

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 30 (1978)

Heft: 8

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

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

FILMKRITIK

Kleine frieren auch im Sommer

Schweiz 1978. Regie: Peter von Gunten (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/106)

Die Kleinen, die auch im Sommer frieren, sind ein paar Jugendliche. Sie stehen auf der Schattenseite des Lebens. Ihr Dasein ist ein fortwährender Kampf um einen Platz an der Sonne. So ist es denn kein Zufall, dass ihr Treffpunkt eine Bar ist, die «Madrid» heisst. Zwar vermögen die roten Lampen, die den verrauchten Raum in ein dumpfes Licht hüllen, die spanische Sonne nur schlecht zu ersetzen. Aber man ist hier immerhin unter seinesgleichen, unter Menschen, welche dieselben Sorgen und Nöte haben. Roger, der Barkeeper mit dem verschlagenen Gesicht, er ist ein zusätzlicher Grund, um sich im «Madrid» einzufinden, leistet jenen, die es wollen und auch bezahlen können, Hilfe auf der Flucht aus dem Alltag in die Illusion einer besseren, sorgenfreien Welt: Er vermittelt Stoff.

Vier junge Menschen planen den Ausbruch aus ihrem grauen Alltag

Peter von Guntens zweiter langer Spielfilm nach «Die Auslieferung» handelt von vier jungen Menschen, die aus ihrem Alltag ausbrechen wollen. Juliette (Verena Reichhardt) hätte eigentlich die grössten Aussichten, einen Sprung nach vorne zu tun. Sie ist arbeitswillig und anpassungsfähig. Ihr Fehler ist es wohl, dass sie das Vertrauen in sich verloren hat. Schon als Kleinkind wurde sie hin- und hergeschoben, lebte kurze Zeit bei ihren Eltern, dann bei der Grossmutter, später beim Vater in New York, der inzwischen geschieden wurde und sich wieder verheiratet hat. Völlig entwurzelt reist sie zurück in die Schweiz. Möglicherweise wäre ihr Leben anders verlaufen, wenn ihre Ankunft in Kloten nicht gleich mit einer Demütigung begonnen hätte. Sie wird bis auf die Haut gefilzt. Und obschon nichts gefunden wird — «es tut mir leid Fräulein, aber Sie wissen ja, dass wir verpflichtet sind, das zu tun» —, ist es ihr, als habe man ihr einen Stempel aufgedrückt: Juliette, du siehst verdächtig aus; du kannst etwas Rechtes doch nicht sein, du bringst es nie zu etwas. Es ist, als laste ihr fortan ein Fluch an. Juliette bräuchte jemand, der ihr sagt, wie liebenswürdig sie ist, der ihr Geborgenheit schenkt, ihr ein wenig auf den Sprung hilft.

Max (Lorenz Hugener), bei dem sich Juliette in Bern einquartiert, kann ihr das alles nicht geben. Er kümmert sich zwar mit ehrlicher Zuneigung um sie, aber er selber ist haltlos. Seine Flucht aus dem Alltag besteht darin, dass er seine Probleme verdrängt, sich überall dort anhängt, wo gerade etwas läuft. Zwar redet er ständig davon, dass er nun auf die Post arbeiten gehe. Doch kaum nimmt er den Weg dazu unter die Füsse, verliert er auch schon allen Mumm. Für diese Haltung steht im Film eine sehr schöne, aufschlussreiche Sequenz. Max, der sich einmal mehr aufrafft, bringt es tatsächlich bis vor die Tür des Personalbüros bei der PTT. Nachdem er auf die Klingel gedrückt hat, erscheint auf dem Leuchttäfelchen der Schriftzug «Telephon — Besetzt». Noch bevor das Wörtchen «Eintreten» aufleuchtet, hat Max schon rechtsumkehrt gemacht und schreitet dem Ausgang zu. Irgendwie verstehe ich ihn: Er wollte, als er sich endlich einen Ruck gegeben hatte, mit einem Menschen über seine Arbeit, seine Zukunft sprechen. Stattdessen begegnete er kalter, unpersönlicher Technik. Das muss ihm einen Schock versetzt haben. Max findet sich in einer durchrationalisierten Welt, in der es für Träume und Illusionen keinen Platz mehr gibt, nicht zurecht. Das ist wohl der Grund, weshalb er immer wieder zu Drogen greift. Er könnte jederzeit aufhören, behauptet er einmal, aber niemand glaubt es ihm so recht. Er selber wohl auch nicht. Gérard (Heinz Sommer) stammt aus reichem Hause. Dennoch hat er keinen sehn-

licheren Wunsch, als von dort wegzukommen. Er ist es leid, in ständiger Abhängigkeit von seinen Eltern zu leben. Längst hat er durchschaut, dass zuhause nicht seine Person, sondern allenfalls sein Wohlverhalten anerkannt wird. Gérard stellt grosse Ansprüche an das Leben, und deshalb ist er auch stets auf der Suche nach dem grossen Geld. Er träumt von einem Super-Deal mit Rauschgift. Dafür aber braucht er Grundkapital. Um an dieses heranzukommen, scheut er vor kriminellen Taten nicht zurück. Gérard erhebt aber nicht nur Geld-, sondern auch Führungsansprüche. Er ist gerne der Boss, er reisst die Dinge auf. Allerdings weist er seine Führungseigenschaften weniger durch Überlegenheit als mit grossem Imponiergehabe aus. Wenn er im Supermarkt eine Lederjacke klaut, um sie gleich danach Pat zu schenken, dann geschieht das weniger aus böser Absicht, geschweige denn aus Freundschaft, sondern aus einer plötzlichen, unkontrollierten Laune heraus, gewissermassen um sich selber zu bestätigen. Gérards Eskapaden enden denn auch fast immer chaotisch. Über Patricia (Esther Christinat), auch Pat genannt, erfahren wir am wenigsten. Dabei ist sie kein unbeschriebenes Blatt. Sie ist aus dem Frauengefängnis in Hindelbank geflohen, weil sie es dort nicht mehr ausgehalten hat. Die Strafe musste sie absitzen, weil sie im Zustand der Trunkenheit einer alten Frau die Tasche geraubt hatte. Ganze 18 Franken betrug die Beute. Dafür – so viel steht fest – hätte Pat wohl nur bedingt bekommen, wenn sie nicht schon zuvor straffällig geworden wäre. In den Polizei- und Vormundschaftsakten wird das blonde Mädchen wahrscheinlich als schwererziehbar bezeichnet. Im Verlauf des Filmes erfahren wir, dass es vor allem zerbrechlich ist. Am glücklichsten ist Pat, wenn sie für jemand sorgen kann. «Mit em n'e Chind bisch nid e so allei», tröstet sie Juliette, als diese gewahrt, dass sie in Erwartung ist. Pat hat im Leben – das lässt sich vermuten – nie die Chance gehabt, sich entfalten zu können. Jetzt, nach dem Ausbruch aus dem Gefängnis, sind ihre Möglichkeiten noch kleiner geworden. Sie kann, wenn sie nicht erwischt werden will, keine Arbeit annehmen, keine Wohnung suchen, keine ständige Bleibe haben. Sie lebt mit zwei Hoffnungen: nie mehr hinter Gittern leben zu müssen und ins Ausland flüchten zu können.

Unausweichliches Schicksal

Juliette, Max, Gérard und Pat leben, nachdem sie sich im «Madrid» oder durch die Vermittlung Rogers getroffen haben, zusammen in einer billigen Altwohnung. Unter ihnen herrscht so etwas wie eine Solidarität der Entwurzelten, der Suchenden nach dem kleinen Glück. Die gemeinsame Wohnung und auch das Gefühl, einem ungnädigen Schicksal die Stirn bieten zu müssen, verleihen ihnen eine Art Nestwärme. Diese wird allerdings von ständigen Geldsorgen empfindlich gestört. Zwar geht Juliette, zuerst in einer Kantine und später in der Schokoladefabrik, einer geregelten Arbeit nach. Aber ihr Verdienst reicht nicht für den Lebensunterhalt aller aus. Gérard und Max beschaffen sich mit zwei Einbrüchen auf ihre Art Geld. Der plötzliche kleine Reichtum genügt immerhin, um die Sorgen vorübergehend zu vergessen. In einem abgetakelten Occasions-Jaguar fahren die vier für ein paar Tage ins Tessin. Stunden der Zufriedenheit und der Geborgenheit wechseln mit solchen quälender Angst vor den unausweichlichen Konsequenzen eines sich immer wieder jenseits der Legalität bewegenden In-den-Tag-Hineinlebens. Jeder Grenzübertritt wird zum Alptraum, jedes auftauchende Polizeiauto erzeugt Angstschweiss. Wenn Gérard während einer glücklichen Stunde beim Swimmingpool des Hotels von Pat mit einer eilig gekauften Polaroidkamera «es letschts Bild vor em Versufe» knipst, dann ist diese Bemerkung nur vordergründig witzig. Imgrunde ist sie eine Vorwegnahme des Schicksals, das den vier jungen Menschen wartet.

Natürlich holt die Angst die kurzen Zeiten unbeschwerten Daseins, die kurzen Augenblicke des Entrücktseins in immer kürzeren Abständen wieder ein. Vor allem Gérard verdrängt diesen Zustand mit stets heftigerer Aggressivität. Juliette, die Max beim Fixen überrascht und damit noch grössere Not und Verzweiflung auf sich zu-



kommen sieht, erzwingt den Abbruch der Tessinfahrt und signalisiert damit auch irgendwie den Rückzug in die Kälte. Das Schicksal der vier erfüllt sich nun folgerichtig: Max und Gérard, die sich mit einem grossen Rauschgiftgeschäft gewissermassen an den eigenen Haaren aus dem Dreck ziehen wollen, werden hereingelegt und schliesslich von der Polizei geschnappt. Juliette, die ein Kind erwartet, wird ebenfalls verhaftet. Pat gelingt als einziger die Flucht ins Ungewisse. Irgendwie ist man nicht ganz unglücklich, dass die ständige Flucht vor dem sogenannten Arm des Gesetzes, der die vier unglücklichen Jugendlichen in immer grössere Konflikte und Schwierigkeiten bringt, ein Ende findet. Es zeigt sich allerdings, dass die Verhaftung und Aburteilung der Delinquenten letztlich kaum zu deren Resozialisierung beitragen wird.

Hilflose Gesellschaft

«Kleine frieren auch im Sommer» handelt von Jugendlichen, die in Konflikt mit der Gesellschaft geraten, in der sie leben und schliesslich scheitern. Ihre Unfähigkeit, sich integrieren zu können, hat – das macht der Film in eindringlicher Weise klar – soziale Gründe. Auch wenn von Gunten mehr nur andeutet, so wird doch deutlich, wie sich das Schicksal der vier Jugendlichen bereits sehr früh abzuzeichnen beginnt. Sie geraten durch ihre Entwurzelung, die vielen Ursachen haben kann, in den Teufelskreis der Kriminalität. Nicht unverholene Sympathie ist es, die der Filmemacher den jugendlichen Delinquenten und ihrer Verhaltensweise entgegenbringt, wohl aber menschliche Anteilnahme. Durch ein klares Herausarbeiten der Wechselwirkung von Lebensumständen und Reaktionen macht er deutlich, wie die vier ohne inneren Widerstand fast notgedrungen in immer schwerwiegenderen Konflikte mit sich selber und ihrer Umgebung geraten. Dabei malt von Gunten keineswegs das düstere Bild einer schuldigen Gesellschaft an die Wand. Er zeigt bloss ihre Hilflosigkeit gegenüber diesen vom geraden Weg abgekommenen Jugendlichen auf. Gerade darin unterscheidet sich «Kleine frieren auch im Sommer» in wohltuender Weise etwas von Bressons «Le diable probablement», wie überhaupt der Film durch seine Lebensnähe und Authentizität besticht.

Nicht spektakuläre Szenen bietet Peter von Gunten in seinem Film an – wiewohl er immer wieder geschickt mit sauber inszenierter und überlegt integrierter Action die Handlung auflockert und Spannung neu erzeugt –, sondern sorgfältig beobachtete Episoden und empfindsame Stimmungen. Gerade diese Qualitäten ermöglichen dem Betrachter, sich in die Lage der Betroffenen zu versetzen, ja sich mit einzelnen Figuren zu identifizieren – nicht zuletzt vielleicht mit jenen, die mehr am Rande der Geschichte stehen. Zu denken wäre da etwa an Rose (Silvia Jost), die als Dekorateurin in der Schokoladefabrik zu Juliette eine fast mütterliche Zuneigung gewinnt, ihr in

schweren Stunden auch beistehen will, aber ihren Bemühungen zum Trotz der Verschlossenheit Juliettes hilflos gegenübersteht. Oder an den Untersuchungsrichter, der bestimmt kein böser Mensch ist, blass einer, der sich durch jahrelange Gewöhnung hinter einer Amtssprache und auch hinter amtlichen Gebärden verschanzt und dadurch keinen Zugang mehr zu den Menschen findet, die angstvoll und ohnmächtig vor ihm sitzen. Die ausgeprägte Charakterisierung auch der Nebenrollen ergeben die Geschlossenheit dieses Films und verhelfen ihm zu seiner Glaubwürdigkeit.

Ein Kinofilm

Peter von Gunten, das spürt man in jeder Phase seines Films, weiss wovon er spricht. Monatelange Recherchen sowie der Aufenthalt und die Mitarbeit in einer Jugend-Therapiestation gingen dem Schreiben des Drehbuchs voraus. Doch weniger als in «Die Auslieferung» ist das Dokumentarische, sind die «facts» zu Krücken geworden, mit denen der Film sich fortbewegt. «Mein Drehbuch soll nicht beweisen», schreibt von Gunten, «was ich alles recherchiert, gelesen, gesehen und erlebt habe. Dieses Drehbuch erzählt ein einziges Beispiel; einen kleinen Ausschnitt aus dem Ganzen, eine für mich filmisch erfassbare Geschichte.» Gerade die Beschränkung auf einen fassbaren Ausschnitt, auf eine Episode von fast banaler Alltäglichkeit geben dem Film seine Verbindlichkeit. Dass es der Betrachter mit für ihn erkennbaren Menschen in ihrem ganzen Stimmungswandel sowie in ihrer Betroffenheit und nicht mit durch die notwendige Distanz des Dokumentarischen anonym gewordenen Schemen zu tun hat, ermöglicht seine Anteilnahme.

