

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 27 (1975)

Heft: 8

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: 03.02.2026

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

Zeitpunkt also, in dem sich schon sehr viel Kritik angestaut hat und in dem vielleicht schon viele Zuhörer aus Zorn ausgestiegen sind. Der Untersuchungsbericht des EVED macht denn auch darauf aufmerksam, dass in den erwähnten didaktischen und psychologischen Ungeschicklichkeiten aller Wahrscheinlichkeit nach die tiefere Ursache für den Konflikt zwischen Radioschaffenden und Anstaltsdirektoren liegt. Zu erwähnen bleibt, dass gerade die kritische Würdigung der Sendereihe durch die Arbeitsgruppe Neidhart wie auch durch die regionale Programmkommission, den Wert des Berichtes erheblich steigert, indem gerade dadurch deutlich wird, dass es den internen Organen bei ihrer Untersuchung nicht einfach um Rechtfertigung und Reinwaschung zu tun war, sondern dass sie die ihnen auferlegte Kontrollfunktion mit aller zu Gebote stehenden Ernsthaftigkeit ausübt.

Mut zu lebendigem Radio und Fernsehen

Wenn mich das Ergebnis des Untersuchungsberichtes des EVED freut und ich den Bericht der Arbeitsgruppe Neidhart mit Genugtuung zur Kenntnis nehme, dann nicht aus billiger Schadenfreude. Die Anstaltsdirektoren werden es nach diesem – allerdings selber verschuldeten – Vorfall nicht leicht haben, ihre verantwortungsvolle Arbeit weiterzuführen. Das Vertrauen in sie ist angeschlagen. Das kann zu Verbitterung führen, was weder dem Strafvollzug noch den Gefangenen förderlich sein wird. Freude und Genugtuung haben einen andern Ursprung. Beide Berichte sind ein Bekenntnis zu einem staatsunabhängigen, freien und kritischen Radio und Fernsehen. Vor allem der Bericht aus dem Bundeshaus darf als eine Aufforderung zu einem Fernseh- und Radioschaffen gewertet werden, das sich energisch gegen Interventionismus, Druck- und Einschüchterungsversuche wendet. Das muss den Programmenschaffenden zweierlei bedeuten: Verpflichtung gegenüber Zuschauer und Hörer sowie Auftrag zu einer Programmgestaltung ohne Maulkorb. Urs Jaeggi

FILMKRITIK

The Parallax View

USA 1974. Regie: Alan J. Pakula (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/111)

Neben dem derzeitigen spektakulären Angebot an Katastrophenfilmen und anderen Knüllern scheint Alan J. Pakulas «The Parallax View» Gefahr zu laufen, nicht jene Beachtung zu finden, die er verdient. Denn er besitzt, wie schon Pakulas «Klute», Qualitäten der Inszenierung und Darstellung, die ihn zu einer bemerkenswert intelligenten und spannenden Variante des Polit-Thrillers über das organisierte politische Verbrechen machen. Dabei gibt er keineswegs vor, Hintergründe und Zusammenhänge aufzudecken zu wollen, wie das sonst bei thematisch ähnlichen Streifen, die sich gerne als Tatsachenreports ausgeben, beansprucht wird. Pakula begnügt sich damit, distanziert und verhalten eine Atmosphäre zu beschwören, die durchtränkt ist von Verunsicherung, Angst und Terror, hervorgerufen durch das Wirken dunkler, nicht fassbarer Mächte. Er überlässt es dem Zuschauer, Beziehungen zu seiner eigenen, wirklichen Umwelt herzustellen.

Joe Frady (Warren Beatty), ein mittelmässiger und etwas verkommener Lokalreporter, wird auf der «Space Needle», dem Wahrzeichen von Seattle, Zeuge der Ermordung eines Politikers im Wahlkampf. Der mutmassliche Schütze – nur für den Kinozuschauer wird ein zweiter Tatverdächtiger sichtbar – stürzt bei der Verfolgung in

