

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 7

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Silvio, zum Schluss bleibt nur zu hoffen, dass Du als Einzelkämpfer nicht müde wirst...

Das Wort «Kampf» und «Kämpfer» hat seine Berechtigung. Weil es in unserem Filmschaffen keine Kontinuität mehr gibt, wird dieser Kampf beim nächsten Film wieder von vorn beginnen müssen. Ganz allein stehe ich aber nicht da. Achtzig Prozent unserer besten Filmleute, darunter auch viele Schauspieler, haben nach 1973, teils aus politischen, teils aus ökonomischen Gründen, das Land allerdings verlassen. Viele davon arbeiten heute in Mexiko, Venezuela oder Brasilien. Andere sind nach Frankreich oder Spanien ausgewandert. Ich bleibe mit ihnen verbunden und habe aus dieser Freundschaft – auch in der Öffentlichkeit – nie ein Hehl gemacht.

Seit Ende 1979 versuchen sich auch die 20 Prozent der Zurückgebliebenen in einer «Association of chilen filmproducers» neu zu gruppieren. Das Pflänzchen ist noch jung und es muss verschiedenen Interessen kommerzieller und nichtkommerzieller Filmemacher Rechnung tragen. Auch die Aktivitäten und die Berufsauffassungen sind verschieden. Was uns eint, ist der Wille, unserer Stimme zur Förderung des einheimischen Films durch den Staat mehr Gehör zu verschaffen und die Produktion unabhängiger chilenischer Spielfilme, als Fernziel, nicht aus den Augen – und aus dem Herzen – zu verlieren.

Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

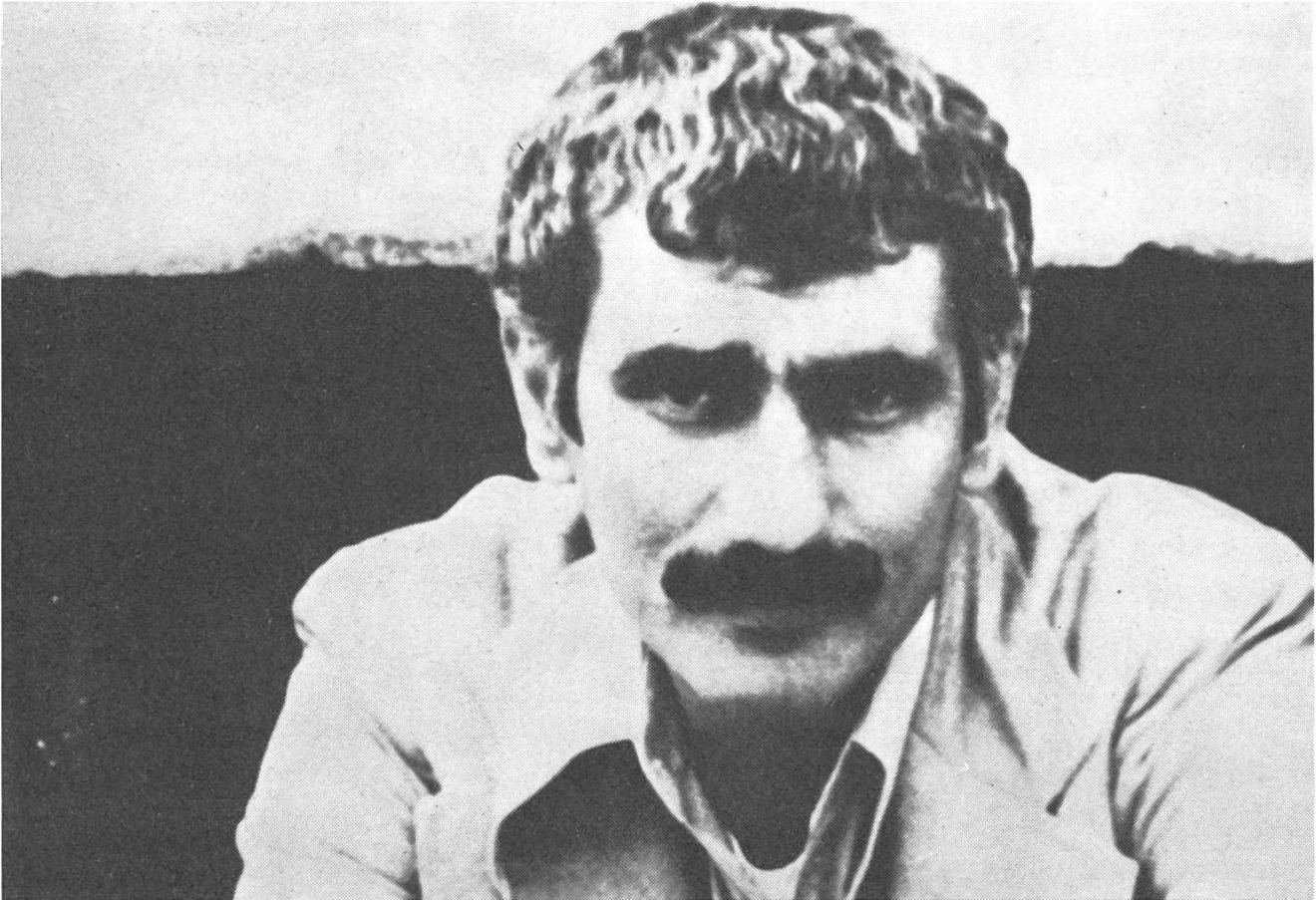
Auf der Seite der Unterprivilegierten: Yilmaz Güney

Umut (Hoffnung). Türkei 1970. Regie: Yilmaz Güney (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/66)

Endise (Unruhe). Türkei 1974, Regie: Yilmaz Güney und Serif Gören (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/92)