«I frage mi, isch das würklech eso, oder isch das nume Chino», singen die Berner «Rumpelstilz», die dem Film eine aussergewöhnlich schöne und die Stimmung stark prägende Musik unterlegt haben, einmal. Kino ist «Kleine frieren auch im Sommer», weil Peter von Gunten eine Geschichte «erfunden» hat und sie eben mit den dramaturgischen Mitteln des Kinos erzählt. Man muss hier vor allem auch vom Kameramann Fritz E. Maeder sprechen, der es in überzeugender Weise verstanden hat, dem Seelenzustand der Protagonisten mit packenden Bildern und über sie hinaus mit den Farben zu entsprechen: Sie übertragen die Kälte der Umgebung von Juliette, Pat, Gérard und Max auf den Zuschauer, vermitteln aber auch die Wärme in den wenigen unbeschwerten Stunden. Und nicht zuletzt entlarven sie das intime Licht der «Madrid»-Bar als falschen, Geborgenheit versprechenden, aber nichts als Leere hinterlassenden Schein.

«Kleine frieren auch im Sommer» ist Kino, weil darin Schauspieler eine konstruierte Handlung nachvollziehen. Aber da sie gut ausgewählt und begabt sind – Roger Jendly als Barkeeper und Dealer verdient es, besonders hervorgehoben zu werden –, weil sie überdies gut durch die Geschichte geführt werden, erreichen sie eine Präsenz, die den Graben zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwinden lässt. Dies ist umso eher möglich, als sie durch den Schutz der doppelten Identität (Schauspieler und Privatperson) auch jenen Stimmungen Ausdruck zu verleihen mögen, die im Dokumentarfilm nur in seltensten Fällen sichtbar werden, weil glücklicherweise ein letzter Bereich der persönlichen Intimsphäre der Kamera verborgen bleibt.

Peter von Guntens Film ist aber andererseits Wirklichkeit, weil die Geschichte, die er erzählt, wahrhaftig ist, sich in einem übertragenen Sinne jeden Tag wiederholt, weil sie ganz einfach stimmt. Man kann dies aus den formalen Gegebenheiten heraus erklären, indem man feststellt, dass die eingesetzten dramaturgischen Mittel richtig gewählt sind, dass beispielsweise der Umgang mit den Dialektdialogen nichts Gekünsteltes aufweist, dass der Regisseur mit den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten realistisch gearbeitet hat. Ich glaube aber auch, dass die Stimmigkeit des Films das Ergebnis einer überzeugenden Ehrlichkeit ist. Von Gunten macht dem Filmbesucher nichts vor, setzt ihn weder einem Scheinrealismus noch falschen Illusionen aus, erteilt weder Lehren noch gibt er Rezepte, und es fehlt auch der Wink mit dem moralischen Zeigefinger. Nun schafft gerade diese Offenheit, die sich nicht zu-

letzt darin äussert, dass die aufgeworfenen Fragen keine schnelle Antworten finden, eine Gesprächsbereitschaft, einen Anreiz zur Diskussion über verlorene Jugendliche in einer kaltgewordenen Umwelt, über ihre Flucht in die Drogen und die damit verbundene Kriminalität als scheinbar einzigen Ausweg, über die Hilflosigkeit der Gesellschaft gegenüber diesem Phänomen. Weil der Film über diese Fragen nicht theoretisiert und auch nicht politisiert, sondern ganz schlicht bei der menschlichen Anteilnahme am Schicksal Gefährdeter und bereits Entgleister ansetzt, wird er einem breiten, vor allem auch jugendlichen Publikum zugänglich. Urs Jaeggi

Julia

USA 1976. Regie: Fred Zinnemann (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/91)

Fred Zinnemanns (71) Spätwerk «Julia» erzählt die Geschichte der Freundschaft zweier Frauen vor dem Zeithintergrund der zwanziger und dreissiger Jahre. Die Vorlage lieferte eine der fünf Erzählungen, die die amerikanische Schriftstellerin und Dramatikerin Lillian Hellman (geboren 1905) 1973 in ihrem autobiographischen Buch «Pentimento» veröffentlicht hat. Lillian Hellmans gesellschaftskritische Bühnenstücke gelten als typische Werke des psychologischen Realismus. Mehrere ihrer Theaterstücke wurden verfilmt; zwei davon sind in den nächsten Wochen im Fernsehen zu sehen: «Toys in the Attic» (George Roy Hill, 1962) am 28. April im Deutschschweizer Fernsehen und «The Little Foxes» (William Wyler, 1941) am 5. Mai im ZDF. Außerdem hat sie Drehbücher geschrieben, zum Beispiel «Dead End» (W. Wyler, 1937) und «The Chase» (Arthur Penn, 1966). Nach der Scheidung von ihrem ersten Mann wurde sie die Lebensgefährtin von Dashiell Hammett, dessen Kriminalromane («The Maltese Falcon», «Red Harvest», «The Glass Key») ebenfalls verfilmt wurden und der in den vierziger Jahren auch einige Drehbücher für Hollywoodfilme geschrieben hat.

«Pentimento» (Reuezug) ist ein Fachausdruck aus der bildenden Kunst und bezeichnet Striche und Umrisse auf Zeichnungen, Stichen und Gemälden, die dem ursprünglichen Bildgefüge angehörten, aber vom Künstler durch andere ersetzt, «verbessert» wurden, aber durch die Einwirkungen von Zeit und Licht wieder sichtbar werden. Ausgelöst durch den Tod ihres Mannes, tauchen in Lillian (Jane Fonda) Erinnerungen an ihre Jugendfreundin Julia (Vanessa Redgrave) und an das Leben und die Arbeit an der Seite Dashiells (Jason Robards) auf. Die tiefe gefühlsmässige Beziehung Lillians zu Julia reicht bis in die frühen Kindertage zurück. In vielfach ineinander verschobenen Zeitebenen werden einzelne Stationen dieser Freundschaft, das gemeinsame Erleben und Empfinden der beiden Frauen, mit subtilen Mitteln geschildert, eine partnerschaftliche Beziehung, die die beiden ungleichen Frauen bis weit über den Tod Julias hinaus verbindet.

Julia stammt aus der amerikanischen Geldaristokratie, gegen deren Milieu sie sich schon bald aufzulehnen beginnt. Sie setzt sich intensiv mit allen literarischen und wissenschaftlichen Theorien und Zeitströmungen auseinander, und die jüngere Lillian folgt ihr fasziniert auf diesem Weg der geistigen Emanzipation. Julia geht nach Oxford und dann nach Wien, um bei Sigmund Freud zu studieren. In Wien wird sie mit dem Nationalsozialismus konfrontiert und schliesst sich einer linken Studentenbewegung an. Sie gerät in die Wiener Februarunruhen von 1934 und wird verletzt, so dass ihr ein Bein amputiert werden muss. Sie wird von Lillian, die in Paris Distanz zu ihrer bisher wenig erfolgreichen Arbeit als Theaterautorin zu gewinnen sucht, im Spital besucht. Da Julia auf mysteriöse Weise wieder in den Untergrund verschwindet, kehrt Lillian nach Paris und 1935 schliesslich wieder in die USA zurück, wo sie mit ihrem unter Hammetts Ratschlägen umgeschriebenen Stück ihren ersten Bühnenerfolg feiern kann. Zwei Jahre später erhält sie eine Einladung zu einem Theaterfestival in Moskau. Bei einem Zwischenhalt in Paris wird sie von einem Freund Julias



gebeten, für die Widerstandsbewegung 50 000 Dollar über die Grenze nach Berlin zu schmuggeln. Diese Fahrt wird für Lillian zu einem angsterfüllten Alptraum. In einer Berliner Kneipe kommt es zu einem bewegenden Wiedersehen mit Julia. In Moskau erhält Lillian die Mitteilung, dass Julia von den Nazis umgebracht worden ist. Lillians Nachforschungen nach den Hintergründen und nach Julias Kind, das im Elsass versteckt sein soll, verlaufen ergebnislos. Julias Familie scheint an ihrem Schicksal keinerlei Interesse zu haben, was Lillian mit Wut und Hass erfüllt. Als schliesslich auch ihr Lebensgefährte stirbt, bleibt ihr nur noch die Erinnerung an jene zwei Menschen, die ihr am meisten bedeutet haben: Dashiell lehrte sie schreiben, Julia handeln. Fred Zinnemanns Film erscheint wie ein Teppich, in den die Fäden der Entwicklung und der Freundschaft der beiden Frauen verwoben sind, die, jede auf ihre eigene Weise, zu sich selber finden. Neben den schauspielerischen Leistungen der drei Protagonisten beeindruckt auch die atmosphärisch dichte Inszenierung, die immer wieder kontemplative lyrische Sequenzen enthält. Allerdings ist Zinnemann manches auch zu ästhetisierend, zu gefühlvoll und zu romantisch geraten, und der Einbezug des Zeithintergrundes ist weder sehr präzis noch tiefgehend. Der Film gehört zu jenen neuen Streifen, die offenbar die Welle der Männerfilme Hollywoods der letzten Jahre ablösen sollen. Zinnemanns Film schildert durchaus sensibel zwei Frauenporträts, weshalb jedoch der Film noch lange kein «Frauenfilm» zu sein braucht. Denn Zinnemann zeichnet Julia und Lillian als «leading ladies» in guter alter Hollywood-Tradition.

Franz Ulrich

Iphigeneia (Iphigenia)

Griechenland 1976. Regie: Michael Cacoyannis (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/105)

Nach «Elektra» (1961) und «Die Trojanerinnen» (1971) hat Michael Cacoyannis seine Trilogie nach Euripides mit «Iphigeneia» (1976) abgeschlossen, eine Trilogie,

die – auf Euripides bezogen – eine solche genannt werden kann, die aber – von den Figuren her – keine ist. Zeitlich gesehen, im Ablauf der Ereignisse, ist «Iphigeneia» der erste Teil.

Tatenlos warten die Soldaten an den Gestaden von Aulis auf guten Wind, damit die griechische Flotte gegen Troia fahren könne. Doch, so will es das Orakel, der Wind wird erst aufkommen, wenn Artemis, die durch das willkürliche Jagen einer geheiligten Hirschkuh Groll im Herzen trägt, durch ein Opfer versöhnt wurde: «Wenn der oberste Führer der Griechen, der Fürst Agamemnon, sein und Klytämnestras geliebtes Kind Iphigenie der Artemis opfert, so wird die Göttin versöhnt sein; Fahrtwind wird kommen, und der Zerstörung Trojas wird kein übernatürliches Hindernis mehr im Wege stehen». Agamemnon lockt unter dem falschen Versprechen, Iphigenie werde mit Achill verheiratet, seine Tochter und seine Frau nach Aulis, wo Klytämnestra sehr bald die Wahrheit erfährt. Alles Bitten ihrerseits ist nutzlos: Agamemnon ist gezwungen, seine Tochter zu opfern, um das von Odysseus aufgeputzte Heer zu besänftigen und dem Orakel nachzuleben. Iphigenie nimmt schliesslich das Opfer an und schreitet dem Altar entgegen.

Der erste Teil des Films, die Schilderung des untätigen Heeres und die Schuldverstrickung des Agamemnon, ist mit andern Mitteln der Gestaltung geformt als der zweite Teil. Mit sehr beweglicher Kamera, manchmal gar entfesselt und wild gestikulierend, skizziert Cacoyannis die am Strande liegenden Schiffe, die in erzwungener Ruhe und Tatenlosigkeit sich langweilenden Soldaten, lässt er den König von Mykene in seiner Ratlosigkeit erscheinen – eine durchaus filmische und filmisch wirkende Beschreibung, die zudem durch den Eindruck lastender Hitze und bedeutungsvolles Schweigen akzentuiert wird. In diesem ersten Teil hat Cacoyannis auch den Text auf ein Minimum verknapppt: Die Situation soll aus dem Bild wirken. Erst mit dem Aufbruch von Klytämnestra und Iphigenie aus Mykene macht sich das Wort des Euripides mehr und mehr bemerkbar, und wie Iphigenie den Vater begrüsst, das Drama in seiner Konsequenz seinen Fortlauf nimmt (etwa ab Beginn des dritten Aktes von Euripides' Drama), wird das Wort im Ganzen dominant, bescheidet sich auch Cacoyannis in seiner Gestaltung, wird die Kamera merklich ruhiger, gemessener, ja – klassischer, strenger. In diesem Sinne wirkt der zweite Teil des Films wie von anderer Hand inszeniert. Der Film enthält einige fast böse machende Qualitätschwankungen. Dass Cacoyannis die Wirkung des Dramas, dem man sich kaum entziehen kann, nicht durch vielleicht überflüssig erscheinende inszenatorische Ansätze zu verhindern versucht hat, gereicht dem Film wiederum zum echten Vorteil: Das Drama wirkt unmittelbar, und als Zuschauer verlässt man den Saal doch nachhaltig berührt, von der Ungeheuerlichkeit des Geschehens zerdrückt, den Tränen nahe und über die Ungerechtigkeit des Opfers entrüstet.

Die Aufpeitschung der Soldaten-Masse und die skandierten Rufe der Soldaten nach dem versprochenen Opfer verpassen ihre Wirkung auf den Zuschauer nicht, selbst wenn die Art gerade dieser Massen-Inszenierung falsche Assoziationen mit sich bringen kann: Man erinnert sich an heutige politische Massenveranstaltungen, an Rufe im Fussballstadion, an Stimmungen bei Volksfesten. Doch diese Erinnerungen machen auch deutlich, wie sehr Cacoyannis versucht, das Drama des Euripides zu aktualisieren und dabei das Wagnis eingeht, Inhalte und Werte der antiken Vorlage aufzugehen. Der Chor des Euripides wird im Film zur Massenszene der Soldaten – eine parallele Entwicklung, die wohl aktualisiert, die Bedeutung des Chores aber, auch für heutige Menschen, aufgibt. Zum andern dürfte gerade das Massenaufgebot ein Kompromiss des Regisseurs gewesen sein, im griechischen Film auch das Grosse, ja Monumentale aufscheinen zu lassen.

