzweiss) von etwa 10 Minuten Länge.

#### *Thematik*

Der Film sollte sich seiner Thematik nach für das Verleihprogramm von SELECTA oder ZOOM eignen. In diesen beiden Verleihen finden sich Filme wie: «A funny thing hyppened on my way to Golgotha», «Alunissons», «Ego», «Die verlorene Bombe», «Der Sack» usw. Näheres dazu siehe im Verleihkatalog «Film – Kirche – Welt», aufgelegt am Sitz der GCF.

#### *Preise*

Der erste Preis besteht darin, dass sich die GCF mit ihrem Gerätepark (Arriflex BL, Nagra, Schneidetisch), evtl. mit persönlicher Beratung und finanziell bis insgesamt Fr. 10 000.— an der Verfilmung des prämierten Drehbuches beteiligt. Die Drehbücher auf dem 2. und 3. Platz erhalten einen Trostpreis von Fr. 500.— bzw. Fr. 300.—.

#### *Bedingungen*

Es sind ein *Drehbuch* und ein detaillierter *Produktionsplan* einzureichen. Daraus soll ersichtlich sein, mit wem und in welcher Zeit der Autor seinen Film realisieren möchte. Falls das Budget Fr. 10 000.— übersteigt, hat der Autor auch anzugeben, wie er sich die restliche Finanzierung denkt. Für weitere Auskünfte und die detaillierten Bedingungen wende man sich schriftlich an die

**Gesellschaft Christlicher Film,  
Bederstrasse 76,  
8002 Zürich.**

An diese Adresse sind auch das Drehbuch und der Realisierungsplan einzureichen. Einsendeschluss: 15. Juni 1974.

#### *Einführungsnachmittage*

Die Thematik des Wettbewerbs ist grundsätzlich frei. Um den Rahmen abzustecken, an dem sich die Wettbewerbsteilnehmer orientieren können, werden obige Filmtitel angeführt. Diese «Filmbeispiele» werden auf Wunsch Ende Januar/Anfang Februar im Raum Zürich, Inner-schweiz, Solothurn bei Einführungsnachmittagen von den Leitern des Arbeitsprogramms der GCF vorgeführt. Dabei besteht die Möglichkeit, genauere Auskunft über die Modalitäten des Wettbewerbs zu erhalten. Interessenten melden sich bei der GCF.



**Le saut de l'ange** (Kommando Cobra)

74/12

Regie: Yves Boisset; Buch: Y. Boisset, Richard Winckler, Claude Veillot, nach dem Roman «Le Cobra» von Bernard-Paul Lallier; Kamera: Jean Boffety; Musik: François de Roubaix; Darsteller: Jean Yanne, Senta Berger, Sterling Hayden, Raymond Pellegrin, Michel Rocher, Gordon Mitchell u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1971, Lira/Océanic/Apollo, 93 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Zwischen rivalisierenden Politikern tobt in Marseille ein mit Mafia-Methoden geführter erbitterter Kampf. Louis, ein anfänglich unbeteiligtes Mitglied der auf einer Seite kämpfenden Familie Orsini, greift nach der Ermordung seiner Gattin in das Geschehen ein und erweist sich als perfekter Profi-Killer. Gekonnt und spannend abgedrehter Thriller, dessen Oberflächlichkeit und selbstzweckhafte Darstellung von brutalen Szenen jedoch bedenklich sind.

E

Kommando Cobra

**Le Sorelle** (Umarmung / Wochen wilder Wonnen)

74/13

Regie: Roberto Malenotti; Buch: Bruno Rondi, R. Malenotti; Kamera: Giulio Albonico; Musik: Giorgio Gaslini; Darsteller: Susan Strasberg, Nathalie Delon, Massimo Girotti, Giancarlo Giannini u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1969, Cine Azimut/Corona, 94 Min.; Verleih: Impérial Films, Lausanne.

Ziemlich langatmige Schilderung der lesbischen Liebe zweier Schwestern, von denen die eine mit einem viel älteren Mann eine nur scheinbar ideale Ehe führt. Fälschlicherweise als Sexfilm propagiert, erweist sich dieser Streifen dem Thema der sexuellen Hörigkeit in keiner Weise gewachsen und bleibt im rein Oberflächlichen, Klischeehaften stecken.

