

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1975)
Heft: 23
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: 04.05.2026

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

«*Pedro só*» von Alfredo Tropa, «*O passado e o presente*» (Die Vergangenheit und die Gegenwart) von Manuel de Oliveira sowie den Produktionsbeginn anderer Filme von neuen Regisseuren, die Langspielfilme herstellen, wie António-Pedro de Vasconcelos mit «*Perdido por cem, perdido por mil*» (*So oder so verloren*). Zu dieser Gruppe von Filmen, die alle die portugiesische Wirklichkeit auf unterschiedliche Art und Weise aufgriffen, kann ein anderer Film gerechnet werden: «*Abelha na chuva*» (*Biene im Regen*) von Fernando Lopes, ein Film von unbestreitbarem Wert. Die letzte Produktion des «Centro Português de Cinema» war 1973 «*A premissa*» (*Das Gelübde*) von António de Macedo.

Trotz der finanziellen Unterstützung durch die Gulbenkian-Stiftung mussten sich alle diese Filme noch andere Finanzierungsmöglichkeiten suchen. Die fehlende Verbreitung ausserhalb Portugals erschwerte indessen, dass die investierten Gelder wieder eingespielt werden. Die portugiesische Filmproduktion bleibt deshalb weiterhin abhängig von dem Geld, das man auftreibt, gar nicht zu reden von den Beschränkungen, die ihr die sehr strenge und voreingenommene Zensur auferlegt. So wurde der 16-mm-Film «*Grande grande era a cidade*» (*Gross, gross war die Stadt*) von Rogério Ceitel, unter guten wirtschaftlichen Bedingungen und mit Aussicht auf Rentabilität hergestellt, verboten, weil er gewisse portugiesische Zustände sehr klar, wenn auch diskret, behandelte. Ein neues Filmgesetz sieht die Vergabe von Mitteln für die Filmproduktion vor, aber die vorgesehenen Themen bedürfen vorher der Genehmigung. Zum Geldmangel kommen das Fehlen der freien Meinungsäusserung und die ungenügende Verbreitung der Filme über den begrenzten Inlandmarkt hinaus (450 Kinos, davon die meisten in Lissabon und Porto).

Es gibt einen portugiesischen Film, der künstlerisch wertvoll ist und portugiesische Charakterzüge hat, so wie es auch fähige Regisseure gibt, die Ideen und Talent besitzen. Ein Filmemacher hat auf Grund seiner Originalität und schöpferischen Fähigkeit Weltniveau: Manuel de Oliveira. Neben ihm, jedoch mit vorläufig weniger hervorgetretenen Qualitäten: Fonseca e Costa, Fernando Lopes und António Macedo. Sehr vielversprechend: António-Pedro de Vasconcelos, wenn er sich von den fremden Einflüssen, die er bewusst in sich aufnimmt, befreit.

Seit dem 25. April 1974 hat sich auch für den portugiesischen Film ein neuer Weg geöffnet. (Übersetzt von Hilke Hardow) Henrique F. Alves Costa (F-Ko)

FILMKRITIK

Jean-Luc Godard – 1960 und 1975

A bout de souffle (Ausser Atem)

Frankreich 1959/60. Regie: Jean-Luc Godard (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/331)

Das Studio Nord-Süd in Zürich hat einen interessanten Vergleich ermöglicht, indem es «*A bout de souffle*» und «*Numéro deux*», Godards ersten und bisher letzten Kinofilm, gleichzeitig programmierte. Dadurch wurde es möglich, innerhalb weniger Stunden Godards Weg in den letzten 15 Jahren zu überblicken. Godard ist sich treu geblieben, er ist immer noch der alte Neuerer, ein «enfant terrible» und ein Aussen-seiter, der allerdings radikaler, böser und politischer, aber auch illusionsloser und verzweifelter geworden ist. Diente ihm zu Beginn seines Schaffens die Kinostory noch als Vorwand für Reflexionen über die Gesellschaft und das Medium Film, so hat er inzwischen auf jede Erzählung, sei sie epischer, psychologischer oder irgendwel-

cher Art völlig verzichtet. Er hat aus seinen Filmen alles verbannt, was den Eindruck eines logischen, überschaubaren, nach übergeordneten Strukturen oder Gesetzen funktionierenden Ganzen machen könnte. Er hat den Film in seine Elemente zerlegt, hat seine Wirk-Mechanismen durch zitathafte Anordnung typischer Elemente aufgedeckt und eine hartnäckige Selbstreflexion der eigenen Arbeit vorgezeigt.

«A bout de souffle» steht, abgesehen von einigen Kurzfilmen, am Beginn dieser Entwicklung. Noch spielt die Story, die auf einem Kurzexposé von François Truffaut beruht, eine nicht unwichtige Rolle. Aber sie ist bereits mehr Rahmenhandlung, Hintergrund, vor dem sich das Eigentliche, Wichtige ereignet. Michel Poiccard, ein kleiner Gangster, hat in Marseille einen Wagen gestohlen. Auf der Fahrt nach Paris erschießt er einen motorisierten Polizisten, der ihn wegen zu schnellen Fahrens verfolgt. Michel, von der Polizei steckbrieflich gesucht, taucht in Paris unter, wo er Patricia wieder trifft, eine junge Amerikanerin, die auf den Champs Élysées den «New York Herald» verkauft. Er möchte, dass sie mit ihm nach Italien fährt. Aber Patricia zögert, weil sie hofft, als Journalistin arbeiten zu können. Michel verbringt seine Zeit mit Patricia und versucht, bei Freundinnen und Freunden Geld aufzutreiben. Patricia verrät ihn schliesslich an die Polizei, teils unter deren Druck, teils um sich selbst zu beweisen, dass sie ihn nicht liebt. Da Michel nicht sofort flieht, kann ihn die Polizei auf der Strasse niederschliessen. Michel stirbt auf dem Strassenpflaster.

Als ein Hauptwerk der «Nouvelle Vague» war «A bout de souffle» seinerzeit heftig umstritten. Den einen galt der Film als nihilistisches, zynisches, ekelhaftes, widerliches und unmoralisches Gangstermelodrama oder als existenzialistischer Reisser mit hanebüchenen dramaturgisch-psychologischen Abruptheiten und Platitüden, den andern als ein genialer Wurf eines neuen, jungen Filmschaffens, das dem Film neue Ausdrucksmöglichkeiten erschloss. Aus der Distanz von heute wird man das



Schockierende von damals kaum mehr nachempfinden können, man hat sich inzwischen im Kino formal und inhaltlich an ganz andere Dinge gewöhnt – nicht unbedingt in jeder Beziehung zum Vorteil des Kinos. Im Vergleich zu «Numéro deux» wirkt «A bout de souffle» fast wie ein immer noch frisches, liebenswürdig-frivoles, poetisches Werk aus einer guten alten Zeit.

Godard erzählte eine recht traditionelle, spannende Geschichte von einem verfolgten «tough guy» und seiner Liebe zu einem Mädchen, die ihn «weich» macht, aber keineswegs zum üblichen Happy end führt. Die Geschichte steckt voller formaler und stofflicher Elemente aus dem amerikanischen Gangsterfilm. Michel Poiccard, von Jean-Paul Belmondo auf unnachahmliche Weise «verkörpert», identifiziert sich geradezu mit einem Hauptstar des amerikanischen Kinos, mit Humphrey Bogart. Immer wieder ahmt Poiccard eine charakteristische Geste Bogeys nach, indem er sich mit dem Daumen über die Lippen fährt. Diese Anlehnung an den amerikanischen Film, die noch in vielen anderen «Zitaten» belegbar wäre, zeigt nicht nur den Einfluss des amerikanischen Films, der bei den «Cahiers du cinéma», zu deren Kritikern Godard gehörte, damals noch hoch im Kurs stand, auf den Regisseur Godard, sondern spiegelt den Einfluss des Films überhaupt auf menschliches Verhalten. Poiccard, der «Held», handelt nach Erfahrungen aus dem Kino. Dadurch, dass Godard diese Bezüge überdeutlich bewusst macht, verfremdet er das Geschehen und gibt dem Film eine neue Dimension.

Dem gleichen Zweck der Verfremdung und Bewusstmachung diene auch die seinerzeit schockierende formale Gestaltung, die alle etablierten Regeln, insbesondere des Filmschnitts, souverän missachtete. «Aus bestimmten Szenen schnitt er einzelne Bilder heraus, sodass die Bewegungen ruckhaft und springend abliefen und der Eindruck eines fragmentarischen, auseinandergerissenen Geschehens entstand» (Enno Patalas/Ulrich Gregor, Geschichte des Films). Alles, was zur Identifikation einladen könnte, ist eliminiert; alles ist auf das Wesentliche konzentriert, läuft ohne Umschweife rasch und «unpersönlich» ab. Der Zuschauer hat Fakten zur Kenntnis zu nehmen, nicht zu werten; die Figuren werden weder vom Autor noch sonst einer Instanz moralisch oder sonstwie zensuriert oder beurteilt. Sie sind «Material», dem Zuschauer zum Studium empfohlen. Das ganze Werk wird als «gemacht» gekennzeichnet, so etwa auch durch die mit versteckter oder sichtbarer Kamera unbekümmert aufgenommenen Strassenszenen, in denen sich die Passanten nach den Darstellern umdrehen und in die Kamera blicken. Das schafft einerseits Distanz zum Geschehen, andererseits erwächst aus der nahtlosen Verbindung solcher Szenen mit der Handlung ein beträchtliches Mass an Authentizität. Der asketische, elliptische Stil Godards und die brillante Kameraarbeit Raoul Coutards verleihen dem Film einen unerhörten «drive» und eine aussergewöhnliche Stimmungsdichte.

Es wurde gesagt, die Gestalt des Gangsters Michel verkörpere den Mythos des romantisch-anarchistischen Aussenseitertyps, der mit hemmungsloser Aggressivität, aus unreflektiertem Freiheitsdrang und in totaler Verantwortungslosigkeit handelt. Zugleich komme in Michel der Bewusstseinsstand eines Teils der Jugend von 1960 mit ihren Halbstarcken zum Ausdruck. Der Film sei ein Selbstbefreiungsversuch Godards gewesen, wobei der Held des Films als eigentlicher Doppelgänger des Autors betrachtet werden könne. Godard, der einen Safe erbrochen hatte, ohne dass ihn das Geld interessierte, der sich in einer Irrenanstalt internieren liess und einmal mit der Kasse der «Cahiers» durchgebrannt war, antwortete auf die Frage, warum das alles: «Ein Drang zur Freiheit? Ich weiss nicht mehr warum. Ich habe den Safe erbrochen, weil ich auf ein Mädchen wartete, das nicht kam. Und ich musste doch inzwischen irgendetwas tun. Eine Rebellion ohne Grund, wie man in Amerika sagt. Um diese Zeit habe ich mich mit meiner gesamten Familie entzweit. (...) Ich habe meine Coups nicht im grossen Stil gemacht. Ich war mehr Einzelgänger, mehr Zufälliger. Und dann habe ich eine bürgerliche Familie, eine Ahnenschaft von protestantischen Bankiers und Schweizer Ärzten.»