Eine beispielhafte kulturpolitische Leistung erbringt Yilmaz Güney mit seinen Filmen, die hohen inhaltlichen und formalen Ansprüchen genügen und doch in der Erzählhaltung ganz dem populären Film nachempfunden sind. Ohne elitäre Allüren verarbeitet er Gestaltungselemente des Action-Kinos in sozialkritische Filme, die ihn mit ihrer politischen Brisanz immer wieder ins Gehege der türkischen Zensur getrieben haben. Seine Popularität verdankt Güney allerdings nicht zuletzt auch seiner Geschichte. Als «Revolverheld» hat er in über 100 Filmen des türkischen Kommerzkinos gespielt, dem bei weitgehendem Analphabetentum der Bevölkerung eine wichtige Rolle als Unterhaltungsmedium zukommt. Pro Jahr werden in der Türkei rund zweihundert Filme zwischen «Sex and Crime» produziert, billige Fliessbandplagiäte amerikanischer Vorbilder. Einen bewusst gestalteten, anspruchsvollen Film gibt es erst seit den sechziger Jahren.

Mit «*Umut*» gelang Yilmaz Güney 1971 in Cannes der internationale Durchbruch. In poetischen, ästhetisch durchkomponierten Bildern erzählt er parabelhaft die Geschichte Cabbars, eines Kutschers aus der südosttürkischen Kleinstadt Adana, der mit irrationalen Hoffnungen einer Realität entflieht, die gezeichnet ist von Schulden, Angst und Desorientierung. Mit seiner verlotterten Kutsche fristet er ein Dasein am Rande der Gesellschaft. Unfähig, seine vielköpfige Familie zu ernähren, treibt er immer tiefer in die Ausweglosigkeit. Eines Tages wird eines seiner ausgehungerten Pferde zu Tode gefahren. Niemand ist mehr bereit, ihm zu helfen. Die Zeit der Kutscher ist vorbei. Sein letztes Geld investiert er in die illusionäre Suche nach einem



Der türkische Regisseur Yilmaz Güney.

Schatz, den er mit Hilfe eines geistlichen Magiers finden will. Der Graben zwischen Traum und Realität bricht auf. Cabbar verfällt dem Wahnsinn.

Flüchtige Momentaufnahmen setzen sich in diesem Film kaleidoskopartig zu einem lebendigen Stimmungsbild zusammen: die leere Strasse am frühen Morgen, die erwachenden Kutscher, später das vergebliche Warten auf Kunden; verwahrloste Kinder, die in den Hinterhöfen spielen; das Alltagsleben in den notdürftigen Behausungen – und immer wieder das Warten – auf Geld und den grossen Lottogewinn, mit einer verbissenen Hoffnung, die den Ist-Zustand allein erträglich macht. Selbst in ihrer verspielten Flüchtigkeit sind diese Bilder nie pittoresk, sondern immer realistische Bestandaufnahmen voller Solidarität, geprägt von der genauen Kenntnis dieses Milieus, aus dem Güney selber stammt. Problematischer nimmt sich der zweite Teil aus, die Schatzsuche. Allzu symbolistisch allgemeinverbindlich löst sich hier die Ästhetik von ihrer Funktion einer politischen Aktivierung. Die Spannung bricht in sich zusammen, zerfliesst in der Schönheit der Bildkomposition, wo sie sich zuspitzen sollte in der Darstellung elementarer Grausamkeit. Nachdem allerdings bereits zwei Filme der staatlichen Zensur zum Opfer gefallen waren, blieb Güney nur noch die Flucht ins Allgemeine als einzige Möglichkeit.

«Umut» heisst Hoffnung, eine absurde Hoffnung, deren Notwendigkeit das Mass an Misständen signalisiert, denen das türkische Subproletariat ausgeliefert ist. Das Leben dieser Benachteiligten ist ein einziger Teufelskreis. Die existenzielle Gefährdung, der tägliche Kampf ums Überleben hindert sie an einem solidarischen Kampf um prinzipielle soziale Veränderungen und gegen ein politisches Programm der industriellen Entwicklung, das jeder Verwurzelung in der Tradition entbehrt und das Gefälle zwischen Stadt und Land, Arm und Reich vergrössert. Landflucht und ein kapitalistisches Besitzdenken sind deutliche Konsequenzen dieser Fehlplanung. Die Bevölkerung wird überrollt von einer rasanten Umstrukturierung der Werte und der

Lebensweise. Die Türkei befindet sich in einer Übergangssituation zwischen Feudalismus und Kapitalismus, tyrannisiert von den Auswüchsen beider Systeme. Im gleichen Problemkreis steht auch «Endise». Güney verlegt die Geschichte einer Blutrache ins Milieu der Baumwollpflücker, das er bis in Details der Arbeitsweise dokumentarisch ausleuchtet. Schauplatz und Lebensweise sind authentisch. Cevher, ein Nomade, muss mit seiner Familie ein hohes Lösegeld aufbringen, um einer Blutfehde zu entgehen. Einem Streik der Baumwollpflücker kann er sich nicht anschliessen. Schliesslich sieht er sich sogar gezwungen, seine Tochter Beyaz an den Verwalter zu verkaufen. Eine der frappierendsten Sequenzen ist die Verfolgungsjagd in der Schlusszene, ganz aus der Perspektive des Verfolgten aus der Hand gedreht, dramatisch gesteigert durch das Keuchen und Herzklopfen, ein Blick ins leere Zelt, die schockartige Einsicht, dass Beyaz geflohen ist, dass keine Hoffnung mehr besteht...

