

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 30 (1978)

Heft: 1

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: 18.01.2026

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

FILMKRITIK

Repérages

Schweiz/Frankreich 1977. Regie: Michel Soutter (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/10)

I.

Drei Jahre lang hat Michel Soutter geschwiegen. Nach «L'escapade», einem gewiss reizvollen, brillant inszenierten, aber letztlich doch kaum unter die Oberfläche dringenden Film, hat der Westschweizer Regisseur einen Marschhalt eingelegt, sich Gedanken über die Zukunft seiner filmischen Arbeit gemacht. Er wollte, wie er in einem Interview zu Bruno Jaeggi sagte, nach einem anderen Grund, nach einer grösseren Tiefe suchen. Soutter war sensibel genug zu spüren, dass sein Schaffen neuer Impulse bedurfte, dass seine Filme in einer Art poetischen Verspieltheit zu ersticken drohten, gewissermassen um sich selber zu kreisen begannen.

Von all dem, was seine Filme liebenswürdig und sehenswert machte, hat Soutter während seiner schöpferischen Pause nichts eingebüßt. «Repérages» ist wie seine früheren Werke der Film eines Poeten, für den Poesie nun allerdings über ihren ästhetischen Stellenwert hinaus ein Mittel zur Herstellung von Transparenz ist. Und wie zuvor schon kreist er spielerisch Menschen ein, konfrontiert er den Filmbesucher mit ihrer Eigenart, ohne dass er ihnen dabei die Würde nimmt. Subtil und liebevoll schafft er Identifikationsmöglichkeiten: Im Spiegel, den er seinen Protagonisten vorhält – oder besser: den sie sich selber vorhalten – erkennen wir uns wieder als verletzliche, aber nie als verletzte Wesen.

Es gibt nun aber, und dies ist ohne Zweifel das Resultat der mehrjährigen Suche, eine neue Dimension in Soutters Schaffen. Ich würde sie mit Reife, Gesetzmässigkeit, Selbstsicherheit umschreiben. Sie schlägt sich äusserlich in einer überaus beherrschten, aber nie kalten formalen Gestaltung seines neusten Films nieder. Ihren entscheidenden Ausdruck indessen findet sie in einer überzeugenden Sensibilität im Umgang mit der zu erzählenden Geschichte und ihren Figuren.

II.

Das Nacherzählen der Geschichte von «Repérages» kann nicht mehr sein als eine Orientierungshilfe. Nicht die Story selber trägt den Film, sondern die Art, wie sie erzählt wird, der Geist, der hinter ihr steckt. Um den Filmregisseur Victor (Jean-Louis Trintignant) geht es da, der Anton Tschechows «Drei Schwestern» verfilmen will. Zur Vorbereitung seines Vorhabens lädt er die drei Hauptdarstellerinnen ins alte Hotel des Salines nach Bex ein. Was sich vorerst wie ein Arbeitsaufenthalt ausnimmt, erhält bald einmal weiterreichende Ausmasse. Victor nutzt die Inselsituation – gegeben durch die Abgeschiedenheit des Hotels in einem weitläufigen Park –, um mit sich selber und seinen Gefühlen ins Reine zu kommen. Er steht an einem Wendepunkt seines Lebens, bei jener Wegmarke, wo es sich zu entscheiden gilt, in welcher Richtung der Marsch weitergehen soll. Repérages sind Merkzeichen, um sich zuretzufinden. Der Ausdruck kann aber auch Ortung bedeuten.

Victor findet im Verlauf des Zusammenseins mit den drei Frauen Merkzeichen für seine persönliche Orientierung. Er erkennt, dass er Julie (Delphine Seyrig), die einmal seine Frau gewesen ist und ihm einen Sohn geschenkt hat, noch immer liebt und dass er zu ihr zurückkehren möchte. Er lernt Cécilia (Lea Massari) schätzen, obschon sie ihm vom italienischen Koproduzenten aufgedrängt wurde. Ihre vitale Beziehung zur Arbeit, in der sie aufgeht und dabei momentane Stimmungen und Launen vergisst, ihre herbe und erhabene Schönheit, aber auch ihre starke Ausstrahlung, die sich positiv auf die andern überträgt, vermittelt ihm eine neue Beziehung zu seiner Arbeit

und seinem Dasein. Und neben der Neugier und Verwirrung der Gefühle, welche die Begegnung mit der jugendlichen, sinnlich-naiven Esther (Valérie Mairesse) bei Victor bewirken, werden auch Zeichen der Distanz von einer vergangenen Zeit und der Reife sichtbar.

Liebe, Arbeit, Jugend: Jede der Frauen, so will es Victor scheinen, und er äussert sich einmal auch dementsprechend, steht für einen dieser Begriffe da, verkörpert ihn. Aber in Wirklichkeit ist alles viel komplizierter, verhält es sich vielleicht so, dass die drei Frauen – ähnlich wie bei Altmans «Three Women» – nur eine einzige sind: Gedanken, an denen festzukleben, gefährlich ist – für den Zuschauer so gut wie für den Kritiker; denn Merzeichen nur werden Victor angeboten, nicht Leitplanken, nicht Sicherheitslinien. Was sich als Symbol oder gar als Schlüssel zum Verständnis offenbart, entpuppt sich hintendrein als Spielerei. In dieser Beziehung ist Soutter der alte geblieben. Victor – und mit ihm wohl auch der Betrachter des Films – fährt nicht schlecht, wenn er die ausgeprägten, sichtbaren Eigenschaften einer jeden Frau als Teil der gesamten Persönlichkeit von allen drei empfindet: Julie, das wird dem suchenden Regisseur doch zur Gewissheit, ist nicht nur Julie allein, sondern auch Cécilia und Esther. Genau das macht sie liebens- und begehrenswert, wenn es erst einmal entdeckt ist.

III.

Es gehört zur Eigenart von «Repérages», dass Victor bei der Suche nach seiner Identität und der Beziehung zu seiner früheren Frau, sein eigentliches Vorhaben in den Hintergrund drängt. Ja, bisweilen kommt gar der Verdacht auf, die Verfilmung von Tschechows «Drei Schwestern» sei nur ein Vorwand für das Zusammentreffen mit Julie. Tschechows Schauspiel verliert in solchen Phasen seine Funktion als literarische Vorlage für einen Film. Es begleitet die Protagonisten, für die das Zusammensein im alten Hotel zu einem dynamischen Besinnungsprozess wird, in ganz anderer Weise: Es bietet sich an, wenn der eigenen Sprache die Kraft und die notwendige Präzision fehlt. Tschechows Worte werden – auf eine neue Situation übertragen – wiederum lebendig, aktuell. Es stellt sich rasch heraus, dass «Repérages» weder eine Literaturverfilmung noch ein Film über das Drehen eines Filmes ist, wie ihn Truffaut etwa mit «La nuit américaine» geschaffen hat. Bei Soutter ist das Schauspiel der Katalysator, der einen Prozess in Bewegung bringt und ständig weiterbewegt. Dabei vermischen sich Form und Inhalt laufend, durchdringt die Idee der Tschechow-Verfilmung die Privatsphäre der Protagonisten, wird Privates zum Inhalt des Stücks und zweifellos auch des Films.

Wie stark die Trennung zwischen dem Privatbereich des Schauspielers und seiner Rolle aufgehoben wird, erweist sich im kurzen, aber von einer bestechenden Präsenz erfüllten Auftritt Roger Jendlys. Er spielt im Film den etwas verkommenen Schauspieler Jean Vallée, der von den bevorstehenden Dreharbeiten gehört hat und nach Bex gereist ist, um sich für die Rolle des Tschebutikin zu bewerben. Wenn er nach seiner Ankunft in einem kleinen Gasthof nicht ohne Pathos Tschechow zitiert, erscheint dies seinem unverdorbenen Publikum nicht als literarischer Vortrag, sondern als die spontan geäusserte Lebensweisheit eines Abgeklärten. Und später dann, als Vallée Victor und den drei Frauen als Probe seines Könnens den Tod Tschechows vorspielt, stirbt er tatsächlich. Die Grenzen sind ganz aufgehoben.

Der Tod Vallées, die völlige Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle, wirkt wie eine Erlösung. Endlich kann der Film gedreht werden. Die erste Einstellung zeigt, wie Tschebutikin – ist es der auferstandene Jean Vallée? – über eine weite Rasenfläche auf die Kamera zuschreitet, gewissermassen auf einem langen Marsch von der Idee zur Verwirklichung. Und mit dem Tod Vallées scheint sich auch die Verkrampfung unter den vier Protagonisten gelöst zu haben. Julie, Cécilia und Esther, bisher in einem sehr ambivalenten Verhältnis zueinander stehend, sitzen einträglich als die drei Schwestern Olga, Macha und Irina beisammen. Victor und Julie werden, so ist zu vermuten, eine neue Verbindung eingehen. Ob der Film gelingen wird und ob die

KURZBESPRECHUNGEN

28. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbewertungen» 4. Januar 1978

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

Brutti, sporchi e cattivi

78/1

Regie: Ettore Scola; Buch: Ruggero Maccari und E. Scola; Kamera: Dario Di Palma; Musik: Armando Trovaioli; Darsteller: Nino Manfredi, Maria Bosco, Francesco Anniballi, Alfredo D'Ippolito, Giancarlo Fanelli, Ennio Antonelli u. a.; Produktion: Italien 1975, CCC/Carlo Ponti, 115 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

In brutalen, hässlichen Bildern schildert Ettore Scola das brutale, hässliche Leben der Ausgestossenen in den Blechbaracken am Rande Roms. Leben heißt hier Überleben. Die vulgäre, vitale Triebkraft aber ist Kehrseite einer tiefen Hoffnungslosigkeit. Leider führen die mangelnde soziologische Analyse und Scolas Zynismus den wuchtigen Angriff in eine fragwürdige Sackgasse. → 1/78

E

El buque maldito (Das Geisterschiff der schwimmenden Leichen)

78/2

Regie und Buch: Amando Ossori; Kamera: Miguel F. Mila; Musik: Anton Grazia Abril; Darsteller: Maria Perschy, Jack Taylor, Carlos Lemos u. a.; Produktion: Spanien 1973, Ramon Plana; etwa 90 Min.; Verleih: Domino, Zürich.

Schwerfällig inszenierte Serienproduktion über eine Abwandlung des Vampirmotivs: Ein Geisterschiff entlässt nachts als Skelette erhaltene Ritter, die Menschenblut für ihr Fortleben brauchen. Die Begegnung mit diesem Schiff endet für alle Beteiligten tödlich.

E

Das Geisterschiff der schwimmenden Leichen

Day of the Animals (Bestien im Angriff)

78/3

Regie: William Girdler; Buch: William Norton und Eleanor Norton; Kamera: Robert Sorrentino; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: Christopher George, Leslie Nielsen, Lynda Day George, Richard Jaeckel, Michael Ansara, Ruth Roman u. a.; Produktion: USA 1976, Edward L. Montoro, 90 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Eine Sintflutgeschichte im amerikanischen Heimatstil: Eine Wandergruppe zieht durch die einsame Bergwelt. Durch die Zerstörung der Ozonschicht dreht das gesamte Tierreich durch und verwandelt sich in eine zoologische Armee, die am Schluss die Ausflügler arg dezimiert zurücklässt. Der Film kommt schnell zur Sache und bringt sie ohne viel Federlesens, in der Art von Fernsehserien, hinter sich. Mäßige, anspruchslose Unterhaltung.

E

Bestien im Angriff

TV/RADIO-TIP

Samstag, 7. Januar

21.00 Uhr, DRS II

Die Sprache bringt es an den Tag

In zehn Anmerkungen macht Friedrich Salzmann in seiner Sendung auf Entwicklungstendenzen der deutschen Sprache aufmerksam. Es ist die Rede vom Jargon jenes Wissenschafters, der sich hinter Unverständlichkeit versteckt, weil er sich so der Kontrolle seiner Aussagen entziehen kann; es wird ihm anderseits aber zugute gehalten, dass die Wirklichkeit komplizierter geworden ist und dass einfaches, verständliches Reden und Schreiben zu einer Kunst wird, die es erst noch zu erlernen gilt. Wir begegnen dem Sportreporter, dem Rezensenten, dem Reklametexter, den «Sprachzertrümmerern» und anderen Benützern unserer deutschen Sprache, wobei nur schwer auszumachen ist, welche Entwicklungstendenzen bleibende Veränderungen anzeigen und was blosse Modeerscheinungen sind.