Michel Poiccard ist das Produkt einer Gesellschaft, in der Geld, Komfort, Konsum

und Autos hoch im Kurs stehen. Michel glaubt an diese Werte, er möchte an ihnen teilhaben, allerdings ohne sich den Spielregeln zu unterwerfen. Anstatt zu arbeiten, beschafft er sich sein Kapital mit Überfällen und Diebstählen. Sein zynisches Gebaren, seine schnoddrige Sachlichkeit und sein unbekümmertes Gehaben verbergen jedoch nur, dass er für dieses Leben untauglich ist. Michel ist ein «Toter auf Urlaub», der noch einmal nach einer Chance der Selbstverwirklichung, nach Begegnung und Liebe sucht. Das unromantische, direkte Verhältnis zwischen Michel und Patricia, von Jean Seberg grossartig dargestellt, demaskiert die beiden als völlig unsichere und verunsicherte Menschen. Sie reden aneinander vorbei, das gegenseitige Verstehen reicht über die physische Begegnung nicht hinaus. Sie können nicht über den Schatten des eigenen Ichs springen und scheitern an ihrem, durch falsche gesellschaftliche Werte mitbedingten, Unvermögen, sich wirklich mitzuteilen. Ihr Bedürfnis nach Liebe ist grösser als die Möglichkeit, sie zu verwirklichen. Hinter der scheinbar kühlen, pragmatischen Erotik ihrer Beziehung schwebt eine Panik des Ekels, der Verzweiflung und der Einsamkeit.

Numéro deux

Frankreich 1975. Regie: Jean-Luc Godard (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/324)

Obwohl Jean-Luc Godard mit der Ankündigung, der Titel «Numéro deux» beziehe sich auf «A bout de souffle» als Nr. 1, den Glauben aufkommen liess, es handle sich dabei um ein Remake dieses ersten Films, hat das nun vorliegende Werk auf den ersten Blick nichts mit «A bout de souffle» zu tun. Zwar spielt auch im neuen Film der Verrat eine Rolle: Zwei Kinder lesen eine Geschichte, die von einem Verrat handelt. Wenn es jedoch Beziehungen zwischen den beiden Werken gibt, so liegen sie weniger im inhaltlichen und formalen Bereich als vielmehr in der Tatsache, dass beide Werke einen Aufbruch, einen Neubeginn bezeichnen. Weil aber Godard nicht mehr dort steht, wo er vor 15 Jahren stand, sondern sich weiterentwickelt hat, ist «Numéro deux» ein ganz anderes Werk geworden. Es bezeichnet den inzwischen gewonnenen Standpunkt des Autors, einen neuen Zustand, ein Programm. Godard, der wie kaum ein anderer mit dem Medium Film experimentiert hat, beschloss nach den Mai-Unruhen des Jahres 1968, wieder von vorne anzufangen. Er engagierte sich für die Veränderungen der gesellschaftlichen und insbesondere der Produktionsverhältnisse im Filmbereich. Er drehte, zunächst im Kollektiv «Dsigna Wertow», benannt nach dem sowjetischen Pionier der «Kino-Wahrheit», dann zusammen mit Jean-Pierre Gorin, eine Reihe von Fabrik- und Agitationsfilmen, von denen jedoch nur «Tout va bien» 1973 einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde. Arbeiten, die er im Auftrage von Fernsehanstalten in den USA, in Kanada, Italien und Deutschland ausführte, ist offenbar die Ausstrahlung jeweils nachträglich verweigert worden. Aber nun ist Godard wieder da, mit einem Werk, das eigentlich hitzige Diskussionen auslösen müsste, wie vor 15 Jahren «A bout de souffle». Wiederum hat Godard, der seine Filme nie als Konsumgüter angeboten hat, sondern als Prozesse, an denen der Zuschauer bewusst teilzunehmen hat, sein Werk radikal gegen den Strich inszeniert. Godard hat in den letzten Jahren mit der im Vergleich zur üblichen Filmproduktion billigen Videotechnik gearbeitet. Die dabei gemachten Erfahrungen nutzte er für «Numéro deux», der in Video aufgenommen und dann auf 35mm-KinofORMAT umkopiert wurde. Zu Beginn und am Schluss des Films steht oder sitzt Godard vor Projektoren, Tonmaschinen, Videogeräten und Monitoren, die seine «Fabrik» sind, in der er das aufgenommene Material zusammensetzt, manipuliert und kommentiert. Godard scheint auf diese Weise zu versuchen, seine Situation als Macher, der Chef und Arbeiter zugleich ist, darzulegen.

Die neue Technik erlaubt es Godard, die Kinoleinwand in verschiedene Bereiche zu



NUMERO DEUX

- c'est pas de la politique,
c'est du cul.
- non, c'est pas du cul,
c'est de la politique.

zerstückeln. Zwei bis drei Bilder im Fernsehformat laufen gleichzeitig auf der in den freibleibenden Teilen schwarzen Leinwand, ergänzen, kommentieren sich gegenseitig und stellen einander in Frage. Gleichzeitig wird das Ohr des Zuschauers mit Dialog- und Kommentarfetzen und einander überlagernden Geräuschen überflutet. Leit- und Reizwörter in Computersatz, die ständig neue Worte und Bedeutungen bilden, prasseln auf den Zuschauer ein. Die Flut dieser Bild- und Tonfetzen ergeben eine optisch-akustische Trümmerlandschaft, die die Aufnahmefähigkeit eines normalen Kinogängers aufs äusserste strapazieren dürfte. Es erscheint nun etwas paradox, dass sich ausgerechnet ein Film, der die Lage der Werktätigen aus der Sicht Godards darzustellen sucht, einer Sprache bedient, die nur eingefleischten Cinéasten, einer «elitären Elite» sozusagen, zugänglich sein dürfte. Deshalb dürfte sich denn auch die Diskussion um den Film auf einen eher beschränkten Insiderkreis beschränken. Dass dieser Film überhaupt in die Kinos gelangt ist, verdankt er wahrscheinlich den pornographischen Einsprengseln, die clevere Filmmenschen ein Geschäftchen wittern liessen. Das ist eigentlich ziemlich traurig, wenn man an zahlreiche, stillere und ebenso wichtige Werke denkt, die im Kino keine Chance bekommen, weil sie von denen, die es zu wissen glauben, als «nicht kommerziell» klassifiziert und abgetan werden.

Godards Film ist eine wütende, unflätige und verzweifelte Attacke auf die Konsumgesellschaft, die die Menschen sich selbst entfremdet, exemplifiziert am Beispiel einer aus drei Generationen bestehenden «Arbeiterfamilie im Normalkomfort des Konsumparadieses». Der Mann geht zur Arbeit, die Frau, deren Leben auf Kinder, Haushalt und Bett eingeschränkt ist, bleibt von ihm abhängig. Beide erfüllen *Funktionen*, der Mann produziert, die Frau reproduziert. «Ich gehe in die Fabrik. Die Mutter ist zuhause. Das ist ihre Fabrik. Für mich ist es das Zuhause. Deshalb sind gewisse Dinge unmöglich», erklärt der Vater seiner Tochter. Die Arbeitsteilung zwingt die beiden, ihre Beziehung zueinander äusseren Gegebenheiten zu unterwer-

fen, sodass auch Geschlechtlichkeit und Lust zu einer fremdbestimmten Funktion werden. Das schafft Aggressionen und Konflikte, erschwert und verunmöglicht eine Kommunikation. Das Ehepaar ist ständig hin- und hergerissen zwischen «Landschaft» (Vitalität, Natur) und «Fabrik» (Entfremdung, Technik) – zwei Begriffe, die als eine Art Metapher ständig wiederkehren. Der Grossvater hängt sterilen Erinnerungen an seine Kommunistenzeit nach, während seine Frau nur noch schweigt. Sie sind sich derart entfremdet, dass es zwischen ihnen nicht einmal mehr Auseinandersetzungen gibt. Die jüngste Generation, ein Knabe und ein Mädchen, stellen Fragen, auf die sie teils Antwort, teils keine bekommen. Aber auch hier Hoffnungslosigkeit: Das Mädchen schreibt auf eine Wandtafel: «Bevor ich geboren wurde, war ich tot.» Drei Generationen, drei Zustände in verschiedenen Stadien.

In «A bout de souffle» stellte Godard Menschen dar, die sich nicht finden können. Mit weit krasserem Mitteln zeigt er in «Numéro deux» nochmals dasselbe, nur gibt er diesmal ganz konkrete Gründe für diese Situation an. Sein Film ist aber keine Analyse, schon eher ein wüstes Pamphlet, dem jeder Unterhaltungscharakter fehlt. Godard will mit neuen audiovisuellen Mitteln politisch wirksam werden. Mir scheint, dass er den Bogen jedoch überspannt hat und gerade jene nicht erreicht, an die er sich doch eigentlich wenden möchte. Zu Beginn des Films wird gesagt: «Es ist ein Film über Politik. – Nein, über Scheisse. – Entweder ist es Scheisse oder Politik. – Warum immer entweder oder? Vielleicht ist es beides.» Das stimmt ziemlich genau. Godard sucht die Auseinandersetzung an der gesellschaftlichen Front. Ob es ihm mit diesem Film gelingt, darf ruhig bezweifelt werden.

Franz Ulrich

Three Days of the Condor (Die drei Tage des Condor)

USA 1975. Regie: Sydney Pollack (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 75/344)

Sydney Pollack, 1934 geboren und seit 1965 im Filmgeschäft, gehört in einem gewissen Sinne zu den verkannten Regisseuren Hollywoods: verkannt deshalb, weil er kaum in einem Filmlexikon zu finden ist, verkannt vielleicht auch, weil etliche seiner Filme in der Kritik wie beim Publikum nicht jenen Widerhall erhielten, den sie eigentlich verdienten. Pollack ist mit Vehemenz dabei, dieses Image zu korrigieren: 1971 drehte er «Jeremiah Johnson» – es hat seither kaum mehr einen besseren neuen Western gegeben – 1973 «The Way We Were» und 1975 «Yakuza», einen komplexen und suggestiven Film über den fatalen Verlauf von Geschehnissen und menschlichen Beziehungen, die von starren, oft pervertierten Ritualen gesteuert werden (ZOOM-FB 19/75). In diesem Jahr entstand nun auch «Three Days of the Condor», der in seiner Art mit Alan J. Pakulas «The Parallax View» in Verbindung zu setzen ist. Hier wie dort wird amerikanisches Action-Kino dazu benützt, kritisch verborgene politische und gesellschaftliche Machtgefüge und der daraus entstehende Terror zu durchleuchten. Wurde latentes Unbehagen in «The Parallax View» anhand einer fiktiven Organisation, die Killer vermittelt, modellhaft dargestellt, so geht Pollack mit praktisch den gleichen Stilmitteln direkter vor. Seine Zielscheibe ist die in jüngster Zeit arg unter Beschuss geratene Central Intelligence Agency (CIA), der 1947 gegründete Abwehrdienst der Vereinigten Staaten.