Ähnliche Vor- und Nachteile des Filmes lassen sich auch in der Besetzung und der Wirkung der einzelnen Rollen nachweisen. Die Intrigen und Eifersüchte, politischen Quereleien und das Hadern zwischen Agamemnon und seinem Bruder Menelaos erscheinen durchaus glaubwürdig, während die allzu strahlende Figur des kampfwiligen und schliesslich doch machtlosen Achilleus allzu plakativ wirkt. So ist es nicht

verwunderlich, wenn Irene Papas als Klytämnestra die Szene sogleich dominiert: Ohnmacht und gefühlsmässige Überlegenheit dieser Frau wird von der mit dunklen Augen bittenden und verfluchenden Schauspielerin in kalkulierter Leidenschaft (in einigen Ausbrüchen allerdings übertreibend) gespielt. Sie macht auch den Zorn glaubwürdig, der Klytämnestra später befähigt, ihren Gatten, «diesen Blutsfeind in der eigenen Ehe», nach seiner Rückkehr aus Troia zu töten. Neben Irene Papas ist Tatjana Papamoskou als Iphigenie mit klassischem Profil, jugendlich und manchmal auch gar kindlich wirkendem Gesicht so etwas wie eine Idealbesetzung, zumal die junge Schauspielerin die Naivität und Gefühlssicherheit, die Opferbereitschaft und Schicksalsbestimmtheit der Figur ohne Fehl zu geben versteht; einen Grossteil der Wirkung des Films kann die Schauspielerin, neben der Eindrücklichkeit des Euripides-Drama, für sich buchen.

Welche Entwicklung Cacoyannis als «Umsetzer» klassischer Antike im Film (der altgriechische Text der Vorlagen wird jeweils unaufdringlich in der Sprache unserer Zeit präsentiert) durchgemacht hat, zeigt sich, wenn man in Kürze die beiden andern Euripides-Adaptionen Revue passieren lässt. «Elektra», durch die differenzierte Schwarz-weiss-Arbeit des Kameramannes Walter Lassally klar geprägt, erhielt die lyrische und dramatische Kraft durch das Ineinander von Dramenfiguren und Landschaft, aus der heraus die Handlung erst erfassbar und verständlich wurde. In «Die Trojanerinnen», der mit Seitenblick für den internationalen Markt mit allzu vielen Stars besetzt war, befand sich Cacoyannis, der die Farbe für die Antike dabei zum ersten Mal einsetzte, im Dilemma: Zum einen sollten die Figuren wiederum ohne Umschweife in die karge Landschaft gesetzt werden, zum andern wollte der Regisseur auf die Wirkung der Gesichter nicht verzichten, die den klassischen, gültigen Ausdruck des antiken Dramas («kein Aufschrei gegen die Ungerechtigkeit dieser Welt») wiedergeben sollten. In «Iphigenie» jedoch, da die Inszenierung als ganzes



doch unausgeglichen wirkt und der Euripides-Text erst im zweiten Teil zur Wirkung gelangt, ist die Landschaft Griechenlands nicht mehr Mitspieler, da nehmen die Spannungen zwischen und um die Figuren grösseren Raum ein, weiss Cacoyannis kaum die Einwirkung der Götter (etwa ab jenem Augenblick, da Iphigenie, von Artemis geleitet, das Opfer auf sich nimmt) auch als Element der Handlung spürbar zu machen. Der Regisseur bleibt konsequent, wenn er zum Ende der «Iphigenie» Agamemnon mit bitterem, tragischem Ausdruck zusehen lässt, wie das Opfer «geschieht»: Aber er ist dem ahnungslosen Zuschauer gegenüber unehrlich, weil er ihm verschweigt, dass «Iphigenie in Aulis» nicht mit dem Tod der Iphigenie (wie man das aus dem Angesicht Agamemnons entnehmen muss) zu Ende geht, sondern mit dem Eingreifen der Göttin Artemis weitergeführt wird, die das Mädchen vor dem sicheren Opfertod rettet und Iphigenie nach Taurus entführt, wo sie, lange nach dem Ende des Trojanischen Krieges und nach der Ermordung Klytämnestras, von Orest und durch das erneute Eingreifen Artemis' errettet und erlöst wird. Hierin ist «Iphigenie» von Cacoyannis nicht der Abschluss der Trilogie. In der dreimaligen Auseinandersetzung des Regisseurs mit den Texten des Euripides allerdings darf man «Elektra», «Die Trojanerinnen» und nun «Iphigenie» als eine interessante, diskutable und in manchem gar wertvolle Trilogie sehen.

Felix Bucher

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...

Frankreich, 1976. Regie: René Allio. (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/108.)

Am 3. Juni 1835 ermordet der zwanzigjährige Bauernsohn Pierre Rivière seine Mutter und zwei Geschwister. Nach der blutigen, grausamen Tat flüchtet er sich in die Wälder der Umgebung, der Normandie. Er legt sich eine Version zu, wonach Gott ihm dieses Gemetzel befohlen hätte; er versucht, sich zu stellen und lässt sich schliesslich, widerstandslos, festnehmen. Dann rückt er von der ersten Version, die er mit dem Alten Testament untermauert, ab. Er schreibt einen Bericht, in dem er erhellt, was ihn zum dreifachen Mord getrieben hat. Er wird zum Tod verurteilt, von den kompetentesten Psychiatern aber als geistesgestört erklärt. Seine Strafe wird in lebenslängliche Verwahrung umgewandelt. Am 20. Oktober 1840 bringt sich Pierre Rivière in der angeblich von ihm selber erzwungenen Isolationshaft um.

Eine schaurige Kinogeschichte? Ein verbürgter Kriminalfall als Vorwand für eine schon tausenfach verflachte Story und für Effekte im scheinbaren Realismus? Den Film inszenierte nicht irgendwer, kein Aldrich und kein Polanski, sondern René Allio: Er war bereits in «Les Camisards» (1972) in die Vergangenheit (anfangs des 18. Jahrhunderts) getaucht, um anhand einer möglichen Aktionsgeschichte einen kritischen Blick auf gesellschaftliche Verhältnisse zu werfen. Und wie in «Les Camisards» interessiert ihn auch hier nicht die durch das Kino hergestellte Wirklichkeit, sondern das minuziöse Bild einer gegebenen sozialen und politischen Situation sowie der Bezug dieser distanzierten Beschreibung zum Zuschauer und dessen Gegenwart.

*

Für «Moi, Pierre Rivière...» kam Allio die 1973 erschienene Arbeit von Michel Foucault entgegen, die denselben Titel wie der Film trägt. Foucault und sein Kollektiv stellten Analysen und Stellungnahmen aus der damaligen Epoche zusammen und veröffentlichten den eben so schönen wie erschütternden Bericht, in dem Pierre Rivière seine Tat ergründete. Allio hält sich ausnahmslos an dieses Material. Parallel-kontrapunktisch zum chronologischen Ablauf der Geschichte stehen die verschiedenen Kommentare aus dieser Zeit. So unterschiedlich Pierre Rivière von den Camisards auch sein mag: In beiden Fällen beschreibt Allio die mit Sympathie und Kritik

gesehene Revolte gegen die herrschende Ordnung. Pierre Rivière wächst heran als schüchterner und verschütteter, erschreckter und versteckter Zeuge eines Systems, das er als mörderisch empfindet und dem er sich nicht unterwerfen will und kann. In der sehr hart wirkenden Verselbständigung seiner Mutter, die die Familie spaltet und Pierres Vater an den Rand zum Selbstmord, zum Ruin und in das still ertragene Elend treibt, sieht er den alleinigen Ursprung eines zerstörten, gekreuzigten und zukunftslosen Lebens. Er schlägt zurück auf die Welt, die seinen Vater verfolgt; sein Amoklauf ist die überlegte Reaktion auf den Wahnwitz dieses unerträglichen Lebens. Durch diese eigentliche Notwehr opfert er sich selbst: um den Vater zu erlösen. Tötet er seinen Schwestern noch, weil diese zur Mutter hält, so will Pierre mit dem Mord am Bruder den Hass des Vaters auf sich lenken: damit diesem seine Hinrichtung, mit der Pierre rechnet, nicht nahe geht.

Allio gelingt es von Anfang an, für Pierre Sympathie und für dessen Tat Verständnis zu wecken; ja, die Art, wie die wachsende Motivation für den Mord und vielleicht sogar dieser selber dargestellt wird, entbehrt nicht ganz der Faszination. Denn das Verständnis des Zuschauers geht von der mörderischen Einsicht aus, dass der Entschluss zur Tat und diese selber zwangsläufig erfolgt und zur Chiffre wird: Durch den dreifachen Mord allein kann Pierre den Vater befreien und seine eigene Katharsis schaffen. In der Welt der Bauern, die zu Füßen und im Schatten der herrschenden Bourgeoisie leben, wird das objektive Unrecht zum subjektiven Recht: zum einzigmöglichen Durchbruch der existentiell tödlichen Sackgasse. Das ist so, darf aber nicht sein. Erst spät keimt in Pierre unbestimmte Reue auf, ein Mitgefühl, das deshalb vage bleibt, weil es das entscheidende Dilemma selber nicht lösen kann: Denn Pierre bereut nicht seine Revolte, sondern die drei Menschen, die, tot, keine Chance mehr haben. Eine weitergehende Einsicht verweigert sich Pierre. Nicht dass er der Schwachkopf und Tollwütige, der irre Wilde und krankhaft Grausame wäre, den ein verunsichertes System in ihm zu sehen versucht. Aber Pierre ist es in dieser Welt von 1835 verwehrt, die wahren Schuldigen zu erkennen – und zu treffen.

*

In «Les Camisards» war die Hauptperson ein Kollektiv; nach dem bisher über den vorliegenden Film Gesagten könnte der Eindruck aufkommen, Allio beschreibe die Geschichte eines Einzelnen. Dieser Eindruck aber wäre falsch. Denn so wie in «Les Camisards» das Bild einer Region (der Cevennen) und das soziale und ethnologische Porträt der Kämpfenden geschaffen wurden, leistet «Moi, Pierre Rivière...» durch die konkrete Anwendung von Bild und Sprache die überaus stimmige und transparente Analyse des damaligen Landlebens. Dies gelingt umso mehr, als Allio für sämtliche Bauern Laien einsetzt, die ihre eigene Kreativität und Körperlichkeit mitbringen und geradezu für eine historische, ethnologische und soziale Darstellung sorgen, die Pierre Rivière's Aufzeichnungen und die Protokolle aus jener Zeit veristisch ausfüllen.

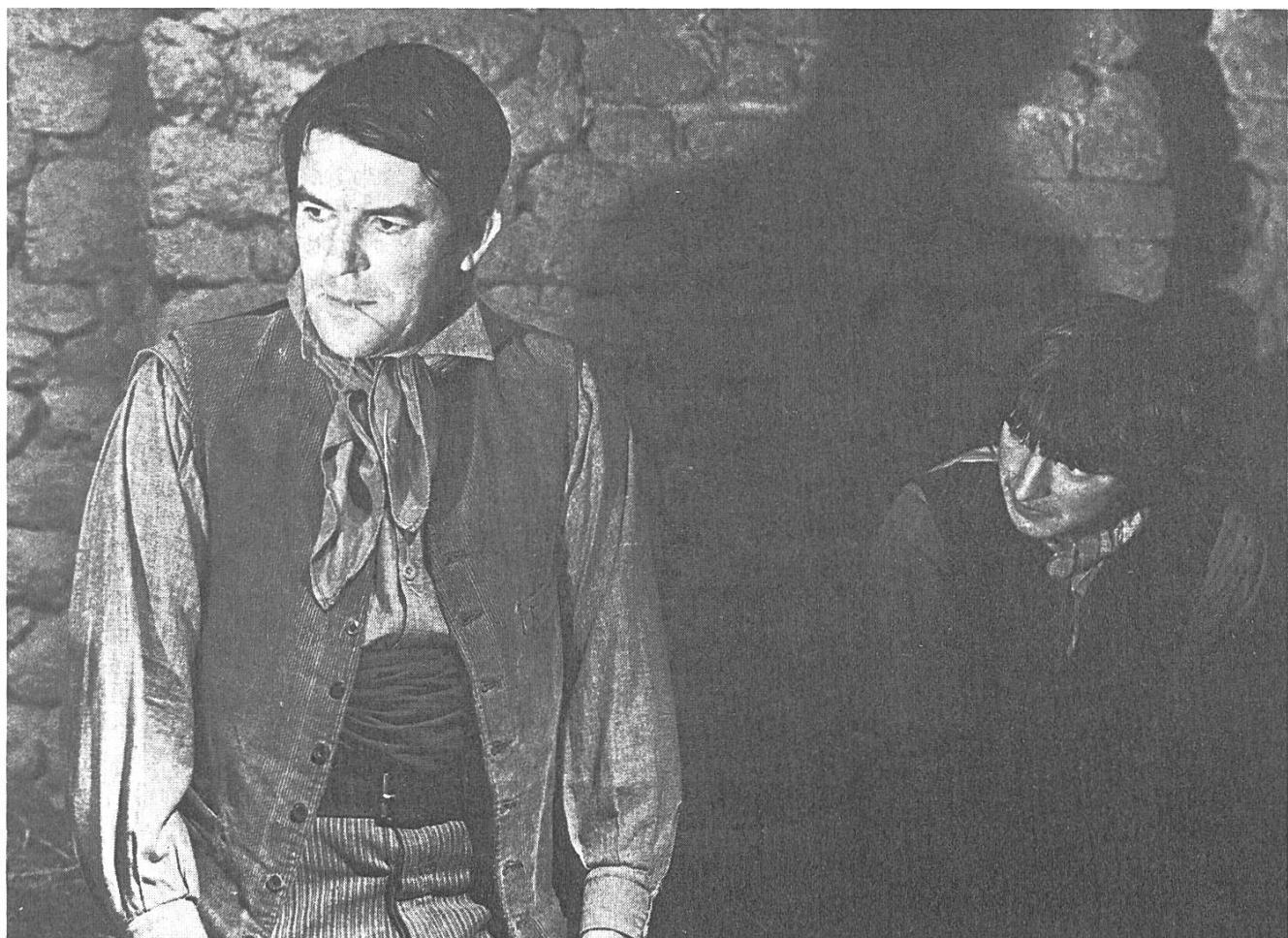
Die Stärke und Intensität dieser bäuerlichen Präsenz ist für den Film entscheidend, in dem Allio das zentrale Thema aller seiner Filme bewältigt: den Versuch des oder der Menschen, in einer akuten Krise eine Veränderung zu erwirken. Erst im gesamten gesellschaftlichen Umfeld von Bauern und Bourgeoisie werden Pierres Tat und zugleich auch Pierres Dilemma verständlich. Die Zwangsläufigkeit des Mords ergibt sich nicht aus dem Individuum Pierre, sondern nur aus dem Ganzen heraus, obwohl sich Allio strikt an die (subjektive) Optik von Pierre hält. So entdeckt man in den Bauern zum einen den dumpfen und tristen Reflex des Macht- und Besitzdenkens, das bereits die Bourgeoisie erfasst und verwüstet hat. Zum andern spürt der Film dem Rückzug, der Selbstabkapselung der Bauern eben gerade vor dieser bürgerlichen Welt nach. Sie zwingt zu defensivem, passivem Verhalten. Durch diese Verriegelung aber steht Pierre allein: Und daraus resultiert sein verzweifelter, nur unter den gegebenen Verhältnissen begreiflicher Amoklauf. Gewiss gibt es vor Pierres Tat Momente, die eine gewisse Solidarität der Bauern mit Pierres Vater verraten; und

gewiss gibt es eine allgemein menschliche Solidarität der Bauern mit dem Mörder und Flüchtigen. Aber sie ist nie aktiv, bleibt ohne tragendes Bewusstsein und ohne Hoffnung oder gar Entschluss zur Veränderung. Daher röhrt denn auch das Dilemma Pierres, von dem die Rede war.