22.15 Uhr, ARD

The War of the Worlds (Kampf der Welten)

Spielfilm von Byron Haskin (USA 1953). – Um sich anstelle ihres unwirtlichen Planeten eine neue Heimat zu erobern, landen Marsbewohner mit Raumschiffen auf der Erde. Alle Waffen, mit denen man sie dort zu bekämpfen versucht, bleiben wirkungslos, denn die unheimlichen Wesen verfügen über hochentwickelte Abwehr-Techniken. Panik ergreift die Menschen, ihr Schicksal scheint besiegt. «Kampf der Welten» eröffnet eine umfangreiche Science-Fiction-Filmreihe der ARD, die dieses im Fernsehen bisher wenig berücksichtigte Genre in seinen interessantesten und phantasievollsten Spielarten vorstellen wird. Wir werden auf die Science-Fiction-Reihe in einer der nächsten Nummern ausführlich zurückkommen.

Sonntag, 8. Januar

17.00 Uhr, DRS II

Hallers Jahrhundert

Zum Gedenken an den 200. Todestag Albrecht von Hallers (1708 bis 1777) veran-

staltete die Universität Bern in Verbindung mit der Burgergemeinde und der Stadt Bern im Oktober 1977 ein dreitägiges Symposium, an dem in rund 10 Vorträgen und Veranstaltungen Persönlichkeit und Wirken des Berner Dichters und Gelehrten beleuchtet wurden. Prof. Walther Killy befasste sich in seinem Vortrag mit «Hallers Jahrhundert» – dem 18. also und mit den geistigen Strömungen, in die Haller hineingeboren wurde. Auch der Geehrte selber kommt in der Sendung zu Wort: Horst Christian Beckmann liest sein Gedicht «Über den Ursprung des Übels» aus dem Jahre 1734.

18.00 Uhr, DRS II

Lebensmut trotz Lebensangst

Über den Glauben als Widerspruch in den Widersprüchen des Lebens spricht Dr. Volker Weymann, Leiter der Deutschschweizerischen Arbeitsstelle für evangelische Erwachsenenbildung (Zürich). Die Spannung, der Widerspruch zwischen Angst und Mut ist eine Grunderfahrung menschlichen Lebens – eine Erfahrung, die für manche gerade zum Jahresanfang hervortreten mag. In die Enge getrieben werden, fliehen wollen und doch von sich selbst nicht loskommen: Das ist die Lebensbewegung der Angst. Aus sich herausgehen, sich verlassen können und so zu sich selbst kommen: Das ist die Lebensbewegung des Muts. Mut kann inmitten der Angst entstehen, wo wir, weil der Angst ausgeliefert, uns Gott ausliefern, uns auf ihn verlassen. Nur durch die Angst hindurch führt der Weg über sie hinaus.

20.15 Uhr, DSF

A Thousand Clowns (Tausend Clowns)

Spielfilm von Fred Coe (USA 1965), mit Jason Robards, Barbara Harris, Martin Balsam. – Wie die literarische Vorlage, die Komödie von Herb Gardner, bietet auch das Filmscript schauspielerische Paraderollen an. Nicht umsonst hat denn auch Martin Balsam (er verkörpert im Film die Rolle des Arnold Burns) 1966 den «Oscar» für die beste männliche Nebenrollen-Darstellung des Jahres erhalten. Jason Robards und Barbara Harris spielen die trefflichen Figuren des Murray Burns und der Sandra Markowitz. Barry Gordon, Gene Saks und William Daniels sind Nick, Leo und Albert. Fred Coe,

Elvis On Tour

78/4

Regie und Buch: Pierre Adidge und Robert Abel; Kamera: Robert E. Thomas; Musik und Darsteller: Elvis Presley, James Burton, Charlie Hodge, Ronnie Tutt, Glen Hardin, Jerry Scheff, John Wilkinson u. a.; Produktion: USA 1972, Pierre Adidge und Robert Abel, 95 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

95 Minuten Elvis total: als Kind; bei Plattenaufnahmen; beim Besteigen von Autos und Flugzeugen; umschwärmt und verfolgt von Fans; vor, während und nach Konzerten. Eine aufwendige Technik steht ganz im Dienste des «King». Mehrere Kameras verfolgten 1972 seine triumphale Tournee durch die Vereinigten Staaten, und auf der Leinwand ist er dann gleichzeitig in drei verschiedenen Posen zu bewundern oder parallel zu seinen mitgehenden und «ausflippenden» Fans. Ein Film für Anhänger Elvis Presleys und Liebhaber aufwendiger Shows. – Ab etwa 12 möglich.

J

Fire (Horizont in Flammen)

78/5

Regie: Earl Bellamy; Buch: Norman Katkow und Arthur Weiss; Kamera: Dennis Dalzell; Darsteller: Ernest Borgnine, Vera Miles, Patty Duke Astin, Alex Cord, Donna Mills u. a.; Produktion: USA 1977, Warner Bros., etwa 100 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Eine riesige Waldfläche gerät in Brand: Mit Hilfe der Technik, primär aber mit menschlichem Opferwillen und Heldenmut, wird die Naturkatastrophe gebändigt. Ethisch-moralische Wertvorstellungen werden in oberflächlich inszenierten, schablonenhaft verknüpften Handlungen bestätigt: In der Hitze wird eine zerstörte Ehe wieder geschweisst, ein Verbrecher zum Lebensretter, der Brandstifter von einem Baum erschlagen ... Den Schauspielern bleibt nicht viel anderes übrig, als die vorgezeichneten Schablonen auszufüllen.

E

Horizont in Flammen

Jesus of Nazareth (Jesus von Nazareth)

78/6

Regie: Franco Zeffirelli; Buch: Anthony Burgess, Suso Cecchi D'Amico und F. Zeffirelli; Kamera: Armando Nannuzzi und David Watkin; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Robert Powell, Olivia Hussey, Anne Bancroft, James Mason, Laurence Olivier, Anthony Quinn, Rod Steiger, Peter Ustinov u. a.; Produktion: USA/Italien 1977, Vincenzo Labella, NBC, RAI u. a.; etwa 270 Min. (Teil I: 140; Teil II: 130); Verleih: Citel, Genf.

Die ursprünglich für das Fernsehen produzierte, für die Kinos zweigeteilte und um etwa anderthalb Stunden gekürzte Verfilmung des Lebens, Leidens und Sterbens Jesu Christi folgt im Wesentlichen dem Johannesevangelium, enthält aber auch erfundene Szenen und Dialoge. Franco Zeffirelli hat sich des biblischen Stoffes ohne besonderes inneres Engagement bemächtigt. So ist ein zwar erbaulicher, aber letztlich für den heutigen Menschen unverbindlicher Bilderbogen entstanden, in dem Stars und schön arrangierte Szenen dominieren. – Ab etwa 9 möglich.

→ 1/78

K

Jesus von Nazareth

La Môme Piaf (Edith Piaf – der Spatz von Paris)

78/7

Regie: Guy Casaril; Buch: G. Casaril und Françoise Ferley, nach dem Buch «Piaf» von Simone Berteaut; Kamera: Guy Delattre; Musik: Ralph Burns, Edith Piaf, Betty Mars; Darsteller: Brigitte Ariel, Pascale Christophe, Guy Tréjan, Pierre Vernier, Jacques Duby u. a.; Produktion: Frankreich 1973, Les Films Feuer et Martin; 108 Min.; Verleih: Spiegel-Film, Zürich.

Diese Filmbiographie schildert Kindheit und Jugend der berühmten Chansonsängerin Edith Piaf (einfühlend interpretiert von Brigitte Ariel) bis zu ihrem 21. Lebensjahr, als ihr mit «L'accordéon» der künstlerische Durchbruch gelang. Die pittoresken Aufnahmen von Pariser Hinterhöfen und Strassen vermögen jedoch nicht annähernd den ungewöhnlichen und von äusserem Elend belasteten Lebensweg nachzuzeichnen. Auf eindringliche Weise überzeugt der Film in musikalischer Hinsicht.

J

Edith Piaf – der Spatz von Paris

als Regisseur bisher kaum hervorgetreten (von ihm stammt «Me, Natalie»), hat die Geschichte munter inszeniert, ohne filmkünstlerische Ambitionen, ganz auf die Schauspieler ausgerichtet. Es geht um einen liebenswürdigen Nonkonformisten, von Beruf Fernsehautor, den nicht einmal die Liebe dazu bringt, seinen Eigensinn abzulegen. Die Umwelt muss ihn hinnehmen, wie er ist.

Montag, 9. Januar

23.00 Uhr, ARD

 **Man's Favorite Sport**

(Ein Goldfisch an der Leine)

Spielfilm von Howard Hawks (USA 1963), mit Rock Hudson, Paula Prentiss, Maria Perschy. – Wer einen Bestseller über die hohe Kunst des Angelns geschrieben hat, kann dennoch erhebliche Schwierigkeiten haben, sich zum ersten Mal in der Praxis zu bewähren. Das ahnt auch ein Starverkäufer für Angelbedarf, der sich ausserdem als Autor eines Angler-Handbuchs einen Namen gemacht hat. Die dringende Einladung zum Angeltournier bringt ihn in arge Bedrängnis, denn bisher hatte er noch nie versucht, seine Theorien selber auszuprobieren. Er begibt sich in die Lehre bei zwei Damen, um dem allgemeinen Gespött zu entgehen.

Mittwoch, 11. Januar

20.20 Uhr, DSF

 **Wanderlust**

Drama von Karl Otto Mühl. – Martin Burns ist einer, der einmal hoch hinaus wollte, es jedoch nicht geschafft hat und nun resigniert, gleichzeitig aber grossspurig versucht, sich im Möglichen einzurichten. Die Inszenierung von Joachim Preen am Schauspielhaus Bochum wurde vom Zweiten Deutschen Fernsehen in Koproduktion mit dem Österreichischen und dem Deutschschweizer Fernsehen aufgezeichnet.

Freitag, 13. Januar

20.15 Uhr, ARD

 **The Flim-Flam-Man**

(Der tolle Mister Flim-Flam)

Spielfilm von Irvin Kershner (USA 1967), mit George C. Scott, Michael Sarrazin. – Ein

alter Schalk von der Art Eulenspiegels lehrt einen jungen Mann, wie man Zeitgenossen übers Ohr haut, indem man ihre Geldgier ausnützt, bis der Junge sich wieder zur Ehrlichkeit entschliesst. Frisch und einfallsreich inszenierte Gaunerkomödie aus den landschaftlich reizvollen amerikanischen Südstaaten, welche auch für Jugendliche geeignet ist.

22.05 Uhr, DSF

 **Wanda**

Spielfilm von Barbara Loden (USA 1970). – Der Film erzählt die Geschichte einer Frau aus dem amerikanischen Subproletariat, die sich in ihrer Willenlosigkeit und Kontaktarmut treiben lässt und an der Seite eines schäbigen Gewohnheitsverbrechers – allerdings nur vorübergehend – so etwas wie ein sinnvolles Dasein erlebt. Ein unsentimentaler, fast dokumentarisch wirkender Film über eine unerfüllte, ausgebeutete Randexistenz in der amerikanischen Provinz und zugleich ein bemerkenswertes Erstlingswerk.

23.05 Uhr, ZDF

 **Across 110th Street**

(Strasse zum Jenseits)

Spielfilm von Barry Shear (USA 1972), mit Anthony Quinn. – Mafia und Polizei jagen drei Verbrecher, die eine Mafia-Bank überfallen und dabei sieben Menschen brutal ermordet haben. Die unheimlich hart und dramatisch inszenierte Gangsterstory setzt sich mit sehr vielen Problemkreisen auseinander und wirkt überlastet. Die Auseinandersetzung mit dem Film ist aufgrund einer sich flutartig ausbreitenden amerikanischen Filmwelle als Reaktion auf eine gewalttätig gewordene Gesellschaft dennoch lohnend.

Samstag, 14. Januar

10.00 Uhr, DRS II

 **Tête à tête**

Hörspiel von Anna Felder; Regie: Mario Hindermann (deutsch) und Ketty Fusco (italienisch). – Ausgangspunkt der sieben Gespräche zwischen einer Frau und einem Mann sind die Tiere: Erlebnisse mit Tieren, Erinnerungen an Tiere, Reflexionen über

Mon oncle (Mein Onkel)

77/8

Regie: Jacques Tati; Buch: J. Tati, Jacques Lagrange und Jean L'Hôte; Kamera: Jean Bourgoin; Musik: F. Barcellini und A. Romans; Darsteller: Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Alein Bécourt, Lucien Frégis, Dominique Marie u.a.; Produktion: Frankreich/Italien 1958, Specta/Gray/Alter/Centauro, 120 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf.