E

Umarmung / Wochen wilder Wonnen

**Trinità e Sartana, figli di ... putana** (Trinita und Sartana grüssen mit blauen Bohnen)

74/14

Regie: Mario Siciliano; Buch: Adriano Bolzoni; Kamera: Gino Santini; Musik: Carlo Savina; Darsteller: Robert Widmark, Harry Baird, Beatrice Pellh, Stelio Candelli, Dan May, Alan Abbott u. a.; Produktion: Italien 1972, Metheus Film, 103 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Zwei Gauner, von denen einer die eben erkämpfte Beute immer wieder unter die Armen verteilt, suchen unentwegt an das Geld anderer Leute heranzukommen und raufen sich mit einer Überzahl von Gegnern. Die unsorgfältig inszenierte Italo-Western-Parodie erzielt mit kauzigen Typen, turbulenten Prügel- und Akrobatikszenen einige Heiterkeit.

E

Trinita und Sartana grüssen mit blauen Bohnen

**The Vampire Lovers** (Gruft der Vampire)

74/15

Regie: Roy Ward Baker; Buch: Tudor Gates, nach einem Roman von J. Sheridan Le Fanu; Kamera: Morey Grant, Musik: Harry Robinson; Darsteller: Peter Cushing, Dawn Addams, Ingrid Pitt, George Cole, John Finch, Madeleine Smith, Ferdy Maine u. a.; Produktion: Grossbritannien 1970, Hammer, 90 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Um den Tod seiner Tochter zu rächen, welche mit anderen Dorfschönheiten von einem weiblichen Vampir umgebracht wurde, unternimmt ein Baron mit einigen Helfern einen Vernichtungsfeldzug gegen die blutrünstigen Bösewichte. Serien-Gruselfilm mit wenig Spannung und Logik, aber um so mehr lesbischen Szenen.

E

Gruft der Vampire

## **Veranstaltungen 1974**

### *Internationales Filmkritikerseminar*

7.–10. April 1974 in Innsbruck, organisiert von der Katholischen Filmkommission Österreichs in Zusammenarbeit mit den parallelen Gremien Deutschlands und der Schweiz. Thema: Das Erscheinungsbild unserer Gesellschaft in bestimmten Filmgattungen.

### *9. Kaderkurs*

Zum Thema «Unterhaltung in Film und Fernsehen» wird vom 14. bis 20. Juli im Gymnasium Friedberg in Gossau ein Kaderkurs für Pädagogen, Führungskräfte aus der Jugend- und Erwachsenenbildungsarbeit, Sozialarbeiter usw. durchgeführt. Veranstalter sind die Katholische Arbeitsstelle für Radio und Fernsehen und das Filmbüro der Schweizerisch katholischen Filmkommission, Zürich.

### *Internationaler Erfahrungsaustausch*

4.–10. August in St. Ottilien bei München. Organisation: Internationale Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationspädagogik (Sekretariat: Hottingerstrasse 30/ARF, 8032 Zürich).

Eine *Studien- und Arbeitstagung* mit dem Thema «Das Bild der Frau in den Massenmedien» wird am 16./17. November von der Paulus-Akademie Zürich zusammen mit dem Filmbüro der Schweizerisch katholischen Filmkommission und dem Filmforum veranstaltet.

*Kurzfilm-Visionierungstage* der Verleihstellen SELECTA und ZOOM werden durchgeführt in Lausanne und in Basel (voraussichtlich im Juni; die genauen Daten werden später bekanntgegeben).

---

## **Sowjetische Filmwoche in der Schweiz**

Ab 10. Januar 1974 findet, nach Genf und Lausanne, auch in Zürich und Basel eine Woche des sowjetischen Films statt. Sie wird von der Pro Helvetia und dem Schweizerischen Filmarchiv organisiert und ist im Zeichen des Kulturaustausches das Gegenstück zur Schweizer Filmwoche in Moskau, Leningrad und Tbilissi, die im Einvernehmen mit dem Staatskomitee für Kinematographie der UdSSR und der Pro Helvetia im November in der Sowjetunion veranstaltet wurde.