den Tod. Die Untersuchung einer amtlichen Kommission ergibt, dass nur der Tote als Täter in Betracht komme. Nichts deute auf eine Verschwörung hin. Drei Jahre später sucht die Fernsehreporterin Lee Carter (Paula Prentiss), die beim Attentat ebenfalls dabei gewesen ist, Joe auf und erzählt ihm, dass inzwischen sechs der zehn Tatzeugen umgekommen sind, anscheinend infolge Krankheit oder Unfalls. Sie traut jedoch den offiziellen Berichten nicht, fürchtet um ihr Leben und bittet Joe verzweifelt um Hilfe. Joe schenkt ihr keinen Glauben. Als Lee kurze Zeit später ebenfalls tot ist, will Joe sich nun doch um die Sache kümmern. Seine Nachforschungen bringen ihn mehrmals in Lebensgefahr und führen ihn auf die Spur der mysteriösen «Parallax Corporation». Joe entdeckt, dass diese unter dem Deckmantel eines seriösen Unternehmens offenbar asoziale, aggressive Typen anwirbt, um sie gegen hohe Bezahlung für politische Morde einzusetzen. Die Eignung der Kandidaten wird festgestellt, indem sich die Organisation raffinierter Fragebogen bedient, die so etwas wie ein schriftlicher Psychotest sind. Joe sucht in die Organisation einzudringen, um gegen sie Beweise in die Hand zu bekommen. Es gelingt ihm dadurch, dass er den Fragebogen von einem Mörder, der im Zuchthaus sitzt, ausfüllen lässt. Um seine Aggressivität in die richtigen Bahnen zu lenken, wird Joe einer Art Gehirnwäsche unterzogen, die aus einer raffiniert-vertrackten Bildfolge zu einer Begriffsreihe – Mutter, Vater, Liebe, Ich, Glück, Vaterland – besteht. Ein Agent nimmt zu Joe Kontakt auf, er scheint von der Organisation akzeptiert zu sein. Einen Bombenanschlag auf einen im Flugzeug reisenden Senator, der, wie schon das erste Opfer, zu den liberalen, unabhängigen Politikern gehört, kann er zunächst noch vereiteln. Aber Joe ist inzwischen, ohne dass er etwas davon merkt, von der Organisation enttarnt worden. Ein weiteres, diesmal erfolgreiches Attentat auf den gleichen Politiker, der in einem architektonisch imposanten Kongresszentrum eine Wahlkundgebung vorbereitet, wird auch für Joe zu einer von den Parallax-Leuten präparierten Todesfalle. Nach sechs Monaten stellt die amtliche Untersuchungskommission abschliessend fest, dass Joe Frady der alleinige Mörder gewesen sei. Sogar seine Motive will sie kennen. Keine einzige Spur weise auf eine Verschwörung hin...

Alan J. Pakulas Film geht offensichtlich vom Kennedy-Attentat und dem Warren-Report aus, der sich mit einem einzigen, unzurechnungsfähigen Täter begnügte, ohne allerdings Spekulationen über eine Verschwörung ganz aus der Welt schaffen zu können. Der Film lässt eine solche Konspiration, dargestellt an erfundenen Fällen, als möglich erscheinen, ohne jedoch mit irgendwelchen «Tatsachen und Enthüllungen» aufzuwarten. Das Ganze bleibt von Anfang bis Schluss Fiktion, die allerdings ihre Wurzeln in der Wirklichkeit hat. Eine Wirklichkeit, die Pakula in Alltagsbildern einfängt, die sich alsbald und unversehens als blosse Fassade erweisen, hinter der düstere und mächtige Kräfte ihre Fäden ziehen. Diese Bilder vermitteln, mehr noch als die ebenfalls vorhandenen spannend und brillant inszenierten Aktionsszenen, dem Zuschauer die Atmosphäre einer unbestimmten, erstickenden und nirgends zu fassenden Bedrohung. Der stellenweise virtuos geschnittene Film lässt den Zuschauer mit Joe von Anfang an im dunkeln tappen. Alles wirkt verwirrend, bruchstückhaft, undurchsichtig, brüchig.

