Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 27 (1975)

Heft: 4

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: 09.12.2025

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

jene Autoren, mit denen sie seinerzeit die ersten Schritte gewagt hatten und die in der Folge auch zu Produzenten grösserer Projekte geworden sind. Eine Kontinuität der Produktion ist in beider Interesse. Das bedeutet aber, dass die künftige Entwicklung nicht mehr einseitig nur auf Kosten der Filmtechniker erfolgen darf, dass andererseits – soll das gegenwärtige Niveau gehalten werden – die Rückkehr zu den semiprofessionellen Anfängen nicht mehr möglich ist. Das bedeutet aber auch ein Minimum an Planung und gegenseitiger Absprache, damit nicht, wie es jetzt gerade geschieht, auf eine Zeit von grosser Aktivität wieder ein unerwünschtes grosses Vakuum folgt.
Die wachsende Einsicht in die gegenseitige Abhängigkeit lässt trotz der jetzigen Lage hoffen, dass auch in der Schweiz, wie Beispiele der jüngsten Zeit beweisen, Filme professionell hergestellt werden können, mit Technikern, die ihr Handwerk verstehen – und lieben.

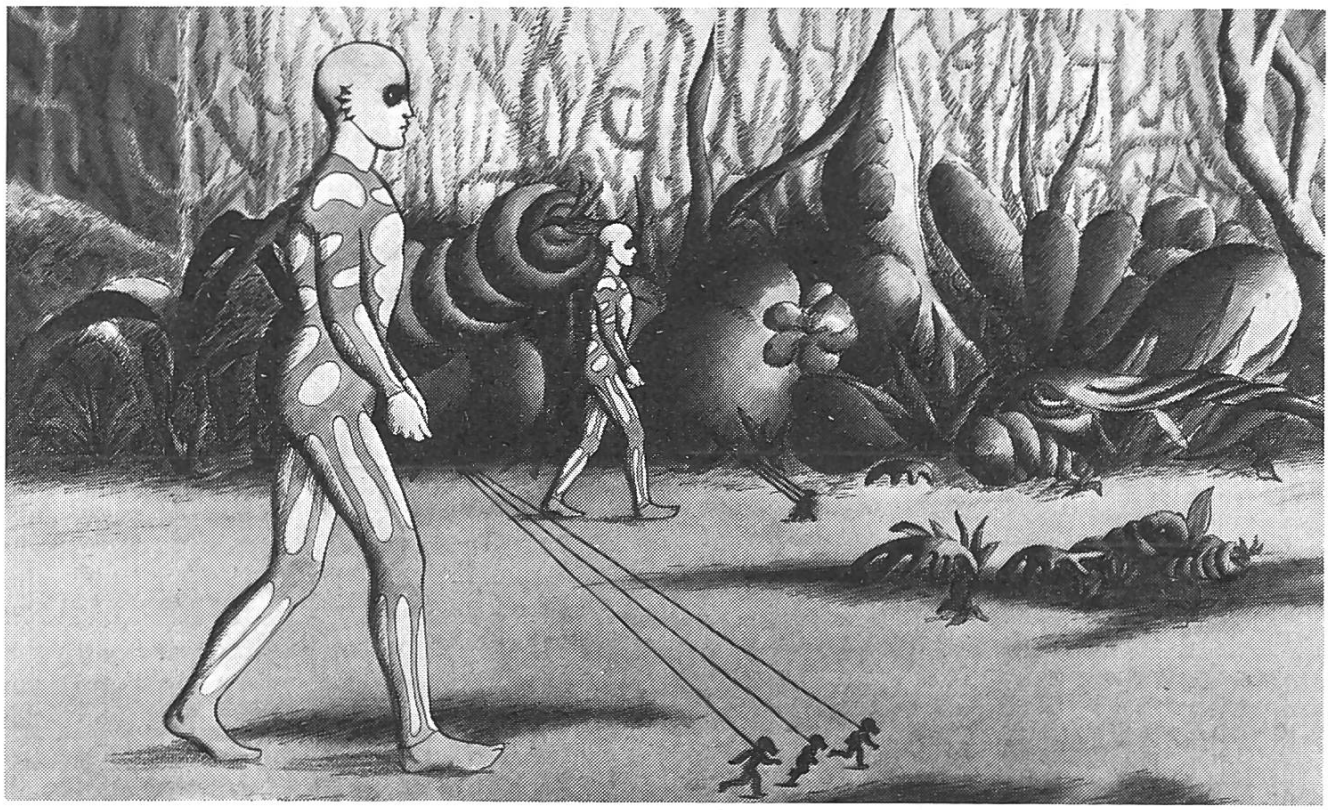
Georg Janett

FILMKRITIK

Le planète sauvage (Der wilde Planet)