---

## **Mae-West-Retrospektive in Zürich**

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Filmzentrum vom Januar bis März folgende Mae-West-Filme: 7. Januar: Night After Night (Archie Mayo, 1932); 14. Januar: She Done Him Wrong (Lowell Sherman, 1933); 21. Januar: I'm No Angel (Wesley Ruggles, 1933); Belle of the Nineties (Leo McCarey, 1934); 4. Februar: Goin' to Town (Alexander Hall, 1935); 11. Februar: Go West, Young Man (Henry Hathaway, 1936); 18. Februar: Klondike Annie (Raoul Walsh, 1936); 25. Februar: Every Day's a Holiday (A. Edward Sutherland, 1937); 4. März: My Little Chickadee (Edward Cline, 1940). Alle Filme werden ohne Untertitel in der Originalversion jeweils am Montag im Cinema Radium gezeigt. – Das Filmpodium plant weitere Retrospektiven mit Werken von Josef von Sternberg (März/April), von Douglas Sirk (März) und mit mexikanischen Filmen (Mai).

nen, oder setzen ihn, wie in diesem Film, anstatt «profan» zu erschiessen, auf eine winzige Insel inmitten eines Sees voll hungriger Krokodile. Dort hat er dann Zeit, genau wie bei der Kombination seiner Getränke (und auch seiner Anzüge) zu überlegen, aus was für effektvollen Einzelteilen sich sein Fluchtweg zusammensetzen muss! Der Wert der Objekte und Abenteuer beruht also im Zauber, den derjenige ausstrahlt, der sich ihrer bedient. Nicht umsonst werden seine Kollegen «einfach» erstochen, erschossen oder erdrosselt. Hat man jemals eine Spinne oder Schlange auf Agenten wie «006», «005» oder «003» angesetzt? Niemals! Bond würde sofort kündigen und sich einen anderen Beruf suchen.

Der Regisseur Guy Hamilton («Goldfinger», «Diamantenfieber») ist diesem Bond bisher am besten gerecht geworden. Er jagt die Handlung von Höhepunkt zu Höhepunkt, zelebriert erlesene Zirkusattraktionen von seltener Perfektion und inszeniert die artistischen Meisterleistungen mit lakonischer Extravaganz, wie sie im reinen Unterhaltungsfilm schon lange nicht mehr dagewesen ist.

Selbst die Tatsache, dass die Schurken allesamt Schwarze sind, bedeutet in Hamiltons brillantem Comic strip eigentlich nichts. Denn die Schwarzen sind so sympathische Bösewichte, die augenzwinkernd (und mit Intelligenz, wer genau hinsieht) den Dummkopf Bond schalten und walten lassen, das es eine wahre Freude ist. Sie grinsen und lachen in jeder Situation dröhnend und scheppernd, als falle eine Büchse eine Treppe herunter, und entblößen ihre Gebisse.

Allzuweit von der banalen Realität hat Hamilton sein süffiges Spektakel angesiedelt. Der Zuschauer kommt einfach nie in die Versuchung, den schönen Schein des Konsumkinos für bare Münze zu nehmen. Mit Ian Flemings Büchern hat das alles freilich überhaupt nichts mehr zu tun, eher mit den alten Stummfilm-Grotesken (nicht den Slapsticks!) den «serials» wie «The Great Secret», «The Mysteries of Myra», Filme mit düsteren, schaurig bösen Gestalten, die die schöne Jungfer bedrohen und sie durch die irrsinnigsten Kulissenjagen.

Der neue Bond beruft sich ganz auf diese Tradition. Da wird die Schöne buchstäblich aus den Klauen eines schwarzen Geheimbundes gerissen, Bond in unterirdische Kommandozentralen befördert, und der Oberschurke «Mr. Big» zerplatzt im wahren Sinne des Wortes wie ein Luftballon. Und durch dieses naive Mirakelspiel geistert der energiegeladene Bond, dessen Intelligenz ganz London elektrifizieren könnte, lächelnd, mit einem Blick, der an Öl erinnert, das sich im Grunde eines Bohrlochs sammelt und im nächsten Augenblick mit ungeheurer Gewalt zur Erdoberfläche emporschiessen wird – eben wie einst die magisch blickenden Kinohelden. Ein Sensationsfilm alter Schule, der zeigt, dass einfach alles möglich ist – und das Ergebnis Spass macht.

