

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1975)
Heft: 6

Rubrik: Die Solothurner Filmtage in Einzelbildern (2) [Fortsetzung]

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>

dramatisch zu sein, kann nicht über die fehlende Dramaturgie noch über die Unfähigkeit, der Idee mit filmischen Mitteln Ausdruck zu verleihen, und die schlechte Schauspielerführung hinwegtrösten. Das Endprodukt bleibt in jeder Beziehung hinter dem Vorsatz zurück, wird zum Zerrbild seiner selbst. Michel Hangartner

Die Solothurner Filmtage in Einzelbildern (2)

Tag der Affen

Schweiz/BRD 1974. Regie: Uli Meier und Elisabeth Gujer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/75)

In diesem bereits im März vom Deutschschweizer Fernsehen ausgestrahlten Film geht es um die Beziehungen eines Mannes und einer Frau, deren Wege sich an der Adria in Italien zufällig kreuzen. Anatol, ein etwa 30jähriger Geschichtenschreiber, verlässt seine Familie, um in Zürich an der Beerdigung eines Freundes teilzunehmen. Er nimmt eine junge Frau mit, die sagt, sie heiße Anita, mache manchmal Gedichte und schmuggle Kunst in die Schweiz. Anatol ist ein etwas flacher «Mann ohne Eigenschaften», ein wurzelloser, vagabundierender Geist, dessen Kommunikation mit andern und dessen Reflexion über sich selbst fast ausschliesslich in Chiffren, Kalauern, Zitaten, abgegriffenen Gemeinplätzen und Blödeleien besteht. Er führt eine Art passives Leben aus zweiter Hand und kultiviert in narzisstischer Egozentrik seine existentielle Unverbindlichkeit. Anita führt ein ähnliches, wenn auch etwas aktiveres



Dasein mit kriminellen Verstrickungen. Die beiden reden vorwiegend aneinander vorbei, sie laufen einander in Zürich immer wieder über den Weg, sie ziehen sich an und stossen sich ab – zwei Billardkugeln, die sich ständig treffen und doch keine wirklichen Beziehungen zueinander aufnehmen können. Ihr Leben plätschert dahin, eine Mischung aus Langeweile, ein bisschen Liebe und Kriminalität (Anatol fingiert ganz beiläufig einen Raubüberfall auf ein Postamt). Anatols Verhalten ist Ausdruck einer Lust- und Beziehungslosigkeit, einer totalen Frustration. Diese entlädt sich in einem Akt der Aggression: Nach Italien ans Meer zurückgekehrt, erschießt er einen Unbekannten. Es ist eigentlich ein Selbstmord, begangen an einem Fremden. Der Film, der in mancher Beziehung an «Zur Sache, Schätzchen» von May Spils erinnert, spiegelt in seiner verspielt wirkenden Inszenierung, die mit Tempo, Schwung, raschen Schnitten, kurzen Einstellungen arbeitet, nicht schlecht die Beziehungslosigkeit und Unverbindlichkeit des «Helden». Allerdings vermögen die banalen, beiläufigen Bilder mit dem unterlegten Wortgeklimmer, den Wortspielen, Aphorismen und Spiegelfechtereien, die aus der literarischen Tätigkeit Anatols fließen, nicht über volle 80 Minuten zu tragen. Man amüsiert sich zwar, dann erlahmt das Interesse, und das mörderische Ende vermag nicht mehr wirklich zu treffen. So fällt der Film, der gleichsam durchgehend in indirekter Rede erzählt wird, selbst jener Unverbindlichkeit anheim, deren Opfer Anatol ist. Franz Ulrich

Mulungu

Schweiz 1974. Regie: Beat Kuert (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/72)

An den Solothurner Filmtagen 1974 wurde ein Film, der altes Sagengut und Alpenmythos mit dem Lebensstil des Stadtmenschen konfrontierte, zur eigentlichen Überraschung: «Die Sage vom alten Hirten Xeudi und seinem Freund Reiman», als Illustration zu einem Plattenalbum der «Mandrake Memorial» gedacht, bestach indessen nicht allein durch die einfache Geschichte, sondern in erster Linie wegen der ebenso originellen wie überzeugenden Anwendung moderner filmischer Mittel. Und gerade hier scheitert «Mulungu», den man von der Thematik, aber auch von der Gestaltung her mit dem Film Hansjakob Sibers fast automatisch vergleicht. Stärker als in «Xeudi» stellt Beat Kuert die Auseinandersetzung des verzivilisierten, nüchternen Stadtmenschen mit der alpenländischen Sagenwelt und dem darin verwurzelten Mythos in den Vordergrund, und tiefer noch sucht er in diese irrealer Welt einzudringen. Dabei kompliziert er aber die Story zu sehr, wird die Geschichte vom Architekten, der einer Ziegenhirtin begegnet, die ihm nicht mehr aus dem Sinn geht und zur überwirklichen Person wird, zur letztlich tiefenpsychologischen Interpretation eines Zustandes, der seine Wurzeln in der Konfrontation mit einer ungewöhnlichen Umgebung und wohl in der persönlichen Unbefriedigtheit des Architekten hat. Es fehlt dadurch jene stille Einfalt und schlichte Grösse, welche Sibers Alpenepos auszeichnet. Zweifellos leidet «Mulungu» aber auch an einem mangelnden dramaturgischen Konzept, das zu bösen Längen führt, und an einer geradezu katastrophalen Liederlichkeit in Tonfall und Art des Dialogs. Dadurch wird das Mystische banal, das Phantastische lächerlich. Da helfen dann selbst die vielfach stimmungsvollen Bilder, die viel Talent verraten, nicht mehr weiter. Urs Jaeggi