Monsieur Hulot ist diesmal der liebenswerte Onkel aus der idyllischen Vorstadt mit den baufälligen Häusern und den Volkstypen, der seinem Neffen, der in einer perfekten, vollautomatischen, aber sterilen Villa wohnt, eine andere, farbige Seite des Daseins erschliesst. Jacques Tati schildert mit augenzwinkender Ironie und einer Fülle von verschiedenartigsten optischen und akustischen Einfällen Widersprüche und Absurditäten der modernen Zivilisation und stellt ihr auf listig-humorvolle Weise das Menschliche-Allzumenschliche gegenüber. (Ab 9 J.)

K★★

→ 2/78

• Mein Onkel

The Passover Plot (Jesus von Nazareth / Die Passah-Verschwörung) 78/9

Regie: Michael Campus; Buch: Millard Cohan und Patricia Knop; Kamera: Adam Greenberg; Musik: Alex North; Darsteller: Zalman King, Harry Andrews, Hugh Griffith, Donald Pleasence, Scott Wilson u.a.; Produktion: Israel/USA 1975, Menahem Golan/Yoram Globus/Coast Industries, 88 Min.; Verleih: Stamm-Film, Zürich.

Romanhafte Bibelversion, die mit der Botschaft der Heiligen Schrift besonders willkürlich umspringt und verfälschende Akzente setzt: Jesus proklamiert sich als Messias im Umfeld jüdischer Machtkämpfe gegen die römischen Unterdrücker, die seine Jünger als Revolutionäre bekämpfen. Als Anstoß zu religiös motivierter Auseinandersetzung spekulativ zu weit im Abseits.

→ 1/78

E

• Jesus von Nazareth – Die Passah-Verschwörung

Repérages (Drei Gesichter der Liebe)

78/10

Regie und Buch: Michel Soutter; Kamera: Renato Berta; Musik: Arie Dzierlatka; Darsteller: Jean-Louis Trintignant, Delphine Seyrig, Lea Massari, Valérie Mairesse, Roger Jendly u.a.; Produktion: Schweiz/Frankreich 1977, Citel/Action/Gaumont, 100 Min.; Verleih: Citel, Genf.

Mit der Feststellung, dass der Film beschreibt, wie ein Regisseur sich mit drei Schauspielerinnen trifft, um einen Film über Tschechows «Drei Schwestern» vorzubereiten, dieses Vorhaben aber dazu benutzt, um mit seiner Beziehung zu seiner früheren Gefährtin ins Reine zu kommen, ist Soutters neues Opus nur ungenau umrissen. Subtil werden in «Repérages» die komplexen Beziehungen von Menschen aufgefächert und behutsam ins Bild gebracht. Dabei wird die Geschichte eines Mannes sichtbar, der an der Wende seines Lebens steht und zu sich selber zu finden trachtet.

→ 1/78

E★★

• Drei Gesichter der Liebe

Rollercoaster (Achterbahn)

78/11

Regie: James Goldstone; Buch: Richard Levinson und William Link; Kamera: David M. Walsh; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: George Segal, Richard Widmark, Timothy Bottoms, Henry Fonda, Harry Guardino, Susan Strasberg u.a.; Produktion: USA 1976, Jennings Lang für Universal, 118 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Ein intelligenter Psychopath versucht, mit gezielten Sabotageakten in amerikanischen Vergnügungsparks Geld zu erpressen. In der Behandlung des Themas oberflächlicher, aber weitgehend spannender Film, der sich ganz auf die Sensur-round-Schockeffekte und das parodistische Katz- und Mausspiel zwischen Attentäter und Sicherheitsbeamten konzentriert. – Ab etwa 14 möglich.

J

• Achterbahn

Tiere. Bald aber wird man gewahr, dass für die beiden Gesprächspartner die Tiere nur Ausflucht sind oder Vorwand, dass hinter diesem scheinbar unverfänglichen Thema sich ihr eigenes privates Schicksal verbirgt, die Unfähigkeit sich spiegelt, menschliche Probleme wahrzunehmen und zu bewältigen. Der Dialog der Tessiner Autorin, die sich durch zwei Romane und das poetische Hörspiel «Eva oder Die Denkaufgabe» einen Namen gemacht hat, wird im Anschluss an die deutschsprachige Fassung (mit Renate Schroeter und Wolfgang Stendar) auch in der italienischen Originalversion zu hören sein, und zwar in einer Aufnahme von RSI, Studio Lugano. (Zweitsendung: Sonntag, 15. Januar, 21.00 Uhr.)

20.15 Uhr, ARD

[TV] Der alte Feinschmecker

Fernsehspiel nach Ludwig Thoma. – Blasius Kiermaier ist ein Münchener Privatier. Er ist nicht mehr der Jüngste, aber noch ganz rüstig. In sein etwas langweiliges Leben kommt plötzlich Abwechslung. Sein in Berlin lebender Freund, Bankdirektor Poppendieck, schickt ihm seine Tochter, die sich ein paar Wochen in München umsehen will. Und Blasius Kiermaier verliebt sich bis über beide Ohren in das junge Mädchen. Es scharwenzelt und spielt den Kavalier, tyranisiert seine Umgebung und hat sogar Heiratsgedanken. Aber da ist ein junger Mann, der schon lange vorgesehen war. Und so bleibt Blasius Kiermaier nur, eine altbekannte Lehre aus seinen Erlebnissen zu ziehen.

23.10 Uhr, ARD

[TV] The Andromeda Strain

(Andromeda, tödlicher Staub aus dem All)

Spielfilm von Robert Wise (USA 1971). – In einem von der Außenwelt abgeschnittenen, gigantischen Computer-Laboratorium liefern vier amerikanische Wissenschaftler, ein atemraubendes Rennen gegen die Uhr, um einen tödlich wirkenden Mikroorganismus zu lokalisieren und unschädlich zu machen, der von einer verirrten Raumsonde auf die Erde eingeschleppt worden ist. Ein handwerklich perfekt inszenierter, sehenswerter Science-Fiction-Thriller.

Sonntag, 15. Januar

17.45 Uhr, ARD

[TV] Hochleistungssport wofür?

Vier erfahrene und profilierte Sportler schildern in diesem Bericht von Johann Holzhauser, was sie bewogen hat, über lange Jahre hinweg trotz vieler Entbehrungen und beruflicher Nachteile, dem Leistungssport nachzugehen. Der Skistar Christian Neureuther, der Zehnkämpfer Kurt Bendlin, die Kanuslalomfahrerin Ulrike Deppe und der Spitzenturner aus der DDR Wolfgang Thüne nehmen aus ihrer Sicht zu diesem Thema Stellung. Wolfgang Thüne, der ja 1975 nach den Europameisterschaften von Bern in der Bundesrepublik blieb, äusserst sich im besonderen über die ganz andere Leistungsmotivation der Ostblockstaaten und zeigt dabei die Unterschiede in den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aspekten der Sport-Leistungsmotivation zwischen westlichen und östlichen Ländern auf.

20.20 Uhr, DSF

[TV] North by Northwest

(Der unsichtbare Dritte)

Spielfilm von Alfred Hitchcock (USA 1959), mit Cary Grant, Eva Maria Saint, James Mason. – Der Film, von Hitchcock selber als die Summe seines amerikanischen Werkes bezeichnet, schildert die Abenteuer eines Mannes, der von einem Spionagering für einen vom amerikanischen Geheimdienst imaginär geschaffenen Agenten gehalten wird. Ein brillantes Kinostück, das mit seinem unheimlichen Suspense und immer wieder neuen Kehrtwendungen und Überraschungen selbst dem abgebrühten Zuschauer an die Nerven geht, obschon die Unwirklichkeit der Story ständig bewusst bleibt.

Montag, 16. Januar

23.00 Uhr, ARD

[TV] Ceddo

Spielfilm von Ousmane Sembene (Senegal 1976). – Der wohl bekannteste afrikanische Regisseur reflektiert am Beispiel der Ereignisse in einem Dorf des 17. Jahrhunderts über den Einfluss von Sklavenhandel, der eben einsetzenden Missionierung durch Islam und Christentum sowie der sich etablierenden einheimischen Feudalklasse auf die Entfremdung des afrikanischen Men-

The Story of Juliane Koepcke/Miracles Still Happen (Ein Mädchen kämpft sich durch die grüne Hölle)

78/12

Regie und Buch: Giuseppe Scotese; Kamera: Giorgio Tonti; Musik: Marcello Giombini; Darsteller: Susan Penhaligon, Paul Muller, Grazielle Galvani u.a.; Produktion: USA/Italien 1973, Brut/Protea, 94 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Am 4. Januar 1972, elf Tage nach dem Absturz eines mit 92 Passagieren besetzten Flugzeuges über dem südamerikanischen Dschungel, taucht wie ein Wunder ein junges Mädchen – die einzige Überlebende – aus der Wildnis auf. In fast dokumentarischer Weise – mit einfachsten filmischen und gestalterischen Mitteln – wurde dieses Ereignis an den Originalschauplätzen nachgezeichnet. Die Hersteller verzichteten dabei auf reisserische Effekte, doch werden die «wunderhaften» Fügungen oft zu plump und aufdringlich hervorgestrichen. – Ab etwa 14 möglich.

J

Ein Mädchen kämpft sich durch die grüne Hölle

Stroszek

78/13

Regie und Buch: Werner Herzog; Kamera: Thomas Mauch, Ed Lachmann; Musik: Chet Atkins und Sonny Terry; Darsteller: Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheitz, Wilhelm von Homburg, Bud Donahue, Burkhard Driest u.a.; Produktion: BRD 1977, Werner Herzog, 90 Min.; Verleih: Monopol, Zürich.

Der aus dem Gefängnis entlassene Berliner Strassensänger Bruno Stroszek ist ein von der Umwelt geschundener Aussenseiter, der auch in Amerika, wohin er sich mit einem alten Nachbarn und einem Mädchen absetzt, nicht Glück, Reichtum und Geborgenheit findet, sondern nur neue Abhängigkeit und Zwänge, an denen er schliesslich zugrunde geht. Die einfache, schöne Geschichte ist komisch und schrecklich zugleich. Geprägt von Werner Herzogs aussergewöhnlicher Imaginationskraft und seiner privaten Mythologie, wird der Film zu einer pessimistischen Vision einer inhumanen Welt, in der der «reine Tor» vor die Hunde gehen muss.

E★★

→ 1/78

La Tigre venuta dal fiume Kway (Der Tiger vom Kwai)

78/14

Regie: Franco Lattanzi; Darsteller: George Eastman, Gordon Mitchell, Kam Won Long, Krung Srivila u.a.; Produktion: Italien 1975, Cine Fenix, 84 Min.; Verleih: Spiegel Film, Zürich.

Primitiver und schlampiger Italo-Western, mit einem miserablen Drehbuch, dilettantischer Darstellung und schlechter Kameraarbeit. Die unwahrscheinliche Handlung dreht sich um einen Siamesen, der die sterblichen Überreste und den Juwelenschatz eines in Siam gestorbenen Amerikaners dessen Verwandten im Wilden Westen bringen will, woran Verbrecher ihn zu hindern versuchen.

E

Der Tiger vom Kwai

Violette et François

78/15

Regie: Jacques Rouffio; Buch: Jean-Loup Dabadie; Kamera: Andréas Winding; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Isabelle Adjani, Jacques Dutronc, Serge Reggiani, Lea Massari, Sophie Daumier, François Arnoul u.a.; Produktion: Frankreich 1976, Président Films, FR 3, 110 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Violette und François (sympathisch und überzeugend gespielt von Isabelle Adjani und Jacques Dutronc), ein junges, verliebtes und sorgloses Paar mit Kleinkind und Charme, versuchen erfolglos das Leben nach gut bürgerlicher Art zu meistern. Als Gaunerduo in Warenhäusern finden sie vorübergehend zu einer spielerischen, abwechslungsreichen und spannenden Lebensform. Der Film gefällt am besten in seinen erfrischend komödiantischen Momenten. Leider bleibt er jedoch in der Unverbindlichkeit und an der Oberfläche stecken.

E

schen bis auf den heutigen Tag. Vor der Erörterung vor allem für die Weissen unbequemer Tatsachen schreckt Sembene so wenig zurück, wie er das Machtstreben des Islams verurteilt. Das Ärgernis dieses Werkes liegt nicht in einer einseitigen Ideologisierung, sondern in der Konsequenz der Analyse, die eine Überprüfung des bestehenden Geschichtsbildes vom Schwarzen Kontinent fordert.

Dienstag, 17. Januar

22.00 Uhr, ZDF

[TV] Smile (Lauter nette Mädchen...)