«Endise» ist ein Krimi – spannend exponiert, rasant geschnitten –, aber ebenso eine sozialkritische Anklage gegen die Korruption der Landbesitzer, gegen anachronistische Bräuche und eine patriarchalische Hierarchie. Während der Dreharbeiten wurde Güney wegen eines angeblichen Mordes verhaftet und trotz gegenteiliger Zeugenaussagen zu 18 Jahren Zuchthaus verurteilt. Serif Gören hat den Film zu Ende geführt. Dies mag der Grund für die etwas chaotische Montage sein.

Immer wieder befasst sich Güney mit der Stellung der Frau in der türkischen Gesellschaft, die noch extrem patriarchalisch strukturiert ist. Die Solidarität des «geschlagenen Mannes» hört bei der eigenen Frau auf. Der Wert der Frau ist ein realer Marktwert als Arbeitskraft und Gebärerin. Was sich in den neuen Filmen – «Sürü» (vgl. ZOOM-FB 4/80) und «Düsmän» von Zeki Ökten nach Drehbüchern von Güney – abzeichnet, ein tastender Versuch der Kommunikation und des Verständnisses, fehlt in «Umut» und «Endise» noch völlig. Probleme werden nicht besprochen, sondern türmen sich als unüberwindliche Hindernisse zwischen den Geschlechtern auf.

Güney versteht sich als revolutionärer Filmmemacher. «Der revolutionäre Film teilt keine Lösungswege mit, sondern bewirkt das Nachdenken» (Güney) und ermöglicht so einen individuellen Lernprozess. Ohne je doktrinär zu sein, gelingt es ihm, theoretische Fragestellungen in den Film einzubringen, an irgendeiner lapidaren Geschichte aufzuhängen und so jene zu erreichen, die er erreichen muss. Er hat eine Bewegung in Gang gesetzt, die nicht zuletzt auch unsere Ignoranz unterwandert. Der Erfolg von «Sürü» beweist es.

Barbara Flückiger

Tonbandkurse in Zürich

Technischer Teil: Samstag, den 26. April 1980, 09.00–16.00, im Ausbildungsraum von Radio DRS Zürich, Brunnenhofstrasse 20, 8051 Zürich. Kosten: Fr. 45.–. Jeder bringt sein Tonband oder Kassettengerät und seine Mikrophone mit. Ziele: Kennenlernen des eigenen Gerätes / Sicherheit im Umgang damit / Verständnis für die technischen Zusammenhänge / Mikrofontypen / Demonstrationen / praktische Aufnahmen und Vergleiche / wie kann im Schulzimmer (z. B. mit Resonatoren) die Akustik verbessert werden. – Kursleiter: Fritz Langjahr, technischer Leiter Radio DRS Zürich.

Gestalterischer Teil: Samstag, den 10. Mai 1980, 09.00–16.00, ebenfalls im Ausbildungsraum von Radio DRS Zürich. Kosten: Fr. 45.–. Ziele: Was ist grundsätzlich ein Kommunikationsvorgang / Bedeutung von akustischen Signalen und Signeten / Abhängigkeit zwischen Vordergrund und Hintergrund der Tonaufnahme aus gestalterischer Sicht / Übung dazu / die Hauptgestaltungsformen: Interview, Hörspiel, Bericht, Feature, Reportage. – Kursleiter: Roland Jeanneret, Journalist, Radio DRS Bern. – Das Kursangebot bildet eine Einheit, es ist jedoch auch möglich, nur einen Kurs zu besuchen. Anmeldung: ADAS c/o Verleih BILD + TON, Härtingstrasse 20, 8001 Zürich.

«Dokumentarische Spielfilme» von Rudolf Thome

Made in Germany und USA. BRD 1974. Regie: Rudolf Thome (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/79)

Beschreibung einer Insel. BRD 1977/79. Regie: Rudolf Thome und Cynthia Beatt (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/69)

Kürzlich gab in Zürich eine Retrospektive der Werke von Rudolf Thome (1939) unter anderem Gelegenheit, seine eigenwilligen «dokumentarischen Spielfilme» kennenzulernen: «Made in Germany und USA», «Tagebuch» (1975), und «Beschreibung einer Insel».

In «Filmkritik» Mai 1977 legte Thome neben programmatischen Einführungen in sein «Insel»-Projekt (ein Jahr vor Drehbeginn) auch eine Skizzierung dieser Methode vor: «Der dokumentarische Spielfilm bildet etwas ab, was wirklich geschieht. Seine Schauspieler müssen, da es kein Drehbuch gibt, das ihnen sagt, was sie zu tun und zu sagen haben, im Augenblick des Drehens erfinden, was sie tun und sagen. So wie wirkliche Personen im alltäglichen Leben. Da jedoch auch das Alltagsleben als Ganzes nicht wiedergegeben werden kann, müssen Ausschnitte festgelegt werden (wie im Dokumentarfilm). Diese Ausschnitte sind der Rahmen, an den sie sich halten müssen. Aber eine andere Begrenzung gibt es für sie nicht.»

★

Karin Thome und Eberhard Klasse spielen in «*Made in Germany und USA*» auf diese Art das junge Berliner Ehepaar Liesel und Karl. Max ist auch noch da, ihr kleiner Junge. Liesel spielt Theater und jobt zwischendurch, Karl arbeitet zeitweise als Bibliothekar, schreibt an einem Buch, führt den Haushalt und kümmert sich um Max. Dass diese sympathische und unkonventionelle Beziehung kriselt, spürt man nicht gleich. Aber die tagtäglichen Geldsorgen sind drückend, es entstehen Streitigkeiten darüber, wer wieviel zum Auskommen beisteuert. Als Liesel eines Freundes wegen öfters spät nach Hause kommt, und Karl jeweils nicht allein einschlafen kann, fühlt er sich betrogen. Und zwar vor allem deshalb, weil er den anderen nicht ausstehen und nicht mit ihm reden kann. Karl sucht eigene Abenteuer und packt dann eine zufällige Gelegenheit, um mit Haushaltsgeld nach New York auszureisen und dort in aller Naivität einen neuen Anfang zu versuchen. (Seltsam, wieviele jüngere deutsche Autoren und Filmer ihre Hauptpersonen in die USA schicken oder selbst hinübergehen: Handke, Wenders, Herzog und mancher andere.) Liesel fährt ihm aber nach. Zusammen unternehmen sie eine Reise nach New Orleans, auf der sie sich wieder näher kommen. Sie werden vermutlich zusammen nach Berlin zurückkehren.