Frankreich/Tschechoslowakei 1973. Regie: René Laloux (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/42)

Auf dem Planeten Ygam leben die Draags, Androide von etwa 12 Metern Höhe, blauhäutig, rotäugig und mit Muschelohren. Sie leben in einem reibungslos funktionierenden Wohlfahrtsstaat, und ihre Wissenschaft und Technologie ist derart hoch entwickelt, dass sie sich ausschliesslich der Meditation und spielerischen Unterhaltung widmen können. Neben den Draags gibt es noch die «kleinen» Oms (hommes: Menschen), Überlebende vom Planeten Terra, die von den Draags in wenigen Exemplaren gerettet worden waren. Die Oms werden von den Draags als Haustiere (Luxus-Oms) zum Zeitvertreib für ihre Kinder gehalten, teils leben sie wild ausserhalb des Wohngebiets der Draags. Sie werden von den riesenhaften Herrschern Ygams als Ungeziefer betrachtet, das sich rasch «wie die Kaninchen» vermehrt (der Lebenszyklus der Draags ist viel langsamer als jener der Oms) und deshalb von Zeit zu Zeit wie Schädlinge vertilgt wird (durch déshommisation = Entmenschung). Die wilden Oms leben in ständiger Angst und versuchen, sich an möglichst unzugänglichen Orten zu verstecken.
Das «Verhältnis» zwischen Draags und Oms wird eines Tages dadurch bedroht, dass der junge Terr (Erd), der als Luxus-Om aufgewachsen ist, nachdem seine Mutter von spielenden Draag-Kindern mutwillig getötet worden war, sich des Draag-Wissens bemächtigt und zu den wilden Oms entflieht. In einem von den Draags verlassenen Raketenfriedhof wird der Aufstand gegen die absolute Vernunftherrschaft geprobt, um sich Selbstverwirklichung in Würde und Freiheit zu erkämpfen. Die Draags reagieren mit einer furchtbaren Entmenschungsaktion, der Tausende von Oms zum Opfer fallen. Terr und einigen Gefährten gelingt in zwei reparierten Raketen die Flucht auf den «wilden Planeten», wo sie das Lebenszentrum der Draags entdecken: Diese treffen sich hier in ihren Meditationskugeln mit Wesen anderer Galaxien, lassen sich auf kopflosen Riesenstatuen nieder und tanzen einen seltsamen Hochzeitsreigen. Die Oms beginnen mit der Zerstörung dieser Statuen und versetzen dadurch die Draags in Panik. Entsetzt anerkennen sie die Intelligenz der Draags und beschliessen, mit ihnen Frieden zu machen und sie in ihrer Andersartigkeit zu akzeptieren.



Die kurze Inhaltsangabe zeigt, dass es in diesem ungewöhnlichen Zeichentrickfilm um Fragen der Abhängigkeit, der Macht, des Herrschens durch Wissen, der Humanität, der Selbstverwirklichung und Freiheit, der Zivilisation und «Wildheit» geht. Die menschliche Rasse wird hier von höheren Wesen etwa gleich behandelt, wie sie heute Tiere behandelt. Die Science-fiction-Story, die auf dem Buch «Oms en série» von Stéfan Wul basiert, mag etwas naiv-utopisch und temperiert-humanistisch erscheinen. Der abrupt rasche Friedensschluss, die sehr überraschend erfolgende Verbrüderung wirken völlig unglaubhaft und als blosse optimistische Anhängsel, weil diese plötzlich hereinbrechende friedliche Koexistenz nicht vorbereitet, nicht entwikkelt wird und deshalb gegenüber den vorangegangenen, breit geschilderten Feindseligkeiten und Schrecknissen kein Gegenwicht bilden kann, nicht zum Tragen kommt. Vermag also die psychologische und ideelle Entwicklung der Geschichte nicht ganz zu überzeugen, so verdient dafür die Gestaltung uneingeschränkte Bewunwunderung.