Obwohl Allio die Form in keinem Moment durch heutiges Bewusstsein auflädt, gelingt ihm noch mehr, und zwar gleich von Beginn an: Die Repräsentanten des Bürgertums erscheinen jenseits eines abgrundtiefen Grabens; ihr Eindringen in die Bauernwelt verrät institutionalisierte, doch noch unausgegorene Feindschaft. Das extreme Gefälle zwischen der bestimmenden Oberschicht und der stummen Unterschicht wird nur – und immerhin – dort in Frage gestellt, wo Pierre Rivière durch seine Aufzeichnungen beweist, dass auch er – wie sich das Bürgertum formuliert – denken und schreiben, also seine Stimme erheben kann. Diese Revolte bedeutet einen ersten Schritt zum echten Selbstverständnis der Bauern: Daher versucht das Bürgertum diese Stimme zu verneinen, indem Pierre als Geistesgestörter deklariert wird. Man reisst Pierre Rivière, als isolierte, kranke Ausnahme, heraus aus jedem tieferen und wirklichen Zusammenhang. Einmal mehr stellt die herrschende Gesellschaft jenes Opfer, das ihre eigene Norm geradezu zwangsläufig erzeugt, ausserhalb eben diese Norm: Was nicht absorbiert wird, wird isoliert, dann arretiert. Damals wie heute.

★

Allio lässt diese Einsichten unforced, nahtlos entstehen: in der besten Tradition des fruchtbaren Brecht und insofern doch überaus modern, als er sich dadurch auf die Gegenseite belehrender Brechtianer stellt. Schon die erste lange, statische Einstellung des Films fordert den Zuschauer heraus, genau zuzusehen und zuzuhören: Von diesem Augenblick an lässt ihn der Film nicht mehr los. Man geht mit ihm auf eine



Entdeckungsreise durch die filmisch gebrochene Wirklichkeit. Das gespannte Gleichgewicht von Vitalität und distanzierender Stilisierung gibt dem Geschehen auf der Leinwand gerade so viel Spielraum, dass der Zuschauer in ein dialektisches Verhältnis zu dem kommt, was Bild und Ton zeigen: Der Film vervollständigt sich erst auf dem Weg zum Zuschauer, der den entscheidenden Bezug zwischen damals und heute, zwischen Wirklichkeit und Hinweis auf Wirklichkeit und zwischen subjektivem Geschehen und objektiver Bedeutung durch seine aktive Teilnahme selber vollzieht. Dies fällt leicht, ist weder Arbeit noch Selbstbestätigung.

Allios Einsatz der Laiendarsteller, sein Stilwille und die Interdependenz zwischen Bild und Ton sowie innerhalb der einzelnen Bilder wäre ohne den Einfluss eines anderen grossen Franzosen – Robert Bressons – kaum vorstellbar, auch wenn Allio vor allem in der politisch-thematischen Stossrichtung Bresson entgegengesetzt vorgeht. Dieser Gegensatz spiegelt sich indessen mitunter in stilistischen Brüchen, in Sequenzen, die zuerst das Echte und erst dann die Transparenz suchen. Auch wirkt der Film, der auf jede auslaufende Verlängerung von Einstellungen und Sequenzen verzichtet, gelegentlich etwas spröd. Aber vielleicht muss das so sein. Denn dadurch verstärkt sich die Wirkung des optischen Stils, der sich an der Malerei des 17. und 19. Jahrhunderts orientiert; Allio nennt in diesem Zusammenhang Leute wie Le Nain, Chardin, Van Gogh und, vor allem, Millet, «der das Wesentliche der Formen wiedergibt» (Interview in «*Jeune Cinéma*» 99). Und dadurch schlagen die realistischeren Momente auch unvermittelten, härter zu: Sie lassen den Zuschauer zögern zwischen Parteinaahme und Mitgefühl für alle, also auch für die Ermordeten.

Das ist nicht selbstverständlich (und damit wären wir wieder beim Anfang): Denn Allio beschränkt sich ja rigoros auf die Sicht von Pierre Rivière, der in seiner Mutter die eigentliche Feindin sieht. In Wirklichkeit aber ist die Mutter das Opfer der herrschenden Verhältnisse: ein Opfer wie alle andern Bauern auch. Auch sie revoltiert gegen die chancenlose Rolle, die sie zu spielen hat; auch sie verlangt, wie Pierre, mehr, Höheres, Erfüllenderes. Und auch ihr Widerstand bleibt noch ohne Artikulation und bäumt sich letztlich gegen die Falschen auf. Nur muss man hier Allio, dessen Film da und dort als frauenfeindlich bezeichnet wurde, einen Vorwurf machen: Er hätte, ohne Pierre Rivières subjektive Optik zu verraten, den Vater etwas weniger sympathisch und dafür (und vor allem) die Mutter weniger hartherzig, ja gemein zeichnen können – schon nur durch die Wahl der Laiendarsteller. Er hätte die Mutter zweifellos, durch die Mittel des Films, transparenter machen können. So aber läuft der Zuschauer die Gefahr, sich an die Gesichter und Gesten des Ehepaars zu halten und, verstärkt durch die Sympathie für Pierre, der Mutter mit Hass und Abscheu zu begegnen. Dies würde indessen der notwendigen Analyse der bäuerlichen Schicht, zu der die Mutter gehört, Abbruch tun.

Diese – bescheidenen – Einwände nehmen in diesen ersten Eindrücken über Allios Film einen relativ ungebührlich grossen Raum ein: Nur weil auf die formale Überzeugungskraft Allios etwas summarischer hingewiesen worden ist. Ich möchte nicht falsch verstanden werden: Es gibt heute wenige Regisseure, die derart bewusst und

18. Fernsehwettbewerb um die «Goldene Rose von Montreux» 1978

31 Fernsehorganisationen aus Europa, Nordamerika, Afrika und Asien haben sich bis heute zum 18. Fernsehwettbewerb um die «Goldene Rose von Montreux» angemeldet, der vom 6. bis 13. Mai 1978 durchgeführt wird. Von den 26 europäischen Teilnehmern gehören 19 der Union der Europäischen Rundfunkorganisationen (UER) und 7 der Internationalen Rundfunk- und Fernsehorganisation (OIRT) an. Der Wettbewerb für Fernseh-Unterhaltungssendungen wird von der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) und der Stadt Montreux durchgeführt und steht unter dem Patronat der Union der Europäischen Rundfunkorganisationen. Er hat zum Ziel, eine bessere Kenntnis der Unterhaltungsprogramme zu fördern und die Schaffung von Originalwerken anzuregen.

KURZBESPRECHUNGEN

38. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 19. April 1978

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

Ball of Fire (Die merkwürdige Zähmung der Gangsterbraut Sugarpuss) 78/101

Regie: Howard Hawks; Buch: Willy Wilder und Charles Brackett, nach der Erzählung «From A to Z» von B. Wilder und Thomas Monroe; Kamera: Gregg Toland; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Oscar Homolka, Dana Andrews, Dan Duryea, Gene Krupa u. a.; Produktion: USA 1941, Samuel Goldwyn, 111 Min. Verleih: Columbus Film, Zürich.

Um sich der Verfolgung durch die Polizei zu entziehen, umgarnt ein Gangsterliebchen einen Gelehrten, der mit sieben älteren Kollegen seit Jahren in selbstaufgerlegter Zurückgezogenheit an einer umfassenden Enzyklopädie arbeitet. Nach mancherlei Verwicklungen und Überraschungen gibt das Mädchen seinem Gangsterfreund den Laufpass und heiratet sein «Opfer». Von Howard Hawks 1941 launig und witzig gestaltete Dialogkomödie, die ein schmunzelndes Wiedersehen mit einigen bekannten und beliebten Darstellern ermöglicht. →9/78

J* Die merkwürdige Zähmung der Gangsterbraut Sugarpuss

Doppio delitto (Tod am Tiber) 78/102

Regie: Steno; Buch: Steno u. a., nach einem Roman von Ugo Moretti; Kamera: Luigi Kuveiller; Musik: Riz Ortolani; Darsteller: Marcello Mastroianni, Ursula Andress, Peter Ustinov, Agostina Belli u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1977, Primex/P. E. C. F., 100 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Für Marcello Mastroianni als erfolglosem, verklemmtem römischen Kommissar, Mitte 50, wird die Aufklärung eines Mordes an einem Grafen in einem römischen Palazzo zur Bewährungsprobe. In dem alten Gemäuer wohnen verschiedene skurrile Figuren, die den Kommissar in seltsame Situationen führen. Doch wider Erwarten findet das Gesetz seinen Weg. Der Film wird zerdehnt durch geschwätzige Längen, durch Typen-Klischees und kommt nicht über eine punktuelle Situationskomik hinaus.

E Tod am Tiber

The Goodbye Girl (Der Untermieter) 78/103

Regie: Herbert Ross; Buch: Neil Simon; Kamera: David M. Walsh; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Richard Dreyfuss, Marsha Mason, Quinn Cummings, Paul Benedict, Barbara Rhoades u. a.; Produktion: USA 1977, Ray Stark, etwa 100 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Paula, eine ehemalige Broadway-Tänzerin, und ihre zehnjährige Tochter Lucy stehen eines Tages vor der höchst unangenehmen Tatsache, dass Paulas Gefährte nicht nur nach Italien abgehauen ist, sondern auch noch ihre Wohnung weitervermietet hat. Da Paula das Feld nicht räumen will und der neue Mieter bereit ist, sich mit Mutter und Töchterchen zu arrangieren, entwickelt sich eine turbulente und amüsante Liebesgeschichte zu dritt mit bittersüssem Happy-End. Die etwas steril-routiniert inszenierte Filmkomödie bietet mehr als blosse Situationskomik: einen pointenreichen Dialog, die psychologisch stimmige Schilderung zweier Charaktere und das ausgelassene Spiel von Richard Dreyfuss. – Ab 14 möglich.

J* →9/78 Der Untermieter

TV/RADIO-TIP

Samstag, 22. April

10.00, DRS II

Lessings Passion

«Lessings Geist ist mir sehr interessant; er hat so eine gewisse Feinheit gegen seine Frau; auch ihre Briefe haben mir gefallen, sie muss erstaunlich viel Tätigkeit gehabt haben und vielen Verstand...» So urteilte Schillers Lotte über die Briefe, die Eva König und Lessing zwischen 1770 und 1776 getauscht hatten. Sie sind die Grundlage des Radio-Dialogs, den Dieter Hildebrandt zusammengestellt hat. Der Titel «Lessings Passion» bezeichnet nicht nur Leidenschaft, sondern auch Schicksalslast: die Umstände dieser Liebes-, Lebens- und Leidenschaftsgeschichte sind gelegentlich so grotesk, dass man es fast mit einem Stück absurdem Theaters oder mit einer Romanze im Zauberberg zu tun zu haben glaubt.

Sonntag, 23. April

18.00 Uhr, DRS II

Jesus – Bruder der Juden

Pinchas Lapide, ein jüdischer Religionswissenschaftler, der sich vor allem durch sein starkes Engagement im christlich-jüdischen Dialog ausgezeichnet hat, stellt in der Rubrik «Welt des Glaubens» jüdische Jesusbilder vor. Mit der Gründung des Staates Israel kam es zu einer in der jüdischen Geschichte einzigartigen literarischen Jesuswelle. Seither erschienen mehr hebräische Jesusbücher als in den vergangenen 18 Jahrhunderten zusammen. Jesus von Nazareth wurde zur Symbolgestalt für das leidende jüdische Volk. War Jesus in der alten jüdischen Tradition noch eine negative Größe, so zeigen die neueren Jesus-Werke heute eine wachsende Selbstidentifikation ihrer Verfasser mit Leben, Denken und Schicksal ihres galiläischen Landsmannes.

21.15 Uhr, ZDF

My Darling Clementine (Faustrecht der Prärie)

Spielfilm von John Ford (USA 1946), mit Henry Fonda, Victor Mature, Linda Darnell. – Die Handlung rankt sich um die berühmte Auseinandersetzung am «O. K. Corral», die

am 26. Oktober 1881 tatsächlich stattgefunden hat. Die Charaktere allerdings sind von der Legende und zahlreichen Wildwestfilmen verändert worden. John Fords Version hat Tempo und Spannung, obwohl er sich die Zeit nimmt, auch das Milieu liebenvoll zu schildern. Ein Western von lebendiger Überzeugungskraft und mit klassischen Rollen für grossartige Darsteller.