Ob dieser Abwehrdienst – eigentlich als Schutz für den Staat gedacht – durch seine undurchschaubare Struktur und sein immer stärker werdendes Eigenleben nicht letztlich zum Sicherheitsrisiko wird, ist die Frage, die Pollack aufwirft. Die CIA erscheint ihm als ein Staat im Staate, als eigenständige Organisation, die sich nicht mehr in den Dienst des Ganzen stellt, sondern sich ihre Funktion selber gibt. Das erwähnte Sicherheitsrisiko ergibt sich daraus, dass sich die Produktion von Abwehr, Kriegsführung auf allen Ebenen, eines Tages durch eine persönliche Fehlleistung gegen das eigene Land richten könnte. In Pollacks Film wendet sie sich vorerst



gegen sich selber. Das Abwehrsystem, komplex und mächtig geworden, schaltet intern aus, was ihm und seinen Mächtigen bedrohlich werden könnte. Das ist der Grund, weshalb eines Tages eine ganze Abteilung ausgelöscht wird: jene nämlich, die den Auftrag hat, Bücher daraufhin zu lesen, ob sich aus der Phantasie ihrer Autoren allfällige neue Möglichkeiten für die Arbeit des Sicherheitsdienstes ergeben. Einziger Überlebender dieser Abteilung ist Condor, ein eher verträumter, junger Mann (Robert Redford). Sein Glück verdankt er der Tatsache, dass er für die ganze Belegschaft den Lunch einkaufen ging, als das Rollkommando ins Haus eindrang. Wie weit es nun allerdings ein Glück ist, in dieser Situation zu überleben, ist zentraler Gegenstand der Handlung dieses Films. Condor wird gejagt, ohne dass er seine Feinde kennt. Sind es am Ende seine Arbeitgeber selber? Condors Flucht führt in den Abgrund des Namenlosen. Erst am Ende erkennt er, dass ihn seine rätselhaften Vorgesetzten haben fallen lassen, durchschaut er gleichzeitig die unglaubliche Bedrohung dieser Organisation für die Allgemeinheit. Für ihn indessen bleibt die Erkenntnis gegenstandslos, führt nicht zur Möglichkeit des Neubeginns. Er ist Ausgestossener und Gefangener eines Systems, das seine Angestellten total vereinnahmt und sie auch dann nicht freigibt, wenn es ihrer überdrüssig geworden ist.

Ist Pollacks Film das Produkt eines Phantasten, die Utopie eines Spinners? Die immer neuen Enthüllungen um die Machenschaften des amerikanischen Sicherheitsdienstes zeigen, dass der Regisseur von der Wirklichkeit nicht weit entfernt ist, dass das, was er zeigt, nicht Science-Fiction, sondern Wirklichkeit ist. Natürlich: Pollack verfremdet, überhöht und unterspielt. Analytisch ist sein Film nur in dem Sinne, dass er die fatalen Folgen der Eigengesetzlichkeiten eines bis zum Wahnsinn perfektionierten Geheimdienstes entlarvt. Umgekehrt ausgedrückt: Nicht die von Pollack entworfene Realität ist Fiktion, sondern die Story. Sie ist – beileibe nicht schlecht – auf die Möglichkeiten der filmischen Gestaltung getrimmt. Sie erlaubt es dem Regisseur, einen kühlen Thriller zu formen, der die Botschaft mit den Mitteln des Suspense transportiert. Das gelingt vorzüglich, routiniert und mit jener bestechenden Handwerklichkeit, die dem amerikanischen Kino eigen ist. Es besteht dabei allein die leise Gefahr, dass «Three Days of the Condor» doch etwas leichtfertig ins Reich der filmischen Phantasie, wie sie der Agentenfilm immer wieder hervorgebracht hat, verwiesen wird. Dem kann man nur entgegenhalten, dass die Wirklichkeit viel phantastischer ist. Sydney Pollack versucht dies – nicht ohne Ironie – aufzuzeigen.

Urs Jaeggi

The Drowning Pool (Das Spinnennetz)

USA 1975. Regie: Stuart Rosenberg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/334)

Stuart Rosenberg, dessen 1967 entstandener Sträflingslagerfilm «Cool Hand Luke» kürzlich im ZDF gezeigt wurde, gilt als ein Routinier des Kino- und Fernsehfilms. Sein neuestes Werk, «The Drowning Pool», eine relativ textgetreue Verfilmung des gleichnamigen, erstmals 1950 erschienenen Kriminalromans von Ross Macdonald, beweist einmal mehr, dass auch den Handwerkern des Durchschnittsfilms immer wieder Vorstöße zu künstlerischer Relevanz gelingen.

Raymond Chandler schrieb über Macdonald einmal, er sei ein Mann, «der das primitive, auf Roheit und Gewalt geeichte Kriminalroman-Publikum sucht und zugleich doch auch klarstellen möchte, dass er persönlich ein hochliterarischer und von allen Künsten beleckter Typ ist». Den damit anvisierten Zwiespalt zwischen einer harten Kriminalhandlung und einem präziösen, metaphernreichen Stil hat Macdonald im Laufe der letzten 25 Jahre durch eine allmähliche Verlagerung seiner stets um den Privatdetektiv Lew Archer kreisenden Geschichten in mehr psychologische und moralphilosophische Bereiche zu lösen versucht. Geblieben ist die seltsame «Methode» dieses mehr Schläge einsteckenden als austeilenden Detektivs, der durch geduldiges Befragen der Beteiligten die Dinge dermassen in Fluss bringt, dass sich eine Lösung meist von selbst ergibt. Die Konflikte, um die es sich dabei dreht, sind im übrigen meist die Folge irgendeines verjährten Verbrechens, das im kleinsten Rahmen die Rolle einer Art «Erbsünde» übernimmt. Macdonald Kriminalromane, besonders die jüngeren, müssten einmal von einem Regisseur wie Claude Chabrol entdeckt werden.

Stuart Rosenberg hat als Vorlage seines Films indessen bewusst ein Frühwerk Macdonalds gewählt (ein anderes Frühwerk dieses Autors, «The Moving Target», wurde bereits 1966 von Jack Smight verfilmt): Romantischer Stimmungszauber und spektakuläre Ereignisse interessieren ihn mehr als feinsinnige Analysen. Lew Harper (Paul Newman), wie die Figur des Lew Archer im Film genannt wird, setzt sich diesmal im Auftrag einer Dame der besten Gesellschaft auf die Fährte eines entlassenen Chauffeurs und gerät unversehens in einen unüberblickbaren Dschungel von Unmoral und Verbrechen. Hinter den gnadenlosen Abrechnungen in zwielichtigen Nachtlokalen, billigen Mietwohnungen und einsamen Gassen stehen verschiedene, aber stets reiche und angesehene Drahtzieher: auf der einen Seite ein Gangster in weisser Weste, der sich die Leute mit Erpressung und Bestechung gefügig macht, um in den Besitz eines Grundstücks mit reichen Ölvorkommen zu gelangen, auf der andern drei Generationen einer grossbürgerlichen Familie, verkörpert durch die liebesbedürftige Iris Devereaux (Joanne Woodward) sowie deren Mutter und Tochter, ein Trio, hinter dessen wohlstandigem Gehabe sich Hass und Sucht nach Selbstzerfleischung verbergen. In diesem Treibhaus des Bösen, in dem auch die Vertreter der Polizei nur als bezahlte Mitspieler auftreten, hätte Lew Harper kaum eine Überlebenschance, wenn er sich als Held im üblichen Sinn durchsetzen wollte. Doch der Detektiv ist hier weniger Gerechtigkeitsfanatiker als Katalysator in einem Läuterungsprozess. In dieser Beziehung hat sich Rosenberg eng an die Intentionen Macdonalds gehalten. Auf diese Weise übersteht Harper die gefährlichsten Abenteuer, sogar den fast sicheren Ertrinkungstod in einer hermetisch abgeriegelten Badekammer (eine Szene von atemraubendem Nervenkitzel, die allerdings an eine ähnliche Sequenz aus Fritz Langs «Testament des Dr. Mabuse» erinnert).

In einer Beziehung hat Rosenberg die Buchvorlage an Wirkung sogar übertroffen: indem er die dem Thema nicht angepasste literarische Sprache mit klug eingesetzten Bildsymbolen in Stimmungseffekte verwandelt. Da werden die verstaubte Gerätekammer im Garten einer Luxusvilla und das Hundegekläff in einem Gehege zum Sinnbild für den Geisteszustand der jeweiligen Besitzer. Und das Mädchen, das zur

Mörderin seiner Grossmutter und Mutter wird, wirkt schuldlos wie die Trägerin eines alten Fluches, der zur Erfüllung drängt. So erscheint hinter der vordergründigen Kriminalhandlung doch noch die pessimistische Weltschau Macdonalds, die das Böse im Menschen als eine ansteckende Krankheit und das Verbrechen als deren Symptom begreift. Inmitten der stimmungsvollen, düsteren Romantik von Rosenbergs Bildsprache wirkt Paul Newmans Harper fast ein wenig zu forsch und draufgängerisch – fast als sollte der zusammenbrechenden Welt der reichen Spekulanten und Schmarotzer doch noch so etwas wie ein positiver Held gegenübergestellt werden. Im übrigen gehört «The Drowning Pool» jedoch zu jenen Werken, die – wie Roman Polanskis «Chinatown» und Robert Altmans Verfilmung von Chandlers «The Long Goodbye» – mit modernen Mitteln die Welt des «schwarzen Films» der vierziger und frühen fünfziger Jahre beschwören. Gerhart Waeger

De Grotzepeur

Schweiz 1975. Regie Mark Rissi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/319)

Mark Rissi, 29 Jahre alt, Amerika-Schweizer, Doktor der Filmakademie der Universität von Virginia (USA), lebt seit einem Dutzend Jahren in der Schweiz. Mit «De Grotzepeur» hat er nun seinen Spielfilm-Erstling vorgelegt, und bald möchte er einen zweiten Film in Angriff nehmen, eine Kriminalgeschichte mit viel Action, die der clevere Filmemacher wiederum selber schreibt. Der Film soll nahezu schon finanziert sein, ohne dass Bundeshilfe in Anspruch genommen werden muss. Rissi verschweigt indessen nicht, dass auch er eine Subvention nicht verschmähen würde. Vom Schweizer Film hat Rissi eine eigenwillige Auffassung. Er möchte ihn von der intellektuellen Ebene herunterreissen, auf die ihn seiner Meinung nach die Filmemacher gehievt haben. Ernsthafte Probleme, Sozial- und Gesellschaftskritik können und sollen in einen Film einfließen, aber so, dass ein breites Publikum über das Mittel der Unterhaltung angesprochen wird. Von Filmen, die in der Büchse bleiben, hält Rissi nichts, und im Dialektfilm sieht er eine echte Erfolgschance. Die schweizerische Filmszene wird durch ihn – das sei nicht verschwiegen – auf eine recht interessante Weise belebt.