Spielfilm von Michael Ritchie (USA 1974), mit Bruce Dern, Barbara Feldon. – Michael Ritchie zeichnet letzten Endes ein überaus deprimierendes Bild. Er zeigt 33 junge Menschen, die sich immerhin mit viel Enthusiasmus und Einsatz bemühen, das Idol einer Gesellschaft ohne Ideale zu werden. Er macht gerade am Beispiel dieses Wettbewerbs deutlich, dass äusserer Aufwand innere Leere auf die Dauer nicht verdecken kann. Und – so demonstriert der Film spielerisch, aber nachdrücklich – in einer Gesellschaft, in der das Wettbewerbsdenken zum obersten Prinzip erhoben wird, degeneriert jeder menschliche Kontakt früher oder später zum Konkurrenzkampf.

Mittwoch, 18. Januar

20.15 Uhr, ARD

[TV] John Glückstadt

Spielfilm von Ulf Miehe (BRD 1975) nach Theodor Storm. – Wie wohl der Auseinandersetzung um eine durch das Bürgertum verhinderte Resozialisierung eines Unterprivilegierten das Zeitkolorit des 19. Jahrhunderts unterlegt ist – Storms Novelle «Der Doppelgänger», deren freie Bearbeitung der Film ist, entstand 1886 – ist der Gegenwartsbezug unübersehbar. Der Teufelskreis von sozialer Benachteiligung, daraus resultierender Kriminalität und Ausgestossenwerden aus der Gesellschaft schliesst sich heute nicht minder konsequent, wenn auch subtiler als in früherer Zeit.

22.35 Uhr, ZDF

[TV] Così fan tutte

Komische Oper von Lorenzo da Ponte, Musik von Wolfgang Amadeus Mozart. – Dieser im Studio hergestellte, erstmals 1970

ausgestrahlte Film ist das Dokument einer singulären Interpretation, wie sie vor allem dem Dirigenten Karl Böhm zu danken ist. «Così fan tutte», 1790 wahrscheinlich als Auftragswerk Kaiser Josephs II. entstanden, gehört zwar zu den sieben grossen Mozart-Opern, aber dennoch ist keine so umstritten, so häufig bearbeitet und arrangiert worden. Weniger die Musik als die simple Verwechslungskomödie gab dabei Anlass zur Kritik. Symmetrisch stehen den zwei Schwestern, Dorabella und Fiordiligi, ihre beiden Verlobten, die Offiziere Ferrando und Guglielmo, gegenüber. Inhaltlich – nicht in der musikalischen Behandlung durch Mozart – gleichen sie Marionetten, die sich typenhaft vorhersehbar und kalkulierbar bewegen. Als «Drahtzieher» fungieren Don Alfonso und die für seinen Plan gewonnene Zofe Despina.

Donnerstag, 19. Januar

16.05 Uhr, DRS I

[TV] En Schtaat suecht en Mörder

Hörspiel von Walther Kauer; Regie: Walter Baumgartner. – Der Schweizer Autor Walther Kauer hat vermutlich einen sechsten Sinn für Tendenzen und mögliche Entwicklungen und Veränderungen in unserer Gesellschaft. Seinen Vorschlag, ein fiktives Hörspiel über die Wiedereinführung der Todesstrafe in der Schweiz zu schreiben, machte er der Abteilung Dramatik fast ein Jahr bevor das Thema in die politische Diskussion geriet. Anhand einiger möglicher Auswirkungen des leider möglichen Rückschritts ins Mittelalter will uns Walther Kauer zur Besinnung auf unsere Menschlichkeit aufrufen. (Zweitsendung: Dienstag, 24. Januar, 20.05 Uhr.)

22.20 Uhr, ZDF

[TV] Unsichtbare Gegner

Spielfilm von Valie Export (Österreich 1977). – Anna glaubt im Radio zu hören, dass unsichtbare fremde Mächte in Wien eingedrungen seien, die einen negativen Einfluss auf die Menschen hätten. Die Aktionistin Valie Export beschreibt in diesem Film den Alltag Annas, ihr Zusammenleben mit Peter, von dem sie sich später trennt, und erzählt vom Verlust und der Wiederentdeckung von Annas Identität. «Unsichtbare Gegner» ist ein ungewöhnlicher Film über die nicht funktionierende Kommunikation, über alltägliche Aggression – ein gewöhnliches Ereignis filmisch seziert.



Liebe zwischen Victor und Julie diesmal zu tragen vermag, lässt Soutter offen. Entscheidend ist, dass aus dem Tod – er erscheint dem Regisseur schon früh im Film in einer Traumsequenz über eine Totenfeier für Tschechow vorerst als etwas schrecklich Endgültiges – neues Leben und neue Hoffnung erwächst. Leben und Tod sind aufs engste miteinander verknüpft, ja bedingen einander. Das eine ist ohne das andere nicht möglich. Victor und Julie erleben die ersten Tage in Bex getrennt voneinander als eine Art Wegsterben. Doch gerade diese schmerzliche Zeit ist für den Aufbau ihrer neuen Beziehung von grosser Bedeutung. Cécilias Ausstrahlung, ahnt man, ist die Folge einer langen Reihe von Toden, aus denen sie gereift hervorgegangen ist. Esther schliesslich, die einmal verzweifelt schreit, sie sei nichts neben Cécilia und Julie, sie möchte auch einmal eine Rolle spielen, lernt erstmals die läuternde Funktion des Todes kennen: Nach Tschebutikins dramatischem Ableben wird sie in der Lage sein, den Part der Irina zu spielen.

IV.

Das Ineinandergreifen von Form und Inhalt, das Auflösen der Grenzen zwischen Rolle, persönlicher Identifikation und privatem Bereich, das Wechselvolle der Beziehungen, die Vermischung von Realität, Illusion und Traum lassen einen formal äusserst komplizierten, schwer zu entschlüsselnden Film erwarten. Man denkt an Alain Resnais oder an Verwirrenderes noch. Soutters Meisterschaft, glaube ich, liegt darin, dass er eine komplexe Thematik, ein feinverästeltes Spiel der Bezüge und Beziehungen, in eine äusserst klare Form zu bringen vermag. «Repérages» ist weder ein Puzzlespiel für Intellektuelle noch ein formalästhetischer Happen für elitäre Kunstgeniesse. Der Film weist vielmehr eine bestechend klare Erzählstruktur auf. Der Eindruck vieler früherer Filme des Westschweizer Regisseurs, nämlich dass sie sich aus vielen optisch brillanten «Einzelnummern» zu einem Ganzen zusammensetzen, ist dem einer Einheit gewichen, die zwar kleine Ausflüge und Ausbrüche durchaus zulässt, letztlich aber nie durchbrochen wird. So sehr ich die Eskapaden Jean-Luc Bideaus in «James ou pas» oder Jacques Denis' in «Les Arpenteurs» schätzte, ich ziehe die starke künstlerische Hand des gereiften Soutters vor.

Allerdings ist Soutters Regie-Regime keineswegs diktatorisch, sondern in einem guten Sinne autoritär. Repérage bedeutet auch die Art, wie eine Sache zusammen-

gefügt wird. Soutter fügt zusammen, wobei er den Individualisten in seinem Team viel Raum zur freien Entfaltung lässt. Er hat ein Ziel vor Augen, und er lässt seine Mannschaft auf dieses Ziel hin arbeiten. Der Kameramann Renato Berta etwa scheint sich ganz den Eingebungen seines Regisseurs unterzuordnen. Seine klaren Bilder, die Präzision der Einstellungen, die optische Dichte, die Sicherheit in der Handhabung des Lichtes tragen viel zur Einheitlichkeit des Filmes bei und bestimmen zu einem wesentlichen Teil die Transparenz der Erzählstruktur. Seine hervorragende Arbeit ist indessen nicht das Ergebnis einer selbstlosen Auftragsausführung, sondern das einer freien künstlerischen Verwirklichung in einem mit der Regie diskutierten und abgesprochenen Rahmen.

Ähnliches trifft zweifellos auch für die Schauspieler zu. Sie zu führen, muss für Soutter bedeutet haben, ihnen im Rahmen der Geschichte einen möglichst weiten Spielraum zur Interpretation ihrer Rollen zu schaffen. Das gibt ihnen die Möglichkeit, ihre Talente auszubreiten, sich persönlich zu engagieren und ein Stück weit – in diesem Film besonders wichtig – auch zu identifizieren. Der Rahmen ist allerdings so ge steckt, dass die Freiheit der Interpretation immer im Dienste der Geschichte, des Filmes und seines Ablaufs integriert bleiben muss. Für die Kiste ist da kein Platz, auch nicht bei Auftritten, die geradezu nach ihr rufen. Was gute Schauspieler unter solch freier, aber doch spürbarer Disziplin zu leisten vermögen, ist erstaunlich. Selten war Jean-Louis Trintignant so vielseitig und differenziert zu sehen, und kaum ein Regisseur hat in den letzten Jahren die Ausstrahlungskraft von Delphine Seyrig oder Lea Massari derart geschickt genutzt. Und welchem Filmschaffenden ist es denn bisher schon gelungen zu zeigen, dass Roger Jendly nicht nur ein guter, omnipräsen ter Schauspieler, sondern ein begnadeter Komödiant ist, der sich auch schwierigster Parts mit einer Souveränität ohnegleichen zu entledigen vermag?

Wo Inhalt und Form ineinander greifen, zu einer Einheit verschmelzen, müssen beide stimmen. In «Repérages» stellt sich dieser Zustand ein. Er ist die Folge einer äusserst konzentrierten Arbeitsleistung, einer absoluten Beherrschtheit im Umgang mit den filmischen Mitteln. Was vor der Kamera sorgfältig vorbereitet und inszeniert wurde, fand am Schneidetisch bei der Montage eine nicht minder gewissenhafte Verarbeitung. Das Künstlerische an dem Film ist, dass diese grossen und vielseitigen Anstrengungen als solche nicht mehr sichtbar werden, sondern einer Selbstverständlichkeit gewichen sind.

V.

Ein Film ohne Fehl und Tadel also? Mit einer solchen Bescheinigung, meine ich, würde man Michel Soutter gewissermassen Sterilität unterschieben, würde das Persönlich-Eckige, das letztlich die Handschrift eines Filmes ausmacht, ausgeklammert. Das Private aber ist in «Repérages» stets gegenwärtig. Dass es sich nicht mehr so losgelöst vom roten Faden präsentiert wie in seinen früheren Filmen, erachte ich als Vorteil. Dennoch: Die Möglichkeiten des Aneckens verbleiben, Widersprüchliches wird nicht von vornherein aufgehoben. Das Poetisch-Verspielte ist nicht immer nur reizvoll und hübscher filmischer Einfall, sondern bildet mitunter auch eine Barriere zwischen Leinwand und Zuschauerraum. Doch weniger als das Optische, das, wie erwähnt, einer straffen, künstlerischen Disziplin unterstellt ist, wird diesmal das Verbale zum Stolperdraht. Nicht immer sucht der Lyriker und Poet Soutter sprachlich den direkten Weg zum Publikum. Manch gesprochenes Wort bleibt schwer durchschaubare Metapher, vielleicht auch bloss leere Formel. Böse ausgedrückt: Auf der Tonebene wird ein literarischer Ballast mitgeschleppt, der bisweilen den Zugang zum Film mehr verbaut als öffnet, der die Klarheit des Bildes verwischt. Der frühere Chansonner steht dem Filmautor bisweilen im Wege. Dabei sei zugegeben, dass dies für einen Deutschschweizer wahrscheinlich stärker ins Gewicht fällt als für einen Romand.

Man wird über solcher Kritik die hervorragenden Qualitäten dieses neuen Films von Michel Soutter nicht vergessen dürfen. In Frankreich ist der Schweizer Filmschaf-

fende nach der Premiere von «Repérages» mit Regisseuren wie Bergman und Bunuel verglichen worden. Diese Vergleiche sind zulässig, so weit sie die Eigenständigkeit und Originalität von Soutters Stil meinen, also im Prinzip die Unvergleichbarkeit seines filmischen Schaffens ansprechen. Ein anderer Vergleich indessen drängt sich geradezu auf: jener zu Robert Altmans «Three Women». Vergleichen heisst hier allerdings, Gegensätzliches zu entdecken. Wo Altman drei an ihrer Umwelt zerbrochene und vernichtete Frauen zusammenführt, wo sich bei ihm Ausweglosigkeit, ja Hoffnungslosigkeit manifestiert, wo der Mann einfach rüdes, zerstörendes Wesen ist, zeigt Soutter, wenn auch behutsam, Möglichkeiten der Veränderungen auf. Seine Frauen wie auch der Mann sind nicht kaputte Mitglieder einer kaputten Gesellschaft, sondern sensible, hellhörige Menschen in einer Umwelt, die Hoffnung immer noch zulässt. Die Zärtlichkeit, mit der sich Soutter seinen Protagonisten nähert, zeugt von einer Achtung vor den Mitmenschen, die vielen Filmschaffenden abhanden gekommen ist. Sie verhindert, dass die Menschen im Film zu blossen Demonstrationsobjekten erniedrigt werden.