Montag, 24. April

20.30 Uhr, DRS II

Lenin und Mao – zwei Ketzer des Marxismus

Bekanntlich hat Lenin die bolschewistische Revolution gegen den ursprünglichen Willen seiner Gesinnungsfreunde ausgelöst. Als treue Marxisten hielten diese den Sozialismus erst auf Grund einer entwickelten bürgerlich-kapitalistischen Industriegesellschaft für möglich. Lenin hat die konkrete Machtkonstellation viel klarer gesehen als seine Mitkämpfer. Aber war das noch Marxismus? Diesen Fragen geht Heinz Abosch im ersten Teil der Sendung nach. Im zweiten Teil, der am 1. Mai um 21.50 Uhr im Montagsstudio von DRS II ausgestrahlt wird, behandelt Heinz Abosch «Mao» – den andern Ketzer des Marxismus.

23.00 Uhr, ARD

The Barfoot Contessa (Die barfüssige Gräfin)

Spielfilm von Joseph L. Mankiewicz (USA 1954), mit Humphrey Bogart, Ava Gardner, Edmond O'Brien. – Ein Starfilm mit Ansätzen zum satirischen, gesellschaftskritischen Drama: Entdeckung, Aufstieg und jäher Tod einer Filmschauspielerin. Neben den hervorragenden Hauptdarstellern imponiert der Film auch durch seine gescheiten Dialoge und die fesselnden Randfiguren.

Dienstag, 25. April

22.00 Uhr, ZDF

La ronde (Der Reigen)

Spielfilm von Max Ophüls (Frankreich 1950), mit Adolf Wohlbrück, Simone

Regie: James F. Collier; Buch: Allan Sloane und Lawrence Holben nach dem gleichnamigen Buch von Corrie ten Boom; Musik: Tedd Smith; Darsteller: Julie Harris, Eileen Heckart, Arthur O'Connell, Jeanette Clift u.a.; Produktion: USA 1975, World Wide Pictures, 146 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Leicht ins Pathetische abgleitende Verfilmung der wahren Geschichte von den beiden holländischen Schwestern ten Boom, die während der deutschen Besetzung im zweiten Weltkrieg aus ihrer christlichen Gesinnung heraus jüdische Flüchtlinge versteckten und deswegen ins KZ deportiert worden waren. Ihr Leid und ihr Widerstand wird zum Anlass genommen, um stilisiert eine religiöse Haltung darzustellen, deren Grundelemente Hassvermeidung, Bekenntniswille und der Glaube an eine Jenseitsverheissung sind.

→8/78

J

Die Zuflucht

Iphigeneia (Iphigenie)

78/105

Regie: Michael Cacoyannis; Buch: M. Cacoyannis nach der Tragödie des Euripides; Kamera: Georgios Arvanitis; Musik: Mikis Theodorakis; Darsteller: Irene Papas, Costa Kazakos, Costa Carras, Tatiana Papamoskou, Christos Tsangas, Panos Michalopoulos u.a.; Produktion: Griechenland 1976, Griechisches Filmzentrum, 127 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Nach dem Drama des Euripides hat Michael Cacoyannis ein zuerst durch die filmische Deutung und dann in der Umsetzung des Textes nachhaltig wirkendes Filmwerk geschaffen, das wesentliche Faszination durch die kindlich-zerbrechliche Gestalt der Hauptdarstellerin empfängt. Erzählt wird, wie die Königstochter Iphigenie das Opfer ihres Lebens auf sich nimmt, um den von ihrem Vater Agamemnon heraufbeschworenen Groll der Göttin Artemis zu Beginn des Trojanschen Krieges zu besänftigen. In der Schilderung menschlicher Entscheidungsnoten unter dem Zwang politisch-militärischen Zweckdenkens erhält der antike Tragödienstoff ein durchaus aktuelles Element. – Ab etwa 14 möglich.

→8/78

J*

Iphigenie

Kleine frieren auch im Sommer

78/106

Regie: Peter von Gunten; Buch: P. von Gunten und Herbert Meier; Kamera: Fritz E. Maeder; Musik: Rumpelstilz; Darsteller: Verena Reichhardt, Lorenz Hugener, Esther Christinat, Heinz Sommer, Silvia Jost, Roger Jendly, Hans-Jürg Iseli u.a.; Produktion: Schweiz 1978, Cinov Bern, 100 Min.; Verleih: Rialto-Film, Zürich.

Vier junge Menschen, die mit sich selber und ihrer Umgebung nicht mehr zuretkommen, verstricken sich bei ihrer Suche nach Geborgenheit und menschlicher Wärme in einen selbstzerstörerischen Konflikt, der folgerichtig in der Kriminalität und im Gefängnis endet. Der ehrliche, gut beobachtete und vor allem in seiner Milieuschilderung überzeugend inszenierte Film ist besonders für Jugendliche ab etwa 14 geeignet, stellt er doch eine alltäglich sich wiederholende Flucht junger Menschen aus ihrer lieblosen Umwelt, aber auch die hilflose Reaktion der Gesellschaft und ihrer Behörden zur Diskussion.

J**

→8/78

II Messia (Der Messias)

78/107

Regie: Roberto Rossellini; Buch: R. Rossellini und Silvia d'Amico Bendico; Kamera: Maria Montuori; Musik: Mario Nascimbene; Darsteller: Pier-Maria Rossi, Mita Ungaro, Carlos de Carvalho, Fausta di Bella, Jean Martin, Vernon Dobtcheff u.a.; Produktion: Italien/Frankreich 1975, Orizzonte 2000, Procinex/FR 3/Télé Films, 145 Min.; Verleih: Impérial, Lausanne.

Treu in der Wiedergabe der Geschichte Jesu nach den vier Evangelien, wird die von Jesus verkündete, den geltenden Traditionen entgegengesetzte Freiheit ins Zentrum der durch den Titel angedeuteten Hoffnungs- und Erwartungswelt gestellt. Die dadurch erfolgte Reduktion auf das Wesentliche, die auch den ganzen Inszenierungsstil bestimmt, lässt den Eindruck von Strenge, Nüchternheit oder gar Trockenheit zurück. Ein Jesusfilm also, der mehr an den Verstand als an das Gemüt appelliert, aber gerade dadurch auch eine überzeugende emotionale Kraft bekommt. – Ab etwa 9 Jahren empfehlenswert.

→8/78

K*

Der Messias

Signoret, Serge Reggiani. – Arthur Schnitzler schrieb den skandalträchtigen «Reigen» 1897, einen in zehn Abschnitte gegliederten satirischen Bilderbogen über Doppelmoral und Heuchelei, Triebhaftigkeit und Vergänglichkeit der Liebe und des Glücks. Ophüls fügte der Geschichte von den zehn Paaren, die nach kurzer Begegnung reihum den Partner wechseln, einen Conférencier ein, der das Geschehen lenkt und glossiert. Die Verfilmung besticht durch die lächelnde Leichtigkeit ihres graziösen Stils und den koketten Charme ihrer Darsteller.

Mittwoch, 26. April

20.25 Uhr, DSF

Liebe mit 50

Das Fernsehspiel von Colin Welland zeigt den 50jährigen Harry, der sich recht mühsam mit seiner Familie durchschlägt. Seine Frau Irene trägt als Putzfrau zum Lebensunterhalt bei. An seinem fünfzigsten Geburtstag verliebt sich Harry in die zehn Jahre jüngere Britta, die in seiner Stammkneipe als neue Bedienung arbeitet. Beide entdecken Gemeinsames. Sie versuchen aus dem bisherigen, geordneten und eintönigen Alltagsleben auszubrechen. Das Verhältnis der beiden spricht sich herum. Harry muss sich entscheiden. Er fasst den schweren Entschluss, seine Familie aufzugeben und mit Britta zusammen ein neues, ungewisses Leben zu beginnen. Die englische Fassung hatte 1975 in Grossbritannien grossen Erfolg. Die deutsche Fassung wurde ins Saarland transponiert. Songs und Musik stammen von Wolf Biermann.

Donnerstag, 27. April

16.05 Uhr, DRS I

«Ir Nacht sy si cho»

Ein Hörspiel von Ernst Eggimann, Regie führt Charles Benoit. – Die Ministerkonferenz des Europarates forderte, «Vorurteile, auf denen gewisse die Nomadenvölker diskriminierende Verhaltensweisen beruhen», abzubauen, namentlich durch eine bessere Information der sesshaften Bevölkerung... Wie aber reagiert man in einem kleinen Dorf, wenn man eines Morgens plötzlich entdeckt, dass sich im nahen Steinbruch Zigeuner mit ihren Wagen niedergelassen haben? «Si sy anders, die Ziguener, das isch

es, sie sy äbe anders als mir, verschteisch! Die cha me nid verschta: mir chöi is gar nid vorschtelle, was die für Sache mache!» – Sind sie wirklich so anders? Dieser Frage geht Ernst Eggimann in seinem Hörspiel nach. Es sprechen Schüler der Abteilung Schauspiel am Konservatorium Bern. Wiederholung am Dienstag, 2. Mai, um 20.05 Uhr im 1. Programm.

22.20 Uhr, ZDF

Ein ganz gewöhnliches Leben

Die 74jährige Bäuerin Veronika Kiss, geborene Kántor, hat ihr ganzes Leben in dem kleinen Dorf Rimóc in Ungarn verbracht. Die geschichtlichen Erschütterungen dieses Jahrhunderts erlebt sie alle auf eine unmittelbare, persönliche Art. In der Zeitspanne, angefangen vom Ersten Weltkrieg bis ein Jahr nach dem Aufstand des Jahres 1956, verliert sie der Reihe nach ihre liebsten Menschen: den Vater, den Bruder, drei Söhne, dann den eigenen Mann usw. Seitdem ist Frau Veronika ganz allein. Dennoch ist sie bis heute ein aktiver, ein tatkräftiger Mensch geblieben, der in seiner täglichen Arbeit Freude und Befriedigung findet, ohne über sein Schicksal zu klagen. Die Zeitspanne, die der Film umfasst, steht im Zeichen zweier Entschlüsse: Sie möchte aus eigener Kraft zu ihrem Sohn im weit entfernten England reisen und daheim ein verwahrlostes Stück Weinberg aus altem Familienbesitz von Unkraut befreien und wieder fruchtbar machen. Beides will sie verwirklichen, bevor sie sterben muss. «Ein ganz gewöhnliches Leben» erhielt in der Sparte Fernsehspiel den Adolf-Grimme-Preis mit Gold 1978.

Freitag, 28. April

20.25 Uhr, DSF

Heute abend im Laufental

Am 18. Juni dieses Sommers fällt eine wichtige Vorentscheidung: Die achttausend Laufentaler Stimmberchtigten stimmen darüber ab, ob ein Anschlussverfahren an einen andern Kanton eingeleitet werden soll oder nicht. Ist die Antwort «nein», bleibt alles beim alten, beim Kanton Bern. Überwiegen die Ja-Stimmen, so beginnt ein langes, kompliziertes Verfahren. Schon heute wird im Laufental und in der ganzen Nord-West-Ecke unseres Landes heftig über alle Varianten diskutiert.

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...

78/108

Regie: René Allio; Buch: R. Allio, Pascal Bonitzer, Jean Jordheuil und Serge Toubiana, nach dem gleichnamigen Kollektivwerk von Michel Foucault; Darsteller: Claude Hébert, Jacqueline Millière, Joseph Leportier, Annick Gehan, Nicole Gehan, Antoine Bourseiller u. a.; Produktion: Frankreich 1976, Les Films Arquebuse, Polsim, S. F. P., INA, 130 Min.; Verleih: vorübergehend bei Cinélibre.

Die Geschichte eines zwanzigjährigen Bauern, der 1835 seine Mutter und zwei Geschwister ermordete: Eine Studie des «Verbrechens», die sich zur sozialen und politischen Analyse von aktueller Transparenz erweitert. René Allios Darstellung von Pierre Rivière's Revolte geht strikt von überlieferten Dokumenten aus und folgt der subjektiven Sicht des Revoltierenden. Sie gibt nicht Wirklichkeit vor, sondern weist auf eine Realität, die erst vom Zuschauer vollzogen werden kann. Wenn Pierre letztlich auf die falschen Opfer (zurück)schlägt, so deshalb, weil ihm die herrschende Welt im Schatten der Bourgeoisie gar keine andere Chance gab.

E★★

→14/77 und 8/78

Un mari, c'est un mari (Ehemänner sind auch nur Männer)

78/109

Regie: Serge Friedman; Buch: Frédérique Hébrard und Louis Velle nach dem Roman von F. Hébrard; Kamera: Henri Czap; Musik: Philippe Nahon; Darsteller: Louis Velle, Frédérique Hébrard, Jane Rhodes, Daniel Prévost, Gisèle Casadesus u. a.; Produktion: Frankreich 1976, 90 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Ein in Ansätzen gelungener Film über den Ferienalltag einer Familie. Die Frau – Gattin, Mutter, Tante und Cousine zugleich – sieht zunächst ihr «Glück» darin, sich abzukrämpfen, damit alle andern erholsame und lustige Ferien geniessen können. Sie bricht dann für kurze Zeit aus und kehrt mit gestärktem Selbstbewusstsein wieder zurück. Serge Friedman ist es gelungen, ein recht glaubwürdiges Bild dieses Frauenschicksals zu geben; nur schade, dass er dieses Bild zu sehr in ein heiteres «Drum und Dran» steckte. Es scheint, als hätte er im Laufe des Films Angst bekommen, der angeschnittenen Problematik eine zu grosse Bedeutung beizumessen. – Ab etwa 14 möglich.

J

● Ehemänner sind auch nur Männer

La septième compagnie au clair de lune

78/110

Regie: Robert Lamoureux; R. Lamoureux und Jean-Marie Poiré; Kamera: Marcel Grignon; Musik: Henri Bourtayre; Darsteller: Jean Lefebvre, Pierre Mondy, Henri Guybert, Patricia Karim, Gérard Hérold, Jean Carmet u. a.; Produktion: Frankreich 1977, Gaumont/Production 2000, 90 Min.; Verleih: Impérial, Lausanne.

Es gibt immer noch Leute, die die «7. Kompanie» nicht satt haben! Diesmal geraten die drei Kameraden 1942 unfreiwillig in die Rolle von berühmt-berüchtigten Résistance-Leuten und sehen sich plötzlich im Krieg gegen die Gestapo. Eine blöde Aneinanderreihung völlig unlustiger «Abenteuer», fragwürdig in Thema und Aussage.