«De Grotzepeur», auf 16 mm gedreht und mit einem qualitativ phantastischen Blow-up aufs 35 mm-KinofORMAT gebracht, ist ein Beispiel dafür, wie Anspruch und Realisierung auseinanderklaffen können. Der Film – man wird es ihm gewiss attestieren müssen – wird eine breite Bevölkerungsschicht ansprechen und ins Kino bringen. Aber er tut es zum grossen Teil leider auf dem Niveau jenes Dialektfilmes unseligen Angedenkens, der die schweizerische Filmlandschaft hat verkümmern lassen. Daran ändert auch des Autors ehrliches Engagement für die durch die Massentierhaltung gepeinigten Kreaturen wenig. Der Grotzepeur nun also ist ein sturer Bauer mit einem, so würden die Berner es ausdrücken, Munigrind. Sein Heil – oder vielmehr eine bessere wirtschaftliche Basis – sucht er in der Industrialisierung seines Bauernhofs. Batteriehaltung von Hühnern, Kälber- und Schweinemast sollen höhere Gewinne abwerfen als die konventionelle Bearbeitung der Scholle. Er tut es gegen den Willen seines Sohnes, jenen seiner tierliebenden Schwiegertochter und eigentlich auch gegen sein eigenes Gewissen. Er tut es auch noch, als er merkt, dass der investierende Futtermittelfabrikant ihn aufs Ohr gelegt hat. Der Grotzepeur hat einen Weg gewählt, und er verfolgt ihn wider besseres Wissen bis in den Ruin hinein. Die Flucht zur Flasche ist alles, was ihm schliesslich noch bleibt.

Mark Rissi sind berückende Bilder gelungen, wo er dokumentarisch bleibt. Die in engen Käfigen gehaltenen Hühner, die sich schliesslich selber zu Tode hacken, die Kälber, die eines schnelleren Mastergebnisses wegen in tierquälerischer Weise in Pferchen gehalten werden, die Schweine schliesslich, die in schmalen Einzelkoben



In einer kleinen, aber profilierten Nebenrolle: Walo Lüönd als Knecht Schäggel.

elendiglich verrecken, wenn der Strom einmal ausfällt und die Ventilation nicht mehr funktioniert, sie hat Rissi in einer Art abgelichtet, die bedrückt, aufrüttelt, Protest provoziert. Doch dieser dokumentarischen Ebene vermag die Handlung mit all ihren Nebenlinien nicht ebenbürtig zu folgen. Das liegt teilweise an der Story selbst, die sich in etwas allzu einfacher Art dem Fall des starrköpfigen Bauern verschreibt und deren dramaturgische Verzweigungen von biederer Klischeehaftigkeit und kaum durchgearbeitet sind. Viel mehr noch aber sind es die Personen und nicht selten ihre Darsteller, die den Film zu Fall bringen. Die Figuren nämlich sind – auch hier eine Parallele zum früheren schweizerischen Dialektfilm der fragwürdigen Sorte – sehr eindimensionale Wesen, Klischees mit Haut und Haaren gewissermassen. Einzige Ausnahme: Schaggi Streuli, der dem Grotzpuur die vielschichtige Gestalt des wider besseres Wissen Uneinsichtigen durchaus zu verleihen vermag und der auch in den Stellen echter Tragik glaubwürdig bleibt. Sonst aber sind die Figuren flach: die Mutter (Valerie Steinmann) als rechter Geist und stumme Dulderin, der Knecht Schäggel (Walo Lüönd), der Sündenbock für alles Böse und doch innerlich Geläuterte, der Bauernsohn (Peter Holliger), dessen grosses Herz sowohl für seinen Vater wie seine junge Frau leidenschaftlich schlägt und sich verzehrt. In diesem Film wird wie weiland im guten, alten Spiegelei-Western genau unterschieden zwischen Gut und Böse, Edelmut und Verworfenheit. Um es auf einen kurzen Nenner zu bringen: Der Komplexität der modernen Landwirtschaft mit ihren vielschichtigen Problemen, die hier am Beispiel der Tierhaltung zumindest angerissen wird, entspricht die Simplifizierung der Charaktere in keiner Weise.

Mark Rissi wurde mit seinem keck vom Zaun gebrochenen Spielfilmprojekt allerdings mit Situationen konfrontiert, die er wohl nicht ganz durchschaute und die ihm zumindest ein Stück weit zum Verhängnis wurden. Er wollte einen kommerziellen

KURZBESPRECHUNGEN

35. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen»

3. Dez. 1975

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. — Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet.

A bout de souffle (Ausser Atem)

75/331

Regie: Jean-Luc Godard; Buch: J.-L. Godard nach einer Vorlage von François Truffaut; Kamera: Raoul Coutard; Musik: Martial Solal; Darsteller: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Roger Hanin, Van Doude u. a.; Produktion: Frankreich 1959/60, Les Films Georges Beauregard/S. N. C./Impéria, 89 Min.; Verleih: Régina Film, Genf.

Ein junger Gangster, der nach einem Autodiebstahl einen Polizisten erschossen hat, taucht in Paris bei einer amerikanischen Freundin unter, die ihn liebt, aber schliesslich an die Polizei verrät. Jean-Luc Godards Film ist ein Hauptwerk der französischen «Nouvelle Vague», das seinerzeit formal und inhaltlich höchst provozierend wirkte. Im Grunde ist es eine tieftraurige, pessimistische Darstellung menschlicher Kontaktunfähigkeit und existentieller Verlorenheit, erzählt nach den ironisch gebrochenen Mustern des amerikanischen Gangsterfilms. → 23/75

E *

Ausser Atem

L'altra faccia del padrino (Ein Pate kommt selten allein)

75/332

Regie: Franco Prosperi; Buch: Bruno Corbucci, Mario Amendola, Roberto Gianviti, F. Prosperi; Kamera: Gabor Pogany; Musik: Bruno Canfora; Darsteller: Alighiero Noschese, Minnie Minoprio, Lino Banfi, Haydée Politoff, Raymond Bussières u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1973, De Laurentiis Intermaco/Columbia, 95 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Ein reichlich alberner Schauspieler wird zum Doppelgänger des Paten und tritt nach dessen Tod seine Nachfolge an. Der Versuch einer Parodie auf den «Paten» und Marlon Brando ist weitgehend missglückt, da sich das Parodistische vorwiegend in fadem Klamauk erschöpft.

E

Ein Pate kommt selten allein

Dog Day Afternoon (An einem heissen Nachmittag)

75/333

Regie: Sidney Lumet; Buch: Frank Person nach einem Magazinartikel von P. F. Kluge und Thomas Moore; Kamera: Victor J. Kemper; Darsteller: Al Pacino, John Cazale, James Broderick, Charles Durning, Penny Allen u. a.; Produktion: USA 1975, Artists Entertainment, 115 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

An einem heissen Hundstag missglückt zwei Amateurgangstern der Überfall auf eine Bank in Brooklyn, worauf sie Geiseln nehmen, um die Polizei zu zwingen, sie ins Ausland fliegen zu lassen. Sydney Lumets Rekonstruktion dieses tatsächlichen Vorfalls aus dem Jahre 1972 ist nicht nur ein spannend inszenierter Film, sondern auch eine vielschichtige Schilderung der Ereignisse geworden, die den psychologischen und sozialen Hintergrund der gescheiterten Gangster erhellt und zudem auf überzeugende Weise die vielfältigen Beziehungen zwischen den Tätern, ihren Geiseln, der Polizei und den gaffenden Zuschauern aufdeckt.

→ 24/75

E **

An einem heissen Nachmittag

TV/RADIO-TIP

Samstag, 6. Dezember

10.00 Uhr, DRS II

Eine entfernte Ähnlichkeit

In Deutschland würde man den Text von E.Y. Meyer, dem Autor des Romans «In Trubschachen», als Funknovelle bezeichnen. Der künstlerische Reiz liegt in der Gegenüberstellung und Verflechtung von schriftsprachlicher Beschreibung (Prosa) und berndeutscher direkter Rede (Dramatik). E.Y. Meyer wurde für diese Hör-Erzählung, die am 3. März dieses Jahres im «Montagsstudio» vorgestellt wurde, mit dem Hörspielpreis des Kantons Baselland ausgezeichnet. Regie führt Joseph Scheidegger.

20.15 Uhr, ZDF

The Woman in the Window (Gefährliche Begegnung)

Spielfilm von Fritz Lang (USA 1944) mit Edward G. Robinson, Joan Bennett. – Ein älterer Psychologieprofessor lernt eine schöne Frau kennen und begeht an ihrem eifersüchtigen Liebhaber einen Mord aus Notwehr. Da sie die Tat zu vertuschen suchen, liefern sie sich einem Erpresser aus. Mit unheimlicher Konsequenz treibt das Geschehen dem katastrophalen Ende zu, an dem der Professor keinen Ausweg mehr sieht. Mit meisterhafter Beherrschung der formalen Mittel schildert Fritz Lang den Einbruch eines unausweichlichen bösen Schicksals über einen respektablen Alltagsbürger. (Ausführliche Besprechung in ZOOM-FB 17/74)

Sonntag, 7. Dezember

20.05 Uhr, DRS I

Was ist Verhaltensforschung

Die Ethologen ordnen sich – was ihre Denkweise, ihre Ausbildung und ihre Methodik betrifft – bewusst den Naturwissenschaftlern zu. Während aber der Mathematiker, der Physiker oder der Biologe feste Begriffe und Einheiten kennen, muss sich der Verhaltensforscher Begriffe und Einheiten für jede Untersuchung selbst schaffen. Vereinfacht gesagt, besteht seine Aufgabe darin, an-

hand des individuellen Verhaltens einzelner Tiere oder Tiergruppen das arttypische Verhalten zu erforschen, was natürlich eine grosse Serie von Beobachtungen nötig macht. – In der Sendung «Wissenschaft im Dialog» befragt Roswitha Schmalenbach Prof. Beat Tschanz von der Ethologischen Station der Universität Bern.

20.25 Uhr, DSF

Some Like It Hot (Manche mögen's heiss)

Spielfilm von Billy Wilder (USA 1959), mit Marilyn Monroe, Jack Lemmon, Tony Curtis. – Die Zeit der Prohibition, die Ende der zwanziger Jahre in den USA gewiegten Gesetzesverächtern eine lukrative Geldquelle erschloss, bildet den Hintergrund zu dieser ergötzlichen und präzisen Filmkomödie.

Montag, 8. Dezember

21.40 Uhr, DSF

Spuren

Seit Jahrzehnten spricht man von «Ökumene», von Verständigung zwischen Katholiken und Protestanten. Aber hat sich die Idee an der Basis schon so gefestigt, dass sie im Alltag zu tragen kommt. Gezeigt wird das Ergebnis eines Versuches, in dem Protestanten zur Messe und Katholiken zum evangelischen Gottesdienst gegangen sind und ihre Eindrücke von der anderen Konfession schildern. Zudem berichtet Vreni Meyer von der Vollversammlung des Weltkirchenrates in Nairobi.