Drehbuch zu «Cerchiamo, per subito operai, offriamo...»

«Cerchiamo per subito operai, offriamo...» von Villi Herman (s. Besprechung in Nr. 4/75, Seite 11) ist als Drehbuch samt Dokumentation und Anmerkungen (teils italienisch, teils deutsch) erschienen. Es wurde in Zusammenarbeit mit der Colonia Libera in Zürich herausgegeben und ist zu beziehen bei ECAP, Sede svizzera, Wehntalerstrasse 294, 8048 Zürich, oder bei Vili Herman, 6981 Beride.

Ich stelle mir eine Ehe gar nicht leicht vor

Produktion, Regie, Buch und Schnitt: Regine Bebié-Baur und Rob. Gnant; Kamera: Rob. Gnant und Fritz E. Mäder; Darsteller: Kinder des Basler Kindertheaters und Frl. Grete P.; Schweiz 1974, 16 mm, farbig und s/w, 56 Min.; Verleih: film-pool, Zürich.

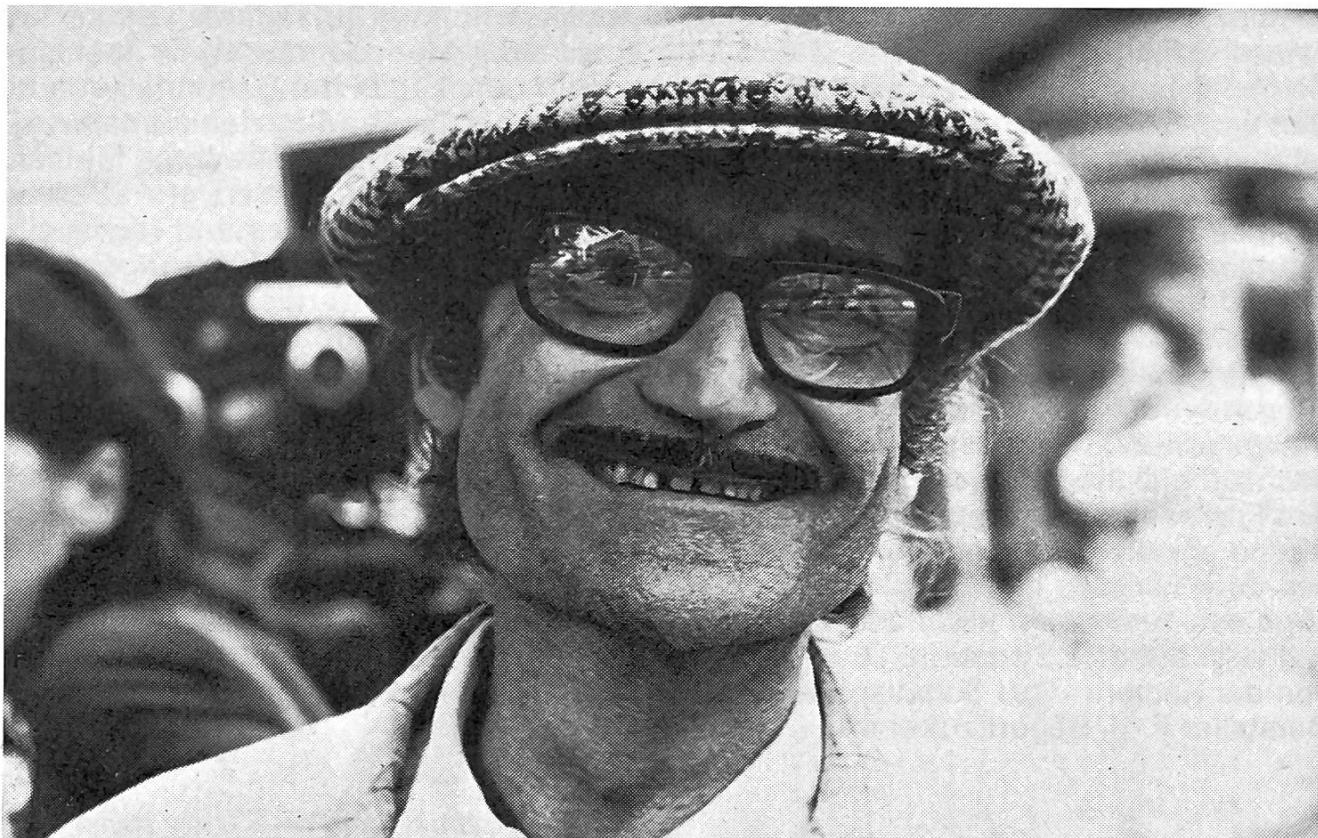
Regine Bebié setzt sich in ihrem neuesten Film mit den Stationen im Leben der durchschnittlichen bürgerlichen Frau auseinander. In einem ersten Teil schaut sie auf den sprichwörtlichen Kindermund. Kinder des Basler Kindertheaters spielen selbst-ausgedachte und selbstinszenierte Szenen aus dem Ehealltag. Den Kameraleuten Rob. Gnant und Fritz E. Mäder gelang es, die Kinderszenen in ihrer ganzen Frische einzufangen. Wer weiss, wie scharfe Beobachter und wie einfallsreiche Mimen Kinder sind, wird nicht erstaunt sein über die Fülle von spontanem Ulk. Nicht selten schimmert das Bild des zänkischen, autoritären Erwachsenen durch. Besonders sensibilisiert zeigen sich die Kinder gerade im Alltäglichen in Bezug auf die Stellung zwischen Mann und Frau. Der Mann bestimmt die Arbeit der Frauen um ihn herum, wählt zu Hause das Fernsehprogramm aus, tadelt die Sprösslinge, kritisiert Haushaltsführung und Erziehungsmethoden der Gattin. Es fragt sich, ob durch das Kinderspiel die Probleme verniedlicht werden. Ich glaube eher, dass der Zuschauer mit Wehmut wahrnimmt, wie weit die Kinderhausfrau und die Kindersekretärin in ihrer Spontaneität von dem entfernt ist, was sie in ein paar Jahren sein könnte.