Wolfram Knorr

## **Ein Familienfilm als Ergebnis konkreter Erfahrungen**

*Gespräch mit Regisseur Hark Bohm über «Tschetan, der Indianerjunge».*

*Im ZOOM-FILMBERATER 24/73 brachten wir eine Besprechung von Hark Bohms «Tschetan, der Indianerjunge». Darin geht es um Aussenseiter, Unterordnung, Freiheit, Freundschaft, Natur und Tiere. Da die meisten «Familienfilme» – vorwiegend angelsächsischer Prägung – in einer kitschig-verlogenen Traum- und Scheinwelt spielen, sei mit dem nachfolgenden Regisseursgespräch nochmals nachdrücklich auf diesen Film ganz anderer Prägung hingewiesen.*

*Raum und Zeit, Montana. 1880, weisen Ihren Film als Western aus – was hat Sie dazu gebracht, als junger Filmemacher in der BRD einen «Western» zu drehen?*

Der Western als Genre hat ganz bestimmte inhaltlich-ästhetische Regeln; denen entspricht «Tschetan, der Indianerjunge» nicht. Deshalb ist es wohl irreführend, ihn als «Western» zu bezeichnen.



*Aber was hat Sie dazu gebracht, eine Geschichte von einem Schäfer und einem Indianerjungen um 1880 in Montana zu erzählen?*

Das ist ein Bündel von Motiven. Die wichtigsten sind mir wahrscheinlich nicht bewusst. Die Geschichte ist mir eingefallen, als ich in Berührung mit einer auf den ersten Blick fremden Rasse kam, als ich mein durch das Jura-Studium verschüttetes Interesse an der Natur wiederentdeckte und als ich mit der Geschichte des vietnamesischen Befreiungskrieges befasst war. Nachdem ich die Idee hatte, hab ich mir vorgenommen, eine Geschichte daraus zu machen, in die meine Erfahrungen, also meine persönlichen Erfahrungen und das Ergebnis des Studiums der Geschichte der Vernichtung der ursprünglichen Amerikaner eingehen; ästhetische Vorbilder waren dabei vielleicht Flaherty, Dowschenko und Renoirs «Toni». Ich wollte eine einfache Geschichte erzählen, die in sich stimmte.

*Sie sprechen von politischem Bewusstsein, von eigenen Erfahrungen; ist es da nicht irritierend, dass ausgerechnet ein Film, der 1880 in Montana spielt, mehr mit den Erfahrungen eines Filmemachers hierzulande zu tun haben soll als etwa die Arbeiten von Schwabingern, von Lemke oder Thome, die doch im Milieu der Filmemacher spielen, also mehr mit ihrer Wirklichkeit zu tun haben?*

Realismus bedeutet ja nicht das Abmalen dessen, was so um einen herum passiert. Realismus bedeutet für mich, die Dinge, die man wahrnimmt, in eine solche Beziehung zu bringen, dass das, was an bewegenden Kräften die Erscheinung ausmacht, erkennbar wird. Ich bin nicht unrealistisch, wenn ich das Stadtviertel, in dem ich lebe, verlasse. Umgekehrt ist ein Film, der in Schwabing spielt, dann nicht realistisch, wenn er Topoi und Stilmittel von Filmen benützt, die in einer anderen historischen Situation entstanden sind und in einem vollkommen anderen Milieu spielen, also wenn der Filmemacher seine eigenen Erfahrungen nicht ernst nimmt. Ich habe während der ganzen Dreharbeiten an «Tscheten» nicht an Filme oder Kinoerlebnisse gedacht, sondern habe mich eigentlich immer darauf konzentriert: Was nehme ich wahr, wenn ich den Schauspieler sehe und ihn inszeniere, was sehe ich da, wenn ich hinter der Kamera stehe. Bei Dschingis Bowakow, dem elfjährigen Jungen, ist nie die Situation eingetreten, dass er glaubte – oder überhaupt nur so tat – das zu sein, was er spielte. Er war sich immer darüber im Klaren, dass er etwas darstellt. Ich habe versucht, ihm immer zu sagen, *was* er darstellt, und nicht so sehr, *wie* er es darstellen soll.

