

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1976)
Heft: 17
Rubrik: Filme

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: 18.01.2026

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

desolaten Zustand der FIPRESCI und vieler seiner nationalen Sektionen überhaupt möglich ist, lässt sich schwer abschätzen. Sicher aber ist, dass alles unternommen werden muss, um den Nebenveranstaltungen in Locarno mehr Gewicht zu geben.

VII

Wie schon bei der Berichterstattung von den Berliner Filmfestspielen folgen nun kurze Besprechungen einer Auswahl von Filmen. Wiederum wird Vollständigkeit bewusst nicht angestrebt, doch wollen wir unsern Lesern mehr mitgeben als jene wenig aussagenden fünfzeiligen Erwähnungen, wie sie in Festivalberichten üblich sind. Dies geschieht vor allem im Sinne einer Vorinformation für Filme, die im Kino, in den nichtkommerziellen Spielstellen und Filmklubs sowie in der Television zu sehen sein werden. Nicht berücksichtigt werden dabei Filme, die wir bereits anderweitig besprochen haben oder zu denen in ZOOM-FB sonst Material vorliegt. Das gilt etwa für den Gewinner des Grossen Preises, für Francis Reussers «*Le grand soir*» (Besprechung in Nr.10/76, S.10), das gilt aber ganz besonders auch für Alain Tanners diskussionswürdigen, intelligenten «*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*», auf den wir bei seiner bevorstehenden Kinopremiere zurückkommen werden und mit dessen Autor wir in der letzten Nummer ein ausführliches Interview brachten. Ebenso wird die bemerkenswerte Retrospektive, die Pietro Germi gewidmet war, später eine Würdigung finden.

Urs Jaeggi

Filme aus der Dritten Welt

Mirt sost shi amit (Die Ernte: drei Jahrtausende)

Äthiopien 1975; Regie: Haile Gerima; Drehbuch: Haile Gerima; Kamera: Elliot Davis; Musik: Phillip Kuretski; Darsteller: Kasu Asfaw, Werke Abraha, Melaku Mekonnen, Adane Mekalu, Gebru Kassa, Haregewen Tefferi, Nuguse Nailu; Produktion und Distribution: Haile Gerima, Santa Monica (USA), 150 Min. (Wettbewerb)

Haile Gerima ist Äthiopier. Seine dramatische und filmische Ausbildung erhielt er in den Vereinigten Staaten, wo er gegenwärtig auch lebt. «*Mirt sost shi amit*» ist sein erster Film. Er drehte ihn im Sommer 1974 in Äthiopien, unmittelbar vor dem Sturz des Kaisers, doch in seiner Bedeutung für das Bild der Dritten Welt und für die Illustration der Menschheitsgeschichte schlechthin ist er überzeitlich, zeitlos.

Die in diesem Film ernten, ernten für andere, für den Herrn, den Gutsbesitzer, den Mächtigen. Sie ernten und bleiben hungrig, sie ernten und bleiben arm, sie ernten und leiden – seit dreitausend Jahren. Das einzige, was sie für sich einbringen: Beschimpfung, Schweiß, Blut, Tränen. Für einmal richtet sich ein Film aus der Dritten Welt nicht gegen weisse Kolonisatoren, sondern gegen eine mittelalterliche Feudalherrschaft, gegen Formen der Leibeigenschaft, die von einer Dynastie, die verkündete, das äthiopische Volk sei seit drei Jahrtausenden frei, bis in die Gegenwart aufrecht erhalten wurden. Dies geschieht nicht in einer Geschichtslektion: Haile Gerima zeigt «nur» Alltag auf, Alltag einer Bauernfamilie, eines Narren, Alltag der Ausbeutung, Alltag der Angst. Ein Mädchen ertrinkt, weil es die Kuh des Besitzers retten will, der ihm mit dem Tod gedroht hat, wenn es einmal ohne dieses Tier heimkehre.

Die Filme der Dritten Welt hätten einen andern Rhythmus als jene von Hollywood oder anderswo, erklärte Haile Gerima. Sein Werk ist ein Beispiel dafür. Er versteht es, den äthiopischen Menschen sichtbar zu machen, wesentliche Teile der Handlung in die Gesichter zu verlegen, die Geschichte der Familie, die sich schliesslich gegen den Tyrannen auflehnt, in Elemente zu zerlegen, die an musikalische Sätze erinnern. Es ist ein Epos entstanden, dessen Gesänge die Kultur, die Lieder, den Sinn für Gemein-

schaft, die Landschaft und die Enge des Armen im Rhythmus der Jahrtausende vortragen.

«Mirt sost shi amit» ist ein schlichter, schöner und billiger Film: 20 000 Dollar hat er gekostet. Ausser einem Schauspieler sind alles Laien, ein Lehrer und Landleute. In drei Wochen wurde der Film – grosse Teile als cinéma direct – gedreht. Eineinhalb Jahre hat Haile Gerima für den Schnitt aufgewendet. Sie haben sich gelohnt.