Dienstag, 9. Dezember

14.05 Uhr, DRS I

Kind und Musik

Die letzten Jahrzehnte haben eine ganz aussergewöhnliche «Aktivierung» der Jugend für die Musik gebracht. In der Schweiz spielen heute die meisten Kinder ein Instrument – vor allem Blockflöte – und das gruppenweise Musizieren ist in starkem Zuneimen begriffen. Die Bedeutung dieser Tatsache für die künftige Gestaltung einer

The Drowning Pool (Das Spinnennetz)

75/334

Regie: Stuart Rosenberg; Buch: Tracy Keenan Wynn, Lorenzo Semple jr., Walter Hill, nach einem Roman von Ross MacDonald; Musik: Michael Small; Darsteller: Paul Newman, Joanne Woodward, Tony Franciosa, Linda Hayns u.a.; Produktion: USA 1975, Warner Bros., 95 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Ein Privatdetektiv gerät bei der Erledigung eines harmlos scheinenden Auftrags in einen Dschungel von Korruption, Erpressung und Mord. Die auf die Romanvorlage zurückgehende, moralisch orientierte Gesellschaftskritik, ein Hauch von Psychologie und eine auf Stimmungseffekte bedachte Bildsymbolik haben einen «schwarzen Film» im Stil der vierziger Jahre entstehen lassen. →23/74

E

Das Spinnennetz

Funny Lady

75/335

Regie: Herbert Ross; Buch: Jack Presson Allen, Arnold Schulman; Kamera: James Wong Howe; Musik: Billy Rose; Darsteller: Barbra Streisand, James Caan, Omar Sharif, Roddy McDowall, Ben Vereen u.a.; Produktion: USA 1974, Raster, 127 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

In den dreissiger und vierziger Jahren spielende Romanze zwischen einer Sängerin und einem Regisseur, der sich schliesslich einem neuen Showstar zuwendet. Diese Fortsetzung des 1968 gedrehten Musicals «Funny Girl», die dem Leben des legendären Revuestars Fanny Brice folgt, vermag mit ihrer Mischung aus faden Shownummern und sentimentaler Liebesgeschichte nicht zu überzeugen, obwohl Barbra Streisand mit einigen gelungenen Tanz- und Songnummern den schleppenden Rhythmus des Films zu beleben sucht. – Ab etwa 14 möglich.

J

→10/75, S.2

Good-bye, Bruce Lee – His Last Game of Death

75/336

• (Sein letztes Spiel mit dem Tod)

Regie und Buch: Lin Pin; Kamera: Tu Tong Shang; Musik: Arpad Bondy; Darsteller: Lee Roy Lung, Bruce Lee, Ronald Brown, Johnny Floyd, Mun Ping u.a.; Produktion: Hongkong 1975, Wy Yin Yen/R. Chow, 80 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Der «König des Kung Fu» im Kampf gegen skrupellose Rauschgifthändler. Dieser Versuch, den Bruce-Lee-Kult wachzuhalten, besteht vorwiegend aus knochenkrachenden Schlägereien, deren Brutalität auch durch unfreiwillige Komik kaum entschärft wird.

E

Sein letztes Spiel mit dem Tod

In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod

75/337

Regie und Buch: Alexander Kluge und Edgar Reitz; Kamera: E. Reitz, Alfred Hürmer, Günther Hörmann; Darsteller: Dagmar Böddrich, Jutta Winkelmann, Norbert Kentrup, Kurt Jürgens, Alfred Edel u.a.; Produktion: BRD 1974, RK-Film, 91 Min.; Verleih: vorübergehend bei Cinélibre.

Am Beispiel Frankfurt am Main wird unsere Gegenwart als Chaos geschildert. Was Kluge und Reitz sehen und hören lassen, ist eine komische Götterdämmerung. Die beiden Autoren bedienen sich im Film einer Methode, die dokumentarisches Material und fiktiven Film nahtlos und kaum erkennbar mischt. Es ist ein Versuch, dem politischen Film eine neue Form zu geben. →23/75

E*

Welt, die vorwiegend vom Materiellen und Technischen geprägt ist, liegt auf der Hand. Lilo Thelen unterhält sich mit Dr. Kurt Pahlen über den Themenkreis «Kind und Musik».

Mittwoch, 10. Dezember

20.25 Uhr, DSF

 **Marie und Robert**

Schauspiel von Paul Haller. Eine Aufführung der Basler Theater. – Marie und Robert, beide knapp über dreissig, haben sich vor Jahren die Ehe versprochen. Da dem Arbeiter Robert das Geld für die Heirat fehlt, nimmt Marie den reichen Wirt Theophil Leder (René Scheibli) zum Mann. Jetzt, nach Jahren der Entsagung, erwachen in Marie Schuldgefühle und ihre alte Liebe. Ihr Mann gedenkt Robert aus dem Haus zu werfen, in dem er zusammen mit seiner alten Mutter (Valerie Steinmann) wohnt. Marie will das nicht zulassen. Darüber gerät Theophil in Wut, es kommt zum Streit, in dessen Verlauf Theophil von Robert getötet wird. Marie, einzige Zeugin dieser Tat, schwört vor Gericht einen Meineid, es sei kein Mord, sondern ein Unglücksfall gewesen. Jetzt gestehen sich die beiden ihre unvergängliche Liebe. Der Weg scheint frei zu sein für das Glück. Doch Robert schreckt im letzten Augenblick, von Schuldgefühlen geplagt, zurück. Marie, die für Roberts Liebe alles hergegeben hat – Ehre und reines Gewissen – bricht zusammen.

21.15 Uhr, ZDF

 **Al Capone**

Spielfilm von Richard Wilson (USA 1959), mit Rod Steiger, Nehemiah Persoff, Fay Spain. – Wilsons bekanntester und wohl auch bester Film ist «Al Capone», der in seinem Inszenierungsstil von den klassischen Gangsterfilmen der dreissiger Jahre und den dokumentaristischen Kriminalfilmen der vierziger Jahre geprägt ist. Von allen vor oder nach Wilsons Capone-Interpretation entstandenen Gangsterfilmen um den am 25. Januar 1947 verstorbenen italo-amerikanischen Grossgangster ist «Al Capone» zweifellos die nüchternste und authentischste Version. Im Gegensatz zu frühen Vorläufern, die entweder die tragischen oder krankhaften Züge Capones betonten, entwickelte Wilson die Figur des Verbrecherkönigs mehr aus dem sozialen Milieu und

der korrumpierbaren Umgebung. Für ihn war Capone keine zufällige Entgleisung, sondern die konsequente Folge einer brüchigen und widersprüchlichen Gesellschaft.

21.45 Uhr, ARD

 **Ist das Ende der Männerherrschaft in Sicht?**

In der Sendung des Norddeutschen Rundfunks soll in Filmbeiträgen von Stefan Aust, Luc Jochimsen und Lea Rosh die Unterrepräsentation der Frau in Politik und Wirtschaft, das von Werbung und Konvention bestimmte Frauenbild, die Aktivitäten und Ziele der Frauenbewegung, aber auch die Angst der Männer vor der Emanzipation der Frau geschildert und untersucht werden. In einer anschliessenden Studiodiskussion mit Ernest Bornemann, Alice Schwarzer und Karin Struck sowie Politikerinnen werden die verschiedenen Gruppen zu Wort kommen. Leitung der Sendung: Peter Merseburger.

Donnerstag, 11. Dezember

20.30 Uhr, DRS II

 **Wozzeck**

Nach Georg Büchners Stück hat Alban Berg die Oper Wozzeck in drei Akten komponiert. In Abwendung von der leitmotivischen Arbeit Wagners bildet Berg unter Verzicht auf die Herstellung harmonischer Tonaltätsbeziehungen die einzelnen Szenen nach bestimmten Formtypen, ohne dass hierdurch der zur Vertiefung der seelischen Handlung dienende Ausdruck, die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen gemindert würde. Das Orchester nimmt naturgemäss ausgiebigen Anteil am Bühnengeschehen und ordnet mitunter die Singstimmen als musikalische Bauelemente ein. Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin und die Schöneberger Sängerknaben stehen unter der Leitung von Karl Böhm; in den Hauptrollen singen Dietrich Fischer-Dieskau (Wozzeck) und Evelyn Lear (Marie).

21.25 Uhr, DSF

 **Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg**

Dokumentarfilm von Richard Dindo (Schweiz 1973). Vgl. dazu den Beitrag in der Rubrik «Film im Fernsehen» dieser Nummer.

Jaws (Der weisse Hai)

75/338

Regie: Steven Spielberg; Buch: Peter Benchley und Carl Gottlieb, nach dem Roman Benchleys; Kamera: Bill Butler; Musik: John Williams; Darsteller: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary, Murray Hamilton u. a.; Produktion: USA 1975, Richard Zanuck und David Brown für Universal, 120 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Zu Beginn der Badesaison verbreitet ein riesiger menschenfressender Hai in einem kleinen Küstenort am Atlantik Schrecken und Panik, bis er von drei Männern schliesslich zur Strecke gebracht wird. Aufwendig und gekonnt inszenierter Spannungsfilm, der einigemal mit recht drastischen Gruseffekten operiert, dabei aber öfters in unfreiwillige Lächerlichkeit umkippt. Es ist keineswegs der absolute Sensationsfilm, zu dem ihn eine überspannte Reklame aufzubauschen sucht. – Allenfalls ab 14 möglich.

→24/75

J

Der weisse Hai

The Legend of the Seven Golden Vampires

75/359

(Die sieben goldenen Vampire)

Regie: Roy Ward Baker; Buch: Don Houghton; Kamera: John Wilcox und Roy Ford; Musik: James Benart; Darsteller: Peter Cushing, Julie Ege, David Chiang, Robert Stewart; Shih Szu u. a.; Produktion: Grossbritannien/Hongkong 1974, Hammer/Shaw Brothers, 88 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Ein Professor und ein Student führen in einem asiatischen Land einen blutigen Kampf gegen Vampire, die im Dienste Draculas stehen, der die Gestalt eines buddhistischen Priesters angenommen hat. Ein ungewöhnlich unappetitlicher Horrorfilm, in dem ein paar idyllische Szenen kaum ein Gegengewicht zu dem Übermass an Ekel und Brutalität bilden.

E

Die sieben goldenen Vampire

Mondo candido

75/340

Regie: Gualtiero Jacopetti und Franco Prosperi; Buch: G. Jacopetti, F. Prosperi und Claudio Quarantotto; Kamera: Giuseppe Ruzzolini; Musik: Riz Ortolani; Darsteller: Christopher Brown, Michelle Miller, Jacques Herlin, José Quaglio u. a.; Produktion: Italien 1974, Perugia Cinematografica, 112 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

In diesem frei nach Voltaires «Candide» gestalteten, bösartigen Film sucht nicht ein reiner Tor die beste aller Welten, sondern wird durch die schlechteste aller Welten gejagt. Ein plumpe, von zynischem Pessimismus durchtränktes Machwerk der italienischen Dokumentar-Horror-Spezialisten.