Urs Jaeggi

Le point de mire

Frankreich 1977. Regie: Jean-Luc Tramont (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/332)

«Le point de mire» ist der bemerkenswerte (auch bemerkenswert späte) Spielfilm-Erstling eines Professionellen: Jean-Luc Tramont (1934), ein geborener Belgier, arbeitete jahrelang am US-Fernsehen, als AV-Medienberater für die UNO und als Hollywood-Drehbuchautor.

Michel Gaur (Jean-Claude Brialy), der geschiedene Ehemann von Danièle (eine massgeschneiderte Rolle für Annie Girardot), einer Photographin, wird ertrunken im Hafen von Anvers aufgefunden, nachdem er eines Nachts – offensichtlich verfolgt – in Danièles Wohnung Zuflucht gefunden hatte. An die offizielle Version eines Selbstmords kann die resolute Danièle nicht recht glauben; dies vertraut sie auch Bruno Staub (Matthias Habich) an, der ein Freund Michels war. Bruno ist eine undurchsichtige Figur in der Gefolgs- und Leibwächterschaft um den amerikanischen Minister Maxwell (Philippe Rouleau), der gerade zu einem Staatsbesuch in Frankreich weilt. Staub verschafft Danièle dann auch, als Ehrung des Toten und Trost sozusagen, die Exklusivrechte für eine Reportage über Maxwell.

Danièle ist inzwischen ins leer gewordene Appartement Michels gezogen und hat Bekanntschaft und Freundschaft geschlossen mit ihrem jungen Nachbarn Julien Mercier (ein faszinierender Jacques Dutronc), der sich sehr geheimnisvoll gibt, Maler ist und irgendwie «links» zu stehen scheint. Danièles Überzeugung, man habe ihren Mann ermordet, wird nach und nach zur Gewissheit: Sie erhält einen diesbezüglichen anonymen Anruf, findet versteckte, vorerst nichtssagende Photos (auch ihr Mann war Photograph), und bekommt mysteriöse Tonband-Aufnahmen einer Folterung ihres Mannes zugesandt. Auf eigene Faust beginnt Danièle Nachforschungen anzustellen und kommt allmählich dahinter, dass Michel irgendeiner Spur um den amerikanischen Staatsbesuch nachging. Sie hält Bruno als alten Freund auf dem laufenden, doch dieser, mässig interessiert, ist nach wie vor vom Selbstmord Michels überzeugt. In Wirklichkeit, so erfährt der Zuschauer, agiert Staub jedoch in einer Politintrige, in die sich, ohne es zu wissen, auch Danièle immer mehr verstrickt, um ihr schliesslich auf tragische Weise selbst zum Opfer zu fallen.

«Le point de mire» (nach «Le photographe» von Pierre Boulle) ist ein französischer Politthriller in der Art etwa eines Costa-Gavras. Eine perfekt und spannend inszenierte Darstellung von Ohnmacht und Manipulation des Individuums im politischen Räderwerk, das völlige Eigenmächtigkeit erlangt zu haben scheint: In seiner Undurchsichtigkeit zählen Personen nicht, auch Interessen und Ideologien sind nur

mehr schwer zu fixieren. Andrerseits erzeugt der Film schwerlich mehr als eine Stimmung, ein Unbehagen. Schon zur Empörung reicht es nicht. Die Analyse kommt eindeutig zu kurz, das Ganze bleibt vage, zu abstrakt, der Zuschauer letztlich ratlos. «Point de mire» bedeutet Zielpunkt fürs Gewehr wie für die Kamera – verbal werden die beiden Domänen ja auch im Deutschen eng miteinander verknüpft. Der ganze Film handelt in diesem Schnittbereich, regt zu Gedanken darüber an. Und am Beginn, den Schluss vorwegnehmend, wird zum Beispiel in einer eindrücklichen Szene bewusst mit dieser Verwandtschaft gespielt und Suspens erzeugt. Markus Sieber

Brutti, sporchi e cattivi

Italien 1975. Regie: Ettore Scola (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/1)

Am Rande fransen die Grossstädte aus in ein Niemandsland, in das Land der Elenden. Es ist das Land, das niemand freiwillig betritt, weder Einheimische noch Touristen. Die Grossstadt hat die Armen der Ärmsten angelockt mit tausendfachem Flitter und Tand und ein Glück vorgegaukelt, Versprechen vorgetäuscht, die sie nicht halten kann. In selbstgezimmerten Baracken, auf engstem Raum vegetieren die Ausgestossenen dahin.

In diesem Land der brutti (Hässlichen), sporchi (Schmutzigen) e cattivi (Faulen) vor Rom siedelt Ettore Scola seinen Film an. In einer Blechhütte wohnt eine Familie, der einäugige Patriarch, die stimmgewaltige donna, die zahnlose Grossmutter und ungefähr – wieviel weiss niemand genau – zehn Kinder und Verwandte. Der Zuschauer erlebt eine Serie von wilden Tagen aus dem Leben dieser Gruppe. Der Vater trauert seinem Auge nach, das er durch die Arbeit verloren hat und fühlt sich verfolgt und ausgenutzt. Tag und Nacht hütet er sein erspartes Geld und lässt sich auf dem Barakkendorfplatz vollaufen. Die Mutter walzt als Fels in der Brandung, korpulent und verletzlich, souverän und unterdrückt. Die Kinder gehen alle auf mehr oder weniger krummen Wegen ihr Geld verdienen.

Scolas Film ist formal und inhaltlich geprägt durch die Dialektik von der explosiven Vitalität dieser Lebensart und ihrer tiefen Hoffnungslosigkeit. Das Zusammenleben dieser Gruppe wird bestimmt durch eine triebhafte Direktheit: Darwins These vom Leben als Überlebenskampf wird unmittelbar gelebt. Keine Scham, keine Moral zwingen das Verhalten in Normen. Eng ineinander verkeilt leben die Menschen auf kleinem Raum. Eine schwüle Sinnlichkeit hängt im Raum, die jederzeit in jeder Form in offene Erotik zwischen Dienstleistung, Vergewaltigung und ursprünglicher Lust explodiert. Sinnvolles, zielgerichtetes Handeln ist zersplittert in gewalttätiges Reagieren. Als einziges und oberstes Ordnungsprinzip herrscht der Wille des Patriarchen. Die Grossfamilie als Mikrokosmos ist ausgerichtet auf diese absolute Herrscherfigur. Verdächtigt der Vater den Sohn eines Diebstahls, holt jener die Flinte und knallt diesen über den Haufen. Seiner Frau begegnet er fast nur mit dem Küchenmesser.

Dieser brodelnde Alltag spitzt sich hie und da zu in einem Fanal absoluter Gewalt: Der Familienrat beschliesst einstimmig, den Despoten umzubringen. Der jedoch überlebt die vergifteten Teigwaren und setzt, während die Familie schlaf, sein Haus in Brand. Doch auch dies geht vorüber...

Die explosive Vitalität ist nicht (nur) Ausdruck mediterranen Temperaments. Sie ist pervertiert – nicht im moralisierenden Sinn der städtischen Gesellschaft, sondern in ihrer Funktion für den einzelnen Menschen. Sie ist Kehrseite einer tiefen Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Sie hilft nicht, das elementare Glücksbedürfnis einzulösen. Die unmittelbare Triebhaftigkeit ist Ausdruck eines Lebens, das jeglicher Zukunft entleert ist.

Der gesellschaftliche Gesamtzusammenhang kommt auf verschiedene Weise ins Bild. Dicht bis an die Elendssiedlung reihen sich die Betonwüsten der toten Vor-



städte, ein Vorortszug donnert in kurzen Abständen vorbei, in der Ferne ragt die Kuppel des Petersdoms empor, ein fahrender Händler bietet industrielle Plastikwaren feil, eine Fernsehequipe dreht eine «Sozialreportage», die Polizei kommt und schnappt sich einen Verdächtigen ... Ein junges Mädchen verkauft in der Stadt das Einzige, was sie anzubieten hat, die jungen Männer gehen auf motorisierten Diebstahl. Verlogenheit, Ausbeutung, offene Gewalt, Anonymität und Vermassung, alles überdacht von der Lebenslüge. Jeder dieser Elenden lebt mit seinem Traum: In der Substanz ein humanes Verlangen, in der Form verwaltet durch industriell produzierte Kulturwarenidole.

Scola sucht die Verstümmelung menschlichen Daseins auf elementarer Ebene auf: Die Grossfamilie ist ursprüngliche Lebensform, und die Utopie menschlicher Hoffnung geht nach dem freien Zusammenschluss aller Menschen. In diesem historischen Dasein aber leuchtet Glück nur in entfremdeter Form auf.

Scola wühlt mit der Kamera unkontrolliert – mit fahriegen Schwenks, mit hektischen Schnitten, mit schreienden Grossaufnahmen und kalten Totalen – im Sumpf herum. Plötzlich kann die Bewegung stolpern, die Kamera bleibt stehen, und das Bild entleert sich in einen weiten Himmel, der in seiner Ambivalenz ungeheuer bedrückend ist, Ausweitung und Begrenzung zugleich.

Die einzelne Aufnahme erfasst die Wirklichkeit nicht als ästhetisches Arrangement, die Bilder sind schmutzig, kahl oder überfüllt. Das destruktive Lebensprinzip der Dargestellten bedingt unvermittelt die Form des Films. Ungeachtet jeder Sehkonvention und Bildtradition filmt Scola, was ihm in die Kamera läuft. So gibt es auch keine Handlung, die aus einer dramatischen Anlage einer Situation oder einer Psychologie der menschlichen Begegnung sich entwickeln könnte. Die Situation ist immer geschichtslos, ohne Perspektive. Die Psychologie des «Friss oder Stirb» gibt keine subtilen Zwischentöne her. Scola hält schonungslos das brünstige Rülpser dieses bro-

deindenden Sumpfes fest – mehr will er nicht. Und das scheint mir gerade der wunde Punkt zu sein.

Scola dreht einen Spielfilm, d. h. er setzt etwas in Szene: Hier muss nach der Stellung des Autors gefragt werden. In der künstlerischen Bewältigung der Vorlage liegt das Verhältnis des Künstlers zum «Stoff» wie zum Publikum. Scolas schonungslose Härte ist bewundernswert, er biedert sich weder mit der einen noch mit der andern Seite an. Aber in dieser totalen Verweigerung braucht er doch einen «Boden», auf dem er stehen kann, von dem aus er die ideellen Koordinaten entwickeln kann, die seine Optik führen. Scolas ideologische Distanzierung ist eine zynische. Zynismus ist für ihn eine Art Notwehr. Die Absage an eine metaphysisch-schwammige, moralisierende Solidarität mit den Leidenden muss aber nicht bedeuten, dass es keine konkrete Solidarisierungsmöglichkeit gibt. Die stumpfe Bewusstlosigkeit der Lumpenproleten scheint auch Scolas Geschichtsbewusstsein zu durchdringen. Der wuchtige Angriff Scolas mündet in eine sinnlose Sackgasse.

Wohl kommt, wie erwähnt, der gesellschaftliche Gesamtzusammenhang ins Bild, aber nur sehr allgemein, als Geflecht der gegenseitigen Verstrickung. Der gesellschaftspolitische Rahmen kann nicht in eine Argumentation eingehen, da diese im Film nicht angestrebt wird, jener nicht von einer soziologischen Analyse durchdrungen ist. Die Absage an Gefühlsduselei und der Wille zur affektiven Anklage führen Scola zu einem pathetischen Stillstand, der zur zynischen Fratze verkommt, d. h. die Versteifung Scolas auf das Vorhandene führt zur zynischen Resignation.

Scolas ideologische Optik ist gekennzeichnet durch das Fehlen einer soziologischen Analyse: Politisch schlägt diese Abstinenz um in eine aktive Verschleierung. Das Leben des Lumpenproletariats wird zum Schicksal verdinglicht und damit dem Zugriff entzogen. Die Verweigerung des Autors stilisiert Gesellschaft zum undurchdringbaren Herrschaftszusammenhang. Hätte Scola bei seinen Blicken auf die nahe Stadt einen analytischen Zoom eingeschaltet, hätte sein Film die Utopie menschlichen Glücks konkret nähren können, eine Utopie, die in den Vorstadtsümpfen verschüttet dahinvegetiert.