Fred Zaugg

Chin Chin el teporocho (Chin Chin der Clochard)

Mexiko 1975; Regie: Gabriel Retes; Buch: Armando Ramirez; Kamera: Daniel Lopez; Musik: Manuel Esperon; Darsteller: Carlos Chavez, Tina Romero, Diana Bracho, Jorge Balsaretti, July Furlong; Produktion: Conacine u. S.T.P.C. Mexiko, 107 Min. (Wettbewerb)

In Mexiko scheint es junge Regisseure zu geben, die sich engagiert mit der gesellschaftlichen und politischen Situation ihres Landes auseinandersetzen. Mit derselben Leidenschaft, mit der der im Berliner Wettbewerb gezeigte Film «Canoa» (siehe ZOOM-FB 14/76 S.6) von Felipe Cazals Formen absoluter Herrschaft geisselt, wendet sich der 29jährige Gabriel Retes mit seinem Erstling «Chin Chin el teporocho», nach dem Roman des 25jährigen Armando Ramirez, den Problemen einer Gruppe junger Leute zu, die im Subproletariat von Mexico-City leben und sich im Spannungsfeld zwischen Resignation, Anpassung und Auflehnung bewegen.

Chin Chin, ein völlig heruntergekommener, vom Alkoholismus stark gezeichneter Junge, erzählt seine eigene Geschichte. Darin spiegelt sich das trostlose Bild einer Jugend, die aus der untersten Gesellschaftsschicht stammt und keine Möglichkeit einer freien Entwicklung sieht. Eingespannt in gewalttätige Auseinandersetzungen, Vorurteile und Korruption machen sich Frustration, Enttäuschung und ohnmächtige Wut breit. Als Ausweg bleibt nur die Flucht, etwa in den Alkohol oder in die Illusion eines Arbeitsplatzes (und damit eines besseren Lebens) in den Vereinigten Staaten.

Wie Cazals in «Canoa» arbeitet auch Retes mit «lauten» Bildern, mit einem schnellen Schnitt und zielt so auf die Emotionen des Zuschauers, wobei er oft etwas zu weit geht.

Hans M. Eichenlaub

Starke deutsche Präsenz

Der Fangschuss

BRD/Frankreich 1975; Regie: Volker Schlöndorff; Buch: Geneviève Dormann, Margarethe von Trotta, Jutta Brückner (nach dem Roman von Marguerite Yourcenar); Kamera: Igor Luther; Musik: Stanley Myers; Darsteller: Margarethe von Trotta, Matthias Habich, Rüdiger Kirchstein, Matthieu Carrière, Friedrich Zichy u. a.; Produktion: Biskop-Film, München/Argos-Films Paris, 95 Min. (Wettbewerb ausser Konkurrenz)

Schlöndorff, der nicht eine Art deutscher Costa-Gavras sein möchte, legt mit «Der Fangschuss» einen Film vor, den er vorerst einmal als Literaturverfilmung verstanden wissen möchte. In ästhetischen, aber nie kunsthandwerklichen Schwarzweiss-Bildern schildert er die Liebesgeschichte einer Frau im Baltikum des Jahres 1919. In Litauen und Estland versuchen Grossgrundbesitzer und Landbarone ihre seit Jahrhunderten dauernde Herrschaft gegen einfallende «bolschewistische Banden» zu verteidigen. Der Krieg – vielmehr die Scharmützel, die an vielen Fronten stattfinden und Guerilla-Charakter haben – wird von den Baronen, die sich eine zusammengewürfelte Freiwilligen-Corps anheuern – mit der Gefühlskälte risikofreudiger

Schachspieler geführt. Diese Kälte schleicht sich in ihre Seelen, macht sie unempfindlich für die immer grössere Not, unempfindlich auch für Regungen der Seele. Diese Verarmung entgeht nicht der von Margarethe von Trotta grossartig gespielten Gräfin, die ihre Neigung zu einem Offizier an der Gefühlskälte dieses Pflichtmenschen zerbrechen sieht und damit protestiert, dass sie als Revolutionärin ins andere Lager wechselt. Schlöndorff geht es in diesem Film indessen weniger um das historische Ereignis als um die Entfremdung zweier Menschen. Wie andere Protagonisten aus Schlöndorffs Filmen, wie Törless, die armen Leute von Kombach, Michael Kohlhaas und Katharina Blum, ist auch Gräfin Sophie eine in ihrer Gesellschaft unverstandene Person, die diesen Zustand zu überwinden versucht. Die Nähe des neuen Films zu Schlöndorffs früheren Werken ist unverkennbar. Er ist wiederum geprägt von einem leidenschaftlichen Engagement gegen Unverständnis und Intoleranz, wenn dies hinter den kühlen, distanzierten Bildern vorerst auch gar nicht auffällt. Es wird jedoch klar ersichtlich in der Konsequenz des Handelns der Gräfin, die den längst erfolgten Tod, die seelische Erstarrung ihrer Gesellschaft erkennt und sich zur Revolution bekennt. Zu dieser Konsequenz gehört die Bereitschaft, allfällige Folgen zu tragen. Sophie gerät in Gefangenschaft und lässt sich durch ihren früheren Geliebten den Fangschuss geben. Ihr physischer Tod ist die logische Folge der erkalteten Seele ihres nächsten Mitmenschen und seiner zerstörerischen Lieblosigkeit. Schlöndorffs Film weist – so historisch er auch immer sein mag – direkt in die Gegenwart hinein: auf die die Liebe zerstörenden Kräfte, die noch die gleichen sind. Urs Jaeggi