E

Örökbefogadas (Die Adoption)

75/341

Regie: Márta Mészáros; Buch: M. Mészáros und Gyula Hernádi; Kamera: Lajos Koltai; Musik: György Kovacs; Darsteller: Kati Berek, László Szabó, Gyöngyvér Vigh u. a.; Produktion: Ungarn 1974, Studio Hunnia für Hungarofilm, 90 Min.; Verleih: Septima Film, Genf.

Das Porträt einer ledigen, mit einem Familienvater in Beziehung stehenden Frau über Vierzig, die über die Freundschaft zu einem Heimmädchen zur Adoption eines «eigenen» Kindes findet – und damit zu eigenverantwortlichen Entscheidungen einer «Zwischenbilanz»-Besinnung. Ein mit Vorliebe in Nahaufnahmen beobachtender, sehr gefühlvoll inszenierter Film, dessen Problematik indessen nie «verschummert» erscheint.

→24/75

E*

Die Adoption

Freitag, 12. Dezember

22.10 Uhr, DSF

 **Les Mineurs de la Presta** (Arbeit unter Tag)

Dokumentarfilm des «Groupe de Tannen» (Schweiz 1974). – Unter den zahlreichen Filmen, die eine Arbeitswelt schildern, ist bei den diesjährigen Solothurner Filmtagen der Dokumentarfilm «Les Mineurs de la Presta» des «Groupe de Tannen» besonders aufgefallen. Im Kollektiv ist hier die Arbeit der Männer unter Tag gefilmt worden – der beschwerliche Alltag der Bitumen-Arbeiter im Val de Travers. Sie fördern jene Substanzen zur Erdoberfläche empor, die für den Bau der Asphaltstrassen benötigt werden. 250 Jahre Bergbau dieser Art gibt es im Val de Travers (NE), doch die Arbeitsmethoden haben sich geändert: Heute produzieren drei Männer dieselbe Menge Asphalt wie früher zwanzig Männer. Ist diese Entwicklung negativ? Und wie sehen die Probleme der Arbeiter unter Tag, wie sieht ihre Zukunft aus? Ohne jeglichen tendenziösen Drall zur plakatierten Sozialkritik hat des «Groupe de Tannen» ihren Film gestaltet, als echtes, objektives Zeitdokument.

22.45 Uhr, ARD

 **Gelegenheitsarbeit einer Sklavin**

Spielfilm von Alexander Kluge (BRD 1974), mit Alexandra Kluge, Franz Bronski, Sylvia Gartmann. – Anhand eines Ausschnitts aus dem Leben einer jungen, verheirateten Frau wird klar und einfach ein Lehrstück über Möglichkeiten ihrer Emanzipation gezeigt. Wie ihr literarisches Vorbild, die «Mutter» von Bert Brecht, lernt sie aufgrund ihrer Alltagserfahrungen über das Wohl ihres engsten Kreises hinauszudenken. Die distanzierte und dennoch wahre Schilderung der Politisierung einer Frau, die ihre individuellen Sorgen als gesellschaftliche zu begreifen beginnt, lässt auch den Zuschauer zum Schüler werden (vgl. dazu auch ZOOM-FB 24/74).

Samstag, 13. Dezember

10.00 Uhr, DRS II

 **E Sesch u ke Für**

Drei Mädchen sind aus einem Heim abgehauen. Ihre Flucht führt sie zunächst zu einem Primaner, dessen Eltern verreist sind. Zwei Mädchen ziehen bald weiter, «Mone»

aber bleibt. Die beiden jungen Menschen finden sich trotz aller Gegensätze nett, und durch ihre rohe Sprache hindurch wird die Sehnsucht nach Zärtlichkeit und ein bisschen Glück spürbar. Beide fürchten sich vor einem Leben in Freiheit, die sie doch so sehr wünschen. Der Schwede Bosse Andersson, heute 30jährig, hat sein Bühnenstück zusammen mit dem finnischen Hörspielregisseur Väinö Väinö für den Rundfunk bearbeitet. Übersetzung ins Berndeutsche: Susi Aeberhard; Regie: Charles Benoit. Zweit-sendung: Sonntag, 14. Dezember, um 21.00 Uhr im 2. Programm von Radio DRS).

20.05 Uhr, DRS I

 **Treffpunkt Brig**

Vor einem guten Jahr gewannen sie im «Hörspiel-Spiel» mit deutlichem Vorsprung den ersten Preis: die Hörspieler des Oberwalliser Kellertheaters. Dieser Preis bestand aus sechzig Minuten Sendezeit im ersten Programm von Radio DRS zur freien Gestaltung. Demzufolge berieten sich in Brig die Verantwortlichen, wie man in einer Stunde den übrigen Schweizern das Oberwallis möglichst umfassend vorstellen könnte und fanden als Rezept eine Art öffentlicher bunter Abend. Dabei entstand eine Mischung aus moderner Unterhaltungsmusik, Folklore und Hörspiel.

Sonntag, 14. Dezember

10.00 Uhr, DSF

 **Gute Botschaft für Indien?**

Hinter den vielfältigen und ungewöhnlichen Einblicken, die der Film «Gute Botschaft für Indien» von Heinrich Krauss und Reinhold Iblacker in das religiöse Leben von Hindus und Christen in Indien bietet, stellt sich die Frage nach dem Sinn christlicher Missionstätigkeit. Heinrich Krauss hat dazu wohl Antworten zusammengetragen, aber keine Antworten gegeben. Es geht ihm vor allem darum, den wechselseitigen Austausch und die Bereicherung darzustellen, die beide voneinander erfahren. – Der Film ist im SELECTA-Verleih, Fribourg, erhältlich.

Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg

75/342

Regie, Konzeption und Schnitt: Richard Dindo; Kamera: Robert Gnant; Tonmeister: Robert Boner; mit Ausschnitten aus «The Spanish Earth» von Joris Ivens; Produktion: Schweiz 1973, Richard Dindo, 112 Min., 16 mm; Verleih: Filmpool, Zürich; SABZ, Bern.

Richard Dindo hat Schweizer, die am Spanischen Bürgerkrieg auf der Seite der Republikaner teilgenommen haben, aufgesucht und mit ihren Erinnerungen einen Film gemacht. Entstanden ist eine dokumentarische Bestandesaufnahme über ein oft unterschlagenes Kapitel der neueren Schweizergeschichte. Gleichzeitig ist es auch ein Film über die schweizerische Arbeiterbewegung und über die politische und soziale Situation in den dreissiger Jahren. — Ab etwa 14 möglich →23/75

J*

Slaughter's Big Rip-off (Harte Fäuste, schnelle Kugeln)

75/343

Regie: Gordon Douglas; Buch: Charles Johnson; Kamera: Charles Wheeler; Musik: James Brown; Darsteller: Jim Brown, Gloria Hendry, Ed Mac Mahon, Don Stroud, B. Peters u. a.; Produktion: USA 1973, American Intern. Pictures, 90 Min.; Verleih: Victor Film, Basel

Ein zum Polizeispitzel gewordener Gangster gelangt in den Besitz einer seine ehemaligen Komplizen kompromittierenden Liste, worauf diese ihn zu beseitigen suchen. Gordon Douglas hat seine sichere Technik, die immerhin einige Spannung garantiert, an eine reisserische Serienintriage mit üblen Gewalt- und überflüssigen Sexszenen verschwendet.

E

Harte Fäuste, schnelle Kugeln

Three Days of the Condor (Die drei Tage des Condor)

75/344

Regie: Sydney Pollack; Buch: Lorenzo Semple Jr. und David Rayfield nach dem Roman «Six Days of the Condor» von James Grady; Kamera: Owen Reizman; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Robert Redford, Faye Dunaway, Cliff Robertson, Max von Sydow, John Houseman, Addison Powell u. a.; Produktion: USA 1975, Wildwood Enterprises für De Laurentiis und Paramount, 118 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

In einem sehr kühlen und intelligenten Thriller entlarvt Sydney Pollack die CIA als eine Organisation, die ihre eigenen Kinder frisst. Ein Anschlag auf eine an sich unbedeutende Sektion löst die Flucht eines einzelnen aus, der sich im Machtsystem der Organisation verliert. Der Film ist eine tiefgründige Frage, ob die CIA für die Sicherheit der Nation dient oder nicht vielmehr zu einem Sicherheitsrisiko geworden ist. →23/75

E*

Die drei Tage des Condor

Le vieux fusil (Das alte Gewehr)

75/345

Regie: Roberto Enrico; Buch: Pascal Jardin; Kamera: Etienne Becker; Musik: François de Roubaix; Darsteller: Philippe Noiret, Romy Schneider, Jean Bouise, Joachim Hansen, Robert Hoffmann, Karl Michael Vogler u. a.; Produktion: Frankreich 1975, Mercure-Artistes Associés, 102 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

1944: Die Angehörigen eines französischen Spitalarztes, der auch verwundeten Partisanen seine Hilfe nicht versagt, werden in der Provinz von einer SS-Einheit bestialisch ermordet. Der Arzt richtet die Mörder seiner Frau und seines Kindes einzeln mit «grobem Schrot». Obwohl der Film zu einem guten Drittel von Rückblenden getragen wird und Philippe Noiret (diesmal) nicht durchwegs überzeugt, zeigen sich Illusionslosigkeit und hoffnungslose Verstörtheit der Kriegsgeneration trotzdem in eindrucklicher Weise. →23/75

E*

Das alte Gewehr

20.15 Uhr, DSF

 **Warlock**

Spielfilm von Edward Dmytryk (USA 1959), mit Richard Widmark, Henry Fonda, Anthony Quinn. – In einem sehr reinen, kammerspielartig verdichteten Western schildert Dmytryk die Auseinandersetzung zweier Sheriffs in einer Grenzstadt. Modellartig und nicht ohne die dem Genre eigene Naivität werden Fragen um Korruption, Gewalttätigkeit und Ehre aufgeworfen. Ein Film für eingeschworene Liebhaber des klassischen amerikanischen Western.

Montag, 15. Dezember

21.15 Uhr, ZDF

 **Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher**

Zeitkritik muss weder todtraurig noch sterbenslangweilig sein. Bert Brecht zeigt, dass es auch anders geht. Selbst ein so erhabenes Thema wie «Der Missbrauch des Intellekts» wird bei Brecht zur volkstümlichen Lustbarkeit. «Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher» handelt von den Tellekt – Uell – Ins, genannt Tuis, den klugen Männern Chinas, die ihre Geistesgaben missbrauchen, um die Unwahrheit zu sagen. In China herrscht grosse Unruhe, denn im ganzen Reich gibt es keine Baumwolle. Die Tuis erhalten die Aufgabe, dem Volk zu erklären, wo die Baumwolle geblieben ist. Eloquenten Theorien werden entwickelt, die jedoch alle einen Nachteil haben: Die Baumwolle kommt durch sie nicht zum Vorschein. Die Unruhe wächst, und so beauftragt der Kaiser den Strassenräuber Gogher Gogh, Ruhe und Ordnung zu schaffen. Das tut dieser auch. Und noch einiges mehr: Die in den kaiserlichen Lagerhäusern gehortete Baumwolle wird zur Hälfte verbrannt, der Rest zu Überpreisen auf den Markt gebracht; die Tuis werden verfolgt. Doch auch die neue Ordnung des Gogher Gogh ist nicht von Dauer. Kai Ho marschiert an der Spitze der Kleiderlosen auf die Hauptstadt. Bald ist er da.