Joe kämpft, allein auf sich gestellt, gegen diese bedrohlichen Mächte, von denen er bestenfalls einen Zipfel zu fassen kriegt. Und je weiter er in diesen Dschungel des organisierten politischen Verbrechens eindringt, desto einsamer und verletzlicher wird er. Er ist eigentlich schon tot, noch bevor ihn ein Parallax-Killer aus dem Hinterhalt wirklich umlegt. In der Figur dieses Joe zeigt Pakula auf, was aus dem amerikanischen Western- und Krimihelden geworden ist: Der unerschrockene Kämpfer für Recht und Gerechtigkeit, der einst trotz aller Bösewichte und Schwierigkeiten zum Schluss doch fast immer als Sieger und somit als angesehenes Mitglied der guten Gesellschaft dastand, ist zum totalen Verlierer geworden. Die Tugenden des früheren Kinohelden – Mut, Einsatzfreude, Unbestechlichkeit, Selbst- und Gottvertrauen – helfen nicht mehr in einer Welt, in der die anonymen Verbrechersyndikate, heissen sie nun Mafia, Cosa Nostra, Parallax Corporation oder anders, als biedere

Aktiengesellschaften firmieren. Der Film wirft nicht nur ein Schlaglicht auf das untergründige Treiben solcher Mächte, sondern auch auf den korrupten politischen und polizeilichen Apparat, der ihnen nicht beizukommen vermag. Mit düsterer, ja zynischer Konsequenz – man denke etwa an das den Film sozusagen einfassende Bild der sieben Kommissionsmitglieder auf ihrem Podest, die eher dem Vorstand eines Geheimbundes als einer demokratischen Institution gleichen – spiegelt der Film die Verunsicherung der amerikanischen Gesellschaft durch Watergate, Vietnamkrieg und Inflation. Der amerikanische Optimismus hat sich in Bitterkeit und Resignation verwandelt. Von dieser Wandlung legt auch Pakulas Film, der mehr ist als ein gekonnt inszenierter und gutgespielter Thriller, Zeugnis ab.

«The Parallax View» enthält weder ein Happy-End noch Erklärungen und Lösungen, die in Wirklichkeit keine sind. Er hält keine konstruierten Ausflüchte parat, sondern hält unmissverständlich Joes Scheitern fest. Es ist möglich, dass diese Atmosphäre der Resignation und des Scheiterns auf der ganzen Linie dem Erfolg des Films im Wege steht bei einem Publikum, das vom Kino die Flucht in Träume und die Bestätigung einer Welt erwartet, die trotz Katastrophen, wirklichen und für die Leinwand inszenierten, eigentlich heil und in Ordnung ist. Pakulas Film zeigt mit den Mitteln des Thrillers, dass dem nicht so ist.

Franz Ulrich

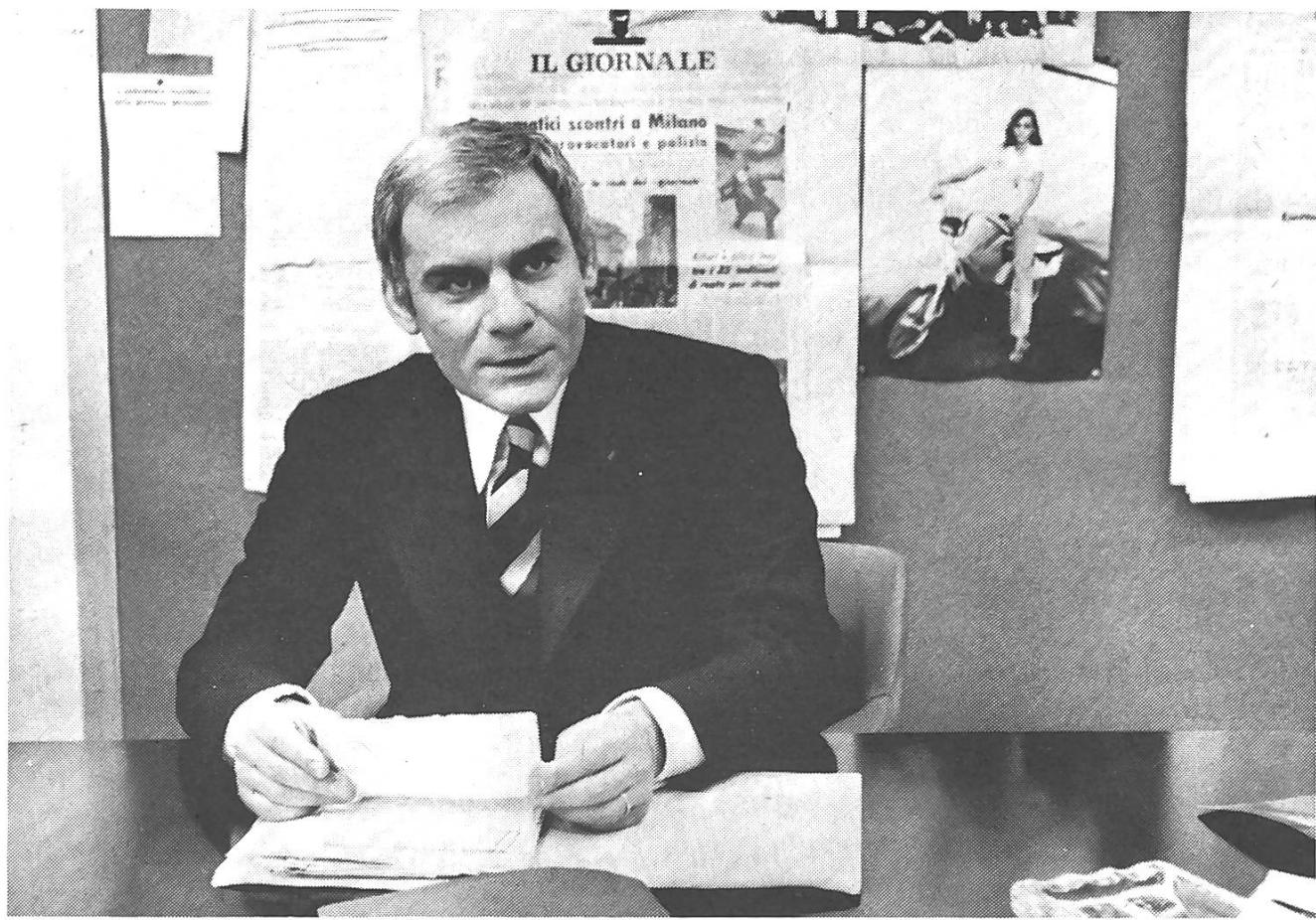
Sbatti il mostro in prima pagina (Skandal auf der Titelseite)