Vera Romeyke ist nicht tragbar

BRD 1975; Regie: Max Willutzky; Buch: Renke Korn und M. Willutzki; Kamera: Dietrich Lohmann; Darsteller: Rita Engelmann, Ina Halley, Dieter Eppler, Gerd Burckhard, Angelika Milster, Erich Schwarz; Produktion: Basis-Film, Berlin, 102 Min. (Wettbewerb)

Die Lehrerin Vera Romeyke ist nicht mehr tragbar, weil sie ihre Schüler auf das Leben vorbereitet, ihnen Einblick in die Arbeitswelt und die damit verbundenen Probleme verschafft. Und weil die Kinder anhand eines Fabrikbesuches und durch modellhaftes Nachgestalten erleben, was Fliessbandarbeit ist und welche Bezüge zwischen Lohn und Arbeit bestehen, beginnen sich auch die Eltern Fragen zu stellen. Doch das just kommt den Fabrikherren und den Behörden der Ruhrpott-Stadt, in der die Romeyke unterrichtet, sehr ungelegen. Gegen die fortschrittliche Lehrerin – fortschrittlich wohlverstanden nicht in ihrem ideologischen Gehabe, sondern in ihren Unterrichtsmethoden, die über blosses Wissensvermittlung hinaus Lebenshilfe vermitteln wollen – wird die Hatz eröffnet. Nachdem mit sanften Zwängen nichts auszurichten ist, weil sich der Schulleiter hinter die Pädagogin stellt, wird ihre Vergangenheit durchleuchtet. Dass Vera als junges Mädchen an politischen Demonstrationen teilgenommen hat, dass sie Mitglied der SPD ist, dass ihre Ehe nicht nach den Massstäben bürgerlicher Ehrenhaftigkeit verlaufen ist und sie deshalb die Konsequenzen gezogen hat, das alles richtet sich nun gegen sie – perfide, bössartig und übermächtig. Was nützt es da, dass sich einige ihrer Kollegen für sie einsetzen? Was hilft es, dass einige Kumpels aus den Gruben erkennen, dass die Romeyke für die Zukunft ihrer Kinder wichtigeres leistet, als die Schule je getan hat? Die politische Macht liegt anderswo, und so muss Vera gehen. Sie wird versetzt.

Willutzki schildert diesen Vorfall, den er aufgrund von Fakten modellhaft nachgestaltet hat, sehr plakativ und direkt. Das ist kein Film für Chefideologen und versponnene linke Politästheten, sondern ein hartes Lehrstück über den Missbrauch der Macht. Da wird ganz deutlich und unmissverständlich gezeigt, wohin Radikalenerlasse – gleichgültig, ob sie gesetzlich verankert sind oder praktisch gehandhabt werden –

und persönliche Diffamierung führen. Dass der Film für Vera Romeyke keineswegs günstig endet, hebt ihn über das politische Rührstück hinaus, macht ihn härter und konsequenter. Die Parole, sich gegen intolerante und undemokratische Machenschaften wehren zu müssen, wird hier ohne klassenkämpferische Terminologie, sondern allein durch eine genaue Aufzeichnung eines Vorfalls, der an etlichen Orten schon stattgefunden hat und anderswo sich noch ereignen wird, in differenzierter und eindringlicher Weise beschworen.

Urs Jaeggi

Shirins Hochzeit

BRD 1975; Regie und Buch: Helma Sanders; Kamera: Thomas Mauch; Darsteller: Ayten Erten, Jürgen Prochnow, Aras Oren, u. a.; Produktion: WDR Köln, 120 Min. (Tribune libre)

Der Film ist ein Dialog zwischen der türkischen Fremdarbeiterin Shirin und der deutschen Filmemacherin Helma Sanders. Durch ihre Gespräche (im off) wird die eigentliche Aussage formuliert. Am Schluss sagt Helma Sanders: «Die einzigen Menschen, die du in meinem Land getroffen hast, waren Beamte und Zuhälter». Shirin lebt in Anatolien. Mahmud, den sie heiraten möchte, arbeitet in Deutschland. Shirin wird an den Grossgrundbesitzer «verkauft»; sie flüchtet und gelangt nach einer langen Reise auch nach Deutschland. Dort lebt sie mit anderen Türkinnen in einem Wohnheim für Frauen, arbeitet in einer Fabrik und sucht Mahmud. Nachdem sie und ihre Kolleginnen entlassen wurden und sie keine Arbeit mehr findet, stösst sie auf einen Zuhälter, der die Mädchen in die Fremdarbeiterbaracken schickt. Shirin macht zuerst mit. Eines Nachts aber läuft sie davon und wird vom Zuhälter erschossen.

Der Film hat zwei Teile: Im ersten schildert die Filmemacherin mit viel trauriger Poesie Shirins Land, ein armes Land, eines aber auch, in dem ganz andere Sitten herrschen als in Mitteleuropa. Der zweite Teil dann zeigt Bekanntes: eine Gesellschaft, die ihre fremden Hilfskräfte wie Vieh behandelt, sie ausbeutet und schliesslich achtlos liegenlässt. In Helma Sanders Film kann man deutlich spüren, warum sich Fremdarbeiter in den hochindustrialisierten Gegenden Europas niemals wohl fühlen, warum sie hier niemals zu Hause sein können.