J

The Shaggy D. A. (Zotti – das Urviech)

78/111

Regie: Robert Stevenson; Buch: Don Tait, angeregt durch Felix Saltens «Der Hund von Florenz»; Kamera: Frank Phillips; Musik: Buddy Baker; Darsteller: Dean Jones, Suzanne Pleshette, Tim Conway, Keenan Wynn, Jo Anne Worley u. a.; Produktion: USA 1976, Walt Disney, 92 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Ein Anwalt, der eine amerikanische Kleinstadt von Verbrechen und Korruption säubern möchte, wird im Wahlkampf um ein Richteramt immer wieder in einen zottigen Hund verwandelt und zwar mittels eines Zauberrings, der Lucrezia Borgia gehört haben soll. Ein erheiterndes und buntes Spektakel, das sich mehr um Tortenschlachten und die Befreiung einiger Wau-Waus aus dem Hundegefängnis als für Zusammenhänge und Hintergründe interessiert. – Ab etwa 9 möglich.

K

● Zotti – das Urviech

23.20 Uhr, ZDF

 **La planète sauvage**
(Der wilde Planet)

Zeichentrickfilm von René Laloux und Roland Topor (Frankreich/Tschechoslowakei 1973). – Brillant gestalteter, phantastischer Zeichentrickfilm, der Science-Fiction mit humanistisch-allegorischen Elementen verbindet und nur durch sein allzu abruptes Ende etwas enttäuscht. Roland Topor hat für die Geschichte rund um die rotäugigen, blauhäutigen, superintelligenten Riesen-Draags mit ihren Muschelohren, gegen die sich die kleinen, als Haustiere gehaltenen oder wild lebenden Oms erheben, ein faszinierendes Universum voller Skurrilität und Monstrosität geschaffen.

Samstag, 29. April

10.00 Uhr, DRS II

 **Don Juan oder die Liebe zur Geometrie**

Komödie von Max Frisch, Regie: Kurt Hirschfeld. – Am 5. Mai 1953, vor 25 Jahren also, gelangte im Zürcher Schauspielhaus die Komödie zur Uraufführung. Der Erfolg blieb aus. Erst elf Jahre später, an den Juni-festwochen 1964, fand das Stück in der Schweiz grosse Beachtung. Von dieser Inszenierung mit Helmut Lohner in der Hauptrolle wurde damals ein Mitschnitt gemacht. Max Frisch führt durch sein Stück und leitet seine Komödie mit den folgenden Worten ein: «Don Juan, wie unsere Komödie ihn zeigt, ist nicht der klassische, den wir kennen, sondern ein junger Mann, den wir noch gar nicht kennen. Vielleicht ist er ganz anders, als wir uns einen Don Juan vorstellen. Und vor allem kennt er sich selbst noch nicht; so jung ist er. Also Vorhang auf!» Wiederholung am Sonntag, 30. April, 21.00 Uhr im DRS 2.

22.20 Uhr, ARD

 **The Desperate Hours**
(An einem Tag wie jeder andere)

Spielfilm von William Wyler (USA 1955), mit Humphrey Bogart, Fredric March, Arthur Kennedy. – Drei flüchtige Verbrecher erzwingen sich mit rücksichtloser Gewalt Unterschlupf in einer amerikanischen Bürgerfamilie. Eine psychologische Studie menschlicher Angst, die unter Wylers Regie höchste dramatische Spannung erzielt.

Sonntag, 30. April

10.30 Uhr, ZDF

 **Mutter Krausen's Fahrt ins Glück**

Spielfilm von Piel Jutzi (Deutschland 1929), mit Alexandra Schmitt, Holmes Zim- mermann, Ilse Trautschold. – Die Ge- schichte der armen Zeitungsfrau Mutter Krause, die durch ihren Sohn den bürger- lichen Halt verliert und mit dem Griff zum Gashahn endet, ist eingebettet in ein doku- mentarisches Querschnittsfeld ihrer sozialen Situation in der Grossstadt. Der Film entstand unter dem Protektorat der Künstler Käthe Kollwitz, Hans Baluschek und Otto Nagel. Er ist dem Berliner Zeichner Heinrich Zille gewidmet, nach dessen Erzählungen und Erinnerungen das Drehbuch geschrie- ben wurde. Er gilt als der erste deutsche «proletarische» Spielfilm. Zum erstenmal gelangte ein Kinostück über die blosse, un- reflektierte Elendsschilderung hinaus. Die Tendenz des Films wird zusammengefasst in einem Zille-Zitat, das einmal als Zwi- schentitel erscheint: «Man kann einen Menschen genauso mit einer Wohnung töten wie mit einer Axt.»

21.05 Uhr, DSF

 **Szerelem** (Liebe)

Spielfilm von Károly Makk (Ungarn 1970), mit Lili Darvas, Mari Töröcsik, Iván Darvas. – Zur Zeit der stalinistischen Aera Ungarns hält eine Frau ihre sterbende Schwieger- mutter in der Hoffnung, ihr Sohn mache in den USA eine grosse Filmkarriere, während dieser in Wirklichkeit aus politischen Grün- den inhaftiert ist und sie selbst wegen die- ses Umstandes Not leidet. Ein in seiner tie- fen, aber nie aufdringlichen Menschlichkeit beglückender Film, der auch die politische Problematik mit wenigen Strichen transpa- rent werden lässt und künstlerisch von sel- tener Geschlossenheit ist.

Montag, 1. Mai

18.00 Uhr, ARD

 **Hellzapoppin**
(In der Hölle ist der Teufel los)

Spielfilm von Henry C. Potter (USA 1941), mit Ole Olsen, Chic Johnson, Martha Raye. – In dieser Filmburleske werden in lose an- einandergereihten Szenen so ziemlich alle bis dahin bekannten und bewährten Tricks und Gags aufgearbeitet und zu einer breit

Tabor oukhodit v niebo (Zigeuner ziehen in den Himmel)

78/112

Regie und Buch: Emil Loteanu; Kamera: Sergej Wronski; Musik: Jewgeni Doga; Darsteller: Swetlana Toma, Grigori Grigoriu, Ionschkuria u.a.; Produktion: UdSSR 1976, Mosfilm, 100 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Die tragisch endende Liebesgeschichte zwischen dem verwegenen Pferdedieb Sobar und der glutäugigen, stolzen Radar diente Regisseur Loteanu als Aufhänger, um mit grossem Aufwand an malerischen Landschaftsaufnahmen und folkloristischem Brauchtum und Liedgut die Lebensweise wandernder Zigeunergruppen darzustellen. Ein symbolträchtiger, schön photographierter und mit Schaufeffekten überladener Film, der weitgehend bloss ein Klischeebild der Zigeuner zeichnet.

E

Zigeuner ziehen in den Himmel

Telefon

78/113

Regie: Don Siegel; Buch: Peter Hyams und Stirling Silliphant nach einem Roman von Walter Wager; Kamera: Michael Butler; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: Charles Bronson, Lee Remick, Donald Pleasence, Patrick Magee, Alan Badel u.a.; Produktion: USA 1977, MGM, 103 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Mit Hilfe eines Verses und des Telephons kann ein Altstalinist in Amerika eine Reihe von Saboteuren aktivieren. Um die Entspannungspolitik der beiden Grossmächte nicht zu gefährden, sendet der sowjetische Geheimdienst KGB einen erfahrenen Mann (ein überzeugender Charles Bronson) und lässt ihn durch eine ebenso erfahrene CIA-Frau betreuen, damit der Fanatiker ausgeschaltet werden kann. Der technisch perfekte und spannend inszenierte Agentenfilm vermag gut zu unterhalten, ohne dabei auf Brutalitäten und reisserische Effekte zurückgreifen zu müssen. Dabei unterlässt es Don Siegel nicht, mit leiser Ironie auf gewisse Machenschaften der geheimdienstlichen Tätigkeiten hinzuweisen.

E*

Tendre poulet

78/114

Regie: Philippe de Broca; Buch: P. de Broca und Michel Audiard, nach dem Roman von J.-P. Rouland und Claude Olivier; Kamera: Jean-Paul Schwartz; Musik: Georges Delerue; Darsteller: Annie Girardot, Philippe Noiret, Catherine Alric, Hubert Deschamps, Paulette Dubost u.a.; Produktion: Frankreich 1977, Les Films Ariane/Mondex Films, 105 Min.; Verleih: Majestic Films, Lausanne.

Eine Kommissarin der Kripo und einträumerischer Griechisch-Professor verlieben sich ineinander, ohne dass er von ihrem Beruf weiss. Indessen stört eine Messermordserie an Politikern die beginnende Romanze immer wieder, bis schliesslich die dynamische Polizistin den Fall löst und den Professor bekommt. Ein Film mit einer unkonventionellen Frauenrolle, dessen Lustigkeit jedoch einigermassen erzwungen wirkt. – Ab etwa 14 möglich.

→9/78

J

That Lucky Touch (Das grosse Etwas...)

78/115

Regie: Christopher Miles; Buch: John Briley; Kamera: David Sutton; Musik: John Scott; Darsteller: Roger Moore, Susannah York, Shelley Winters, Lee J. Cobb, Jean-Pierre Cassel, Raf Vallone, Sydne Rome u.a.; Produktion: Grossbritannien 1975, De Grunwald, 91 Min.; Verleih: Comptoir Ciné, Genf.

Eine etwas hindernissreiche Liebeskomödie im politischen Spannungsfeld der NATO: Ein zwielichtiger Waffenhändler und eine politische Starjournalistin mit pazifistischer Gesinnung überwinden die Hürde ihrer weltanschaulichen Differenzen und finden zu einer «toleranten» Beziehung. Ein harmloser und anspruchsloser Film, der vorwiegend aus Klamauk und antiquierten Gags besteht. Nachdenklich stimmt vor allem, wie Gegenwartsprobleme veralbert werden. – Ab etwa 14 möglich.

J

Das grosse Etwas...

angelegten Parodie auf den grossen und Revue- und Ausstattungsfilm zusammengefügt.

20.30 Uhr, DSF

Clément Moreau, Gebrauchsgraphiker

Richard Dindos Porträt stellt den 72jährigen deutschen Gebrauchsgraphiker Clément Moreau vor, der sich nach vielen Irrfahrten in der Schweiz niedergelassen hat. Neben Frans Masereel ist Moreau einer der wenigen Expressionisten, der dem Linolschnitt treu geblieben ist und ihn als politisches Kampfmittel einsetzt. Seine klaren und eindringlichen Darstellungen sind erfüllt von einem humanistischen Anliegen und zeugen von einem ehrlichen Engagement für das «einfache Volk» und im Kampf gegen Elend und faschistische Unterdrückung.

Mittwoch, 3. Mai

21.20 Uhr DSF

Spuren

Kirchengemeinde – Kirchliche Reaktionen auf die Telearena über Homosexualität – Hausfrau: Das sind die drei Hauptbeiträge der neuen «Spuren»-Sendung. Wie wird Kirchengemeinde erlebt, beurteilt und erfahren? Als freies Angebot, als lästige, steuereinziehende Institution, als Wegweiser für Moral, als Symbol des christlichen Glaubens? «Spuren» geht in einer katholischen und in einer evangelischen Kirchengemeinde diesen Fragen nach. – In der Telearena vom 12. April wurde das Problem «Homosexualität» zur Diskussion gestellt. Ein aktueller Beitrag geht auf die Reaktion kirchlicher Kreise zur Telearena-Sendung ein. – Mehr als zwei Drittel der verheirateten Frauen geben als offizielle Berufsbezeichnung «Hausfrau» an. Doch es gibt Signale dafür, dass etwas nicht mehr stimmt mit diesem Beruf. «Spuren» entdeckte ein interessantes Beispiel von Bildungsarbeit, den «Frauemzorge».

Donnerstag, 4. Mai

20.15 Uhr, DSF

Liebesbriefe auf blauem Papier

Arnold Wesker, der Autor dieses Fernsehspiels (Originaltitel: «Loveletters on Blue

Paper»), gehörte zu den «zornigen jungen Männern», die in den fünfziger Jahren in England den sozialen Realismus auf die Bühne brachten. Er zählt zu den wesentlichsten Stückeschreibern der zeitgenössischen britischen Szene. In «Liebesbriefe auf blauem Papier» erzählt er ohne grosse Worte und Aktionen die spannende Geschichte einer echten und grossen Liebe. Unter der Regie von George Moore spielt Hans Korte, Gustl Halenke, Robert Freitag und Peer Brening.

Freitag, 5. Mai

20.55 Uhr, DSF

Casablanca

Spielfilm von Michael Curtiz (USA 1942), mit Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid. – In der marokkanischen Hafenstadt Casablanca, wo sich vor Hitler aus Europa geflüchtete Emigranten drängen, um ein Ausreisevisum nach den USA zu erhalten, trifft ein amerikanischer Barbesitzer jene Schwedin wieder, mit der ihn einst in Paris eine grosse Liebe verbunden hat. Der durch die routiniert-romantische Milieuzeichnung ausserordentlich dicht wirkende Film hat wesentlich zur Entstehung eines Mythos um Humphrey Bogart beigetragen, der sich hier vom rauhen Zyniker zum selbstlosen Menschenfreund und Patrioten wandelt.