Jörg Huber

Stroszek

BRD 1977. Regie: Werner Herzog (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/13)

I.

Werner Herzogs «Stroszek» ist gleichzeitig ein einfacher und phantastischer, ein komischer und pessimistischer, ein ergreifender und erschreckender, ein verzweifelter und auch ein tröstlicher Film. Wie in den meisten seiner vorangegangenen Werken schildert Herzog auch hier Aussenseiter, Randfiguren und Unangepasste, die mit einer feindlichen Wirklichkeit nicht fertigwerden, die sich auflehnen, ausbrechen und schliesslich doch wieder scheitern – Gefangene eines sich irre drehenden Karussells, das sich nicht mehr abstellen lässt. Aber noch im Scheitern wächst diesen Geschlagenen und Ausgestossenen eine Hoffnung wider alle Hoffnung und eine Würde zu, die sie aus ihrem Eigen-Sinn, ihrer Verweigerung und ihrer letztlich unzerstörbaren Integrität beziehen. «Die Ballade vom armen Bruno S.» (Der Spiegel) ist ein Gleichnis vom menschlichen Streben nach Glück und Geborgenheit – «doch die Verhältnisse, die sind nicht so.»

II.

Nach zweijähriger Haft wird Bruno Stroszek (Bruno S.) ein Gelegenheitsarbeiter und Hinterhofsänger, aus einem Berliner Gefängnis «in die Freiheit» entlassen. Er nimmt Abschied von seinen Zellengenossen, bekommt seine Habe ausgehändigt – Schlüsselbund, Taschenmesser, Signalhorn ... Der Gefängnisdirektor drischt mit Ermahnungen auf ihn ein und verlangt von Stroszek, als Gegenleistung für die mühe-

volle «Erziehungsarbeit» an ihm, in Zukunft Wohlverhalten und Anpassung: Stroszek soll sich sauber kleiden, das Bier wie den Teufel meiden und den Hosenlatz immer schliessen. Stroszek will auch mal was sagen, doch der Direktor lässt keine Unterbrechung seines Schwalls von Ermahnungen zu. Stroszek schluckt ein paarmal leer, ver dreht die Augen und ringt nach Worten, bis es schliesslich mühsam aus ihm hervor bricht: «Es läuft wie im Kreise!» Der sprachgehemmte, gehbehinderte Stroszek wäre dem sturen Entlassungsritual hilflos ausgeliefert, hätte er sich nicht ein Verhalten angewöhnt – Weghören, Eigensinn, seltsam nachdrückliche Antworten auf stereotype Fragen –, das ihn davor schützt, von den «Normalen» einfach überfahren zu werden. Doch den «Kreis» wirklich zu durchbrechen, gelingt ihm nicht – wie sich zeigen wird. Trotz des «Grossen Ungarischen Ehrenwortes», das er dem Direktor gegeben hat, lenkt Stroszek seine Schritte vom Gefängnistor weg schnurstracks in eine Bier kneipe. Dort trifft er die Dirne Eva (Eva Mattes), die von zwei Zuhältern drangsaliert wird. Er nimmt sie mit in seine mit Musikinstrumenten und einem perfekt sprechen den Beo bevölkerte Wohnung, die während seiner Haft von seinem Nachbarn, dem alten, verhutzten Herrn Scheitz (Clemens Scheitz), betreut worden ist. Stroszek singt in engen, trostlosen Hinterhöfen seine Moritaten zur Ziehharmonika. Die beiden Zuhälter stöbern Eva in ihrem Schlupfwinkel auf. Brutal misshandeln sie Eva und Stroszek und verwüsten die Wohnung. Niedergeschlagen sucht Stroszek Trost bei einem alten Arzt, der ihm rät, eine feste Arbeit zu suchen. Die Begegnung findet in einer Entbindungsanstalt statt: Der Arzt drückt behutsam und zärtlich ein zu früh geborenes Kind an seine Brust und sagt, aus dem könne sogar noch einmal ein Bundeskanzler werden. Stroszek (und der Zuschauer) erfährt in dieser ungeheuer intensiven, intimen Szene, dass auch der armseligste Mensch lebens- und liebenswert ist. Und in den Greifreflexen des Kindes zeigt sich das Bedürfnis des Menschen nach Halt, Sicherheit und Geborgenheit. Auch Stroszek hat dieses Bedürfnis, aber die Umwelt verweigert ihm, es zu erleben. Halbtot geschlagen, inmitten von verstimmten und zerbrochenen Instrumenten, ist Stroszek schliesslich bereit, mit Eva und dem Rentner Scheitz nach Amerika auszuwandern, nach Railroad Flats (eigentlich Plainfield/Wisconsin), wohin den alten Mann dessen Neffe zum Besuch eingeladen hat. Amerika erscheint den dreien als Land der Verheissung, der Hoffnung, der Freiheit und des Glücks. Das Geld für die Überfahrt besorgt Eva, indem sie bei frauenlosen Türken «anschaffen» geht...

III.

Das wunderliche Trio ist von dem mächtigen New York fasziniert – Stroszek bläst zur Feier der Ankunft wacker in sein Signalhorn. Aber bereits musste er erfahren, dass Amerika wohl auch nicht ganz das ist, was er sich erträumt und erhofft hat. «Was ist das für ein Land, das dem Bruno seinen Beo beschlagnahmen tut» – mit diesem Satz kündigt sich Stroszecks (berechtigte) Skepsis gegenüber dem Land an, in dem er wiederum der Verlierer sein wird. Durch grandios photographierte Landschaften, die durch ihre Weite, Öde und Kargheit in Bann schlagen, fahren die drei ihrem Ziel nahe der kanadischen Grenze entgegen. Stroszek findet Arbeit in der Reparaturwerkstatt des Neffen, Eva ist als Serviererin tätig, und Scheitz widmet sich hingebungsvoll seinen spinnigen Experimenten vom «tierischen Magnetismus». Als das Trio in ein 21 Meter langes, fixfertig eingerichtetes Mobile Home mit Farbfernseher und Polstermöbeln einzehen können, scheint sich der Traum vom kleinen gemeinsamen Glück zu erfüllen. Aber dieses Glück ist auf Sand gebaut, die trostlose Umgebung alles andere als eine heile Welt. Der Neffe erzählt von vier oder fünf Mör dern, die sich in dem gottverlassenen Nest herumtreiben sollen. Mit einem Metalldetektor sucht er sonntags nach den Überresten der Opfer. Seit Jahren liegen zwei Farmer eines Streifen Brachlandes wegen miteinander im Streit. Das Gewehr im Anschlag, belauern sie sich auf ihren Traktoren. Stroszek beginnt auch diese Umwelt als menschenfeindlich zu erleben. «Ich verstehe diese Sprache nicht,» sagt er, «aber da ist irgendwie eine Tücke drin.»

Stroszek gerät mit der Ratenzahlung in Rückstand. Aus dem Traum, in Amerika schnell zu Wohlstand zu gelangen, ist nichts geworden. Eva, die praktische, nüchtern überlegende, anpassungsfähige, aber auch am ehesten korrumptierbare Frau, macht Abstecher in ihren alten «Beruf». Unter den Lastwagenfahrern finden sich genug willige Kunden. Denn der Mann von der Bank sagt höflich, aber unerbittlich: «We need the money». Stroszek ist traurig und stellt klarsichtig fest: «Nichts ist besser geworden. Hier wird man auf die feine Art geschlagen, was noch schlimmer ist als im Heim.» Wieder ist er «abgemeldet». Eva verschwindet mit fidelen Fernfahrern nach Vancouver. Das mobile Heim wird versteigert (von Ralph Wade aus Colorado, dem Weltmeister der Viehauktionatoren, über den Herzog 1976 den Dokumentarfilm «How Much Wood Would a Woodchuck Chuck» gedreht hat), mit einem rasenden Zahlen-Singsang, der wie eine «Liturgie des Kapitalismus» (H. C. Blumenberg) zelebriert wird. Das Heim auf Rädern, dieses Symbol des kleinen bürgerlichen Glücks, wird wieder abgeschleppt.

Herr Scheitz versteht die Welt nicht mehr und zieht auf seine Weise Schlüsse: «Dieser Verschwörung wird jetzt Einhalt geboten!» Weil der Aufstieg mit ehrlicher Arbeit nicht geklappt hat, versuchen sie es mit der anderen Möglichkeit Amerikas, der Gangster-Karriere. Sie improvisieren einen Raubüberfall und kaufen mit den erbeuteten 22,32 Dollar im Supermarkt auf der andern Strassenseite einen Truthahn. Da fällt Herr Scheitz der Polizei in die Hände. Mit würdevoll-gelassener Entrüstung fragt er die Polizisten, als kämen sie geradewegs von einem andern Planeten: «Wer hat Sie geschickt?» Dann wird er in Handschellen abgeführt, während Stroszek, das Gewehr und den tiefgefrorenen Truthahn im Arm, entkommt. In einem geklauten Trucker fährt er allein durch Kälte, Nacht und Nebel bis ins Indianerreservat Cherokee in Northcarolina, dieser kläglichen Endstation eines Volkes, das sich nicht anpassen wollte und deshalb von Stärkeren ausgestossen und zerstört wurde. Während sich der in Brand geratene Lastenschlepper führerlos im Kreise dreht, die dressierten Hüh-



ner, Enten und Kanihchen in der Schaubude des Indian Museum ihre zwanghaften mechanischen Bewegungen ausführen und der von Stroszek in Gang gesetzte Sesellift leer den Hügel hinauf- und hinunterfährt, macht der in einem Sessel sitzende Stroszek seinem Leben ein Ende. Es ist seine letzte, endgültige Geste der Verweigerung und Verzweiflung. Angesichts einer sich ausweglos und sinnlos irre drehenden, entmenschlichten Welt bleibt Stroszek nur die Ohnmacht des Schwachen.

IV.

Bruno Stroszek ist in vielem identisch mit dem Kaspar Hauser in «Jeder für sich und Gott gegen alle». Beide werden von Bruno S. dargestellt, der in diesen Gestalten in einzigartiger Weise seine eigene Erfahrung und Identität zur Darstellung bringt. Der 1932 unehelich in Berlin geborene Bruno S. hat den grössten Teil seines Lebens in Heimen und Anstalten verbracht, bis er 1958 als «geheilt» in die Gesellschaft entlassen wurde. Dieser erratischen und völlig eigenständigen Persönlichkeit verdanken die beiden Herzog-Filme Wesentliches. Auch Clemens Scheitz, der bereits kleinere Rollen in «Jeder für sich und Gott gegen alle» und «Herz aus Glas» verkörpert hat, spielt mehr sich selber als bloss eine Rolle.

Bruno Stroszek ist gescheitert auf seiner Suche nach Behausung, Geborgenheit und einem sinnvollen, erfüllten Leben, das mehr ist als blosses «Existieren». Er und Herr Scheitz, diese zwei reinen Toren und seltsamen Heiligen, sind Fremdlinge geblieben in einer Welt, die für solche Sonderlinge und Unangepasste keinen Platz hat. Dabei sind sie in ihrer störrischen Würde und ihrer eigensinnigen Beharrlichkeit, mit denen sie ihre Identität zu bewahren suchen, die einzigen «Normalen» in einer kaputten Umwelt, in der jeder des andern Feind ist und, eingespannt in das tödliche System von Leistung und Konsum, ein uneigentliches, entfremdetes Leben lebt. Weil Werner Herzog die Wirklichkeit aus der verstörten und doch hellsichtigen Perspektive der beiden Aussenseiter schildert, gelingen ihm eindringlichste Szenen und Bilder, die Teile unserer Zivilisation als abgründiges Irrenhaus entlarven. Wie in «Aguirre, der Zorn Gottes» und in dem Kaspar-Hauser-Film «Jeder für sich und Gott gegen alle», dem «Stroszek» thematisch sehr nahe steht, beweist Herzog auch hier seinen eigenwilligen Sinn für unerhörte Begebenheiten und nie gesehene Bilder. Dabei erzählt er präzis, klar, einfach und schlicht, wie es einer Ballade entspricht. Dadurch ist «Stroszek» leichter und unmittelbarer zugänglich als der visionäre, verschlüsselte Vorgänger «Herz aus Glas», obwohl Herzog noch immer gelegentlich allzu viel Symbolik anhäuft.