Italien 1972. Regie: Marco Bellocchio (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/113)

Die Gattung des Polit-Thrillers linker Provenienz nimmt im italienischen Filmschaffen der letzten Jahre einen wichtigen Platz ein. Regisseure wie Elio Petri und Damiano Damiani haben mit spannend gemachten Filmen sehr prononciert im Wirrwarr heftigster politischer Auseinandersetzungen für ihre Ideale Stellung bezogen. Der mit den auch bei uns gespielten Filmen «I pugni in tasca» (1965) und «Nel nome del padre» (1971) bekannt gewordene Marco Bellocchio hat sich mit seinem 1972 entstandenen «Sbatti il mostro in prima pagina» – etwa zu übersetzen mit «Setzt das Monstrum auf die Titelseite!» – ebenfalls dieser Gattung zugewandt. Er versucht aufzuzeigen, wie eine auflagenstarke Zeitung im Wahlkampf die Linke diffamiert, indem sie einem ihrer jungen Sympathisanten einen grausamen Mord unterschiebt. Die raffinierten Methoden dieser Hetz-Presse sind – allerdings eher aus Praktiken gewisser Blätter in unserem nördlichen Nachbarstaat, und zwar nicht nur aus der Vergangenheit – hinlänglich bekannt.

Manipulation durch die Presse ist ein Thema, das einen so politischen Filmemacher wie Bellocchio offensichtlich reizen musste. Ein Thema überdies, das – wie wir aus zahlreichen amerikanischen Filmen wissen – geeigneten Stoff für reisserische Handlungen abgibt. Das hektische Getue in Redaktionssälen und an den Rotationsmaschinen, sozusagen am Puls des Weltgeschehens, ist im Film immer wieder auf faszinierende Weise dargestellt worden. Sei es ein ehrlicher Journalist, der den Kampf gegen Korruption trotz aller Widerstände, wenn auch fast allein, siegreich bestreitet, sei es sein sensationslüsterner Kollege, der um einer Schlagzeile willen alles tätte – immer ist der Mittelpunkt die Zeitung, ohne die es die Ereignisse eigentlich gar nicht gibt. Sie hat die Macht, Volksmeinung, Politik usw. im guten wie im schlechten zu steuern.