Bernhard Giger

Der starke Ferdinand

BRD 1976; Regie und Buch: Alexander Kluge; Kamera: Thomas Mauch; Darsteller: Heinz Schubert, Verena Rudolph, Joachim Hackethal, Gert Günther Hoffmann, Heinz Schimmelpfennig u. a.; Produktion: Kairos und Reitz-Film, 98 Min. (Tribune libre)

Ferdinand Rieche, ehemaliger Kriminalbeamter und Experte für Sicherheit, geht in die Privatwirtschaft. Einem Industriekonzern soll er ein Sicherheitsdispositiv schaffen, wirksam und diskret. Ferdinand, von markigem Berufsethos und persönlichem Ehrgeiz gleichermassen zerfressen, geht entschieden zu weit. Er baut eine kleine Privatarmee auf, schafft eine betriebsinterne Mini-CIA und legt damit nicht nur vorübergehend im Dienste der Sicherheit die Produktion des Betriebes lahm, sondern verhaftet gleich auch noch ein Vorstandsmitglied, das er während Fusionsverhandlungen des Verrats an der eigenen Firma «überführt». Ferdinand wird folgerichtig entlassen. Dass er von seinem Vorgesetzten nicht als unfähig bezeichnet wird, stellt ihn einigermaßen zufrieden. Dennoch glaubt er, die Notwendigkeit weitreichender Sicherheitsmassnahmen demonstrieren zu müssen, indem er ein Scheinatentat auf einen Minister verübt. Dass dabei ein Geschoss den Politiker in die Wange trifft, ist ein Versehen.



«Der starke Ferdinand» ist eine bitterböse Satire auf jenen fatalen und weitverbreiteten Irrglauben, dass Sicherheit mit modernster Waffentechnik und Elektronik sicherzustellen sei. Kluge hat mit Ferdinand eine Person geschaffen, die diesen Aberwitz in der Figur des tugendhaften Kleinbürgers potenziert. Rieche ist ein Biedermann, der zum Brandstifter wird. Hinter seiner achtbaren Gründlichkeit, seiner Naivität, seiner träumerischen Liebe zu molligen Weibern und seinem traurig-feuchten Spaniel-Blick verbirgt sich – hochgerechnet – ein kleiner Hitler, bereit, jederzeit loszuschlagen, wenn man ihm immer nur das notwendige Arsenal zur Verfügung stellt. Er ist einer jener Radikalen, die für ihre Ideale die Welt zu verbrennen bereit sind, weil sie ihr Leben letztlich geringer schätzen als ihre Leistung.

Kluge hat einen Film geschaffen, der zeigt, wie das gängige überspitzte Sicherheitsdenken folgerichtig in die Katastrophe führt. Es ist eine Komödie geworden, an der man nicht nur des Lachens wegen zu ersticken droht.

Urs Jaeggi

Zwei Schweizer Erstaufführungen

Der Stumme

Regie und Buch: Gaudenz Meili (nach dem gleichnamigen Roman von Otto F. Walter); Kamera: Pio Corradi; Musik: Jonas C. Haefeli; Darsteller: Wolf Kaiser, Uli Krohm, Hanna Schygulla, Philipp Egli, Klaus Knuth, Franz Mosthav, Hans Gaugler u.a.; Fernsehen DRS, Cinégroup, Zürich, 115 Min. (FIPRESCI-Woche)

Zweierlei fällt beim Betrachten dieses im Rahmen des Wettbewerbs Verfilmung epischer Schweizer Literatur vom Deutschschweizer Fernsehen produzierten Werkes

auf. Da verblüfft einerseits, wie Meili die vorwinterliche Jurastimmung, die im Roman eine entscheidende dramaturgische Funktion erhält, ins Bild umzusetzen vermag, wie es ihm gelingt, die abgelegene Sprengstelle mit ihren in Stein gehauenen, wilden Konturen mit den Gesichtern der hier arbeitenden Menschen in Verbindung zu bringen. Und da ist man gleichzeitig entsetzt über die mangelnde Pflege des Details, die stellenweise schludrige Inszenierung. Das sieht manchmal beinahe so aus, als sei der schweizerische Spielfilm gerade erst erfunden worden, als entdecke da einer das Filmen und beginne sich ungelenkt mit seiner Dramaturgie und seiner Sprache zu befassen. Das verhindert denn auch, dass die Geschichte vom Stummen, der auf die entlegene Baustelle fährt, um mit seinem Vater, der dort als Sprengmeister arbeitet, wieder in Kontakt zu kommen, richtig packt und erwärmt. Da gilt es gewiss festzuhalten, dass Meili eine brauchbare Literaturverfilmung geschaffen, dass er den Geist des Romans in den Film übertragen hat. Aber man kann sich darüber nie so richtig freuen, weil ein sich hinterhältig ins Bild schleichender Dilettantismus immer wieder Ärger verbreitet, so etwa, wenn eine Maus – der dramaturgisch übrigens keine Bedeutung zukommt – in naiver Weise an einer Schnur sichtbar über den Boden gezogen wird. «Arrangements» dieser Art wiederholen sich des öftern, und sie fallen schwerer ins Gewicht als die teilweise katastrophale Fehlbesetzung von Schauspielern, wie etwa jener von Hanna Schygulla, die offensichtlich ratlos vor ihrer Aufgabe steht, eine biedere Schweizer Serviertochter in einer ländlichen Beiz zu spielen.