Thome verzichtete darauf, Aktion zu zeigen, auch wenn reichlich Gelegenheit dazu gewesen wäre. Denn nicht dem Geschehen galt das Interesse, sondern dem Bewusstsein und dem Erleben von Liesel/Karin Thome und Karl/Eberhard Klasse, und wie das mitgeteilt/verstanden wird, beziehungsweise nicht mitgeteilt/verstanden werden kann. Das alles wurde im Dialog entwickelt, wobei die beiden Hauptdarsteller – beide verheiratet, jedoch nicht miteinander –, aber auch Nebenfiguren ureigenste Erfahrungen einbringen mussten. Kein Gespräch war über eine grobe Situationsbestimmung hinaus vorgegeben, und immer wurde ohne Proben gleich gefilmt. Realität – als individuelle Geschichte der Darsteller, die sich ausdrückt beispielsweise in Reaktionen auf unvorhergesehene Aussagen des Gegenübers – und Fiktion – als Erzählrahmen, samt der Situation des Drehens selbst – vermischten sich in ungewöhnlichem Masse, auch gestalterisch: Fast alle Szenen spielen in Realdauer, unbewegte plans-séquences (eine Einstellung pro Szene) sind häufig, und fast immer wird irgendwann in laufende Gespräche eingeschaltet, man weiss nicht, hat das vor fünf Minuten oder vor zwei Stunden begonnen.

Resultat ist ein sensibler, unaufdringlicher und lieber, aber auch sehr unterschied-



Der gescheiterte Versuch eines dokumentarischen Spielfilms: «Beschreibung einer Insel» von Rudolf Thome und Cynthia Beatt.

lich intensiver Film. Viele Szenen scheinen tatsächlich authentisch zu sein, wie ein Dokument packend durch das, was und wie es zur Sprache kommt. In Themen und Abläufen erkennt man sich da selber wieder, auch wenn wirklich Intimes nur wenige Male angedeutet wird. Diese Distanziertheit gab allerdings oft das Gefühl, zum platten Klischee sei's nur ein kleiner Schritt – der in einigen langweilig heruntergeleiterten Passagen auch getan wurde. Daran mag auch schuld sein, dass Kommunikation hier aufs Wort beschränkt blieb: Durchwegs vermisst habe ich jene kleinen Gesten und Blicke, mit denen sich Leute, die schon lange zusammen sind, schneller und besser verstehen als über pausenloses Gerede.

«Made in Germany und USA» ist ein Zielgruppenfilm. Für nur 30 000 DM (!) auf zu lange gelagertem – deshalb sehr billigem – schwarzweissem 16mm-Film gedreht, konnte er von Thome selbst und von unabhängigen Spielstellen finanziert werden, wo er dann auch lief. Inhalte, Form, Arbeitsweise, Billigkeit und Art des Einsatzes bedingten sich bei diesem Film gegenseitig, was an seiner Kompaktheit zu spüren ist.

★

«Diese Art des Filmemachens verfährt analog zur Wissenschaft. Wie jene will der Filmemacher etwas herausfinden, was er vorher nicht wusste. Diese Art des Filmens ist ein Abenteuer, eine *Forschungsreise* ins Unbekannte» (Thome, a. a. O.), deshalb fanden es Thome und seine Ko-Regisseurin Cynthia Beatt «nur konsequent», ihren neuen Film auch thematisch zu einer Forschungsreise zu machen.

Also wurde eine Gruppe von sechs nur teilweise qualifizierten Leuten – ursprünglich waren Schauspieler wie Juliet Berto und Hanns Zischler vorgesehen – auf der Südsee-Insel Ureparapara (Neue Hebriden) installiert mit dem Ziel, diese in ihrer Totalität zu erforschen und die Ergebnisse in Buchform zu veröffentlichen: Men-

schen, ihre Gebräuche und soziale Ordnung, Pflanzen und Tiere, Klima, einfach alles, inklusive Gruppenbeziehungen untereinander und zu den/dem Erforschten. All das hielt man zusätzlich auf Film fest – das eine das andere legitimierend, und beides zusammen einen Südseetrip: «Die deutschen Filmemacher haben die Wilden entdeckt!» (Trickster, Januar 1980). Dieser mit dem Namen «Forschungsprojekt «Ur-eparapara»» bedachte Irrwitz wurde durchgepaukt während sechs Monaten zwischen Frühling und Herbst 1978, der dabei entstandene Film nennt sich «*Beschreibung einer Insel*».

Ich glaube, über das Verhalten der einzelnen Leute und ihre Entwicklung (sofern ersichtlich) zu sprechen, ist sinnlos. Das waren durchwegs mittelmässig anpassungsfähige Leute mit einigem guten Willen. Zu den Eingeborenen hatten sie ein unausgewogenes, manchmal schockierend kolonialistisches Verhältnis (Mahlzeiten, Bau des Hauses). Und die Sprache der Insel lernte bis zum Schluss keiner – Fremde blieben sie, verlorene Kopftiere, aber ohne Schuld. Untereinander hatten sie gründlich Streit. Auch ohne Schuld: «Das war eigentlich eine Situation, in der vom Einzelnen nur das Negative zum Vorschein kommen konnte» (so Gabrielle Baur, mitwirkende Zürcher Ethnologin, im Gespräch). Von der Situation also soll die Rede sein, und von Thome/Beatts Methode, die diese Situation definierte.