Die Verknüpfung von Politik und Presse, ihre gegenseitige Abhängigkeit ist auch in Bellocchios Film von entscheidender Bedeutung. Ihre wirtschaftliche Abhängigkeit macht eine Zeitung besonders anfällig für korrupte Machenschaften. Sie muss Lesern und Geldgebern (der «Rechten») nach dem Munde reden. In «Sbatti il mostro



in prima pagina» weiss dies der skrupellose Chefredaktor (Gian Maria Volonté) ganz genau und richtet sich denn auch – ohne Rücksicht auf Verluste – darnach. Die dokumentarische Einblendung wirklicher Ereignisse – der Beerdigung Feltrinellis im Frühjahr 1972, von Demonstrationen und Wahlveranstaltungen – soll den Film in die heutige politische Realität Italiens einbetten. Die Dokumentarteile tun dies auf eindrückliche Weise, was man nun allerdings vom Film als ganzem nicht sagen kann. Bellocchio bekommt die raffinierte Arbeit der Zeitungsmacher nicht in den Griff. Er bleibt bloss vordergründig – ja oberflächlich, schildert das Zeitungsmachen etwa so, wie es sich der kleine Moritz, der es vom Kino her kennt, vorstellt. Das Reisserische verdrängt das Politische. Der Film wirkt zu undifferenziert, als dass man ihn ernst nehmen könnte. Bellocchios Anliegen wird zu handfest, zu sehr mit erhobenem Zeigefinger vermittelt. Die Gestalten – selbst der dynamische Gian Maria Volonté – erstarren in Klischees. Der Zuschauer ermüdet; er hat das alles schon x-mal gesehen und gehört, es führt ihn nicht weiter. Auch wenn man einräumt, dass zum Polit-Thriller Vordergründiges gehört, hätte die Analyse eben doch packender und gründlicher ausfallen müssen.

Kurt Horlacher

Yek Ettefaghe Sadeh (Ein einfaches Ereignis)

Iran 1973. Regie: Sohrab Shahid Sales (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/120)

«So Gott will, geht es ihnen hoffentlich gut, und Gott sei gelobt, uns geht es allen gut und wir beten für sie. Nane Badji geht es gut und lässt sie grüssen. Abassali geht es auch gut und lässt sie grüssen. Die Kinder küssen ihre Hände. Vor einer Woche ging

Ramesan nach Teheran, bis jetzt hat er nicht geschrieben. Karimagha lässt sie besonders grüssen...» Dies ist ein Ausschnitt aus einem Brief, den Verwandte den Eltern eines zehnjährigen Jungen, dessen eintöniger Alltag geschildert wird, senden. Die Sätze, die eigentlich nichts sagen und dennoch Mitteilungen enthalten, verdeutlichen, wie gleichförmig-ausdruckslos das Leben in einer Hafenstadt am Kaspiischen Meer abrollt. Im Mittelpunkt steht ein kleiner Knabe, der tagsüber zur Schule geht, weil es sein muss, und abends Fische, die der Vater illegal gefangen hat, dem Händler bringt. Jeden Tag spielen sich die gleichen Vorgänge ab, sie wiederholen sich und werden schon in der Jugend zur Routine. Und plötzlich, wie im Brief unter vielen Grüßen die Nachricht von der Abreise Ramesans nach Teheran auftaucht, unterbricht, wenn auch nur für Sekundenbruchteile, ein einfaches Ereignis den Alltag.

Welches einfache Ereignis – der Tod der tuberkulösen Mutter, der misslungene Kleiderkauf oder, weit unscheinbarer, die Mahlzeit im Gasthaus? Es gibt viele Ereignisse, die man als Zuschauer empfindet; Sales hingegen zeigt den Jungen so, als nehme er in seiner Interesselosigkeit diese Augenblicke gar nicht wahr. Seine Augen schweifen wie die Kamera darüber hinweg. Einzig nach dem Tod der Mutter, als der Junge abends nach Hause kommt und die Liege leer vorfindet, steht der Tagesablauf für einige lange Minuten still. Erstaunt verharrt der Junge unter der Tür, keine Bewegung auf seinem Gesicht, Schweigen, dann geht er zum Tisch und bereitet sein Essen zu. Alles nimmt wieder seinen gewohnten Lauf. Und dann die Beerdigung, niemand ausser dem Vater und dem Sohn steht am Grab. Sie verlassen durch ein Tor, das einsam in einer kargen Landschaft steht, den Friedhof.