In der Luft zerreißen mag ich den Film dennoch nicht. Da gibt es doch zu vieles, was fasziniert: die Story, die zerstörten und gerade in ihrer Missbildung menschlichen Gesichter des Sprengmeisters Ferro (Wolf Kaiser) und seines stummen, vorerst nicht erkannten Sohns (Uli Krohm), das Gefühl von Kälte und Nässe, das fast physisch erfahrbar wird, und nicht zuletzt die archaische Lebensweise der verschlossenen Männer auf der Baustelle. Meili hat zweifellos das Talent zum Filmemacher. Er sollte das Handwerk dringend erlernen: an einem Ort allerdings, wo nicht von Anfang an damit gerechnet wird, dass der kleine Bildschirm milde alles überdeckt, was mit wenig Sorgfalt angegangen wird.

Urs Jaeggi

E noialtri apprendisti (Und wir – die Lehrlinge)

Schweiz 1975/76; Regie: Giovanni Doffini; Produktion und Realisation: Giovanni Doffini und Lehrlinge der Gewerbeschule von Trevano, Pic Film Lugano; Verleih: Deutsche Version bei Filmcooperative Zürich, italienische Version bei Giovanni Doffini; 43 Min. (Information)

Es ist letztes Jahr anfangs Juni auch in Deutschschweizer Zeitungen über die Aktionen von Tessiner Lehrlingen gegen Entlassungen und drohende Arbeitslosigkeit berichtet worden. Vom 26. bis zum 30. Juni 1975 wurde in der Gewerbeschule von Trevano gestreikt. Die Lehrlinge hielten die Mensa besetzt, um die Öffentlichkeit darauf aufmerksam zu machen, dass viele von ihnen nach dem Lehrabschluss arbeitslos sein werden. Die Besetzer forderten garantierte Arbeitsplätze für mindestens sechs Monate nach der Lehre, damit sie die Möglichkeit haben, einer Arbeitslosenkasse beizutreten. Die durch die Besetzung provozierten Verhandlungen zwischen Arbeitgebern, Arbeitnehmern und Behörden ergaben ein Abkommen, das vorsieht, die Gesamtarbeitsverträge im Sinne dieser Forderung zu ergänzen.

Giovanni Doffini, ehemaliger Elektriker, heute Filmstudent in Paris, hat zusammen mit den Lehrlingen von Trevano diese erste grössere Aktion von Lehrlingen in der Schweiz filmisch dokumentiert. Anhand des Tagebuches eines der Besetzer erfährt der Zuschauer näheres über die Situation der «Stifte», die Vorgeschichte des Streiks und den Ablauf der Besetzung. Tagebuchausschnitte, Kommentare und Life-Tonbandaufzeichnungen aus Diskussionen und Verhandlungen werden mit Photographien und Filmaufnahmen illustriert. Da die Verhandlungen zwischen den Sozial-

partnern aus finanziellen und anderen Gründen nicht gefilmt werden konnten, liess sich Doffini eine originelle Lösung einfallen. Er zeigt Marionettenszenen und unterlegt diese mit dem Originalton aus den Verhandlungen.

«E noialtri apprendisti» ist schon deshalb ein wichtiger Film, weil er sich mit einem in der Schweiz sehr aktuellen Problem, mit der Jugendarbeitslosigkeit, auseinandersetzt. Er wirkt überzeugend, weil er nicht von einem aussenstehenden Standort her, sondern weitgehend von den Lehrlingen selber gestaltet worden ist.

Hans M. Eichenlaub

Entdeckungen

Pleasantville

USA 1976; Regie: Kenneth Locker und Vicki Polon; Kamera: Walter Lassally; Musik: Michael Riesman; Darsteller: Gale Sondergaard, Suzanne Weber, Michael Del Viscovo jr., John Bottoms, Robert Hitt, Marcia Jean Kurtz; Produktion: Visions/KCET – Pleasantville Production, New York, 85 Min., (Wettbewerb)

Die Geschichte ist eigentlich sehr einfach: In Pleasantville, einer ländlichen Gemeinde in den Vereinigten Staaten, weilt das zehnjährige Mädchen Sam, dessen Mutter geschieden ist, im Sommer allein bei der Grossmutter Ora in den Ferien. Das abgelegene, mit Erinnerungen angefüllte Haus der betagten Frau ist bedroht: Eine Autobahn wird Gärten und Gebäude, Zeugen lebenslanger Arbeit, hingebungsvollen Kultivierens, verdrängen. Für Ora gibt es keinen Ort, wohin sie noch ziehen möchte, und so «beschliesst» denn die bis dahin so lebenslustige Frau zu sterben. Nach einem festlichen Essen mit der Enkelin schläft sie ein.