Im zweiten Teil des Films, betitelt «Grete – die kleine Freiheit», lässt Regine Bebié eine 86jährige Frau ihr Leben erzählen. Die Betonung auf dem Wort *klein* ist wichtig. Grete hat sich innerhalb der bürgerlichen Normen bescheidene Freiheitsräume erobert. Der Bruder durfte studieren, sie nicht. Also reist sie als Gouvernante nach Indien. In der Ehe muss einer immer nachgeben, und das ist meistens die Frau, also verzichtet sie auf das Experiment Ehe und versucht, ein eigenwilliges, selbständiges Leben zu führen. Insofern ist sie auch noch 1975 ein nicht durchschnittlicher Mensch und vor allem eine aus dem Durchschnitt herausragende alte Frau. Sie nähert sich der «unwürdigen Greisin» bei Brecht, die «das Brot des Lebens bis auf den letzten Brosamen aufgezehrt» hat. Wenn Grete als Star die eigene Geburtstagsfeier dominiert, hat Regine Bebié nicht ganz vermeiden können, sie der Lächerlichkeit preiszugeben. Gleitet die Kamera über andere Altersheiminsassen, öffnen sich dem Zuschauer für Augenblicke Probleme, die im Film ausgeklammert sind. Hier hat Friedrich Kappeler mit seinem Film über einen 84jährigen Mann («Müde kehrt ein Wanderer zurück») ein wichtiges Korrektiv geschaffen. Beatrice Leuthold

Billard

Regie, Produktion, Buch: Yvonne Escher; Kamera: Angelo Bevilacqua; Schnitt: G. Bienert; Ton: K. Labs; Darsteller: Nerses Boiadijan; Schweiz 1974, 16 mm, s/w, 30 Min.; Verleih: noch offen; Auskunft: Y. Escher, Scheitungen 7A, 8266 Steckborn.

Das Thema der altersbedingten Einsamkeit tauchte an den diesjährigen Solothurner Filmtagen in verschiedenen Varianten auf: als authentische Dokumentation wie Friedrich Kappelers «Müde kehrt ein Wanderer zurück», als Mischform, die sich den Anschein des Dokumentarischen gibt, in Wirklichkeit aber gespielt, bestenfalls den realen Verhältnissen «nachgespielt» ist (als typisches Beispiel sei das halbstündige Erstlingswerk «Anonymat» von Pepito del Coso erwähnt), schliesslich als Fiktion, die dem Thema mit ästhetischen Mitteln näherzukommen versucht. Zu dieser Gruppe gehört Yvonne Eschers «Billard», eine ganz auf den bereits aus «Gustav 72» (1972) bekannten Darsteller Nerses Boiadijan zugeschnittene Spielfilmstudie, die durch eine gekonnte Montage und einen Sinn für optische Effekte überzeugt.