Sales erzählt solche Situationen in eindrücklichen Bildern, die das Leben mehr in Beziehung zum Tode als zum Leben setzen. Der Tod bedeutet ein Ende, vielleicht die Erlösung von der Last des (ungelebten) Lebens, dem man nicht entweichen kann noch will. Diese Lebenseinstellung kann nicht mit dem Nihilismus im Sinne Nietzsches verglichen werden, obwohl Züge davon vorhanden sind, vielmehr mit Fatalismus, indem man sich in die Gegebenheiten fügt und in keiner Weise versucht, die Eintönigkeit zu durchbrechen. In der Interesselosigkeit gegenüber sich selbst und der Umwelt spiegelt sich diese Lebensform, nichts hat man sich zu sagen, und wenn doch, erschöpft es sich in Banalitäten. Lebenssituationen werden *durchgespielt*, fast ist man geneigt zu sagen: aus Tradition. Die Möglichkeit, diesem Leben zu entfliehen, ist gering, wird gar nicht wahrgenommen. Es gibt kein Ausweichen, auch der Junge wird vermutlich einmal vom Schwarzfischfang leben.

Oberflächlich beurteilt, könnte man annehmen, Sales Film sei vollkommen undramatisch. Doch gerade im Aufzeichnen und Variieren dieser alltäglichen Unscheinbarkeiten liegt die Dramatik, die nichts aufdrängt, wie ein ruhiger Strom dahinfliest. Vielmehr soll der Zuschauer gefühlsmässig das Geschehen erfassen und nicht psychologische oder soziologische Begriffe anwenden. Hierin hat der Film nichts mehr mit spezifisch iranischen Verhältnissen zu tun, allgemeinverständlich ist er auf jede Situation übertragbar. Sales will sein Publikum nicht durch Effekte interessieren, sondern durch eine einfachste Handlung, die auf einer menschlichen Ebene erfassbar ist. Was sonst geschieht, zeigt sich als bedeutungslos. Doch je mehr man bereit ist, mit dem Film zu leben, mit seinem Rhythmus, seinem Schweigen, desto faszinierender erweist er sich. Dies liegt auch zum guten Teil an der formalen Meisterschaft, mit der die Geschichte erzählt wird. Die Handlungsstruktur beschränkt sich auf ein Minimum, eine genau abgegrenzte, klare Linie zieht sich durch den Film. Es gibt keinen Aufbau im herkömmlichen Sinne, langsam blendet das erste Bild ein, und mit der letzten Einstellung wird nicht eine Geschichte zu Ende geführt, sondern ein weiterer Ausschnitt aus dem Leben eines Jungen ausgeblendet. Den Charakter solcher Ausschnitte betont Sales auch innerhalb des Films: Wie Kapitel ein Buch gliedern, so gliedert sich der Film in verschiedene Episoden, die, von Varianten abgesehen, identisch sein können, sind. Sales macht bewusst literarisches Kino, obwohl seine Geschichten nur mit den Mitteln des Films so prägnant und einfühlsam

erzählt werden können. Er bekennt sich dazu, Filme machen zu wollen, wie Tschechow geschrieben hat. Und dies ist ihm gelungen: In der Summe des Nebensächlichen erscheint das Wesentliche, dargestellt in einem Film mit stilsicherer, persönlicher und eigenwilliger Handschrift.

Michel Hangartner

«La race des seigneurs» (Die Gier der Macht)

Frankreich/Italien 1974. Regie: Pierre Garnier-Deferre (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/11)

Pierre Garnier-Deferres hat den eigenwilligen Roman «Creezy» von Félicien Marceau, für den dieser 1969 den Prix Goncourt erhalten hat, sehr frei adaptiert. Eigentlich ist nicht viel mehr als die Rahmenhandlung der Vorlage übriggeblieben. Im Roman ist «Creezy» – ein begehrtes Photomodell – der Mittelpunkt; im Film spielt sie nur eine wichtige Nebenrolle. Julien Dandieu, ein einflussreicher, relativ junger Politiker, lernt auf einem Flug nach Rom das bildhübsche Spitzensmodell und Mannequin Creezy kennen. Von Leidenschaft überwältigt, verbringen beide einige intensiv gelebte Tage zusammen. Für ihn bedeutet diese Zeit ein Ausbrechen aus dem politischen Gehetze, für sie eine Abwechslung von dem Leben mit den Photographen, Designern und Dressmännern, ja von der ganzen Marken-Modeindustrie. Zurück in den Alltag versetzt, hetzt Julien aufs neue seinen politischen Konferenzen, der Familie und seiner Geliebten nach. Er wird von seinem Ehrgeiz nach Macht langsam, aber unaufhörlich aufgefressen. Übrig bleibt eine zerstörte Familie, der Selbstmord der Geliebten und verratene Freunde. Trotz dem Ministerposten, den er sich mit allen erdenklichen Ränken erkämpft, ist er am Ende seiner Kräfte, sein Latein ist verpufft und seine Popularität schon vor Amtsantritt erheblich angeschlagen.