Das Erlebnis des Todes wird heute nur zu gerne mit Schrecken, mit Schock und allerlei andern psychischen Auswirkungen in Zusammenhang gebracht. Ein natürliches Erleben des Sterbens eines Mitmenschen scheint kaum mehr möglich zu sein, und um «Schäden» zu verhüten, hält man Kinder von Totenbetten fern. «Pleasantville» weist in entgegengesetzter Richtung, und fälschlicherweise ahnt man – verbildet – Horror. Er bleibt aus. Ohne den Schmerz, die plötzliche Einsamkeit und die Furcht des Kindes zu überspringen, zeigt das stille Werk, wie die neue Realität angenommen und bewältigt wird, wie das Leben weitergeht, anders zwar: um einen geliebten Menschen ärmer und um eine Erfahrung reicher.

Bemerkenswert ist, dass die beiden noch nicht dreissigjährigen Autoren des Films für die Darstellung der Grossmutter die 76jährige Gale Sondergaard verpflichtet haben, 1936 Oscar-Trägerin, Frau von Herbert Bibermann, der unter McCarthy Hollywood verlassen musste. Der Langspielfilm-Erstling ist nicht ganz ohne Schwächen, doch überzeugt er durch seine unsentimentale Echtheit des Gefühls. Fred Zaugg

Jesus von Ottakring

Österreich 1975; Regie: Wilhelm Pellert; Buch: Helmut Korherr und W. Pellert; Kamera: Dieter Wittich; Musik: Herbert Prasch, Herbert Koller; Darsteller: Rudolf Prack, Christian Prokop, Marianne Gerzner, Hilde Sochor, Peter Hey, Emanuel Schmied u. a.; Produktion: Gruppe Borobya, 97 Min. (FIPRESCI-Woche)

Durch seine Frömmigkeit und seine kritischen Äusserungen ist Ferdinand Novacek bei der Bevölkerung des Wiener Stadtviertels Ottakring in den Verdacht geraten, ein «Linksradikaler» zu sein. Anfänglich allein mit Ächtung, später dann mit offensichtlichen Feindseligkeiten begegnen die rechtschaffenen Bürger dem Aussenseiter, der schliesslich das Opfer einer Menschenhatz durch fortwährend Aufgewiegelte wird.



In Locarno ein entdeckenswerter Aussenseiter: «Jesus von Ottakring» von Wilhelm Pellert (Österreich). Im Bild Dieter Hofinger und Hilde Sochor.

Jahre später machen die verblendeten Mörder den Verfemten zu ihrem Idol und bringen an seinem einstigen Wohnhaus eine Gedenktafel an.

Wilhelm Pellert hat die Leidensgeschichte des Ferdinand Novacek, des Jesus von Ottakring, wie er nun im Volksmund heisst, in szenische Bilder gefasst. Dabei bekommt der Zuschauer die eigentliche Hauptperson nie zu Gesicht, vielmehr erlebt er die Aufwiegelung und Hetze gegen den Aussenseiter allein aus den Reaktionen und Verhaltensweisen seiner Häscher, aus dem Begleitkommentar und aus einigen hervorragenden, sehr sicher eingesetzten Songs. Durch ganz bestimmte Parallelen zur Leidensgeschichte Christi, der Zeit seines irdischen Lebens auch ein Verfemter und Unverständener blieb, entsteht eine Art Passionsspiel, das durch seine Gegenwärtigkeit betroffen macht.

Der Film, den Pellert unter äusserst schwierigen (finanziellen) Bedingungen herstellte, überrascht durch einen eigenwilligen Erzählstil, durch eine bestechende Sicherheit in der Verwendung der filmischen Mittel und die Direktheit seiner Aussage. Es fehlt ihm alles Quälerische, und seine Qualität liegt in der Unausweichlichkeit, in der zwingenden Folgerichtigkeit seiner moralischen Botschaft, die besagt, dass auch Rechtschaffenheit immer neu hinterfragt werden muss, wenn sie nicht zur Blindheit gegenüber dem Mitmenschen führen und zur Selbstgerechtigkeit erstarren soll.

Urs Jaeggi

Slina voda (Starkes Wasser)

Bulgarien 1975; Regie: Ivan Terziev; Buch Boian Papazov; Kamera: Plamen Wagenstein; Darsteller: Ivan Grigorov, Kiril Kawadarkow, Welko Kanev u. a.; Cinématographie Bulgare, Sofia, 84 Min. (Wettbewerb)

Der Bürgermeister eines grösseren Orts – an der Donau! – will das «Eau forte» finden: jenes klare Wasser, das früher, abseits des Flusses, tatsächlich hervorquoll. Seit langem lässt er nach diesem theoretischen Wasser – einem eigentlichen Dogma – bohren, aber in Wirklichkeit wird gar nicht mehr gearbeitet. Niemand glaubt an einen Erfolg. Bereits der dritte Ingenieur wird davongejagt, weil er den Mut hatte, dem Bürgermeister die Wahrheit zu sagen. Das ganze Volk schaue auf sie, sagt der Bürgermeister zu seinen Arbeitern, die indessen lieber nichts tun (denn sie werden ja bezahlt, wie in «Volkszählung der Wildkaninchen»), als eine andere Arbeit zu suchen.