*Wie entspricht, konkret, die Geschichte von dem Schäfer und dem Indianerjungen Ihren Erfahrungen?*

Ich war selbst in der Lage, mit einem Kind in diesem Alter zusammenleben zu müssen, zu dem ich, von seinem Herkunft her, zunächst keine Beziehungen haben konnte. Die Auseinandersetzung mit Dschingis Bowakow, der in meiner Familie lebt und dessen Freundschaft oder Vertrauen ich eben auch erst langsam erwerben konnte, ist eine konkrete Erfahrung. Ausserdem: Ich bin auf einer Nordseeinsel aufgewachsen. Wir waren während und nach dem Krieg abgeschnitten von alledem, was man den Zivilisationsstandard einer Industrienation nennt. Die Leute wanderten aus nach Amerika; was als Fortschritt da war, kam nicht als Botschaft vom Festland, sondern aus den USA. Wenn ich nun die amerikanische Geschichte betrachte, Vietnam und San Domingo, dann sehe ich, dass es irgendwie zum «american way of life» gehört, andere Wirtschaftssysteme, andere Völkerschaften einfach zu zerstören, oder die eigenen Systeme draufzustülpen, um diese ausbeuten zu können. Auch dieses Motiv steckt in «Tschetan» drin.

*«Tschetan» hat also einen völlig anderen Ansatz als der traditionelle amerikanische Western.*



Ja, die Form der Darstellung meines Gegenstandes ist nicht die Legende, da ich persönlich keine Beziehung zur Geschichte der Eroberung des amerikanischen Kontinents habe. Topoi, Rituale, Pattern des Western habe ich vermieden. Mein Film enthält nichts (das machen mir zum Beispiel die Verleiher zum Vorwurf), was, abgesehen vielleicht von der Kleidung der Personen, an einen Western erinnert. Es geht um die Beziehungen der Leute untereinander, zwischen dem übermächtigen Rancher und dem machtlosen Schäfer; zwischen dem Schäfer, der immerhin auch in der Wildnis noch der Repräsentant eines Frühkapitalistischen Gesellschaftssystems ist, und dem Indianerjungen, der – abstrakt überzogen – der Repräsentant einer Grosswildjägerkultur ist; dann habe ich versucht, meine eigenen Erfahrungen in die Beziehungen dieser Personen einzubringen, und nicht die durch Western vermittelten Kinoerfahrungen.

*Damit geht es also auch um Entmythologisierung des Western; könnte man «Tschetan» auch als Antwort auf das Genre sehen?*

Das war wirklich auch meine Absicht: Dieser Film enthält quasi die Antwort auf den Western von jemand, der sich von Europa aus kritisch mit der Geschichte der USA und dem Genre selbst auseinandersetzt. Das Genre «Western» hat mindestens in seiner Blüte, als er seine endgültige Form fand, eigentlich die Aufgabe der Rechtfertigung oder Stabilisierung der bestehenden Gesellschaftsordnung der USA durch die Rückführung ihrer Moral auf jene der Eroberergesellschaft.

*Mit Alaska, dem Schäfer, und Tschetan, dem Indianerjungen, treffen Repräsentanten verschiedener «Systeme» aufeinander; ist in dieser Begegnung nicht auch ein Generationskonflikt angelegt?*

Ich glaube, dass es in einer intakten Gesellschaft, die keine grossen Widersprüche in sich selbst kennt, keine Generationskonflikte gibt, oder wenigstens nur sehr wenige, schwache. Wir können uns das schwer vorstellen, da unsere Industriegesellschaft auf einem Widerspruch aufbaut, den wir täglich erleben. Etwa der Widerspruch zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber wiederholt sich in gewissem Sinn in dem Widerspruch zwischen Vater und Sohn. Der Konflikt zwischen Schäfer und Jungen