«Le planète sauvage» ist ein Markstein in der Geschichte des Zeichentrickfilms. Der bekannte französische Zeichner Roland Topor hat hier eine verblüffend phantastische Welt voller Fabelwesen, kristalliner und pflanzlicher Strukturen geschaffen. Die phantastisch-surrealistischen Formen und Wesen erinnern an Hieronymus Boschs ungeheuerliche Fabelwelt. Topors Ungeheuer und Schreckgestalten sind mit ausserordentlicher Feinheit und Delikatesse gezeichnet. Die unheimlich-faszinierende, grotesk-exotische Welt dieses Animationsfilms hat nichts mehr zu tun mit den flächigen, die Wirklichkeit übersteigernd kopierenden Formen Walt Disneys und seiner Epigonen. René Laloux, dessen ebenfalls mit Topor gestalteter Kurzfilm «Les escargots» in der Schweiz im Verleih ist, hat mit seiner französisch-tschechischen Equipe in dreieinhalbjähriger Arbeit ein Meisterwerk des Zeichentrickfilms geschaffen, das durch seinen phantastischen Erfindungsreichtum und seine graphisch-zeichnerischen Qualitäten beeindruckt. (Als kostbares Dokument zum Film ist die Nummer 149/150 der Drehbuchreihe «L'avant-scène du cinéma» erschienen: genaue Beschreibung des Handlungsablaufs und der Bilder, Dialoge, Kommentar und über 100 Abbildungen, darunter auch von Originalzeichnungen Topors, geben einen Begriff von der Entstehung und Endform dieses bemerkenswerten Werkes.) Franz Ulrich

La gifle

Frankreich 1974. Regie: Claude Pinoteau (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/35)

Nach dem erfolgreichen «Le silencieux», seinem ersten Spielfilm in eigener Regie, bringt Claude Pinoteau jetzt eine alltägliche, doch beflissen und bemüht wirkende Produktion. Da wird einem die plumpe, sentimentale Trivialität amerikanischer Familienserien kostbar; die «Waltons» am Sonntagabend sind mir tausendmal lieber als der schleimige Stil des Franzosen, in dessen Film man manchmal das Ende jeder einzelnen Einstellung herbeisehnt. Die Geschichte von «La gifle» wird in einem grossen Bogen von Aufeinander-Warten, Voreinander-Fortlaufen, Voneinander-Abschied-Nehmen erzählt. So viel Gare du Nord und Gare de Lyon und Aéroport, und alles so kläglich stimmungslos, habe ich im Kino noch selten gesehen.
In Paris jedoch stehen die Leute wieder einmal Schlange, um sich das Spiel um die Beziehungen zwischen einem Vater und seiner Tochter, deren Mutter, Freunden und Geliebten anzusehen, wohl hauptsächlich wegen der 19jährigen Isabelle Adjani, die der Regisseur für Frankreichs ersten Superstar seit Michèle Morgan, Jeanne Moreau und Brigitte Bardot hält. Adjani, vor fünf Jahren von einem Produzenten auf der Strasse entdeckt, spielte zuerst kindliche Rollen in Fernseh-Serien und auf der Bühne, wurde – obwohl sie nie Schauspiel-Unterricht gehabt hatte – in die Comédie Française aufgenommen, deren Angebot für einen Zwanzig-Jahre-Vertrag sie neulich nach dem Erfolg ihrer ersten grossen Kinorolle ausschlug. Jetzt wird sie in Truffauts neuem Film «L'Histoire d'Adèle H.», Victor Hugos jüngere Tochter, spielen. In «La gifle» gibt sie sich als die Schülerin Isabelle selbstsicher, unbefangen und manchmal dreist. Lino Ventura, ihr Vater, gerät mit sich selbst in Konflikt, als sie sich von ihm lösen will, um mit ihrem aufdringlichen Freund Marc (Georges Wilson) zusammen zu leben. Marc muss im Film der Trottel sein und sollte wohl für Spass sorgen, aber Pinoteau verfällt hier oft billigem Slapstick-Stil. Das Filmen hat er als Regie-Assistent bei Claude Lelouch gelernt. So ist «La gifle» dekorativ photographiert und makellos geschnitten, wenn auch gar schlichte Einfälle die bildlichen Handlungsabläfe bestimmen; etwa wenn ein Fussballspiel gezeigt wird und die Kamera dem Ball folgt, der ins Publikum fliegt. Dort steht natürlich auch schon Isabelle und palavert über das Examen, das ihr in drei Tagen bevorsteht. Die Geschichte dieser Zeit liest sie bezaubernd schwermütig einfach aus ihrem Tagebuch und zu den entsprechenden Bildern vor. Das Examen ist eine Katastrophe, und dann schlägt Lino Ventura eben – wie es der Titel verspricht – kräftig zu. Wer Ventura nicht mag, wird ihn hier nicht ausstehen; er ist als Gymnasiallehrer fast so liberal wie Charles Bronson als Architekt, und dass die Sache nicht so ernst gemeint ist, macht sie auch nicht besser. Isabelle haut ab und findet in der Grafschaft Kent eine neue Liebe und ihre Mutter, die bislang mit der Karikatur eines Engländers in Australien gelebt hat; dem französischen Publikum zuliebe wird Annie Girardot eigens von Adelaide nach England eingeflogen. Vielleicht ist es ein übler Zufall, dass der Mann, der das Drehbuch schrieb, Dabadie heisst; der Film will kein Ende finden. Nebenhandlungen verlaufen im dramaturgischen Nichts, und das Ganze wirkt unentschlossen.