«La race des seigneurs» ist ein Film über den «modernen» Mann geworden. Anstelle der Politik könnte genau so gut das Geschäft stehen. Die Angst, zu verlieren, lässt Julien keine Ruhe; sie zwingt ihn, die eigene Partei zu verraten, mit allen Mitteln gegen alles und jedes zu kämpfen. Da ist kein Platz mehr für Ideale, Gefühle, Besinnlichkeit und Erforschung des eigenen Ichs. Indem der Film dieses Machtstreben minuziös aufzeichnet, gerät der Zuschauer in den Bann dieser Situation. Er fühlt und kämpft mit. Am Ende des Films ist er vielleicht genauso schockiert über die Niederlagen wie Julien, und er wird sich nach den eigenen Fehlleistungen fragen. Er wird vielleicht sein Leben neu überschauen, Schlüsse ziehen und sich vornehmen, einiges zu ändern.

Alain Delon ist die Rolle des Politikers auf den Leib geschrieben; ihm ist die Gier nach Macht ins Gesicht geschrieben. Er wird von allen andern Schauspielern hervorragend unterstützt. Trotz diesen Qualitäten gibt es etliches, was verhindert, dass aus «La race des seigneurs» mehr als ein Durchschnittsfilm wurde. Vor allem ist der Schluss unglaublich gestaltet. Der Selbstmord von Creezy wirkt nicht zwingend; vielmehr hat man das Gefühl, als erfolge er zufällig, vielleicht aus verletzter Eitelkeit, Trotz oder Rache. Einiges ist von Kitsch nicht ganz frei, und öfters bleibt der Film oberflächlich, ohne die Tiefen auszuloten. Vor allem übergeht er die seelischen Vorgänge der jungen Frau Creezy, sie ist blass, und ihre Rache an dem Geliebten bleibt unmotiviert, wirkt absurd und aufgesetzt.

Matthias Thönen

Woche des portugiesischen Films in der Schweiz

Cinolibre, der Verband Schweizer Filmklubs und nichtkommerzieller Spielstellen, organisiert eine Woche mit 16 portugiesischen Filmen, die in Neuenburg, Lausanne, Genf, Bern, Zürich und Basel und eventuell anderen Orten stattfinden soll. Auskunft und Unterlagen sind erhältlich bei Jean-Pierre Brossard, Case postale 661, 2301 La Chaux-de-Fonds (Tel. 039/237919).

A Chump at Oxford (Laurel und Hardy als Studenten)

USA 1940. Regie: Alfred Goulding (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/108)

Es sei gleich vorweggenommen: Dieser Laurel-und-Hardy-Film ist, von wenigen Szenen abgesehen, ein Serienprodukt ohne grosse Ambition. Er entstand zwei Jahre nach «Blockheads», dem Höhepunkt im Langspielfilmschaffen dieses populären Duos. «A Chump at Oxford» vereinigt, wie es damals üblich war, drei Teile, die auch einzeln als Kurzfilme gezeigt werden könnten, weil deren Inhalte nicht viel miteinander zu tun haben: Laurel und Hardy als Butler, als Strassenreiniger, die ungewollt einen Einbrecher dingfest machen, und als von den Studenten verulkte Oxford-Anwärter. Was diesen Film jedoch heute aus der Masse der vor allem vom Fernsehen verramschten Reediton dieses Paares heraushebt, ist, dass die Kopie im Original vertrieben wird. Nicht mehr hört man die gleichförmigen, kaum variierten Stimmen von deutschen Synchronsprechern, sondern Stan Laurel und Oliver Hardy, wie sie Stimme und Wortspiele als Bestandteil von nicht geringer Bedeutung ins Geschehen integrierten. Eine Wendung wie etwa «undressed salad» (Salat ohne Sauce) kann nicht mit «unbekleideter Salat» ins Deutsche übersetzt werden, sie erklärt aber innerhalb des Films, weshalb Laurel den Salat im Unterkleid serviert. Solche Zwischenfälle, die aus einem Unverständnis der Sprache und Sitten erwachsen, sind nicht selten zu finden. Ein Wort führt zu einer Katastrophe, und nicht umgekehrt.