In dieser Arbeitergruppe ohne Ziel, Ideal und Inhalt ist auch der junge, stille Tschicko. Mit der Frau des Vorarbeiters verbindet ihn eine humorvoll-melancholisch geschilderte, geheime Liebe. Aber die Frau ist zu schwach, um innerhalb einer durchaus bürgerlichen Scheinmoral ihr Glück zu realisieren: Sie bricht nicht aus. Tschicko negiert die Devise, die der Film so formuliert: «Wenn man die Wahrheit nicht sagen darf, so lügt man halt.» Er schreibt an die Regierung, was das Dorf und die Arbeiter in Wirklichkeit von diesem «Eau forte» denken. Dann konsultiert er den Bürgermeister, der – einigermassen verunsichert – den Brief selber zur Post tragen muss.

Das ist aber keineswegs ein Happy-end. Man sieht die Frau des Vorarbeiters mit ihrem Mann – und im feudalen Auto – davonfahren, während Tschicko allein, isoliert übrigbleibt. Die Optik macht klar, dass kaum Zuversicht herrscht. Es bleibt ein dunkler, trauriger, verlorener Blick in die Zukunft, in die Ferne. Man hat getan, was man tun konnte: Doch ist es genug? Wird sich etwas ändern?

Terziev kritisiert, dass auch lange nach der Revolution noch kein neuer Geist, kein neuer Mensch geschaffen worden ist; er entlarvt die soziale und private Lüge, die Arbeitsmoral, den Egoismus und Materialismus. Er arbeitet mit einem sehr bulgarisch empfundenen Rhythmus, mit Finessen und wichtigen, unaufdringlichen Details. Und es gelingt ihm die seltene Ganzheit eines engagierten Films: die gesellschaftliche Allegorie verwächst harmonisch mit dem Persönlichen; das kleinste Zögern, der scheinbar nebensächliche Blick spiegelt jederzeit die ganze vielschichtige Thematik. Terziev plädiert für eine Gesellschaft, die das Mögliche macht; er fordert die Harmonie verschiedener Ideen und Aufrichtigkeit, und er kritisiert Bürokratie und Dogma.

Bruno Jaeggi

L'affiche rouge

Frankreich 1976; Regie: Frank Cassenti; Buch: Frank Cassenti und René Richon; Kamera: Philippe Rousselot; Musik: Juan Cedron und Carlos Carlsen; Darsteller: Roger Ibanez, Pierre Clémenti, Laszlo Szabo, Maia Wodeska, Malka Ribowska; Produktion: Z-Productions, Paris, und Institut National de l'Audiovisuel, 90 Min. (Wettbewerb)

Der 1945 in Marokko geborene Frank Cassenti hat in seinem zweiten, inzwischen mit dem Prix Jean Vigo ausgezeichneten Spielfilm die Geschichte der historisch verbürgten Résistance-Gruppe «Manouchian» auf völlig unkonventionelle Weise zur Darstellung gebracht: Er spielt mit «offenen Karten», indem er die Darsteller der einzelnen Rollen auf einer ersten Handlungsebene als Schauspieler vorstellt und mit überlebenden Zeugen der darzustellenden Ereignisse, vor allem mit Mélinée Manouchian, der Witwe des am 21. Februar 1944 mit 21 Kampfgefährten erschossenen Gruppenführers Missak Manouchian, zusammenführt. Aus den Erzählungen der

Zeugen «lernen» die Schauspieler, wie sich die von ihnen interpretierten Personen in ihrer damaligen Wirklichkeit verhalten haben. Auf einer zweiten Handlungsebene werden einzelne Szenen der Geschichte ausgespielt. Durch diesen Kunstgriff sind es nicht die Zuschauer, sondern die Schauspieler, die sich mit den einzelnen Figuren «identifizieren». Die beiden Handlungsebenen brechen sich in einer dritten: einer Bühne, auf der Mitglieder des «Théâtre du Soleil» aus Vincennes in verschiedenen Stilen (u. a. demjenigen der Commedia dell'arte) typische Situationen aus der Zeit der Gewaltherrschaft Hitlers in outrierter Verfremdung zur Darstellung bringen. Die drei Handlungsebenen werden bunt durcheinandergewürfelt und wieder in die Gegenwart zurückgeführt, wo sich Film- und Theaterschauspieler mit den überlebenden Zeugen der geschilderten Vorgänge zu einem volkstümlichen Feste treffen. Dieses Nebeneinander von Tragik und Lebensfreude findet sein Gegenstück in den verlesenen Abschiedsbriefen der zum Tode verurteilten Widerstandskämpfer, die von einer tiefen, den Hass gegen «die Deutschen» überwindenden Menschlichkeit zeugen.