Markus W. Jakob

Gruppo di famiglia in un interno (Gewalt und Leidenschaft/Conversation Piece)

Italien 1974. Regie: Luchino Visconti (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/50)

Schon einmal hat Luchino Visconti dem aus einem ganz anderen Fach kommenden Burt Lancaster eine schöne Rolle anvertraut: Als Fürst von Salina überraschte der Amerikaner in «Il Gattopardo» durch seine problemlose Integration ins süditalieni-

sche Milieu. Die beruhigte, aber kraftvolle Männlichkeit Lancasters kommt nun ein weiteres Mal den Absichten Viscontis zustatten. Wiederum handelt es sich um die Hauptfigur des Films, um den alternden Professor, der vor Jahren aus den USA nach Italien heimgekehrt ist und sich in die Welt seiner Gemäldesammlung zurückgezogen hat. Als ein weise Gewordener hat er im Umgang mit der Kunst Mass und Ausgeglichenheit gefunden. Er hat aus der überlegt gestalteten Ordnung seines Daseins die Menschen beinahe gänzlich ausgeschlossen, weil sie, wie er meint, bloss bei der Betrachtung ihrer Werke stören.

Eine solche Störung widerfährt dem Professor, als die exaltierte «Marchesa» Brumonti und ihr Anhang sich als ungebetene Mieter in seinen Palazzo drängen. Unerwartet werden der Schutzwall der ihn umgebenden alten Mauern und die Stille seiner Schatzkammern erschüttert von vulgärem und hysterischem Lärm, von tumultuösen Auseinandersetzungen und unflätigen Beschimpfungen. Der erste energische Abwehrreflex des Professors gegenüber dieser impertinenten Gesellschaft wandelt sich aber bald in Nachdenklichkeit. Erinnerungen steigen in ihm hoch an das Leben, aus dem er vor der Zeit sich wegbegeben hat. Diese «Familie» – wiewohl ein Zerrbild – könnte die seine sein.

Obwohl der deutsche Verleihtitel des Films («Viscontis Gewalt und Leidenschaft») es allzu direkt mit Händen greifen will, ist kaum in Abrede zu stellen, dass Visconti diesem Werk und seiner Hauptfigur viel Persönliches mitgegeben hat. Die Probleme des Alterns und des Todes, des Abschieds vom Leben und der mühsamen inneren Befriedigung, sie haben in den letzten Filmen des Italieners zunehmend an Gewicht gewonnen. Hier nun finden sie eine beinahe bekenntnishaft anmutende Gestaltung. So mag es auch seine Richtigkeit haben, dass Visconti sich wiederum für einen Hauptdarsteller entschieden hat, der nicht die Wandlungen seiner Figur spielt und auskostet. An Brillanz und Beweglichkeit mögen sogar einige Mitspieler Lancaster überlegen sein. Die Gestalt des Professors rückt in die Mitte des Films durch ihre Statik, ihr Ausharren in der schmerzlichen Erkenntnis, dann freilich auch durch die in dieser Interpretation der Rolle ungeschmälerte Präsenz des Darstellers.

Zu Beginn des Films zögert man beinahe, zu glauben, dass ein Mann von der Überlegenheit des Professors sich die Eindringlinge nicht wirkungsvoller vom Leibe zu halten weiss. Seine distinguierten Umgangsformen hindern ihn daran, wiewohl er rasch erkennen muss, dass er es beinahe mit einem Komplott zu tun hat, bei dem Überrumpelung, Frechheit und Intrige ins Werk gesetzt werden. Die «Marchesa» will ihm die Wohnung im obern Stock abhandeln, um ihren Geliebten einzuquartieren, den sie auf diese Weise zu halten hofft. Obwohl bloss Mieterin, veranlasst sie alsogleich einen völligen Umbau der Wohnung und zeigt sich tief beleidigt, als ihr das Recht hiezu abgesprochen wird. Die Auseinandersetzung mit ihr verwickelt den Professor auch in ihre persönlichen und familiären Affären. Ihr Geliebter, ein ehemaliger Kunststudent aus Berlin namens Konrad, und ihre Tochter mitsamt Freund beginnen sich in dem Haus einzunisten. Sie nehmen seine Hilfsbereitschaft und Gastfreundschaft nach Belieben in Anspruch, breiten ungeniert vor ihm ihre Zänkereien und Eifersüchte, ihre zwischen Hass, Liebe und Begehrlichkeit schillernden Beziehungen aus.