Viele Elemente von Herzogs privater Mythologie – so etwa die Ausweglosigkeit signalisierenden Kreisbewegungen von Fahrzeugen, die Hühner usw. –, die der Autor seit «Lebenszeichen» (dessen Hauptfigur übrigens auch Stroszek heisst) und «Auch Zwerge haben klein angefangen» entwickelt hat, finden sich auch in «Stros-

Filmwerkschau Solothurn

Zum sechsten Male findet in Solothurn am 17./18./19. März 1978 die «Schweizerische Filmwerkschau Solothurn» statt. Diese Veranstaltung will in erster Linie den jungen unabhängigen Filmemachern Gelegenheit bieten, ihre Werke (Super-8 mm, Video, Tonbildschau) öffentlich vorzuführen. Mit ihren Gesprächen und Diskussionen stellen die sogenannten kleinen Filmtage ein geeignetes Forum dar, Kontakte zu knüpfen und Erfahrungen auszutauschen. Die sechste Filmwerkschau wird zudem aller Voraussicht nach den ersten schweizerischen Super-8 und Videokatalog präsentieren können, der den Filmern helfen soll, ihre Werke besser auswerten zu können. Teilnehmer, die einen Film zeigen wollen, werden gebeten, Anmeldeformulare sowie weitere Auskünfte über die folgende Adresse zu verlangen: Schweizerische Filmwerkschau Solothurn (SFS), Postfach 414, 4500 Solothurn 1.

zek». Bei diesem Regisseur eher unerwartet sind der verhaltene, irre Witz und der fast chaplineske Humor, die diesen Film so menschlich und liebenswert und bei aller Tragik und Bitterkeit letztlich so tröstlich machen. Wenn das unangepasste Verhalten von Stroszek und Scheitz die Absurdität mancher Seiten unserer Zivilisation entlarvt, «so entwickelt sich Komik, aber keine denunzierende, sondern eine befreiende, aus ständigen Kollisionen zwischen Wunschdenken und Wirklichkeit, zwischen irrealen Traum und realem Alpträum» (H. C. Blumenberg in der «Zeit»). Werner Herzog ist Moralist, der beharrlich für Menschlichkeit und humane Werte plädiert, der die Empfindsamkeit und Herzenswärme auch in jenen aufspürt, die von der üblichen Gesellschaft üblicherweise abgeschrieben werden. Er verfügt über eine schöpferische Phantasie und Imaginationskraft und ein handwerkliches Können, die in dieser Verbindung heute wohl nicht nur im deutschen Film einzigartig sind. Franz Ulrich

Ta' det som en mand, frue! (Nehmen Sie es wie ein Mann, Madame!)

Dänemark 1975. Regie: Mette Knudsen, Elisabeth Rygaard, Li Vilstrup (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/336)

Ellen Rasmussen ist eine fünfzigjährige Frau aus dem Mittelstand. Sie ist Hausfrau in einer Durchschnittsbeziehung und hat erwachsene Kinder. Besondere Merkmale: keine. Die Kinder sind ausgeflogen, sie bleibt allein zurück mit ihrem Mann, erledigt die alltäglichen Hausarbeiten mit stereotyper Routine. Doch der Schein trügt: Ellen ist nicht glücklich, sie fühlt sich leer, isoliert, unbefriedigt und in ihrem Dasein nicht ausgefüllt, weiß aber nicht genau warum.

Das dänische Autorenkollektiv «Rote Schwester» geht im Film «Nehmen Sie es wie ein Mann, Madame!» dieser Frage nach. Der Film schildert in einer Collage von sprechenden Ausschnitten ein Alltagsprotokoll dieser Hausfrau. Ellen macht die Betten, wäscht das Geschirr, reinigt Böden und Möbel und entfernt den Staub von den Zimmerpflanzen. Die Eintönigkeit dieser Arbeit wird dem Zuschauer unmittelbar bewusst, denn die Bilder sind in der Abfolge von extremer Langeweile, und man hofft auf eine «Erlösung», auf dass etwas geschieht. Für Ellen jedoch geschieht die ganze Zeit etwas: Es ist ihr Alltag, die ihr zugeschobene Aufgabe. Ellen trinkt einen Schluck Schnaps, scheint aufzuatmen, sie blickt aus dem Fenster – und sieht in einem Hof Wäsche hängen, von einer Hausfrau gewaschen, von ihr zum Trocknen aufgespannt. Wird dieser häusliche Alltag durchbrochen von Ereignissen, die von außen eindringen, ist Ellens Funktion vorbestimmt. Sie findet keine Möglichkeit, ihre eigene Persönlichkeit, ihre Bedürfnisse umzusetzen. Beim Skatabend ihres Mannes hat sie im Hintergrund, in der Küche, zu wirken, und man rechnet mit ihrem Funktionieren. Sie muss für Atmosphäre sorgen: Mit gefülltem Bauch lässt sich besser Karten spielen. Nach getaner Arbeit hat sie sich zurückzuziehen...

Geht Ellen mal mit ihrem Mann aus, zu Freunden etwa, sind dies seine Freunde, durch ihn wird der Anlass bestimmt, so auch das Gespräch. Die Frau kommt der Vollständigkeit halber mit (man ist doch verheiratet) und übernimmt die Aufgabe der Zimmerpflanze: Sie dient der anmutigen Dekoration. Ihre Präsenz und ihre Funktion als stille, aber aufmerksame Zuhörerin animiert den Mann zu erhöhter Eloquenz, die männliche Selbstdarstellung erfüllt sich in der schmeichelhaften Gegenwart des bewundernden Publikums. Sollte sich ein Gespräch unter den Frauen ergeben, wird dies, wenn es sich im Rahmen hält, gütig-herablassend toleriert: «So, macht ihr ein Schwätzchen?»

Falls das Unbehagen der Frau die alles nivellierende Decke der Lebenslüge durchbricht, hat die Gesellschaft Erklärungsmodelle und Gegenmittel in perfekter Ausführung zur Hand: Die Wechseljahre – rein biologisch bestimmt natürlich – sind be-

kannt, es gibt Beruhigungsmittel in jeder Form und im Notfall hilft auch ein Haustier... Dieser erste Teil des Films zeigt überzeugend, wie die Frau in einem vorbestimmten Rahmen zu funktionieren hat, und wie man(n) Ansätze zu persönlicher Eigenständigkeit in Scheinbefriedigung zu kanalisieren weiss.

Ellen träumt eine phantastische Vision: Mann und Frau werden in ihren privaten und gesellschaftlichen Rollen ausgetauscht. Die Frau sitzt am Chefplatz, die Schreibmaschinen im Vorraum sind von Männern besetzt; Frauen lassen sich zu Hause bedienen und brauchen den Mann zu momentaner sexueller Befriedigung und so weiter. Ellen erwacht aus dem Traum mit einem Schrei: «Nein!!» Sie erleidet einen Nervenzusammenbruch. Der Rollentausch ist nicht das erstrebte Ideal: es war kein Wunschtraum, eher ein Alptraum.

Dies ist wohl der schwierigste Teil des Films, bei dem die meisten Missverständnisse entstehen können. Die Autoren versuchten durch diese Umdrehung des Alltäglichen das Selbstverständliche zu verfremden und dadurch diese Diskrepanz der kritischen Erkenntnis zuzuführen. Die Groteske zeigt erst, wieviel unhaltbare Zustände allgemein als natürlich akzeptiert werden. Ich komme noch weiter unten auf diesen Teil zu sprechen.

Ellen Rasmussen sucht Arbeit. Nach mühevoller Wanderung durch die Institutionen und nach erniedrigenden Befragungen in Personalbüros findet sie endlich einen Job. Der Weg dorthin führt sie auch den Ursachen ihres Leidens näher; sie beginnt klarer zu sehen. Als sie sich an einem Streik beteiligt, wird sie entlassen. Der Schluss des Films zeigt sie an der Seite ihres Mannes, mit dem Enkel auf dem Arm. Ellen bricht also nicht radikal mit allem und doch zeigt ihr Blick, dass sie eine qualitative Wandlung durchgemacht hat: Sie hat eine persönliche Identität gewonnen, auf der sie weiterschreiten und aufbauen kann.

Das dänische Frauenkollektiv drehte in gemeinsamer Arbeit einen Film aufgrund eigener Erfahrungen, Interviews und Sozialstudien, der sich zum Ziel setzt, weder Patentlösungen zu formulieren, noch die Männer pauschal zu vermiesen. Der Film ruft zu grundlegender Solidarität der Frauen auf, zeigt, dass ein gegenseitiges Vertrauen primär, aber nicht selbstverständlich ist. Der Film geht von der Situation der Generation unserer Mütter aus und trifft damit ein wichtiges Problem: In diesem Alter Fragen an die eigene Existenz zu stellen, braucht grossen Mut, und nicht immer finden die jungen Gruppen der Frauenbewegung den Ton und das Gehör für diese Generation und ihre Probleme.

★

«Wären wirklich die Filme, die mit dem Geschäft nicht mitspielen, in manchem ungeschickter als dessen glattpolierte Waren, so wäre der Triumph erbärmlich...» (Adorno)

Technisch gibt es am Film sicher einiges zu kritisieren, ganz abgesehen davon, dass er von 16 auf 35 mm aufgeblasen ist). Der Film, der zuviel durch den Dialog und wenig durchs Bild sagt, vernachlässigt das Bild allgemein: Die Vermittlung wird zu sehr der Botschaft gegenüber zurückgestellt. Hierin liegt übrigens eine allgemeine Gefahr sozial engagierter Filmer – ich denke hier beispielsweise an Ziewer.

In diesem Zusammenhang frage ich mich, ob es nicht gefährlich ist, wenn man, aus einer Wirkungsabsicht heraus, sich kommerziellen Schemen so ausschliesslich unterwirft. Frauenfilme wie Yvonne Rainers «Kristinas Talking Pictures» etwa oder Valie Export's «Unsichtbare Gegner» versuchen die weibliche Erfahrung formal umzusetzen. Diese Suche nach formaler Entsprechung ermöglicht letztlich den Frauen die Kamera zu erobern, das heisst ihren Ausdruck zu finden (Ohne gleich wieder zu systematisieren und von einer weiblichen Ästhetik zu sprechen!). Das Problem ist, wie und wo der Film eingesetzt wird. Ich hoffe, dass im Norden mit dem Film konkret gearbeitet wird. Hier in der Schweiz verkümmert der Film in Studiokinos zur Gebetsmühle.

Es ist schwierig, als Mann diesen Film zu besprechen. Es besteht die Gefahr, dass

jede Kritik a priori eine unbeabsichtigte Tendenz erhält und dass die positive Beurteilung als wohlwollendes Schulterklopfen eines typisch männlichen Besserwissens missverstanden wird.

Wenn der Unterschied Mann-Frau nicht biologisch neutralisiert werden soll, muss, wie das im Film geschieht, die je spezifische Rollenfunktion von Frau und Mann in der historischen Situation untersucht werden. Es gibt aber in diesem historischen Rahmen des Patriarchats – vielleicht gerade als Folge dieser Herrschaftsform – den Mann als Betroffenen. Ich will hier weder über den Mann schreiben, noch diesen entschuldigen. Ich will hier nur andeuten, dass ich den Film als Betroffener, also subjektiv aus meiner Erfahrung, betrachten muss. Unsere Generation erlebte nach dem Bad in der linken Theorie, indem man sich von den Schlacken bürgerlicher Vergangenheit zu reinigen glaubte, die Bewegung der neuen Sensibilität und indirekt auch die Frauenbewegung. Oft sind diese Erlebnisse sehr direkt und schmerhaft: Dieser Erfahrungsbereich wird zu einem Teil auch unseres alltäglichen Lebens.

Der Film wirkt auf mich dort am überzeugendsten, wo er von den alltäglichen Leiden der betroffenen Frau spricht. Ich glaube, dass jede revolutionäre Veränderung von einer realen Utopie individueller Identität ausgehen muss, aus der die systematisierende Organisation und Strategie folgt.

Ich frage mich, warum ich über die komische Verfremdung im Mittelteil des Films nur oberflächlich lachen konnte. Der Traum hat für mich etwas von einem Kasperletheater mit Holzpuppen: Dieses Typenspiel mit den grossen Gegensätzen mag didaktisch ein gutes Modell sein. Werden aber in diesem Teil die Frauen nicht unterschätzt? Ist es nicht wirkungsvoller, an den versteckten, intimen Erfahrungen anzusetzen? Der groteske Traum war für mich zu theoretisch, zu papieren: Die plakative Ironie verkommt zum Gag, der augenblicklich ist und stehen bleibt. Im genauen Ausleuchten der intimen Augenblicke, der persönlichen zwischenmenschlichen Erfahrungen findet die Verbindung von subjektiver Erfahrung und sozialer, das heisst historischer Objektivierung statt. Ich bedaure, dass der Film sich nicht auf diese Ebene konzentriert hat. Ich denke hier etwa an das eindrückliche Beispiel des ungarischen Frauenfilms «Kilenc honap» (Neun Monate) von Marta Meszaros.