findet seine Ursache aber nicht in erster Linie im verschiedenen Alter von Personen, die der gleichen in sich widersprüchlichen Gesellschaft angehören, sondern darin, dass sie zwei verschiedenen Kulturen angehören. Die Gesellschaft, welcher der Schäfer, wenn auch unterprivilegiert, angehört, hat alles, was Heimat war für den Indianer, zerstört, und der Schäfer erwartet von dem Indianer tätigen Dank oder so etwas. Das ist der Ausgangspunkt des Konflikts. Der Schäfer ist aber auch, wie gesagt, ein Unterdrückter, insofern befinden sich beide in einer ganz ähnlichen Situation. Bei denen, die in diesem Gebiet die Macht haben, sind sie unerwünscht. Und nur auf diesem gemeinsamen gesellschaftlichen Hintergrund ist dieser positive Prozess, die produktive Lösung des Konflikts zwischen Indianer und Schäfer, denkbar. Auch hierin unterscheidet sich mein Film vom amerikanischen Western: Konflikte zwischen Indianern und Weissen enden dort immer damit, dass die Indianer sich den gesellschaftlichen Bedingungen der Weissen anpassen. Das ist historisch einfach unwahr. Etwa die Demonstration am Wounded Knee, die durch die Presse ging, zeigt deutlich, dass die amerikanische weisse Gesellschaft es nicht verstanden hat, die Indianer zu integrieren.

*Die Natur hat, wie im klassischen Western, in Ihrem Film charakterprägende Funktion – gleichzeitig aber isoliert sie die Personen von ihrem gesellschaftlichen Kontext.*

Gerade diese Isolation meiner Figuren ist der schärfste Ausdruck ihrer gesellschaftlichen Situation. Ich glaube also, dass gerade ihr Alleinsein in der Natur negativ ihren gesellschaftlichen Kontext ausmacht: Der eine ist aus der Gesellschaft der Rancher ausgeschlossen, der andere hat seine Gesellschaft verloren. Seine Leute wurden von Ranchern erschlagen. Das ist ein historisch belegbarer Hintergrund. Ich widerspreche aber auch, wenn das Erscheinen der Natur in «Tschetan» dem in anderen Western gleichgestellt wird. Ich kann mich im Augenblick an keinen Western erinnern, in dem die Natur nicht Kulisse oder pathetischer Widerstand wäre, also die Natur steht sozusagen hinter oder vor den Protagonisten. In «Tschetan» ist die Natur um die Protagonisten herum, die Personen sind in der Natur in ihrem selbstverständlichen Milieu. Ich wollte nebenbei auch mitteilen, dass bei anderen Formen der Ökonomie – und damit der Lebensauffassung zwischen Mensch und Natur nicht ein solcher scheinbar unlösbarer Widerspruch besteht, wie wir ihn heute als Umweltzerstörung erleben.

*Die Besetzung der beiden Hauptrollen mit Mitgliedern ihrer Familie – ist die auf Produktionsbedingungen zurückzuführen?*

Marquardt und Dschingis haben natürlich eine Gage bekommen. Aber ich habe die Geschichte eigentlich schon für meinen Bruder und Dschingis geschrieben. Meine Erfahrungen und Kenntnisse dieser Personen sind ganz unmittelbar in den Film eingegangen. Die ganze Anlage des Charakters des Schäfers ist nicht denkbar ohne die konkrete Vorstellung von meinem Bruder und Dschingis als Darsteller. Die Geschichte beinhaltet ja auch im Kern ein autobiographisches Moment.

*Deshalb geht einen «Tschetan» beim Sehen auch viel mehr an als Ihre Kurzfilme.*

Meine Kurzfilme sind Etüden, die sich aufs Erlernen des Metiers beziehen. Ich könnte wohl keinen anderen Film machen als einen Erzählfilm. Der Kurzfilm liegt mir daher überhaupt nicht; ich brauche Zeit, um eine Geschichte zu erzählen. Bei Verkürzungen fühle ich mich unsicher.