Gerhart Waeger

Sebastiane

Grossbritannien 1976; Regie: Paul Humfress und Derek Jarman; Buch: James Whaley und D. Jarman; Kamera: Peter Middleton; Musik: Brian Eno und Andrew Wilson; Darsteller: Leonardo Treviglio, Barney James, Neil Kennedy, Richard Warwick; Produktion: Megalovision, London, 90 Min. (Wettbewerb)

Paul Humfress hat zwölf Jahre für die BBC gearbeitet, unter anderem mit John Schlesinger, Lindsay Anderson und Ken Russell. Derek Jarman ist Kunstmaler und Bühnenbildner. «Sebastiane», nach dreijährigen Vorarbeiten entstanden, ist der erste Spielfilm der beiden Autoren und hat alle Mängel, aber auch die frische Unbekümmertheit eines solchen. Erzählt wird die Passion des Märtyrers Sebastian, eines römischen Soldaten, der der Legende gemäss zur Zeit des Kaisers Diocletian seines christlichen Glaubens wegen mit Pfeilen zu Tode gemartert wurde. Die Sebastian-Legende spielt eine grosse Rolle in der abendländischen Malerei, nicht zuletzt deshalb, weil sie schon früh den Vorwand zu Studien am nackten menschlichen Körper bot. Die Ikonographie ist denn auch der Ausgangspunkt des (nach englischer Manier) lateinisch gesprochenen Films, der sich konsequent auf die homoerotischen Aspekte des Themas konzentriert: Weil er den Kampf verweigert, wird Sebastian gefoltert und in der glühenden Sonne auf die Erde gebunden, was ihm das Erlebnis einer Vision verschafft. Diese gibt ihm die Kraft, sich dem Kommandanten Severus zu verweigern und das Martyrium auf sich zu nehmen. Den Folterszenen werden teils statische Bilder karger Wüstenlandschaften, teils einem schwelgerischen Ästhetizismus huldigende Aktaufnahmen männlicher Körper gegenübergestellt. Innerhalb des absolut gesehenen homophilen Universums bemühen sich die Autoren mit etwas unzulänglichen Mitteln um eine Differenzierung zwischen reiner Sexualität und einer Art vergeistigten Erotik.

Gerhart Waeger

Giliap

Schweden 1974/75; Regie: Roy Andersson; Buch: Roy Andersson; Kamera: John Olsson; Musik: Björn Isfalt; Darsteller: Thommy Berggren, Mona Seilitz, Willie Andréason u. a.; Produktion: Sandrew Film und Theater AB, 138 Min. (Tribune libre)

Ein junger Mann lässt sich von einem Hotel als Kellner anstellen, obschon er lieber zur See möchte. Am Abend streicht er im Hafen umher und schaut den grossen Schiffen nach. Eine kleine, blonde Kellnerin, die auch weg möchte, verliebt sich in

ihn, er aber kann sich nicht entscheiden. Mehr zufällig macht er an einem von einem anderen Hotelangestellten organisierten Überfall mit – das Projekt, das viel Geld einbringen soll, heisst Giliap – der aber missglückt. Das Mädchen geht weg, später auch der junge Kellner. Am Meer treffen sie sich wieder und lieben sich. Da taucht plötzlich der Hotelangestellte auf, der auch in das Mädchen verliebt ist. Aus Verzweiflung erschießt er sie.

«Giliap» ist einer der langsamsten und dunkelsten Filme, die ich jemals gesehen habe. Er enthält alle «tragischen Elemente» des amerikanischen Gangsterfilms, dadurch aber, dass er vollständig auf «action» verzichtet, die kommerzielle Seite seiner Vorbilder weglässt, wird er zu einem ergreifenden Dokument der Einsamkeit, des nicht richtig definierbaren, die Menschen ständig quälenden Unwohlseins. Giliap, das ist im Film die Illusion des Reichtums, des Glücks. Diese Illusion wird schliesslich zum Schmerz. Ein Schmerz, den zu lindern die Menschen unfähig sind, da sie auf der Flucht sind vor ihren eigenen Problemen und sie, wie der junge Kellner, lieber aufs weite Meer hinaustragen als sie mit ihren Partnern zu lösen.

Bernhard Giger

Palmarès von Locarno

Internationale Jury

Grosser Preis: «Le grand soir», Francis Reusser (Schweiz); Preis zum Andenken an den Kameramann Ernest Artaria: Renato Berta (Schweiz); Spezialpreis: «Mirt sost shi amit» (Die Ernte: drei Jahrtausende), Haile Gerima (Äthiopien); Grosser Preis der Jury: Marco Bellocchio; Erwähnungen: «Silna Voda» (L'eau forte), Ivan Terziev (Bulgarien); «Il n'y a pas d'oubli», Rodrigo Gonzalez, Marilu Mallet und Jorge Fajardo (Kanada).

Ökumenische Jury

Grosser Preis: «Mirt sost shi amit» (Die Ernte: drei Jahrtausende), Haile Gerima (Äthiopien); Erwähnungen: «Les ambassadeurs», Naceur Ktari (Tunesien); «Reifezeit», Sohrab Shahid-Saless (BRD); «Jesus von Ottakring», Wilhelm Pellert (Österreich).

FIPRESCI-Jury

Preis (ex-aequo): «Shirins Hochzeit», Helma Sanders (BRD); «Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000», Alain Tanner (Schweiz); Spezialpreis: «Salò o le 120 giornate di Sodoma», Pier Paolo Pasolini (Italien).

Jonas, der im Jahr 2000 25 Jahre alt wird, im gleichnamigen Film von Alain Tanner