Anfang und Schluss des Films «Nehmen Sie es wie ein Mann, Madame!» gehen von der Erfahrung Ellens aus. Hier gibt es Möglichkeiten für den Zuschauer, mitzufühlen und mitzudenken, zu erkennen, sich emotional zu engagieren. Ich kann mir zwar vorstellen, dass der Schluss nicht den Theoremen des dogmatischen Feminismus entspricht, vielleicht aber trifft er viele Frauen, die nicht das «Privileg» haben, dogmatisch denken zu können.

Jörg Huber

Zweimal Jesus von Nazareth

The Passover Plot (Jesus von Nazareth/Die Passah-Verschwörung)

Israel/USA 1975. Regie: Michael Campus (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/9)

Jesus of Nazareth (Jesus von Nazareth)

USA/Italien 1977. Regie: Franco Zeffirelli (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/6)

Gleich zweimal tauchte in der Kinoreklame des Christmonats der Name Jesus von Nazareth auf. Autoren der beiden Filme mit denselben (deutschen) Titeln sind einerseits der Engländer Michael Campus (33), der seit 1972 Dokumentarfilme fürs Fernsehen dreht, andererseits der Italiener Franco Zeffirelli (54), dessen Familie väterlicherseits Leonardo da Vinci zu ihren Vorfahren zählen soll. Wer sich beide Filme



anschaut (sofern er die Zeit dazu findet, da Zeffirellis Werk in zwei Teilen von je drei Stunden Dauer zur Aufführung gelangt), setzt sich einem Wechselbad von revolutionärer Glut und romantischem Bilderrausch aus.

Michael Campus drehte auf den Originalschauplätzen in Israel, stellte jüdisches Brauchtum mit grosser Genauigkeit dar, arbeitete aber sonst frei nach der Vorlage «Die Passahverschwörung» von Hugh Schonfield («The Passover-Plot»). Zeffirelli, dem die Dreherlaubnis in Israel verweigert wurde, filmte in Marokko und versuchte, dem biblischen Erzählfaden genau zu folgen.

Das Werk von Campus ist sozusagen eine freihändige Gestaltung, in der der Betrachter stellenweise die neutestamentlichen Berichte kaum mehr zu erkennen vermag. Römische Reiterhorden durchziehen mordend das jüdische Land, während prophe tische Verwünschungen ausgesprochen werden. Rebellen werden am Kreuz hingerichtet vor Zuschauern, unter denen man bereits das Gesicht des Jesus von Nazareth erkennen kann. Damit ist auch schon ein Signal gesetzt: die Nähe dieses Jesus zu den Verschwörern. Johannes der Täufer begegnet Jesus nach dessen grossem Fasten in der Wüste, tauft ihn im Jordan durch Untertauchen. Nun sammelt Jesus seine Jünger im Dunkeln, setzt durch eine Blindenheilung ein Zeichen für seine Vollmacht, nimmt teil an einem Beschneidungsfest mit frohem Tanz, flüchtet vor dem nachdrängenden Volk auf den See Genezareth, um schliesslich im Triumphzug nach Jerusalem zu ziehen, wo er durch Vermittlung eines Jüngers sich mit einem politischen Revolutionär trifft. Obwohl er Gewalt ablehnt, wird er zu einer Art Kollaboration gedrängt. Während die Anführer die Römer durch Legen eines Brandes ablenken, bricht Jesus mit seinen Jüngern (Tempelreinigung) in den Tempel ein, schiebt die trennenden Vorhänge beiseite und stösst bis ins Allerheiligste vor (wo er mit seiner Schar in einem blutigen Handgemenge von der Tempelwache gefangen genommen wird). Nur Eingeweihten oder Fachleuten wird klar, dass damit der direkte Zugang des Menschen zu Gott (ohne priesterliche Vermittlung) symbolisch dargestellt werden soll.

Nach der Verurteilung wegen Blasphemie durch den Hohen Rat (Sanhedrin) wird

Jesus an Pontius Pilatus ausgeliefert, der ihn auf Wunsch des Volkes zum Kreuzestod verurteilt. Nach drei Tagen beginnt der Scheintote wiederum zu leben, dies in Gegenwart des Arztes Jakobus, der ihm ein Betäubungsmittel gereicht hat, und des Judas, der mit dem Verrat einen Auftrag ausführte. Jesus wird in dieser Darstellung nach der von Adolf Holl (Jesus in schlechter Gesellschaft) vertretenen These als Krimineller hingerichtet.

Das ganze Drama wird zügig wie ein Politthriller erzählt. Durch harte Schnitte mit billigen, zum Teil brutalen Dramatisierungseffekten (viele Gross- und Nahaufnahmen) wird die Geschichte des Jesus von Nazareth vor allem als ein Ereignis geschildert, das in die Nähe einer politisch-religiösen Revolte gerät. Das von Jesus selber ausgesprochene Gebot der Gottes- und Nächstenliebe kommt nur gegenüber seinen engsten Anhängern in der Solidarität zum Tragen, bleibt sonst jedoch nur verbale Aussage. Die Einzelheiten der Kreuzigung wurden mit einer brutal nahen Kamera aufgezeichnet. Völlig daneben gegangen ist die Taufsequenz, wo bei der Ganztaufe Jesu der Akt des Auftauchens durch pathetische Zeitlupenaufnahme zum Wasserspektakel umfunktioniert wird.

Diese soziologische Betrachtungsweise des Geschehens lässt Jesus und seine Leute in eine Solidarität mit den gewalttätigen Revolutionären hineingleiten (oder spielt mit dieser Annahme). Sie erweckt den Anschein, als hätte es bei Jesus eine Solidarität mit den Unterdrückten um jeden Preis (auch den der blutigen Gewaltanwendung) gegeben, während jede Solidarität Jesu mit Geknechteten auf ein Ziel gerichtet war. Es gab nie eine Solidarität rein um der Solidarität willen, sondern nur Solidarität im Blick auf eine totale gewaltlose Umwandlung (individuell und gesellschaftlich) auf das «Reich Gottes» hin.

Während Campus als Darsteller «keine verbrauchten Gesichter» will und darum wenig bekannte Schauspieler wählte (Pasolini nahm Leute aus dem Volk), hat Zeffirelli für seine kostspielige Fernsehproduktion (Koproduktion mit Grossbritannien für etwa 22 Millionen Franken), die an Ostern 1977 von gut 21 Millionen Engländern gesehen wurde, eine Elite von Stars wie etwa Robert Powell als Jesus, Anthony Quinn als Hohepriester Kaiaphas, Lawrence Olivier als Nikodemus usw. verpflichtet. Zeffirelli erzählt das Leben des Jesus von Nazareth völlig anders, nahe den neutestamentlichen Berichten, besonders des Johannesevangeliums in grosser epischer Breite: die Vorgeschichte nach Lukas, die Geburtsgeschichte mit alten Zusätzen aus der Tradition, den Kindermord zu Bethlehem, das Gewinnen von Jüngern, die Tätigkeit in Galiläa, die Wunderberichte bis zur Passionsdarstellung am Passahfest in Jerusalem und das Pfingstgeschehen. Auffällig ist, dass der Italiener mit besonderer Sorgfalt die Gestalt des zuerst widerspenstigen Petrus zeichnet, der im entscheidenden Augenblick seinen Herrn verleugnet, dann aber bitter bereut. Die Stelle, in der Petrus bei der Verhaftung dem Knecht des Hohepriesters namens Malchus mit dessen Schwert ein Ohr abschlägt, ist weggelassen und das Jesuswort vom Schwert («Wer das Schwert braucht, wird durch das Schwert umkommen...») in einen andern Zusammenhang gestellt. Wird Petrus hier geschont? Im ganzen sind die neuen Zusammenhänge nicht ungeschickt gestaltet und erscheinen meist auch motiviert. Während Campus die Schuld am Tode Jesu der regierenden Clique, vor allem dem Römer Pontius Pilatus zuschiebt, findet man bei der Zeffirelli-Version den Sanhedrin und das Volk der Juden stark belastet. Sind das nicht zumindest interessante, wenn nicht signifikante Unterschiede?

Zeffirelli schildert in prächtigen Bildern von raffaelischer Schönheit Land und Leute und taucht Christus in den berühmten Rembrandtschen Lichtglanz. Man durchschreitet mit ihm ein Stück Geschichte der europäischen Malerei. Im Gegensatz zu der kahlen Steinwüste bei Campus, die die Härte eines unterdrückten Lebens signalisiert, schreiten die Jünger bei Zeffirelli durch romantische Olivenhaine, die in überraschender Perspektive photographiert sind. Prachtbilder mit Wüstenpatina lassen Jesus und sein Volk romantisch verschwommen erscheinen. Aber die Geschichte ist fürs breite Volk erzählt, zum andächtigen Mitgehen, mit einem Jesus als Heiland der

Sonntagsschule, kräftig und schön gezeichnet. Das Ganze ist ein Sechsstunden-Bilderbogen von zum Teil berauschender Schönheit, breit die Wundertätigkeit, hypnotisch beschwörend die Blicke des Meisters aus wasserklaren Augen. Bewegte Andachtsbilder im Herz-Jesu-Stil, aber nichts, was zu neuen Einsichten, zum Umdenken und Überprüfen seiner eigenen Lebenssituation führen würde.

Zwei neue Beiträge in der langen Reihe der Umsetzungsversuche der Evangelien ins Medium Film: Sie kommen beide nicht an Pasolinis Verfilmung des Matthäus-Evangeliums heran, wenn auch dort Einwände zu machen wären. Was uns jetzt geboten wird, ist einerseits ein ziemlich missglücktes Umfunktionieren von Jesus Christus zu einer Art Revolutionär, andererseits eine an der Oberfläche bleibende Nacherzählung der Ereignisse um Jesus von Nazareth im Zuckergussstil, welche vielleicht noch den Sinn haben könnte, dem des Lesens entwöhnten Massen-Christen den wichtigsten Stoff des Neuen Testamentes in Fernsehform zu übermitteln. Ob es überhaupt je möglich ist, diese wie ein Ferment im Teig der Welt wirkende Persönlichkeit mit ihrem Gedankengut im Film einzufangen? Inkarnation, das heißt Menschwerdung der göttlichen Liebe, kann wohl überhaupt nicht mit ausschliesslich historischen Rückgriffen dargestellt werden, sondern muss auch im Medium Film in unsere Zeit hinein neu geschehen.

Dölf Rindlisbacher

FORUM

Gewalt in den Medien

Wie weit bewirkt die Darstellung von Gewalt und Aggression in den Massenmedien die Verhaltensweise der Rezipienten in Konfliktsituationen? Die Diskussion um diese Frage ist in einer Zeit zunehmender Brutalisierung in vielen Lebensbereichen erneut in Bewegung geraten. Die widersprüchlichen Forschungsergebnisse, die – der nachfolgende Artikel versucht dies zu erhärten – vielleicht auch das Resultat einer falschen oder zumindest ungenauen Fragestellung sind, können uns nicht hindern, dieses Thema aufzugreifen. Es sollen in diesem Jahr in loser Folge Beiträge zur Problematik der Gewalt in den Massenmedien in unserer Rubrik «Forum» erscheinen. Dabei möchten wir Sie, liebe Leser, ermuntern, an dieser Diskussion teilzunehmen, uns Ihre Erfahrungen und Ansichten mitzuteilen. Den Anfang macht ein Beitrag unseres Mitarbeiters Jürg Prisi, der mit einigen Gedankenanstösse die Auseinandersetzung lancieren will.

Im bekannten Zeit- und Sachrafferstil hat das bundesdeutsche Nachrichten-Magazin «Der Spiegel» am 12. Dezember 1977 unter dem Titel «Fernsehen und Gewalt» («Weckt die Gewalt im Fernsehen Brutalität und Kriminalität bei Fernsehzuschauern?») die gleichen heissen Kartoffeln, die ein solches Thema mit sich bringt, (nach immerhin neun Seiten) mindestens ebenso heiss wieder fallen lassen. Bedenkenswert scheint dabei weniger der Umstand, dass sich heute weder die Öffentlichkeit, noch eine mehr oder minder immer noch sakrosanke Wissenschaft darüber sicher sind, wie Gewalt in jeder Form – speziell aber in den Medien – begegnet werden soll. Viel dringender stellt sich eher die Frage, warum denn der Begriff der «Gewalt» an sich bereits in einer Weise «öffentlich stabilisiert» scheint, als handle es sich hier um einen sachlich klar umgrenzten und ebenso real fassbaren Gegenstand, der «lediglich» noch in seinen engeren und weiteren gesellschaftlichen Bezügen gesichert werden muss.