Zu Beginn werden rollende Billardkugeln und Paare, die auf Bänken einer Parkanlage sitzen, hintereinandermontiert: zusammenstossende und wieder voneinander wegrollende Kugeln als Bild für menschliche Begegnungen, die zu keiner Bindung führen können. Als Spieler der Kugeln erkennt man schliesslich den Helden, einen eleganten Einzelgänger, der mit Vorliebe allein am Spieltisch steht. Weitere Szenen charakterisieren den Spieler: Er entnimmt einem Automaten eine Speise, schiebt sie aber wieder zurück, da sie ihm anscheinend nicht passt; er bietet im Restaurant einer Dame Feuer an, die von seinem Angebot überhaupt keine Notiz nimmt; er sitzt an einer Bar, verzichtet aber auf eine Konsumation, da ihn die Barmaid nicht mit der nötigen Aufmerksamkeit bedient. Ausführlich wird gezeigt, wie sich der Held ein Schnitzel brät und anschliessend zum Essen die Jacke anzieht, obwohl er mutterseelenallein ist. Einmal nur gelingt dem Sonderling ein kurzer Kontakt: beim Tanztee mit alten Damen. Aber auch hier macht er sich durch sein ausgefallenes Kostüm lächerlich: ein Einzelgänger, der nicht nur den Kontakt zu seinen Mitmenschen, sondern zur sozialen Wirklichkeit verloren hat. Völlig vereinsamt schläft er am Ende vor seinem Fernsehgerät ein, nur das Telefon ruft ihn noch einmal in die Wirklichkeit zurück: ein Fremder hat irrtümlich eine falsche Nummer eingestellt. Die Ursachen der Vereinsamung ihres Helden deutet Yvonne Escher nur durch dessen Verhalten an: sie liegen zweifellos in der persönlichen Biographie, nicht in allgemein sozialen Bedingungen.

Gerhart Waeger

L'homme qui regardait passer les trains

Produktion, Regie und Buch: Michel Bory; Kamera: J. Mayerat und P. Lagane; Schnitt: M. Bory und C. Gentet; Schweiz 1974, 16 mm, s/w, 16 Min.; Verleih: M. Bory, Ch. Mornex 15, 1003 Lausanne.

Der Waadtländer Michel Bory hat auf dem Weg zu seinem ersten langen Spielfilm, den er aller Voraussicht nach in diesem Sommer realisieren wird, seit 1971 jedes Jahr einen Kurzspielfilm vorgelegt, wovon mir der letztjährige, «Les onze coups du midi»,

noch besonders gut in Erinnerung geblieben ist. In «L'homme qui regardait passer les trains» erzählt er die tragische Geschichte eines alten Mannes, der allein in einem kleinen schmalen Haus zwischen zwei Tunnels unmittelbar an der Bahnlinie wohnt. Hier gibt es für ihn nichts anderes zu tun, als den lieben langen Tag den vorbeibrauchenden Zügen zu- und nachzuschauen. Bory macht die Enge des Raumes fühlbar, die das münzige, zwischen zwei Hängen eingeklemmte Haus umgibt. Der Alte steht in einen dicken Mantel eingemummt am Gartenhag und sieht links und rechts ein gähnend schwarzes Loch, in dem sich die Schienenstränge und Fahrleitungen verlieren. Immer lauter werdendes Getöse kündigt das Nahen des nächsten Zuges an. Aus dem Loch lösen sich die Umrisse der kommenden Lokomotive. Der Lärm wird zum Orkan, der Fahrtwind wirft dem Mann das Haar durcheinander. Der letzte Wagen wird zusehens undeutlicher und verschwindet schliesslich ganz im Dunkel des gegenüberliegenden Tunnels. Der Alte geht auf und ab und wartet auf das nächste, gleiche, nur wenige Sekunden dauernde Schauspiel. Eines Tages, des ewigen Frierens müde, geht er in die Stadt und kauft sich ein elektrisches Heizkissen. Am Abend schläft er in wohliger Wärme glücklich ein. Am Morgen quillt dicker Rauch aus dem Fenster, das Haus steht in Flammen. – Bory versteht es, ohne Worte die Lage des Alten begreifbar zu machen. Mit spartanischen Mitteln beschreibt er die fast beckettartige Situation. Die Atmosphäre, die den Film trägt, lebt hauptsächlich von der Kamera- und Schauspielerführung, wobei ein nicht geringes Verdienst dem Darsteller F.-J. Begert zukommt. Hans M. Eichenlaub

Zweimal Jean Tinguely

JT 1970–1973. Konzeption, Produktion, Kamera: Bernhard Luginbühl; Schnitt: Bernhard Luginbühl und Jean-Louis Misar; Schweiz 1970–1974, 16 mm, farbig, 56 Min.; Verleih: noch offen; Auskunft: B. Luginbühl, 3324 Mötschwil.

Le temps des machines. Regie: Simone Mohr; Buch: Pierre Gisling; Kamera: Edouard Bois-de-Chesne; Schnitt: Jeanne-Marie Favier; Ton: Jean-Pierre Marti; Schweiz 1974; Produktion: Centre de télévision du cycle d'orientation, Genève, und SSR Genève, 16 mm, farbig, 30 Min.; Verleih: Centre de télévision du cycle d'orientation, 15 A, av. Joli-Mont, Genève.