*Wie gross war dann beim Drehen Ihr Gehorsam gegenüber Ihrem Buch?*

Ich hatte ein literarisches Drehbuch und ein technisches; an das letztere habe ich mich kaum gehalten. Aus dem literarischen sind während des Drehens eine ganze



Reihe von Szenen verschwunden, die während des Drehens plötzlich überflüssig wurden. Kameramann Michael Ballhaus, der mir übrigens sehr geholfen hat, und ich haben am Abend – wie üblich – die Einstellungen für den nächsten Tag festgelegt, wir haben uns dabei nicht mehr gross ums Drehbuch gekümmert. Am Drehbuch selbst aber habe ich ungefähr drei Monate gearbeitet, die Geschichte geschrieben, diskutiert, Entwürfe gemacht usw., am technischen Drehbuch nochmal etwa fünf Wochen. Meines Gegenstandes war ich dadurch sehr sicher, ich hatte eine genaue Vorstellung davon, wie der Film aussehen sollte. Man kommt da in die Lage, auf der Grundlage des Drehbuchs zu improvisieren. Der Film entsteht eben im Machen.

### *Und am Schneidetisch?*

Das stärkste gestaltende Moment liegt bei mir während des Drehens; wobei nicht ausgeschlossen ist, dass sich manche Szenen beim Schneiden verändern. Da beginnt man ja erst, den Film richtig zu sehen; man ist mit einem neuen Gegenstand konfrontiert. Das Material übernimmt ja nicht einfach die Vorstellungen des Regisseurs von einer bestimmten Szene, da steckt die Kamera dazwischen, Kameramann, Darsteller usw.; der Sinn, der sich aus dem Material ergibt, muss nicht derselbe sein, der sich dem Auge während des Drehens dargeboten hat. Man muss sich wieder neu damit auseinandersetzen.

### *Sehr sorgfältig erschien mir auch der Ton.*

Volker Schlöndorff hat mit als erster gesagt, dass er die Tonebene schön findet. Weil dieser Film ja 95 Minuten in der Landschaft spielt, habe ich versucht, einen möglichst realistischen Ton unterzulegen. Die Tonebene muss unbedingt mit der gleichen Intensität gestaltet werden wie das Bild. Ich habe manchmal das Gefühl, dass einige von meinen Kollegen hier in Deutschland das irgendwie übersehen.

### *Wir sind durch die Synchronisation verdorben.*

Genau. Mit kam es darauf an, den Realismus, den Geschichte und Bildführung haben, auch auf der Tonebene herzustellen – und das ist wahnsinnig schwer, das ist ja alles synthetisch. Um diesen Komplex von Geräuschen zu bekommen, kann man ja nicht irgendwo ein Mikrophon in die Natur stellen. Manchmal sind da acht oder neun verschiedene Geräusche gleichzeitig, die muss man alle suchen und ins richtige Verhältnis zueinander bringen. Ich bin übrigens ganz sicher, dafür sprechen alle Anzeichen, dass, wenn sich unter den Leuten, die man früher Jungfilmer nannte, das handwerkliche Interesse am Film wieder intensiviert, dass sich da auch wieder die nötige Sensibilität für den Ton einstellen wird. Wenn man etwa eine Situation in meinem Film nimmt, dann ist es eben nicht zufällig, welcher Vogel wann piepst, ob die Schafe laut oder leise blöken, welche Atmosphäre man drunter hat.

### *Haben sie sich eine konkrete Vorstellung vom Publikum ihres Films gemacht?*

Ich habe an Leute gedacht, die in einen Arbeitsprozess eingespannt sind, die einen gewissen Grad von Aufklärung mitbringen. Leute, die Sehnsucht haben nach einem Leben, das sich selbst bestimmt, sei es ihr eigenes oder das der übrigen Natur. Leute, denen Natur etwas anderes ist als Bambi und Alpenglühn, Golf spielen und Hirsche schießen. Leute, die die Träume ihrer Jugend nicht vergessen haben. Ich habe mir auch vorgestellt, dass Vater und Sohn, Mutter und Tochter, überhaupt auch Jugendliche, den Film anschauen sollten. Er schildert ja einen Konflikt zwischen einem Menschen, der gerade dabei ist, die Realität zu begreifen und zu eigen zu machen, und einem Mann, der diesen Prozess scheinbar schon abgeschlossen hat. So könnte man «Tschetan» als Familienfilm bezeichnen – im Sinn einer Familie, die sich selbst in einem permanenten Prozess der Auseinandersetzung und Diskussion befindet.

Interview: Günter Pflaum/F-Ko