Alles (alles!) im Film Sichtbare ist gestellt. Zwar auf so oder ähnlich geschehenen Szenen beruhend, wurde für die Kamera mit grossem technischen Aufwand nochmals inszeniert. Man muss sich das vorstellen: Regisseur sowie Kamera- und Tonmann mit je einem Assistenten bereiten den Drehort vor, decken für zusätzliches Licht auch mal ein Dach ab. Die Akteure bekommen unsichtbare Radiomikrophone angeheftet, was kompliziert ist, denn da hängen Kabel dran, die man nicht sehen darf. Dann, manchmal erst nach Stunden: «Sound, camera rolling, action!» Und jetzt, spontan und locker, ein Gespräch von vorgestern. Wie das beispielsweise auf die Eingeborenenfrau Aireen gewirkt hat, beschreibt Gabrielle in ihrem lesenswerten Bericht in «Ethno», Winter 1979 (Uni Zürich). Logisch, dass das Filmen nie in den Alltag integriert werden konnte, ein gutes Stück Alltag vor der Kamera erstarb, gar nicht möglich war. Die paar wenigen Szenen, in denen man Nähe spürt, sind eher glückliche Zufälle. (Jetzt wäre der Moment, nochmals aus Thomes Absichtserklärungen zu zitieren, aber das tönte wohl zu zynisch.)

★

Einigermassen aus der Affäre hätten sich Thome/Beatt ziehen können, wenn sie das Filmen selbst als Teil der Unmöglichkeit dieser Kulturbegegnung mitreflektiert hätten. Das aber geschah an keiner einzigen Stelle, immer wird nur vom (fiktiven!) Buch gesprochen, das man angeblich vorbereitet. Das war's, was ich als das grösste – weil unentschuld bare – Versagen dieses auf allen Ebenen gescheiterten Unternehmens empfinde. Schon in der ersten, übrigens erst sehr spät gedrehten Szene, in der mit den Eingeborenen die Bedingungen des Aufenthaltes ausgehandelt werden, wartet man die ganze Zeit vergebens, dass neben den Forschern endlich auch die zwei Kamerateams vorgestellt würden – immerhin während Monaten dominanter Störfaktor auf der Insel. (Ein wichtiger Unterschied zu «Made in Germany und USA», wo die Kamera ja auch nie zur Darstellung gelangte: Dort bildete sie einen integralen Bestandteil der technisierten Umwelt.) Eine in Berlin entstandene Methode ist verabsolutiert, in die Südsee exportiert und dort ad absurdum geführt worden. Von Leuten, die entweder zu wenig sensible waren, dies zu merken, oder zu wenig flexibel, um daraus die Konsequenzen zu ziehen.

«Beschreibung einer Insel» ist ein Film, der mich böse und traurig gemacht hat. Böse auf Thome/Beatt – und ein bisschen auch auf die Mitmacher –, die ihr Projekt in keiner Phase unter Kontrolle hatten, gedanklich nicht und praktisch noch viel weniger, aber mit Einsätzen spielten, die nicht die ihren waren. Traurig wegen gewissen kulturellen Fremdheiten überhaupt, die sich auch in mehr als sechs Monaten nicht aufheben lassen.

Markus Sieber

Le chemin perdu

Schweiz/Frankreich 1979. Regie: Patrizia Moraz (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/89)

Mit ihrem zweiten Spielfilm bestätigt sich die 1941 geborene Westschweizerin Patricia Moraz sowohl thematisch wie in ihrem künstlerischen Anspruch. Selber sieht sie ihre beiden bisherigen Arbeiten in engem Zusammenhang, als Teile einer geplanten Trilogie. Der Titel des zweiten Films könnte jedenfalls auch über dem ersten stehen – wenn man von seinem Doppelsinn absieht. Dieser freilich ist wesentlich: Im Französischen ist «le chemin perdu» ein Uhrmacher-Fachausdruck, er bezeichnet die «Unruh» des Uhrwerks. Uhrmacher ist im Film der alte Léon Schwarz (Charles Vanel), der seinen Enkelkindern über die «Unruh» auch etwas zu erklären weiss: Sie ist gleichsam das Herz der Uhr, sie treibt ihren Gang an, aber von ihr gehen auch jene kleinen Unregelmässigkeiten aus, die bewirken, dass nicht alle Stunden gleich lange sind...

Grossvater Schwarz ist diesen seinen Uhren verwandt. Schon gegen die Achtzig, etwas müde, strahlt er dennoch in all seinen Äusserungen Elan, Willenskraft und Anteilnahme aus. Als junger Uhrenarbeiter in La Chaux-de-Fonds hat er 1917 Lenin gesehen, ihm gar die Hand geschüttelt. Seitdem ist er Kommunist geblieben, hat er die Hoffnung und den Glauben des damaligen revolutionären Aufbruchs in sich bewahrt. Dass heute die «Stimme des Volkes» nur noch in der Fussball-Arena ertönt, die Massen dagegen dem politischen Kampf gegenüber indifferent bleiben, nimmt er mit Missbilligung zur Kenntnis. Es hindert ihn aber nicht, am 1. Mai mit der jüngeren Generation, mit Freundin und Enkeln auf die Strasse zu gehen.