23.05 Uhr, ZDF

The Little Foxes
(Die kleinen Füchse)

Spielfilm von William Wyler (USA 1941), mit Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright. – Die im Süden der USA um 1900 spielende Familiengeschichte zeigt mehr als eine psychologische Studie der «kleinen Füchse» (Salomon 2, 15). Die deutlich antikapitalistische Tendenz des Bühnenstücks von Lillian Hellman ist auch in Wylers Adaption erhalten geblieben. In Zusammenarbeit mit vorzüglichen Schauspielern – insbesondere Bette Davis in einer fast erschreckend diabolischen Rolle – und mit dem für seine Kameraarbeit (Tiefenschärfe) hoch gelobten Gregg Toland beschwört Wyler, analog zur literarischen Vorlage und dennoch eigenständig in seiner Dramatik, eine Atmosphäre der Zwietracht, des Hasses, der Gier nach Geld und Macht.

konsequent ihren Weg gehen und mit transparent gemachten Formen arbeiten wie René Allio. Sein Stil und seine Dramaturgie sind von Anfang bis Ende kinematographisch. Und «Moi, Pierre Rivière...» geht, wenn die Erinnerung an «Les Camisards» nicht trügt, weiter als jeder bisherige Film des Franzosen. Seine Brüchigkeit reisst die Oberfläche lückenloser auf; es öffnen sich mehr und tiefere Risse. Schritt um Schritt, Zentimeter um Zentimeter entdeckt man die verschiedenen, miteinander verbundenen Schichten eines Gesteins, das sowohl aus der Vogelschau wie auch im Querschnitt erforscht, analysiert werden kann. Und in die abgründigen Spalten lässt Allio ein Senkblei, nein, eine Sonde fallen, die Erschütterungen und Zusammenhänge mit unüberbietbarer Präzision registriert und in beängstigender Weise das Gewesene und das Heutige in ihrer fatalen Verwandtschaft ermessen lässt. Bruno Jaeggi

ABBA – The Movie

Schweden/Australien 1977. Regie: Lasse Hallström (Vorspannangaben s. Kurzbeschreibung 78/86)

Seit den Beatles war keine Pop-Gruppe so erfolgreich wie die ABBA. Die Reklamebosse der Schweden und ihrer Plattenfirmen werden nicht müde, darauf hinzuweisen. Freilich kann dieser Vergleich ins Auge gehen, gerade bei denen, die schon mal ganz gern, wie ich, beim Autofahren ein paar Lieder von ABBA hören. Denn mit den Beatles können sich ABBA höchstens nach den Auflagen ihrer Platten vergleichen, ganz gewiss aber nicht in der Qualität der Texte oder der Musik; es ist sicherlich kein Zufall, dass sie bis heute nur einzelne Songs produziert haben und noch keine durchkomponierte LP. Und ganz abwegig wäre angesichts der Propaganda mit den Beatles die Erwartung, in und mit dem Film der vier aus Skandinavien würde etwas ähnliches geboten wie mit Lesters «A Hard Day's Night».

Der ABBA-Film verrät mit jedem Meter, dass er nicht als Film geplant und gedacht ist, sondern als die Fortsetzung eines gekonnten Marketing, das den Erfolg der Gruppe über den Verkauf von Platten, Presseerzeugnissen, Live-Konzerten usw. hinaus in einem neuen Absatzgebiet sichern soll, dem Kino. Da tut es auch ein mühsam zusammengestricktes, von einem sehr dünnen roten Faden zusammengehaltenes Drehbuch, eine Story, die so gewaltig aufgeblasen und auf Super-Dimension gebracht wird, wie es jener Schnitt ziemlich am Anfang perfekt demonstriert, der den Film von der normalen Breitwand auf Scope und vom einfachen Tonsystem auf Vierkanalstereo katapultiert. Aufgenommen ist das Ganze bei der Australientournee der Gruppe: die ABBA in immer neuen Städten, bei verschiedenen Konzerten, aber mit den immer gleich jubelnden und kreischenden Fans. Das angesprochene rote Fädchen ist die umwerfend neue Erfindung eines etwas naiven jungen Disc-Jockeys, der von seinem Rundfunkboss den Auftrag erhält, das Interview mit der Gruppe zu machen. Dazu kommt der nachgerade geniale Einfall, den Jungen seinen Presseausweis vergessen zu lassen. Von da an ist das Muster klar: er hetzt den ABBA hinterher, von Stadt zu Stadt, kommt entweder zu spät zur Pressekonferenz (die natürlich trotzdem gezeigt wird), zum Konzert oder wird von der Leibgarde nicht vorgelassen, weil man ihm seinen Job nicht glaubt.

Jede Masse Zeit also, die ABBA auf der Bühne stehen und tanzen und ihre bekannten Hits vortragen zu lassen, musikalisch wie in der Präsentation, wirkungsvoll und seicht, perfekt kalkuliert, aber flach. Währenddessen träumt der Reporter auch schon mal, dass er es geschafft und zur Bekanntschaft mit den Stars gebracht hätte und blättert in Fanzeitschriften, damit wir Zuschauer auch etwas aus Vergangenheit und Gegenwart der ABBA mitbekommen, uns ein Bild von «ihrem wirklichen Leben» machen können.

Und er macht Interviews, die nun freilich nur sehr vordergründig als Zwischenschnitte für die spätere Rundfunksendung gedacht sind und je länger je mehr eine



fatale Funktion für den Film bekommen: Sie dienen dazu, von vielen Leuten jeden Alters verkünden zu lassen, warum die ABBA so erfolgreich, so beliebt sind, und zwar über die Grenzen hinweg, die sonst bei Popmusik etwa zwischen den Generationen sichtbar werden. Die leicht eingängige Anspruchslosigkeit ihrer Musik korrespondiert mit dem offiziellen Image der Gruppe, die als jung, schön, ein bisschen (was freilich über ein paar süffisante Bemerkungen über den Po der Blonden nicht hinausgehen darf) sexy, vor allem aber als sauber und anständig verkauft werden. Das macht sie leicht verdaulich und konsumierbar. Gerade die beiden letzten Vokabeln werden den Zuschauern systematisch eingehämmert, alle fünf Minuten wieder; die Autoren holen selbst kleine Kinder zum Bekennen vor Mikrophon. Nichts gegen Anstand und Sauberkeit, aber hier klingt das, in der Wiederholung, schon fatal nach Diffamierung anderer Musik, die nicht so leicht akzeptiert wird.

Die Fans freilich werden deshalb keine Skrupel bekommen und sie werden sich auch nicht an der Phantasielosigkeit und Ärmlichkeit stören, mit der hier zu Werke gegangen wird. Nur ein Beispiel: Unser Reporter schafft es schliesslich, durch einen Zufall, die vier zu treffen, er zückt sein Nagra. Aber wer geglaubt und gehofft hat, jetzt endlich das lang angekündigte einmalige Interview zu hören mit Fragen und Antworten, die über die üblichen Stereotypen hinausgingen, sieht sich enttäuscht. Die Fahrstuhltür schiebt sich zu, es geht up and away – zu einem neuen Lied.

Mehr als eine Hitparade ist wohl nicht beabsichtigt und von der Mehrheit der Zuschauer auch nicht erwartet. Aber auch die Fans sollten sich ärgern, dass trotz allem optischen Aufwand zu oft die Schärfe, vor allem bei Totalen, wegschwimmt, und dass man wieder einmal nicht zuschauen darf, sondern dass der Blick durch hektische, schnelle Montage immer wieder abgelenkt wird. Oder soll die Hauruck-Montage, die – von «Woodstock» bis «Concert for Bangla Desh» – schon so manchen Musikfilm ruiniert hat, – davon ablenken, dass die ABBA auch bei Livekonzerten nicht auf das playback verzichten können – blamabel eigentlich für Musiker, die sich mit den Beatles vergleichen wollen.

Walter Schobert

The Hiding Place (Die Zuflucht)

USA 1975. Regie: James F. Collier (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 78/104)

Der von der Billy-Graham-Mission in Auftrag gegebene und propagierte Film greift auf Zusammenhänge zurück, die historisch belegt sind: auf die Situation des von den Deutschen 1940 besetzten Holland nämlich, und auf die persönlichen Erfahrungen der Haarlemer Familie ten Boom. Die dargestellte Handlung spielt sich während des ersten Teils vor allem im altehrwürdigen Bürgerhaus der Familie ab, wo der Vater, Casper, einen Uhrenladen unterhält, und seine beiden ledigen Töchter Corrie und Betsy den Haushalt besorgen. Der bejahrte Hausherr empört sich über die Terrormassnahmen der Besetzungsmacht gegenüber der jüdischen Bevölkerungsgruppe und veranlasst, dass sein Haus Flüchtlingen offensteht. Unter engagierter Mithilfe

der beiden Schwestern und in Zusammenarbeit mit der holländischen Widerstandsbewegung wird das Haus in eine Zufluchtsstätte für die Verfolgten umgewandelt. Die Beteiligten widersetzen sich somit, geleitet von ihrem Gewissen und ihrem christlichen Glauben, der Macht des faschistischen Unrechtstaates. Und lange Zeit bleibt das Unternehmen unbemerkt, genau bis zu jenem Augenblick, da ein Hilfeschender sie unter Druck an die Gestapo verrät. Daraufhin werden die ten Booms verhaftet und ins Gefängnis geworfen. Casper stirbt dort, seine beiden Töchter aber werden, zusammen mit vielen anderen, ins Frauen-KZ Ravensbrück überführt. Der zweite Teil des Filmes konzentriert sich deshalb auf das menschenunwürdige Leben im Lager und auf das ungebrochene Gottvertrauen und den Selbstbehauptungswillen der Schwestern. Währenddem Betsy einer Krankheit zum Opfer fällt und stirbt, wird Corrie 1944 irrtümlicherweise entlassen und kehrt nach Holland zurück. Sie ist eine der Überlebenden des Schreckens, und auf ihren Zeugenaussagen mag denn auch ein gutes Stück des Filmes aufgebaut sein.

«The Hiding Place» thematisiert seiner Anlage gemäss die religiöse Haltung der ten Booms, insbesondere aber jene der beiden Frauen. Dies festzuhalten scheint mir wichtig zu sein, denn der Film bemüht sich nicht in erster Linie um die sorgfältige, dokumentarisierende Wiedergabe eines historischen Vorfalls, sondern zielt auf Aktualisierung einer geschichtlich verbürgten Haltung ab. Damit wird eine didaktische Absicht, das Aufzeigen wahren, christlichen Glaubens, zum Gestaltungsprinzip seines Ablaufs: Die Regie greift in diesem Sinn zum Mittel der starken Typisierung und Stilisierung der auftretenden Personen. Sie alle bewegen sich im Auftrag einer bestimmten christlichen Weltanschauung vor der Kamera, ihre Auftritte scheinen an das Menschenbild eines Billy Graham zurückgebunden zu sein.

Etwas über diesen Film aussagen, heisst deshalb wohl, sich in ein Verhältnis zu der dargestellten christlichen Haltung zu setzen und zu erläutern, inwieweit die eigene Einstellung mit derselben zur Deckung kommt, inwieweit sie Abstand nimmt. Denn ein blosses Eingehen auf die ästhetische Form seiner Aussage dürfte hier doch wenig sinnvoll sein. Immerhin sei angemerkt, dass der Film nicht, wie zu Beginn befürchtet, an Personen und ärgerlicherweise synchronisierten Dialogen kleben bleibt, sondern in seinem Fortgang vermehrt die Umgebung miteinbezieht und bei den mit grossem Aufwand inszenierten Massenszenen im KZ vom Bild her zu faszinieren versteht. Andererseits aber fand ich die wiederholten Rückblendungen auf das traute, bürgerliche Leben eher peinlich, und auch das breite Ausspielen der Eisenbahnromantik auf dem Weg ins KZ war fehl am Platz, motivierte mich nicht, wie wohl gemeint, zum meditativen Überdenken des zuvor Gezeigten.

Störend aber fiel schon vor allem die Stilisierung ins Gewicht: Die Nazis werden, wie x-mal zuvor in der Filmgeschichte, zur Inkorporation des Bösen benutzt, dem gegenüber sich die Haltung der Frauen konstituieren kann, eine Haltung, deren ethisches Fundament in der Vermeidung jeglichen Hasses besteht. Diese Friedfertigkeit ihrerseits wird gestützt durch die Überzeugung, das alles in der Welt Vorgefallene gottgewollt und daher anzunehmen sei; gestützt aber auch durch den versicherten Glauben an ein jenseitiges Gottesreich, in dem alles Leben in Güte aufgehen soll. So wird denn auch der sinnlose Tod der Betsy von ihrer Schwester als Verheissung bezeichnet. Negativ berührte mich weiter der Wille zum öffentlichen Bekennen des Glaubens, was an gewissen Stellen die Aussagen in einer Art pathetisch werden lässt, die schwer zu ertragen weil kaum nachvollziehbar ist: Es ist dies der Pathos der Corrie ten Boom, die zwar Flüchtlinge aufnimmt, aber sich weigert, bei der Ausschaltung eines Kollaboranten mitzuhelfen, obwohl eine solche die Deportation zahlreicher Menschen verhindert hätte. Der Pathos einer alles erduldenden Frau auch, die im Knast auf das für teures Geld angebotene Brot verzichtet und nach einer noch teureren Bibel verlangt. Der Film gerät damit in die Nähe jener Tränendrückerproduktionen, die durch Evokation idealistischer Klischees dem Zuschauer zu einem gefühlstuseligen Abend im Kino verhelfen möchten.

Fragwürdig ist weiterhin die erkennbare Tendenz, die historisch bedingte Haltung

der beiden Schwestern idealtypisch in die Gegenwart hineinzustellen. Dass in der Foltersituation eines KZ allein noch eine passive, erduldende Haltung die Chance zum Überleben wahren kann, scheint offenkundig. Die Frage nach der Übertragbarkeit, nach dem Absolutheits- und Totalitätsanspruch eines Glaubens aber bleibt daneben doch erhalten. Trotz diesen Vorbehalten ist jedoch zu sagen, dass der Film als Disskussionsbeitrag sehenswert ist. Sein Ende, das ein Ineinandergehen von Fiktion und Dokument beziehungsweise Wirklichkeit darstellt, stimmt sogar etwas nachdenklich: Denn die letzte Einstellung erfasst die noch lebende, alte Dame Corriette Boom, die, in ihrem Lehnstuhl sitzend, mit ähnlicher Stimme, mit ähnlicher Überzeugung wie die Darstellerin des Filmes spricht. Und so scheint es, dass das vorgeführte Credo für die Anhänger eines solchen Christentums wirklich sein muss, wohingegen Aussenstehende von der Mission eher unberührt bleiben dürften.