Gleich zwei Dokumentarfilme waren an den diesjährigen Solothurner Filmtagen ganz oder teilweise dem künstlerischen Werk Jean Tinguelys gewidmet. Die Anziehungskraft der Tinguely-Maschinen auf die Filmemacher hat inhaltliche und ästhetische Gründe. In formaler Hinsicht ist die Aufgabe verlockend, bewegte Maschinen in bewegte Bilder umzusetzen. Simone Mohr hat ihre halbstündige Studie über den Zusammenhang von Maschinenwelt und Kunst (das Werk Tinguelys kommt erst im letzten Teil nach Aufnahmen aus einer Giesserei und einer Montage futuristischer Malerei zur Darstellung) vor allem diesem ästhetischen Aspekt gewidmet, dabei aber übersehen, dass die Übersetzung der dreidimensionalen Bewegung in eine zweidimensionale primär eine Reduktion der Wirkung bedeutet, die durch Kamerabewegung allein nur teilweise ausgeglichen werden kann.

Einen ganz andern Ansatz hat Bernhard Luginbühl in seinem einstündigen Werk über Jean Tinguely gewählt: Er verzichtete von vornherein auf eine Reproduktion der ästhetischen Effekte (obwohl im zweiten Teil die laufenden Maschinen ebenfalls gezeigt werden), um sich ganz der Interpretation des künstlerischen Vorstellungsprozesses zu widmen. Als Eisenplastiker hat Luginbühl zu den Impulsen seines Freundes Tinguely zweifellos besonders guten Zugang. Und als Methode der filmischen Darstellung hatte er ein vorzügliches Vorbild: das Künstlerporträt, das Fredi Murer im Jahre 1966 über ihn selbst gedreht hatte, ein ohne Drehbuch entstandener Bericht über einen zehntägigen Aufenthalt bei den Luginbühls («Bernhard Luginbühl», 1966). Luginbühl selbst hat sich für seinen Tinguely-Film allerdings mehr Zeit

genommen als zehn Tage: Vier Jahre lang hat er den Künstler mit der Kamera begleitet, nicht nur an Ausstellungen und in die Werkstatt, auch in die Stierkampfarena, an Bahnhöfe, auf die Rennbahn und zu rein familiären Anlässen. Besonderes Gewicht erhält dabei der Tod des Autorennfahrers Jo Siffert, an den mehrmals erinnert wird: technische Präzision und Geschwindigkeit, die sich in Sekunden-schnelle in einen Haufen Schrott verwandelt.

Luginbühl verärgert, schockiert – und täuscht den Zuschauer zunächst durch seinen völligen Verzicht auf dramaturgische Gestaltung. Ferienerinnerungen, wie man sie aus Laienfilmen kennt, reihen sich scheinbar planlos aneinander. «JT 1970–1973» ist ein Experimentalfilm, der sich nicht in formalistischen Exzessen erschöpft, sondern in fast anarchischer Weise auf jede Art von Form verzichtet. Doch die scheinbar willkürliche Anhäufung von scheinbar belanglosem Material hat Methode: Sie lässt von allem Anfang an Tinguelys Vitalität erkennen, seine Freude an der Materie, seine Faszination durch den Tod. Die Zusammenfügung des toten Materials zu absurden Mechanismen erscheint in diesem Zusammenhang als eine Antwort auf den Tod. Tinguely liebt den vergänglichen Augenblick als Manifestation des Lebens – nicht zufällig erscheint er in Luginbühls Film mehrmals als begeisterter Feuerwerker. Die bewegte Tinguely-Maschine aber interpretiert sich selbst als ein künstlerischer Versuch, das Erlebnis des Augenblicks zu reproduzieren. Gerhart Waeger

Ein Film mit Schang Hutter

Regie und Buch: Ole John; Kamera: M. Ihsan; Schnitt: O. John, H.P. Böffgen; Produktion: BRD 1974, Wilhelm Lehmbruck Museum, Düsseldorf, 16 mm, s/w, 25 Min.; Verleih: H. Kaminsky, Kunsthandlung, D-4 Düsseldorf.