Dienstag, 16. Dezember

21.00 Uhr, ARD

 **Michael oder Die Schwierigkeit mit dem Glück**

Dieser Film von Erika Runge beschreibt die Probleme eines jener Kinder, die man als

«schwierig» bezeichnet – oder auch als «verhaltensgestört», wobei sich schliesslich herausstellt, dass zumindest ein Teil der Probleme und Schwierigkeiten eigentlich nicht so sehr an dem Kind selbst liegen, sondern an seinen Eltern.

Mittwoch, 17. Dezember

20.25 Uhr, DSF

 **Stille Nacht**

Harald Mueller will sein Stück «Stille Nacht» als Kritik an einem Symptom unserer Überflusgesellschaft verstanden wissen, nämlich an der Degeneration der Gefühle, an dem Verfall der zwischenmenschlichen Beziehungen, die – ähnlich einer Ware – mit Geld aufgewogen und ersetzt werden. In der ZDF-Inszenierung unter der Regie von Karl-Heinz Deickert spielen Ellen Widmann und Dieter Kirchlechner die Hauptrollen.

Donnerstag, 18. Dezember

20.25 Uhr, DSF

 **Fury (Raserei)**

Spielfilm von Fritz Lang (USA 1936), mit Spencer Tracy, Sylvia Sydney, Walter Abel, Walter Brennan. – Zu einer Zeit, in der in Hitlerdeutschland die Judenverfolgungen ihren Anfang nahmen, hat der nach Hollywood emigrierte Regisseur Fritz Lang (85) den Film «Fury» gedreht. Es war sein erstes Werk in den USA – eine Geschichte des entfesselten Volkszorns, des gefährlichen Rufs nach Volksjustiz. Trotz gewissen Schwächen des Drehbuchs gelingt es Fritz Lang, dem Zuschauer erschreckend klarzumachen, wie unheimlich schnell das «gesunde Volksempfinden» in Zerstörungswut ausarten kann, wie nah der «rechtempfindenden» Spiessbürgernatur Sadismus, Verurteilung und Vernichtung des vermeintlichen Gegners seiner Ordnungswelt sind. Fritz Lang hat hier einen Spiegel des latenten Faschismus geschaffen.

Film machen und suchte nach zugkräftigen Namen, nach Stars gewissermassen. Was er in Schaggi Streuli durchaus fand, einen populären Schauspieler, der auch seinen Part entsprechend zu gestalten weiss, erwies sich – mit Ausnahme von Walo Lüönd, der ein guter Darsteller ist und auch aus einer schlechten Rolle etwas herauszuholen versteht – als Fehlschlag. Ines Torelli als Serviertochter in einer Landbeiz und Jörg Schneider als Wirt geben schmierenkomödiantische Chargen, und Verena Leimbacher wirkt als junge Bäuerin, vor allem wenn sie ein so kompliziertes Gerät wie eine Heugabel in die Hand nimmt, zum Davonlaufen unglaublich. Dadurch wird der in den Tiersequenzen angestrebte Realismus auf der Handlungsebene immer wieder durchbrochen, was dem Film Uneinheitlichkeit verleiht und den Eindruck der Konzeptionslosigkeit erweckt. Dieses Gefühl erhält seine Bestärkung in den missratenen Dialogen – Hans Trommer und Kurt Früh hätten Rissi ein Liedlein darüber singen können, wie gefährlich es ist, Schaggi Streuli an Buch und Dialog mitarbeiten zu lassen –, bei denen irrigerweise davon ausgegangen wurde, es bräuche den Bauern nur auf den Mund geschaut zu werden, um Echtheit zu erzielen. Was für den Dokumentarfilm allenfalls gilt, weil ja die Sprache und ihr Träger eine reale Einheit bilden, ist für den Spielfilm kaum anwendbar. Der fiktive Film, viel stärker als das filmische Dokument noch nachgestaltete Realität, das von Symbolen, Verkürzungen und Signalen lebt, erfordert eine Sprache, die dieser Form der Dramaturgie adäquat ist, falls realistische Wirkung erzielt werden soll.

Rissi, zweifellos talentiert, gut ausgebildet und eigenwillig, hat einen Erstling gedreht, dem noch viele Mängel anhaften. «De Grotzepuur» verrät aber stellenweise auch Originalität und filmisches Flair. Diese Begabungen mit der schon fühlbaren Routine und noch kaum vorhandener Beharrlichkeit und Ausdauer zu paaren, ist die Chance Rissis. Sie zu nutzen bedeutet zweifellos auch, weniger offensichtlich nach der Gunst des Publikums zu schielen und die eingeschlagenen Wege des inhaltlichen und künstlerischen Engagements etwas konsequenter zu verfolgen.

Urs Jaeggi

Le vieux fusil (Das alte Gewehr)

Frankreich 1975. Regie: Roberto Enrico (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/345)

Montauban 1944: Die Deutschen halten das kleine französische Städtchen noch besetzt, organisieren jedoch schon ihren Rückzug. Das Spital ist mit Verwundeten belegt, Sulfonamide und Morphium sind rar geworden. Chirurg Julien Dandieu hat mehr als genug vom Krieg. Mit Abscheu und Widerwillen erfüllt ihn die Szene in seinem Spital, als französische Milizsoldaten einen schwerverwundeten Widerstandskämpfer wegschleppen: «Wenn sie nur nicht immer die Helden spielen möchten», seufzt er. Julien pflegt Kranke; er will mit Politik nichts zu tun haben, und doch beunruhigt ihn die Drohung, es werde ihm schlecht gehen, wenn er weiter auch Kommunisten und Saboteure ins Spital aufnehme. Um seine Familie, das Töchterchen aus erster Ehe und seine junge zweite Frau (Romy Schneider), vor unkontrollierten Reaktionen im Zusammenhang mit den Wirren des Rückzugs der Deutschen zu schützen, bringt er sie in die Provinz, wo er ein altes Schloss besitzt. Wider seinen Willen und sein innerstes Gefühl wird Julien Dandieu dort mit der brutalen Wirklichkeit des Krieges konfrontiert. Der Überraschungsbesuch bei seiner Familie im abgelegenen Weiler «La Barberie» wird zum Alptraum, totenstill ist es in den Häusern, die Bewohner liegen erschossen in der kleinen Kirche. Auf dem Weg ins Schloss läuft er beinahe in die Arme der Deutschen, die sich in seinem Haus eingenistet haben. Aus einem Versteck beobachtet er die letzte Phase ihrer Greuelthaten: An der Mauer klebt der verkohlte Körper seiner jungen, strahlenden Frau, sein Kind liegt erschossen im Gras. Das Erwachen zur Tatsächlichkeit des Krieges ist schockartig und schrecklich,



auf einen Schlag verliert sein Leben Sicherheit und Inhalt. Dann handelt er wie in Trance; wie in einem überwachten Traumzustand holt er sich das Gewehr seines Grossvaters, die Schrottdoppelflinte, mit der die Wildsäue erschossen wurden – früher in friedlichen Zeiten. Die genaue Kenntnis seines Hauses mit den verschachtelten Gängen und Kellern ist die einzige Chance zur Rache. Er schleicht sich hinein, sieht, wie sich die SS-Leute an seinem Wein besaufen und dazu über Familienfilme lachen, die ihnen in die Hände gefallen sind. Diese Deutschen werden zwar ihrer Taten nicht froh, auch sie reden von «Scheisskrieg», sind beunruhigt, vom Hauptquartier fehlen Nachrichten, sie ahnen den vollständigen Zusammenbruch. Unterdessen geht Julien systematisch vor, stellt das Wasser ab, erschießt einen Soldaten, der aus dem Ziehbrunnen schöpfen will, lockert die Balken der Brücke, die über den tiefen Graben zwischen Schloss und Weiler führt: Sie wird mitsamt dem ersten Auto, das sie passiert, in die Tiefe krachen. Aufgeschreckt suchen die Besetzer einen Weg aus der Falle. Sie glauben sich eingeschlossen von einem zahlreichen, unsichtbaren, unfassbaren Feind. Mann für Mann werden sie schliesslich von Dandieu gerichtet. Die Letzten kommen im Brande um, vom Feuerstrahl aus ihrem eigenen Flammenwerfer entfacht, der die junge Frau getötet hat und jetzt den Führer der Gruppe trifft. Julien überlebt und fährt zurück mit Erinnerungsbildern in den Augen – der Schluss des Filmes fällt ins Leere.

Roberto Enrico hat – wie schon früher in «Le secret» – eine dichte Atmosphäre mit sich steigernder Spannung geschaffen, und Philippe Noiret ist ein differenzierter Interpret seiner Absichten. Grossartig spielt er den Arzt, der sich aus dem Krieg heraushält und plötzlich, unmittelbar, persönlich und im Innersten davon getroffen, ebenso barbarisch reagiert wie die Gegenseite. Das Massaker der Deutschen ist eine sinnlose Angstreaktion, wie auch Dandieus Rache sinnlos ist, so sinnlos wie der Krieg selbst. Julien, der die Helden verachtete, wird selbst zum Helden, der allein seine Rache nehmen will, auch als ihm eine Gruppe Partisanen zuletzt noch ihre Hilfe

anbietet. In diesem Film geht es weniger um Parteien, um Deutsche gegen Franzosen oder Miliz gegen Widerstandskämpfer – es geht um eine Ausnahmesituation, die latente unmenschliche und menschenunwürdige Brutalitäten freilegt, welche mit dem gesunden Menschenverstand nichts mehr zu tun haben. Zu ungefähr einem Drittel besteht er aus Rückblenden in das Familienleben der Dandies, in die erste Zeit des Kennenlernens und der Liebe zwischen Julien und Clara, seiner Frau. Hier wirkt nur Romy Schneider überzeugend, Philippe Noiret fühlt sich in der Rolle des Familienvaters weder wohl noch zuhause. Bei aller Anerkennung der Qualitäten dieses Films, der mehr als blosser Unterhaltung und Spannung vermitteln kann, bin ich persönlich dieser ewigen Kriegsthemen müde: Trotz aller «Gerechtigkeit» der Gewichtsverteilung ist es unvermeidlich, dass Roberto Enrico einen Partei nehmen lässt gegen ein Volk, welches seine Vergangenheit nicht bewältigen kann, wenn die Übeltaten der Väter immer wieder aufgerührt werden. Elsbeth Prisi

In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod

BRD 1974. Regie: Alexander Kluge und Edgar Reitz (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/337)

Beim ersten Spielfilm von Alexander Kluge, «Abschied von gestern», hatte Edgar Reitz die Kamera geführt, bei «Reise nach Wien», dem kürzlich im ARD-Fernsehen gezeigten Film von Edgar Reitz aus dem Jahre 1973, hat Kluge am Drehbuch mitgeschrieben. So ist es also keine Überraschung, wenn Kluge und Reitz nun auch einmal einen Film als Regisseure gemeinsam zeichnen. «In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod», bei Filmklubs und kommunalen Spielstellen im Programm, erinnert in seiner aphoristischen Erzählweise eher an die Filme von Kluge, das unmittelbar sinnliche Eindringen in die Realität dagegen ist wohl vor allem Reitz zu verdanken, der auch hier wieder hinter der Kamera stand.