Von diesem Léon Schwarz ist hier zuerst und ausführlich die Rede, obwohl er nicht die Hauptfigur des Films ist. Fraglos aber ist er seine schönste, differenzierteste und menschlich reifste Gestalt, die Wesentliches dazu beiträgt, dass «Le chemin perdu» trotz manchen schwierigen Aspekten erlebnismässig dem Zuschauer mehr gibt als seinerzeit «Les Indiens sont encore loin». Das liegt einerseits am Schauspieler Vanel, andererseits aber auch daran, dass die Autorin in dieser Figur recht eigentlich ein Wunschbild realisiert hat. Für die beiden Kinder Cécile und Pierre ist Léon die wichtigste Bezugsperson, der Gesprächspartner, der Zeit hat, auf Fragen eingeht und ungekünstelte Zuneigung zu geben hat. All das fehlt seinen Enkeln bei den eigenen Eltern, die beide als Präparatoren (von ausgestopften Tieren) berufstätig sind, von materiellen Sorgen und zudem durch ihre komplexbelastetes gegenseitiges Verhältnis absorbiert werden. Der Verlust des Grossvaters löst folgerichtig eine Krise aus, bei den Kindern, aber auch bei den Eltern und bei den Freunden des Verstorbenen. Vor allem Cécile verändert sich. Die Angst vor dem Erwachsenwerden und der Rückzug in die Phantasie macht unvermittelt dem Willen zum Erwachsensein und zur Selbständigkeit Platz. Im Gegensatz zu «Les Indiens...», so meint Patricia Moraz, gelingt hier der Übergang von einer Lebensphase zur anderen, dank dem, was Cécile von ihrem Grossvater mitbekommen hat.

Der Unterschiede zwischen dem ersten und diesem zweiten Film von Patricia Moraz sind trotz vergleichbarer Thematik viele. Vor allem zeichnet sich «Le chemin perdu» durch eine Vielfalt der Motive aus. Im Beziehungsgefüge zwischen den drei Generationen werden auch emotionale Kontraste wirksam, die den Film bereichern. Auffällig ist dabei die sehr unterschiedliche Behandlung der einzelnen Figuren. Grossvater Léon erfährt, wie schon erwähnt, eine liebevolle und differenzierte Charakterisierung in den Begegnungen und Gesprächen mit seinen Enkeln, seiner Freundin, seiner Hauswirtin und den jüngeren Genossen seiner Partei. Neben dem noch jung gebliebenen Glauben an die Revolution und der menschlichen Wärme wird ihm auch Altersweisheit zugebilligt, eine tiefere Einsicht in die Dinge, die es ihm unter anderem erlaubt, in einem mündlichen Vermächtnis sein Ableben vorauszubestimmen. Nimmt man die nicht ganz unpathetische Partei-Folklore hinzu,



die ihn – vor allem bei seinem Begräbnis – umgibt, so wird er fast zu einer Art Heiligen, einem weltlichen, linken Heiligen freilich, dem der liebe Gott (in einem Gedicht seiner Enkelin) fast so unangenehm ist, wie dem Teufel das Weihwasser. Den schärfsten Gegensatz zu ihm bildet der Immobilienhändler, Spekulant und Kinobesitzer (!) Monsieur John, Prototyp des schmierigen, schwitzenden kleinen Kapitalisten, der wie eine Spinne in einer dunklen Ecke seines Besitzes lauert, sein Geld zählt, und selbst mit Kindern gerne einen einträglichen Handel macht. Als böse Karikatur gibt er dem Film eine (sonst kaum vorhandene) agitatorische Seite. Ihm wird insbesondere die Verfangenheit von Léon Schwarzs Sohn und Schwiegertochter in materiellen Sorgen angelastet. Diese beiden Personen wiederum sind auf andere, vielleicht noch herausforderndere Weise eindimensional angelegt. Sie erhalten kaum je Gelegenheit, sich auszudrücken, ihre Probleme zu artikulieren. Stattdessen nagelt sie der Film in zahlreichen Momentaufnahmen in ihrer Gefühlsarmut gegenüber den Kindern und in gegenseitiger sexueller Verfallenheit fest. Félix Schwarz leidet an unbewältigten Ablösungsproblemen im Verhältnis zu seinem Vater. Den Kindern hat er ausser ein paar förmlichen Worten und Gesten nichts zu geben als Zurechtweisungen, Tadel und Schläge. Seine hübsche Frau Mathilde wirkt passiv-unpersönlich, freundlich, aber ohne emotionale Tiefe. Diese Disqualifikation des Elternpaars wirkt umso heftiger, als seine Kinder wiederum ausserordentlich sorgfältig und einfühlsam gezeichnet werden: In ihren Fragen und Anliegen, ihrer Bindung zueinander und zu ihrem Grossvater, ihrer Flucht in die Einbildung angesichts der Konflikte, die ihnen die Erwachsenen bescheren. Ein Stück Idealisierung ist auch in diesen Figuren enthalten, in ihrem problemlosen Geschwister-Verhältnis, ihren präzisen Fragen und anspruchsvollen Formulierungen. Dass vor allem die grössere Cécile gleichsam in das Erbe des Grossvaters eintritt, zwingt Patricia Moraz zu einer Überforderung der Rolle, die freilich durch die wirkungsvolle Anleitung der kleinen Darstellerin einigermaßen überspielt wird.