Dieser Film über den Solothurner Bildhauer ist kein Künstlerporträt gewohnter Art. Weder Schang Hutter selber noch ein hochtrabender Kommentar lassen sich über «das Werk» aus. Vielmehr steht das Werken, der Arbeitsprozess vom zu fällenden Baum bis zur fertigen Statuette im Vordergrund. Nur das wird mitgeteilt, was zum unmittelbaren Verständnis der dokumentarischen Bilder notwendig ist. Für einmal ergibt sich daraus ein ganz anderes Verhältnis des Künstlers zu seinem Produkt. Die Verbindung wird nicht unter dem Vorzeichen eines mystifizierten Ingeniums gesehen, sondern sie ist als praktische Arbeit transparent, die die Mitarbeit anderer Werkstätiger erfordert, seien es Waldarbeiter oder Giesser. Im Spiegel seiner geduldig beobachteten Herstellung erscheint das Ergebnis, das sogenannte «Werk» eben, auf eine neue Art reich, und es erstaunt nicht, dass im Vordergrund der Arbeit Schang Hutters Menschengruppen, der Mensch als Glied einer grösseren Einheit mit den damit verbundenen Problemen steht. – Ole John wollte einen didaktischen Film machen. Es ist ihm mit einfachsten, fast allzu nüchternen Mitteln gelungen. Niklaus Loretz

Drift

Regie und Buch: Michel Rodde; Kamera: Freddy Landry; Schnitt: C. Gabus; Musik: Jean-Marc Perrin; Darsteller: Laurent Sandoz und J.M. Vothier; Produktion: Schweiz 1974, Milos-Films, 16 mm, farbig, 10 Min.; Verleih: Milos-Films, Meudon 12, 2126 Les Verrières.

Michel Rodde aus Neuenburg hat sicher einen sehr schönen Film gemacht, einen sogenannt «ästhetischen». Er hat sauber gearbeitet, und dennoch bleibt man skeptisch, je länger man dieser vorsintflutlichen Spezies Mensch zusieht, die im Mittelpunkt des Films steht. Zwei solcher Wesen lösen sich zu Beginn aus schlammigem

Dreck, aus dem «Drift», was in der Geologie soviel wie «Ablagerung nach Rückgang eines Gletschers» bedeuten soll. Witzig werden kleine Gags eingeflochten, so etwa das aus nächster Nähe gefilmte, sich langsam öffnende Auge, das, zunächst von Schlamm verklebt, nicht als solches erkennbar ist und schliesslich ähnlich schauerlich wirkt wie seinerzeit die riesigen Insekten aus der «Hellström-Chronik». Dem Morast einigermassen entstiegen, kriechen die dumpfen Leiber nun aufeinander zu. Geschickt wird Raum und Spannung geschaffen, allerdings fragt man sich langsam, wozu eigentlich. Ihre Begegnung sieht fast freundschaftlich aus. Doch aus der Umschlingung wird ein Zweikampf, der mit der Erdrosselung des einen endet. Und der pikante Schluss: Der Sieger geht aufrecht vom Platz, oder anders: Der Mensch musste, in der pessimistischen Sicht Roddes, den Menschen zuerst abmurksen, bevor er den «aufrechten Gang» lernte. So schön der Film gemacht ist, er bleibt in seiner Aussage doch zu zwiespältig und verworren, um ganz ernstgenommen zu werden.

Niklaus Loretz

Tilt

Regie, Buch und Schnitt: Peter Aschwanden; Kamera: B. Ramseier, P. Aschwanden; Musikstück: Käpt'n Joe; Darsteller: Horst Heinz Beckmann, Jürgen Cziesla und Leute aus einem Spielsalon; Produktion: Schweiz 1974, Ciné-Ensemble/EDI, 16 mm, farbig, 25 Min.; Verleih: Ciné-Ensemble, c/o Florenz jun. Schaffner, Waldegg, 5722 Gränichen, evtl. film-pool, Zürich.

«Ein Debütantenfilm von Peter Aschwanden und Florenz jun. Schaffner» heisst es im Vorspann zum Kurzspielfilm «Tilt». Dieser eher ungewöhnliche Vermerk soll nichts entschuldigen, sondern einfach ehrlich darauf hinweisen, dass hier das Werk von Anfängern zu sehen ist, die nicht von sich glauben, soeben das Kino erfunden zu haben oder als Meister vom Himmel gefallen zu sein, sondern die ohne weiteres dazu stehen, Autodidakten zu sein, auf der Suche nach einem Weg, eine ihnen gemässe Filmsprache zu finden, die ihnen erlaubt, das mitzuteilen, was sie zu sagen haben. Und schon dies ist sympathisch.

«Tilt» zeigt, gleichsam reduziert auf den Mikrokosmos des Spielsalons, das Spiel menschlicher Beziehungen etwa zwischen einerseits dem Arbeitgeber, der jeden Abend im Mercedes vorfährt, um die Tageseinnahmen zu kassieren, und dem das reibungslose Funktionieren des Salons weit wichtiger ist als der Zustand der kranken Frau des Aufsehers, und andererseits eben diesem Aufseher, der die Seite der Arbeitnehmer vertritt. Als dritte Gruppe des Beziehungsnetzes sind da die Konsumenten, die Spieler, die an den Maschinen stehen, Träume suchen, vergessen möchten, aus der Realität flüchten. Und das ganze Spiel, dies verdeutlicht der Film, funktioniert nur so lange, als jeder Teil des Systems mitmacht.