«In Gefahr und grösster Not...» ist ein Film, der die Zuschauer zunächst verwirrt. Wo denn hier das Positive bleibe, der Ausweg, der Lösungsvorschlag, die Perspektive, werden Kluge und Reitz in Diskussionen immer wieder gefragt. Positiv, herzerwärmend, vorwärtsweisend, tröstend, mutmachend ist – auf den ersten Blick – wirklich nichts in diesem Film, der am Beispiel Frankfurt unsere Gegenwart als ein Chaos schildert. Was Kluge und Reitz uns 90 Minuten lang sehen und hören lassen, ist eine Götterdämmerung, allerdings eine komische. Aber so kann man es eigentlich auch nicht sagen: Alles was lachen macht in diesem Film, ist zugleich bitter, und was erschreckend ist, entbehrt nicht der bizarren Züge.

Frankfurt am Main, zehn Tage im Februar 1974, komprimiert auf 90 Minuten: Gespenstische Bürobauten; Häuser, die gegen den Widerstand ihrer Bewohner abgerissen werden; Karnevalisten, die mit Ernst der Heiterkeit obliegen; Astrophysiker bei einer Tagung, ihre Spezialwelt in eine Spezialsprache fassend; Jungunternehmer, die sich auf künftige Geschäfte vorbereiten; eine Beischlafdiebin, die Erfolg hat, gleichwohl ständig auf der Flucht ist; ein Polizeipräsident, der viel karnevalsmässiger spricht als die von Beruf Lustigen; eine Agentin aus der DDR, die statt Fakten «Lyrik» produziert, weil die eigentlichen Staatsgeheimnisse ja doch im Wirtschaftsteil der «Frankfurter Allgemeinen» stehen; der Chef einer Abbruchfirma, der immer vom «Umlegen» spricht, allerdings Häuser meint; ein Bundestagsabgeordneter, der fast nur im Taxi zu sehen ist; Bundeskanzler Schmidt im Fernsehen, den ich zunächst gar nicht erkannt habe; Strassenschlachten mit Wasserwerfern und einer hüpfenden Polizei.

Ich habe mit Absicht nicht zwischen inszenierten und dokumentarischen Szenen unterschieden, denn auch der Film macht diesen Unterschied nicht. Oft sind sogar die gefundenen Sachen unrealistischer als die gespielten: wenn zum Beispiel Stadt-

ansichten von Frankfurt nicht mit Originalgeräuschen, sondern mit Musik aus Richard Wagners «Götterdämmerung» unterlegt sind, verwandeln sich die Bilder, sie bekommen etwas Gespenstisch-Science-Fiction-Haftes – selbst wenn Menschen zu sehen sind, fühlt man sich wie in einer Totenstadt.

So haben Kluge und Reitz oft das Vorgefundene nachträglich verändert, viele inszenierte Teile aber beiläufig realistisch ins Bild gebracht. Allen fiktiven Figuren wird ein unverwechselbares Schicksal verweigert: sie verlieren sich einfach in der Menge – bei einem Weltuntergang sind bürgerliche Minidramen uninteressant geworden, nicht mehr möglich.

Also wirklich kein positiver Film. Trotzdem verlässt man ihn, in dem man ja auch viel gelacht hat, mit Befriedigung. Wahrscheinlich liegt das daran, dass dem Film jedes falsche Pathos fehlt, all die übliche jämmerliche Feierlichkeit, alles Schwadronieren und Beschwichtigen. Bei Kluge und Reitz ist alles so schlimm, wie es ist. Hier wird niemand ein X für ein U vorgemacht. Das Positive, so scheint mir, liegt darin, dass hier endlich einmal tabula rasa gemacht wird. Da bleibt kein Stein auf dem anderen, und kein angeblicher Sinn versöhnt mit dem offensichtlichen Unsinn. Es geht etwas Befreiendes von dem Film aus, auch wenn er nicht zeigt, wie es weitergehen soll. Dieser andere Film, die Fortsetzung, muss im Kopf des Zuschauers entstehen. Der Titel kann dabei eine Hilfe sein: «In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod» – diesen Sinnspruch von Friedrich von Logau (1604–1655), fanden Kluge und Reitz an der Wohnungstür eines vom Abbruch bedrohten Hauses. Man kann den Satz – auch im Zusammenhang des Films – philosophisch, theologisch, politisch interpretieren. Klar ist nur, dass schüchterne, halbherzige Lösungsvorschläge nicht weiterhelfen. Das Denken muss radikal sein.

Wilhelm Roth

Film im Fernsehen

Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg

Schweiz 1973. Regie: Richard Dindo (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/342)

Geschichte im Dokumentarfilm festhalten, kann im wesentlichen auf zwei Arten geschehen. Der einen begegnen wir zum Beispiel in Wochenschauen, die Persönlichkeiten in politischer Mission vorführen. Das Volk gehört dabei zur Statisterie. Die andere Art geht von der Auffassung aus, dass das Volk selbst Geschichte macht. Joris Ivens hat seine Filme aus diesem Verständnis heraus konzipiert, und es ist kein Zufall, dass Richard Dindo neben den Interviews mit schweizerischen Spanienfahrern und zahlreichen zeitgenössischen Dokumenten auch Ausschnitte aus Ivens Film «The Spanish Earth» in seinem Film verarbeitet hat. Dindo geht es darum, die Schweizer, die über ein verbales Engagement hinaus konkret den Faschismus vor seiner Machtergreifung bekämpft haben, zu Wort kommen zu lassen. Und *nur* sie: Dindo verzichtet auf Kommentare und Interpretationen. Er entzieht damit dem Zuschauer die Stütze eines «objektiven», allwissenden Kommentators. In unsern Schulbüchern wird die Teilnahme von rund 600 Schweizern am Spanischen Bürgerkrieg bestenfalls von rund 600 Schweizern als Episode abgetan. Die Veteranen, die sich nach vielen Schwierigkeiten am Arbeitsplatz meist als kleine, selbständige Gewerbetreibende durch die Nachkriegszeit geschlagen haben, sind in alle Winde zerstreut. Dindos Film holt ein Stück unbewältigter Vergangenheit, ein Stück verdrängter Schweizer Geschichte ans Licht. Das Bild der Dreissiger Jahre, das hier bruchstückhaft aus Erinnerungen zusammengesetzt wird, hat wenig zu tun mit dem üblichen Nostalgieglucker. Es ist das Bild einer zerrissenen Zeit, in der die Spanien-

fahrer oft das Gefühl hatten, in ein «Babylon des Klassenkampfes» geraten zu sein. Ihre Aussagen widerspiegeln die Komplexität der damaligen Probleme, wie auch der Film selbst nicht linear, auf einen vereinfachenden roten Faden hin reduziert worden ist. Es gibt vielmehr verschiedene «Fäden», die kreuz und quer durch den Film laufen. Einer davon ist das Bedürfnis der Interviewten, von ihrer Sache, von einer seither nicht wieder erlebten Solidarität zu sprechen. Das rein Anekdotische verliert dadurch sein Gewicht. Eine andere Linie verfolgt den spanischen Anarchismus, rehabilitiert ihn als *proletarische Massenbewegung*, die nie etwas mit Sektierertum oder modischem Spiel mit dem Feuer zu tun hatte. Eine weitere zeigt die ehemaligen Spanienkämpfer in ihrem heutigen Alltag und wirkt damit einer unproduktiven Heroisierung entgegen. Es geht nicht um Heldenbilder, sondern um die Selbstdarstellung von Leuten, die in einem kritischen Zeitpunkt der Geschichte einen mutigen und folgenschweren Entscheid getroffen haben. Die Konfrontation mit ihren Erlebnissen gewinnt gerade heute, da Ereignisse in Spanien wieder die Spalten füllen, eine besondere Aktualität.

Beatrice Leuthold

PS. Nach Redaktionsschluss war der TV-Programmorschau zu entnehmen, dass das Fernsehen DRS am 11. Dezember eine gekürzte Fassung senden wird. Ein solches Vorgehen muss grundsätzlich als äusserst fragwürdig bezeichnet werden, wird den TV-Zuschauern damit doch die Möglichkeit genommen, sich selbst ein Urteil über den Film und seine allfällige politische Brisanz zu bilden. Zu erwarten wäre mindestens, dass der Informationspflicht Genüge getan wird, indem die Verantwortlichen vor der Ausstrahlung auf die Kürzung hinweisen und sie begründen.

Die Red.

ARBEITSBLATT KURZFILM

Wer trägt die Schuld? (Busse, die verändert)

Dokumentarfilm; farbig, 14 Min., Lichtton, Sprache: deutsch, Kommentar und Dialog; Produktion: BRD 1974, Tellux München im Auftrag der Kommission des Verbandes deutscher Diözesen; Regie: Günther Specovius; Buch: Michael Kratz; Kamera: Vladimir Koči; Schnitt: Bim Hansen; Ton: Frank Schreiner; Redaktion: Gerhard Honal; Bearbeitung: Georg Stingl; Verleih: SELECTA-Film, Fribourg; Preis: Fr. 24.–

Kurzcharakteristik

Ausgehend vom Elend in einer Obdachlosensiedlung, wirft der Film die grundsätzliche Frage nach Schuld auf. Wie weit ist der einzelne, wie weit die Gemeinde als Ganze mitverantwortlich an der Not und dem Elend anderer? Ausschnitte von Interviews, Bussefeier- und Strassenszenen konkretisieren die soziale Dimension von Sünde, Schuld und Vergebung.

Inhaltsbeschreibung

Der Vorspann des Films zeigt *Bilder aus einer Obdachlosensiedlung*: Menschen am Rande der Gesellschaft. Wer ist für ihr Elend verantwortlich? Ein *Interview* mit einem Obdachlosen verdeutlicht, wie unverstanden und ausgestossen sich diese Menschen fühlen. Verschiedene Versuche, aus dem Elendsquartier herauszukommen, haben fehlgeschlagen. Hoffnungslos und resigniert antwortet der Gefragte: «Das Elend hat eben seine eigenen Gesetze!»

Muss man sich tatsächlich mit diesem Elend abfinden? Ist man der Not gegenüber