Patricia Moraz hat ihren Film örtlich und zeitlich genau fixiert. La Chaux-de-Fonds gibt die zwar nicht malerische, aber doch recht plastische Kulisse ab, definiert das aus Kleinbürgern, einheimischen und ausländischen Arbeitern zusammengesetzte Milieu. Über letztere treten auch internationale politische Ereignisse, konkret die Ermordung Moros, in Beziehung zur Handlung des Films. Der Hinweis belegt noch-

mals, welche Vielfalt von Themen in «Le chemin perdu» aufgegriffen wird, so dass bisweilen die Einheit des Films gefährdet ist. Patricia Moraz scheint viel Persönliches in den Film eingebracht zu haben, was auch die unterschiedliche Behandlung der Figuren erklären mag. Es überrascht darum nicht, wenn die Zuschauer, je nach persönlicher Affinität, den Film recht verschieden erfahren. Die Unausgeglichenheit, die man ihm zum Vorwurf machen kann, ist freilich auch eine Stärke. In seinen befremdlichen wie in seinen einnehmenden Aspekten lässt der Film jedenfalls nicht kühl. Und auch dort, wo er – positiv oder negativ – überzeichnet, bleibt er verbindlich genug, um beim Zuschauer Reflexionen über eigene Erfahrungen auszulösen.

Edgar Wettstein

The Electric Horseman

USA 1979. Regie: Sydney Pollack (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/91)

Der ehemalige Rodeo-Champion Sonny Steele (Robert Redford), fünffacher Weltmeister in diesem Sport, bestreitet seinen einträglichen Lebensunterhalt als Werbesymbol für ein «Ranch-Frühstück» aus Getreideflocken. Im Dienste eines Multikonzerns tritt er in einem Super-Cowboy-Flitterkostüm, illuminiert von elektrischen Lämpchen wie ein lebender Christbaum, hoch zu Ross in Sportarenen, Supermärkten, im Werbefernsehen und auf den Bühnen von Erstklass-Etablissements auf. Überall, wo etwas los ist, etwas eröffnet wird, hat der «elektrische Reiter» eine Show abzuziehen, die ihn längst zum Kotzen ekelt. Sonny hat jede Selbstachtung verloren, seine entwürdigenden Auftritte erträgt er nur, wenn er genügend hinter die Binde gegossen hat. Er begnügt sich mit der Kumpanei seiner Freunde und Begleiter, hängt mit ihnen sentimental Erinnerungen an seine glorreiche Vergangenheit nach und tröstet sich mit flüchtigen Beziehungen über seine gescheiterte Ehe hinweg. Sonny ist nur noch eine Karikatur seiner selbst, ein wandelnder Reklameträger, als Mensch total vermarktet und verbraucht.

Bei einem Sale-Meeting (Verkaufstagung) seiner Firma in Las Vegas passieren einige Dinge, die ihn aus seiner dumpfen Letargie aufstören. Er begegnet seiner Ex-Frau (Valerie Perrine), und bei einer Pressekonferenz, zu der er verspätet und betrunken erscheint, stellt ihm die Fernsehreporterin Hallie Martin (Jane Fonda) impertinente Fragen. Mit grösstem Widerwillen bereitet er sich auf den abendlichen Auftritt auf der Bühne in Caesar's Palace vor, wo er mit dem zweiten «Star» seiner Werbeshow, dem als Rennpferd einst berühmten Vollbluthengst «Rising Star», mit Tanzmädchen und Tingeltangel seine Nummer abziehen soll. Dabei entdeckt Sonny, dass das Pferd mit Medikamenten und Drogen für den Bühnenauftritt (wie schon für den ganzen Werbefeldzug) gedopt worden ist. Sonny ist empört, und er beginnt ganz sachte und sanft Amok zu laufen: Er überwirft sich mit dem Show-Regisseur und mit dem Firmendirektor und reitet schliesslich mit dem Hengst durch die tanzenden Mädchen auf der Bühne in den Saal hinunter, an Spieltischen und Glückspielautomaten vorbei, quer durch die sich in wilden Lichtreklamenzuckungen windende Stadt hinaus in die dunkle Nacht.

Da sich die Firma diesen Tiefschlag gegen ihre Werbung nicht bieten lassen will, und weil das Pferd für zwölf Millionen Dollar versichert ist, werden Polizei und schliesslich sogar das FBI mobilisiert, um den Ausreisser und das entführte Pferd einzufangen. Aber nur der hartnäckigen TV-Journalistin Hallie gelingt es, den Verschwundenen aufzustöbern. Weil sie eine erstklassige Story wittert, heftet sie sich an seine Fersen. Schliesslich ist Sonny bereit, ihr vor der Kamera die Beweggründe seines Tuns zu erklären: Er will dem schändlichen Missbrauch des Pferdes ein Ende machen und es irgendwo in den Bergen Utahs, wo noch wilde Pferde leben, freilassen. Hallie lässt sich von seinen edlen Beweggründen überzeugen und überredet Sonny, sie samt Kamera als Begleiterin auf dem weiten Ritt zu begleiten. Sie hofft



auf einen Exklusiv-Bericht und bestellt ein TV-Team zum Empfang am Ziel. In einer wilden Jagd schütteln die beiden ihre Verfolger ab, dann beginnt der lange, beschwerliche Marsch durch die Prärie, durch Wälder und Gebirge. Die TV-Kamera fliegt bald einmal ins Wasser, die beiden raufen sich zusammen und lieben sich. Schliesslich treffen sie am Ziel ein, das jedoch ganz anderswo liegt, als der listige Sonny glauben liess. Ungestört wird «*Rising Star*» in das Pferdeparadies entlassen, und Sonny und Hallie nehmen bittersüssen Abschied. Hallie kehrt zu ihrem Job zurück, Sonny reitet ins Ungewisse: Auch er hat die Freiheit und sich selber gefunden.