Aschwanden/Schaffner haben dieses Thema intelligent gestaltet, sie weisen sich über formales Können aus (was schon im an der Solothurner Filmwerkschau 1974 gezeigten Superacht-Film «Das letzte Stück Kuchen oder das Pulverfass auf dem wir alle sitzen» zum Ausdruck gekommen ist), und was mir wichtig scheint, sie überschätzen sich nicht, sie betrachten ihren Film nicht als Kunstwerk, sondern als Erfahrung.

Hans M. Eichenlaub

Internationale Auszeichnung für «Die Auslieferung»

Der Schweizer Film «Die Auslieferung» von Peter von Gunten ist am 4. Internationalen Filmfestival der Menschenrechte in Strassburg mit dem 1. Preis ausgezeichnet worden. Insgesamt wurden 21 Filme aus zehn Ländern gezeigt. Der Preis wurde Peter von Gunten ex aequo mit dem ungarischen Film «Rompre le cercle» von Peter Bacso zugesprochen. Den zweiten Rang belegt «Le Manifeste» von Antonis Lepeiotis (Griechenland).

Animationsfilme: Vielfältigkeit einer kontinuierlichen Produktion

«*Le chat Caméléon*» von Ernest Ansorge: Mit einer gewissen Regelmässigkeit stellt der Westschweizer Trickfilmer seine kleinen Werke her, wobei er immer wieder die gleiche Methode verwendet – die «Sandtechnik», d. h. mit einem Pinsel werden in leicht magnetische Metallpartikel Figuren gezeichnet. Dieses Verfahren ermöglicht die Änderung und Animierung von Formen innerhalb kürzester Zeit, wie etwa hier die der Katze Caméléon, die sich zu den Klängen einer Flöte, die ihr Herr Hansli bläst, in ein x-beliebiges Tier verwandeln kann. Unter Zuhilfenahme dieser Fähigkeit befreit sie das unterdrückte Talvolk von den bösen Raubrittern. In der Folge stellen sich aber ihre Verformungstalente nicht mehr ein, auch verzweifelte Versuche erweisen sich als zwecklos. Was ist geschehen, konnte Caméléon sich noch gar nie umbilden, war alles nur die Vorstellung des Knaben Hansli, der aus der Gleichmässigkeit des Alltages durch Phantasmagorien ausbrechen wollte? Eine Interpretationsmöglichkeit – sicher jedoch eine hübsche (Kinder-) Geschichte, die mit den Mitteln des Animationsfilms kunstvoll umgesetzt wurde und einzig in der Farbgestaltung des Hintergrundes gewisse Mängel aufweist.

«*Flexy-Flixies*» und «*Nord-Pol*» von Georges Dufaux: Wenn es so etwas wie einen «naiven» Trickfilmer in der Schweiz gibt, so muss man jedenfalls Dufaux dazuzählen, der sich selbst als «Spielwarentrickfilmer» versteht. Seine «Schöpfungen» sind denn auch nichts mehr als Kinderspiele eines Erwachsenen, die auf Film gebannt werden, zur persönlichen Freude ausgeführt. Mal waren es Cowboys und Indianer, dann Ritter und Römer, heute Eskimos und Walrosse, morgen vielleicht Marsmenschen, die in zerhackter Bewegung umherirren und sich gegenseitig bekämpfen. Eigentlich ist erstaunlich, wie in «*Flexy-Flixies*» die Figuren sich verformen lassen, nämlich Katzen usw. ihre langen Glieder in unmöglicher Art um den Körper schlingen und sich in sich selbst verweben. Schlangenmenschen aus der Retorte oder die Naiven proben den Aufstand.

«*Renaissance*» von M.S. Azzam: Der beste Film einer Reihe von Arbeiten, die im Rahmen eines Kurses an der «Ecole des Beaux-Arts» in Genf entstanden sind. Ein Mann stirbt, worauf ihm das Herz herausgeschnitten und durch Kultur in der Erde zu einem neuen Menschen herangezüchtet wird. Ein beschränkt surrealistisches Thema mit traumatischen Zügen, sehr unterschiedlich in den einzelnen Szenen ausgeführt, vor allem im Stil zu uneinheitlich. Doch in keiner Weise wurde die Herkunft geleugnet: ein etwas amputiertes Kind, dem Jan Lenica nicht nur inhaltlich, sondern auch von der Zeichentechnik her Pate gestanden ist. Originell, aber noch etwas ungehobelt wirkt «Achtung Feuer!» von Pil Crauer und Lucas Zbinden, die menschliche Tätigkeiten und Wortschöpfungen, die in irgendeinem Zusammenhang mit dem Feuer stehen, parodieren wollen.