Konrad, der auch nach seinem Abstieg vom einstigen Revolutionär zum Prostituierten intelligent genug geblieben ist, die Situation zu durchschauen, nimmt dem Zuschauer das Wort aus dem Mund, als er dem Professor angesichts dieser konfusen, im Wohlstand verkommenen Gesellschaft bestätigt, dass sein Rückzug in die Einsamkeit des Umgangs mit den Künsten mehr als berechtigt war. Resignation und Ekel sprechen aus den Worten des zum Zyniker gewordenen Idealisten, Gefühle, die vielleicht der Professor bei sich nie ganz die Oberhand gewinnen liess, die aber auch ihn bedroht haben. Nach dem Krieg, so erinnert er sich, hat er geheiratet, aber es «klappte nicht». Die Ruhe, die er sich danach mit seinem Rückzug eingehandelt hat, erscheint ihm jetzt aber trotz allem als diejenige eines selbst eingerichteten Grabs.

Visconti fasst die Einsicht in Worte, gibt dem Zuschauer kaum Rätsel auf. Aber er

macht sie auch anschaulich, erkennbar vor dem Wort. Das geschieht in den Personen, vor allem aber in der Kulisse, die viel an Aussage mitträgt. Das Haus – der einzige Schauplatz des Films – als der Ort des sicheren Rückzugs, mit seinen Reichtümern und dem gedämpften Licht ganz nach innen gerichtet, wird im Laufe des Films aufgebrochen bis ins innerste, geheime Gemach, in welchem freilich nicht zufällig der dort versteckte Konrad Angstzustände bekommt. Die gesammelten Familiendarstellungen an den Wänden verraten die Versagung, die sich ihr Bewohner auferlegt hat und die ihn erst heimlich, jetzt offen wieder beschäftigt. Nicht nur offen, sondern sehr deutlich wirken einige Dialog- und Spielstellen, fast zu absichtsvoll. Überdies ist der Kontrast der Welten, die gegeneinandergestellt werden, sehr grell gezeichnet, so dass man mindestens im ersten Teil des Films gegenüber der sich anbahnenden Konfrontation in Distanz verharrt. Doch auf die Länge entzieht man sich dem inneren Drama des Films nicht, weil unter der manchmal turbulenten Oberfläche der Handlung der Grundton des Werks sich durchsetzt.

Man kann in Viscontis Film ein Bekenntnis zum Leben mit all seinen Ungereimtheiten, seinen Kruditäten und Irrtümern sehen. Aber dieses Bekenntnis ist weder enthusiastisch noch zukunftsgerichtet. Der Film blickt zurück – der Vorspann weist bereits auf das Krankenlager hin, in welchem der Professor am Ende darniederliegt – aus einer Situation, in der nichts rückgängig gemacht und nichts nachgeholt werden kann. Er wirkt schmerzlich nicht nur in der späten Erkenntnis, sondern auch in den Distanzen, die er zwischen die Menschen setzt, und in der skeptischen Zeichnung dessen, was als Leben sich zur Teilnahme anbietet. Wir reden nicht die gleiche Sprache, bemerkt der Professor zu den Jungen einmal, denen gegenüber er sich erst recht alt fühlt. Der in Zitatform wiedergegebenen Aufforderung, nach der Schönheit zu greifen, solange es Zeit ist, kann er nicht mehr Folge leisten. Das Zitat tönt aber auch falsch im Munde dieser jungen Leute, die es mit der Naivität verwöhnt-verdorbener Wohlstandskinder aussprechen. Gemeinsamkeit gibt es für den Professor weder mit ihnen noch mit ihrer ebenso kranken Elterngeneration. Und Konrad, den er sich als seinen Sohn vorstellen könnte, schafft die Umkehr aus seiner Sackgasse nicht. Er kommt um durch Mord oder Selbstmord, das Ende einer ziel- und zügellos gewordenen Rebellion. So sind die Horizonte rundum düster – und dennoch liegt über diesem «Gruppo di famiglia in un interno» vor allem die Stimmung des Abschieds; es formuliert den Schmerz eines alten Mannes, der Entscheidungen noch einmal wägt, aber sie nicht mehr revidieren kann.

Edgar Wettstein