Es geht hier in keiner Weise darum, neuerdings das Feuer der Polemik um Synchronisation oder Untertitelung zu schüren, vielmehr einige Punkte ins Klare zu bringen, die für sich selber sprechen. Mit dem Beginn des Tonfilms hörte die Tradition des



Kintopp keineswegs auf, sie fand zusätzlich einen neuen Nährboden, die Dummheit veräussert in der Sprache. Das Duo Laurel und Hardy ist dafür der klarste Exponent; Sie sind so blöd – und Blödheit ist nicht mit Ungeschicklichkeit zu vergleichen oder gar gleichzusetzen –, dass sie immer eine bestimmte Zeit brauchen, um dahinterzukommen, was man ihnen gesagt hat, auch wenn es einfach ist. Darin besteht ein Teil ihrer Komik. Und wenn sie es dann begriffen haben, gestehen sie nicht ihre Unfähigkeit, zu begreifen, ein, sondern spielen noch die Beleidigten, in Wort und Tat. Ihre Aussprache nimmt in solchen Augenblicken oft, auch in der Wortwahl, diesen sophisticated amerikanischen Akzent an, der das gute, alte Englisch nachzuahmen versucht. Diese Vielfältigkeit der Aussprache verdeutlicht sich in einer Szene und ihrer Fortsetzung: Laurel soll ein verschwundener Lord sein, und die Vorstellung einer solchen möglichen Tatsache drückt sich bei ihm unbewusst auch in der Sprache aus. Und wenn schliesslich, von einem Fensterrahmen auf den Kopf getroffen, Stan Laurel wirklich zum supergescheiten Lord Paddington wird, dem selbst Einstein seine Aufwartung machen möchte, so wird seine Sprache endgültig zum forcierten Oxford-Englisch. In diesen beiden Szenen dokumentiert sich, wie besonders Stan Laurel seine Stimme als ein wichtiges Mittel der Komik verwendet. Bei Oliver Hardy ist dies weit weniger ausgeprägt; in seinem üblichen Verhalten, gescheiter sein zu wollen, als er in Wirklichkeit ist, und allen, in erster Linie den «Bürgerlichen», zu gefallen, gibt er sich einer Gleichförmigkeit hin, die sich selbst im verbalen Ausdruck niederschlägt.

Michel Hangartner

ARBEITSBLATT KURZFILM

Indianerschicksal am Amazonas

Dokumentarfilm, farbig, 16 mm, Lichtton, 30 Min.; Bericht: Walther Schmandt; Kamera: Kurt W. Drews, Benno Müller; BRD 1973; Produktion: Deutsches Hilfswerk Misereor/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF); Verleih: SELECTA-Film, Fribourg; Preis: Fr. 30.–.

Kurzcharakteristik

Der Film befasst sich mit der zunehmenden Bedrohung der brasilianischen Indios des Amazonas und des Mato Grosso durch den Vormarsch der Zivilisation. Er geht der Frage nach, ob die Jagd nach Rohstoffen für die Industrieländer unabdinglich den Untergang der indianischen Urbevölkerung besiegelt, und versucht Möglichkeiten konkreter Arbeit zu belegen, die dieses Schicksal abwenden könnten. Die von stark idealistischem Gedankengut getragene Reportage muss um einige gesellschaftspolitische Erwägungen ergänzt werden, wie dies unter den «kritischen Gesprächsgesichtspunkten» ansatzweise versucht wird.

*Ausführliche Beschreibung **

1. Einleitung: Die Indianer sind bedroht

Der Bericht beginnt mit Szenen, die einen Indianerstamm irgendwo in den Weiten des Amazonasgebietes bei seinen jahrtausendealten Tänzen zeigen: eine Idylle, die

* Im Film ist der Kommentar derart dominant, dass vor allem dessen Argumentation zusammengefasst wird, ohne stärker auf eigentlich Filmisches einzugehen.