«*The Party*» von Paul Brühwiler: Auf einer Party treffen sich illustre Vertreter verschiedener Gattungen: ein Dollarmensch, Militarist, Musiker, Raucher usw. Doch das Fest spielt sich nicht im behaglichen Living ab, sondern auf den Toiletten, wo die Leute einzeln auftreten, um ihre «beste» Seite vorzustellen. Vielleicht handelt es sich ja auch im Sinn einer buñuelschen Umkehrung beim Abortraum um jene Örtlichkeit, wo man seine gesellschaftliche Position erläutert, ihr uneingeschränkten Lauf zulässt. (Dann sollte eigentlich auch der Zuschauer, der direkt angesprochen wird, auf einem Klosett sitzen.) Aber diese so frei herausposaunten Heldentaten richten sich gegen die Urheber, alle werden vom Klosett verschlungen, das stolz erhobenen Kopfes selbst zu einer Person wird und den Raum verlässt. Eine bitterböse Satire, die sich nie zu ernst nimmt, gerade deshalb von Phantasie überströmt. Wenn etwa der Musiker zu Beethoven durch die Türe hereinfliegt, sich vor «Lebensfreude» immer höher hebt und bald durch die Decke verschwindet, dann – in einem unerwarteten Augenblick – wieder herunterkommt, das gehört zu den besten Augenblicken des Films, weil hier – an einer gänzlich unerwarteten Stelle – der Zuschauer, der schon alles zu kennen vermeint, genarrt wird, die Situationskomik unmittelbar wirkt. Auch

in seiner cartoonhaften Ausführung, in der besonders die Verformungen der Personen bestechen, zeugt der Film von einer überraschenden künstlerischen Fähigkeit, die, nie Selbstzweck, sich mit der Handlung verbindet, beide ein Ganzes werden lässt und dem Werk eine eigenwillige Note verleiht.

«*Le vol d'Icare*» von Georges Schwizgebel: Geradezu kühl und distanziert präsentiert sich diese Arbeit im Vergleich zu «*The Party*». Streng geometrisch gliedern sich die Bilder, die, entsprechend der Musik, sich entwickeln, Wunsch und Wirklichkeit des Icarus verdeutlichen. Auf einem gleichförmigen Grund entwickelt sich durch Farbwechsel die Geschichte, um, auf dem Höhepunkt des musikalischen Themas, Icarus durch die Lüfte schweben zu lassen. Was den Film, abgesehen von seiner straffen Konstruktion, von den anderen Werken unterscheidet, ist die Technik. Noch sind die Cartoon-Trickfilme vorherrschend. Hier hingegen wechseln die auf ein Brett aufgesetzten Knöpfe die Farbe, um so Figuren zu bilden, die sich durch einen stetigen Farbwechsel immerzu verändern lassen.

«*One of Those Quiet Days in the Tube Factory*» von Heinz Schmid: Dass aus einer Not auch eine Tugend gemacht werden kann, zeigt Schmid, indem er, durch die Papierknappheit veranlasst, nur ein einzelnes Blatt Papier verwendet.¹ Doch diese Einschränkung bedeutet in keiner Weise eine Einschränkung, sondern wird mit einigem graphischen Können vorzüglich gelöst. Langsam füllt sich die «*Tube Factory*» mit einem komplizierten Röhrensystem, das bald alles erdrückt, die kommende Produktivität durch die vorhergehende verunmöglicht.

Michel Hangartner

ARBEITSBLATT KURZFILM

... und schloss von innen fest zu !

Zeichentrickfilm, farbig 16 mm, 7 Min., Lichtton; Regie, Buch, Kamera, Produktion : Helmut Klar, BRD 1973; Verleih : SELECTA-Film, Fribourg; Preis: Fr. 18.—.

Kurzcharakteristik

In einer Stadt steht ein grosses Gasthaus mit dem Namen «Zur Heimat». Das Wirtspaar heisst auf einem Schild die Gäste willkommen, weist aber alle Ankommenden ab: sie haben eine andere Hautfarbe. Die abgewiesenen Fremden bauen sich neben dem Gasthaus eigene Häuser, die sie mit hohen Mauern davon trennen. Schliesslich merkt der Gastwirt, dass seine «Heimat», allseitig eingemauert, von der Umwelt abgeschnitten ist. Erst zu spät entdeckt der Wirt vor dem Spiegel, dass auch er und seine Frau farbig sind.

Inhalt

Ein Farbiger geht in die Fremde und möchte eine Heimstätte. Gegen Abend findet er ein Dorf und darin, was er sucht: ein «Gasthaus zur Heimat» mit dem Schild «Zimmer frei, Gäste willkommen». Sobald aber der Wirt den Farbigen sieht, verfinstert sich sein Gesicht. Er weist den Fremden ab, schliesst die Tür «von innen fest zu», und seine Gedanken sind auf dem neuen Gasthausschild zu lesen: «Farbige haben keinen Zutritt». Der Fremde aber gibt nicht auf; ihm gefällt dieser Fleck Erde. Er baut sich sein Haus und, damit er seinen Nachbarn, den Wirt, nicht störe, eine Mauer davor. Und so geht die Geschichte weiter: Der Tourismus blüht. Die Wirtsleute sind