Ueli Spring

Film in Diskussion

II **Messia** (Der Messias)

Italien/Frankreich 1975. Regie: Roberto Rossellini. (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/107)

Ein Messias der Freiheit

War es Zufall, ein kulturelles «Muss» oder eine sehr persönliche Entscheidung, dass Rossellini auch die Gestalt des Jesus von Nazareth filmisch porträtierte, nachdem er in einer grossangelegten TV-Enzyklopädie dem Sonnenkönig Ludwig XIV., Sokrates, Augustinus, Pascal und Descartes ein Denkmal setzte. Hat ihm dieser Jesus mehr bedeutet als alle anderen? Eine endgültige Antwort ist aus dem Film kaum abzuleiten. Aber aus den zahlreichen Diskussionen, die er liebte und die er pflegte (zuletzt noch in Cannes 1977), hielt er es mit dem Hegelzitat, das besagt, dass die ganze Schöpfung sich auf Christus hin und von ihm weg bewegt.

Für den grossen Meister der kulturellen Dokumentation war Hegel aber kein Anlass, aus diesem Jesus einen Superstar oder auch «nur» einen Kitschheiland zu machen. Nichts wäre seinem Stil und seiner persönlichen Zurückhaltung in Glaubenssachen entgegengesetzt gewesen als Superlative und Effekthascherei. So ist seine Messiasgestalt denn auch ganz in den jüdischen Alltag mit der dazugehörigen alttestamentlichen Frömmigkeit, mit den Wallfahrten nach Jerusalem, den Opferhandlungen im Tempel, der Arbeit der Bauern und Fischer, hineingestellt. Noch selten dürfte es einem Jesusfilm gelungen sein, das jüdische Milieu so unpathetisch, dokumentarisch echt einzufangen. Die betreffenden Szenen gehören zum Besten, was dieser Film zu bieten hat.

Dokumentarisch nüchtern zeigt die Kamera auch den Messias selbst, mit Ausnahme seines triumphalen Einzuges in Jerusalem, der meiner Ansicht nach zu stark die Züge einer «Staatsvisite» angenommen hat mit dem üblichen diplomatischen Lächeln und «shake hands». Breiten Raum – entscheidend mehr als etwa die Wundergeschichten – nehmen die dem Johannes- und dem Matthäus-Evangelium entlehnten Gleichnerzählungen mit der ihnen zugrunde liegenden «Lehre» ein. Mit Vorliebe hält sich Rossellini bei jenen Passagen auf, die eine neue, unabhängigere Haltung des Messias dem mosaischen Gesetz und dem Machtanspruch irdischer Herrschaft gegenüber demonstrieren. So bleibt beispielsweise die «Ährenszene» (Mt 12, 1–8) in lebendiger Erinnerung mit dem programmatischen Wort, wonach der Mensch nicht für den Sabbat geschaffen sei, sondern umgekehrt. Mit spürbarer Anteilnahme wird auch die verzeihende Menschenliebe des Messias Gestrauchelten und Ausgeflipp-

ten – der Frau am Jakobsbrunnen, Maria Magdalena – gegenüber ins rechte Licht gerückt. Ebenso erscheinen Aussagen über die fundamentale Gleichheit der Menschen und die daraus resultierende Brüderlichkeit als messianische Heilstat im Mittelpunkt. Das ist ein Beleg dafür, dass sich Rossellinis eigener Humanismus mit diesen Grundhaltungen hat identifizieren können. Sie sind ihm schon früher, auch filisch, etwa im viel zu wenig beachteten Franziskusfilm «Francesco, giullare di Dio» (1950) zum persönlichen Credo und Verhaltensmuster geworden.

Das zentralste Thema dieses Jesus-Films scheint allerdings die Idee der Freiheit und deren Verwirklichung in der Messiasgestalt und in seiner Umgebung zu sein. Man weiss, mindestens seit der Publikation seines letzten Buches mit dem Titel «Ein freier Geist» (Untertitel: «muss nicht als Sklave lernen»), dass der Künstler im Erwerb der geistigen Freiheit, die sich allerdings nach ihm nicht auf den Weg der Gewalt, sondern nur auf demjenigen der Liebe zu den Menschen gewinnen lässt, den Höhepunkt und die Sinnerfüllung menschlicher Existenz erblickte. Von daher ist es logisch, dass das messianische Erlösungsgeschehen im Film vorwiegend die Gestalt eines Befreiungsprozesses bekommt. Allerdings nicht primär in einem aktualisierten, politischen Sinn in Richtung etwa der lateinamerikanischen Befreiungstheologie. Den Schritt zu dieser Anwendung verbat dem «Chronisten» offensichtlich der Respekt vor dem, «was geschrieben steht».

Die Konfrontation zwischen Unterdrückern und Unterdrückten findet im Film vor allem auf der geistigen Ebene statt. Sie steht im Raum schon ganz zu Beginn, wo uneinsichtige Hebräerstämme während eines Interregnums den Propheten Samuel um einen König bitten, «wie ihn alle andern Nationen haben». Sie geben nicht nach, obwohl ihnen der Prophet klarzumachen versucht, dass es für sie nur einen König gibt, den Überirdischen, derweil sie unter allen andern viel zu leiden haben werden. Die Königsidee und der damit verbundene Reichs- und Herrschaftsgedanke durchziehen fortan wie ein roter Faden auf verschiedenen Verständnisebenen das Werk. Besonders deutlich und aussageträchtig wird sie dort, wo zwei Reiche und zwei Welten in der Form von zwei Gestalten, etwa derjenigen des «mächtigen» Herodes und des «ohnmächtigen» Johannes des Täufers sich gegenüberstehen. «Mein Kör-



per ist gefangen, aber mein Geist ist frei», wirft letzterer bei dieser Gelegenheit seinem Gebieter an den Kopf – Humanismus und Freiheitsliebe Rossellinis, des Films und der Evangelien, auf die er sich beruft.

Bemerkenswert ist, dass diese Liebe zur Freiheit, der tiefsten Botschaft des Evangeliums gemäss, auch über Mächte wie Leiden und Tod hinaus sich zu artikulieren versucht. Das Auferstehungsmotiv wird zwar, wie vorher das Kreuzigungsgeschehen, mit grosser Zurückhaltung dargestellt. Es ist nur auf dem Gesicht der jugendlichen Maria ablesbar. Dem Bedürfnis nach konkreteren Veranschaulichungen des Unsichtbaren hat der Regisseur, anders als Zeffirelli oder Pasolini, nicht nachgegeben. Hier wie anderswo bleibt er der Meister der Reduktion.

Der Messias ist das letzte grosse Werk, das uns Rossellini hinterlassen hat. Zum vorgesehenen Film über Karl Marx hat die Lebenszeit, die ihm beschieden war, nicht mehr gereicht. So ist es müssig, darüber zu streiten, wer wen ausgestochen hätte: der Marxfilm den Jesusfilm oder umgekehrt. Jesus Christus oder Karl Marx – auf welche Seite hin hat der Autor mehr tendiert? Unter den Nachkommen des Regisseurs ist darüber, unmittelbar nach seinem Tode, beinahe ein Streit ausgebrochen. Er endete schliesslich, auf gut italienisch, mit einem Kompromiss: Die Leiche wurde zeitweise in einer Kirche und zeitweise im marxistischen Kulturpalast aufgebahrt. «Alle Welt spricht von Marx, aber niemand kennt ihn», hatte er selbst mehr als einmal bemerkt. Dasselbe trifft auch auf Jesus Christus zu. Mit seinem letzten Film und mit seinem letzten Filmprojekt hat Rossellini beide prophetischen Gestalten seinen Zeitgenossen näher bringen wollen. Aus seinem tiefen und kompromisslosen, humanen Verlangen heraus, die Wahrheit über den Menschen zu suchen und das Gefundene andern mitzuteilen. «Je cherche toujours à voir l'homme à travers l'homme.» Das war sein Programm und das ist sein Testament.

Ambros Eichenberger

Widersprüchlich und ungenügend

Warum fühlt sich ein junger Theologiestudent durch diesen «Messias» geniert? Warum gefällt mir Rossellinis Film nicht, warum finde ich ihn peinlich und gar gefährlich? Vielleicht ist der Film doch gut oder wenigstens bemerkenswert, weil er mich zu diesen Fragen überhaupt provoziert... Ich habe tatsächlich Fragen an mein eigenes Jesus-Bild und Christus-Verständnis gestellt.

Der Film hat mich geniert, weil Jesus ein zu geschmeidiger italienischer Jüngling ist, weil Maria von einem allzu aufdringlich vornehm sinnlichen Mädchen verkörpert wird, weil ich mir Kaiphas nicht als keifenden, schmächtig-schüchteren Greis vorstellen kann, weil Herodes einen sattsam bekannten Klischeeherrschers gibt, weil um Johannes den Täufer schon ein bisschen viel Schönes geflunkert wird, weil die Pharisäer nach alter Manier verfälschend privilegierten und kopfjägerisch gezeichnet sind...

Der Film hat mich peinlich berührt, weil Jesus mit allzu befriedigtem Reklamelächeln und aalglattem Präsidentenhändeschütteln seinen Eselseinzug in Jerusalem bejubeln lässt, weil er zu salopp wörtliche Evangelienzitate zu jeder passenden Gelegenheit parathält, weil er mit allzu softem Liebreiz verruchte Frauenzimmer in Tränen der Selig- und Traurigkeit verströmende Grazien verwandelt, weil er allzu selbstverständlich ihn anbetende Gottesbekenntnisse schluckt...

Der Film dünkt mich gefährlich, weil Jesus pausen- und unterschiedslos Johannes- und Paulus-Worte en passant fallenlässt, weil er mit dramatischer Handgebärde auf einem Erdhügelchen die Seligpreisungen deklamiert und alsbald wieder hinuntersteigt – kurz: weil der Film einem fundamentalistischen Schriftverständnis das Wort redet, weil er allzu simpel einige Bibelstellen illustriert und von theologischen Überlegungen recht wenig spüren lässt.

Ich sage «einige», «illustriert» und «recht wenig»: Rossellini hat eine Auswahl von Gleichniserzählungen getroffen. Das ist Sachzwang; sein Film ist auch so schon

recht lang. Welche Absicht indessen der Auswahl Pate gestanden hat, ist mir persönlich unerfindlich geblieben. Ein roter Faden ist im blossem Aneinanderreihen der einzelnen Szenen nicht zu erkennen. Wo liegt ausserdem der Bezug des alttestamentlichen Vorspanns über die Zeit der Richter und Könige mit der nachfolgenden Geschichte Jesu?

Die Illustration ist bisweilen (und vor allem in der Perikope vom Jakobsbrunnen) gar zu künstlich, im allgemeinen jedoch, wie Landschaftsaufnahmen eben so sind, von üblicher Schönheit. (Und das ist ein Verdienst der Landschaft, zumal bei einer auch für einen Neorealisten etwas faden Kameraführung.) Was wirklich interessant ist: die Schilderung des Alltagslebens des jüdischen Volkes von damals. Und die Situierung von Bibelworten und -episoden darin. Ich kann mir nach dem Film einige Dinge tatsächlich plastischer vorstellen. Durch blosse Feststellungen vermag Rossellini zu erklären.

Einen theologischen Gehalt hat der Autor sonst (ausser der Suche nach dem «Sitz im Leben» einiger Szenen) seinem Film offenbar nicht geben wollen oder können. Die Bibel spricht für sich, könnte man sagen. Sicher. Und doch kann sich kein Prediger erlauben, Jesus-Worte einfach zusammenhangs- und kommentarlos zu wiederholen. Die Problematik der Verkündigung ist ja allen Christen (ob vorwiegend Kommunikatoren oder Rezipienten) zur Genüge vertraut...

Es ist (zum Glück) so simpel nicht, einen Jesus-Film zu drehen, das demonstrieren alle bisherigen Versuche. Meine böse Kritik hat also viel Selbstherrliches an sich. Doch wenn kirchliche Kreise diesen Film unterstützen, frage ich mich, ob sie damit nicht wieder mal für ein ach so harmloses Jesus-Bild mit verantwortlich zeichnen und einen Fundamentalismus legitimieren, der seine gefährlichen Auswirkungen immer deutlicher zu enthüllen beginnt. Der Jesus des Rossellini-Films, der Strophen rezitiert, die jedermann kennt und die darum, so präsentiert, keine Frische aufweisen, fasziniert mich nicht. Oder überschätze ich die Bibelkenntnis des Durchschnittschristen: Ist der Film vielleicht imstande, die Botschaft des Evangeliums einem Publikum nahezubringen, das sich wohl einen solchen Film anschaut (aus Neugier oder schlechtem Gewissen über die vernachlässigte Weiterbildung), aber nie in die Kirche ginge oder gar die Bibel läse? Ob das wiederum dem ungläubigen Rossellini wirklich Anliegen und Ziel war? Eher scheint er die geschichtliche Dimension des Jesus von Nazareth herausgearbeitet haben zu wollen: Wunder werden keine gezeigt, bloss mal angetönt, die Auferstehung bleibt angedeutet und eindeutig in den Glauben verwiesen. Diese historische Sicht Jesu (die übrigens den Titel «Messias» wenig rechtfertigt) genügt eben nicht, das macht dieser widersprüchliche und ungenügende Film einmal mehr deutlich. Ohne Glauben ist dem Geheimnis des Messias nicht auf die Spur zu kommen – und mit und im Glauben entdeckt man, dass diese Spur nie endet... Es wird daher nie einen Jesus-Film geben, der stimmt.

Reto Müller

500 neue Gratisabonnenten?

Natürlich möchten wir ZOOM-FILMBERATER am liebsten allen Lesern gratis abgeben; auch jenen 500 Abonnenten, die ihr Jahresabonnement für 1978 nicht eingelöst haben. Aber leider kostet die Herstellung der Zeitschrift doch ziemlich viel Geld. Mit dem Abonnementsbeitrag, der mit 30 Franken (Studenten und Schüler 25 Franken) gewiss nicht zu hoch ist, helfen Sie mit, die Unkosten zu decken. Dürfen wir die säumigen Zahler bitten, ihren Beitrag bis spätestens *15. Mai 1978* der *Firma Stämpfli+Cie AG, 3001 Bern, PC 30-169* (mit dem Vermerk «ZOOM»), zu überweisen. Sie ersparen sich damit die *vier Franken Nachnahmekosten*, die wir Ihnen nach Ablauf dieser Frist zum Abonnementspreis leider zuschlagen müssen. Mit dem besten Dank für Ihr Verständnis und

freundlichen Grüßen
Administration und Redaktion
ZOOM-FILMBERATER