Sydney Pollacks Film behandelt auf sympathische Weise ein hochaktuelles Thema: den Missbrauch, die Entwürdigung und Entfremdung des Menschen und der Kreatur durch die Totale Vermarktung im Dienste eines hemmungslos nach Profit orientierten Konsums. Am stärksten ist der Film zu Beginn: Mit Las Vegas, dieser wildgewordenen Konsum- und Reklamehölle, als Kulisse gelingt Pollack die entlarvende Schilderung einer verlogenen Welt, in der alle Werte auf den Kopf gestellt und Kreaturen wie Sonny und «*Rising Star*» zu blossen Objekten degradiert sind. In diesem ersten Teil lernt man Sonny, den Helden, und seinen würdelosen Job kennen. Es wird gezeigt, was ihn dazu bewegt, aus dieser seelentötenden Glimmerwelt auszubrechen. Die sich daran anschliessende wilde Verfolgungsjagd mit Autos und Motorrädern fällt dann beträchtlich ab, weil sie als unnötige Konzession erscheint, die weitgehend nur das repetiert, was schon in Dutzenden von Filmen zu sehen war. Der Ritt in die Berge ist landschaftlich ausserordentlich schön, und auch die Katzbalgereien und Turteleien zwischen dem ungehobelten, simplen, aber bauernschlauen Sonny und der urbanen, exzentrisch-eleganten Hallie sind nicht ohne Pfeffer und Salz, aber ihre Liebesromanze ist doch etwas allzu konventionell erzählt. «*The Electric Horseman*» ist ein in ruhigem Rhythmus gestalteter Film, gut gespielt, milde satirisch, zuweilen bissig, manchmal auch ergreifend und von Anfang bis Ende leidlich unterhaltend. Aber die Intensität von «*They Shoot Horses, Don't They*» (1969) oder den grossen Atem von «*Jeremiah Johnson*» (1971) besitzt dieses neue Werk Pollacks nicht. Bei allen Schönheiten und guten Ideen dieses Films habe ich den Eindruck, als wären Regisseur und Hauptdarsteller nur mit der halben Kraft ihrer Fähigkeiten bei der Sache gewesen.

Franz Ulrich

North Dallas Forty (Die Bullen von Dallas)

USA 1979. Regie: Ted Kotcheff (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/99)

Ein schlafender Mann mit aufgedunsenem Gesicht liegt im Bett, eine verkrustete Blutspur läuft aus seiner Nase aufs Kissen. Als er mühsam erwacht, mit schmerzverzogener Miene aufsteht und ins Badezimmer humpelt, wo er mehrere Pillen schluckt, wird in kurzen Zeitlupen-Einblendungen der Grund für seinen desolaten Zustand erklärt: Phil Elliott, Fänger beim Football-Team «North Dallas Bulls», wurde am Vorabend während einem Match einige Male brutal umgerannt und zu Boden geschmettert.

American Football ist eine der gewalttätigsten Sportarten und zugleich des Amerikaners Nationalsport, der an Beliebtheit auch das Baseballspiel übertroffen hat. Die Topspieler werden wie Nationalhelden gefeiert; sie zehren noch Jahre nach ihrer Sportlerkarriere vom Ruhm, der oftmals Grundlage für eine neue, lukrative Show- und Filmkarriere bildet. Diesen amerikanischen Lieblingssport hat Ted Kotcheff («The Apprenticeship of Duddy Kravitz») in «North Dallas Forty» ziemlich wirkungsvoll entmythisiert, indem er die umjubelten Stars als geistig und/oder körperlich kaputte Typen entlarvt. Um sowohl einen Ausgleich zu den harten Trainingsanforderungen sowie der tyrannischen Bevormundung durch den Trainer zu schaffen als auch die am Wochenende benötigte unreflektierte, triebhafte Aggressivität aufbringen und erhalten zu können, benehmen sie sich in der Freizeit lautstark und ordinär wie erwachsene Kinder, deren Spielzeuge Frauen, Alkohol und Drogen sind. Wenn der Trainer dem auflüpfigen Phil, der über sein inhaltsloses Leben nachzudenken beginnt, bedeutet, er solle endlich reif werden, so meint er genau das Gegenteil: Phil soll sich geistig zu einem autoritätshörigen Kind zurückentwickeln, das sich bedingungslos seinem Diktat unterwirft.

Kotcheffs Kritik richtet sich vor allem gegen die Besitzer und Betreuer der Mannschaft. Jene werden als prestigehungrige, verlogene Egoisten charakterisiert, diese als gefühlskalte Strategen, die bedenkenlos die Gesundheit ihrer Schützlinge aufs Spiel setzen. Die Teamleitung erwartet beispielsweise von an sich einsatzunfähigen Sportlern, dass sie aufpöppelnde, schmerzlindernde Pharmaka mit langfristig gesundheitsschädigender Wirkung einnehmen, und setzt dies notfalls so durch, dass sie Teamkollegen gegeneinander ausspielt.

Der Film vermittelt einen wahrscheinlich zutreffenden Einblick in die Zustände, welche im Profigeschäft herrschen (Koautor Peter Gent war selbst Profi-Fussballer). Er stellt interessante Beobachtungen über das Verhalten der Spieler an, über ihre Beweggründe, weiter in diesem rohen Sport mitzuwirken: Dem mit Phil befreundeten anpasserischen Captain wird der Schmerz zu einem Bedürfnis, Phil selbst braucht das berauschte Hochgefühl, wenn er einem begeisterten Publikum seine Fähigkeiten demonstrieren kann. Dass Kotcheff den Film fast ausschliesslich aus der Sicht des sympathischen, doch etwas beschränkten Phil gehalten hat, befriedigt auf die Länge nicht. Phils Erfahrungshorizont ist eng, seine Einsichten zuwenig umfassend und grundlegend. Deswegen erschöpft sich der Streifen nach einer Stunde mehr oder weniger im Wiederholen und Verdeutlichen von schon Gezeigtem.

Dass die Autoren ihrem eigenen Konzept nicht trauten, in dem der kritische Gehalt in einer komödiantisch-unterhaltenden Form unterzugehen droht, deutet eine ärgerliche, weil schablonenhaft aufgebaute Liebesgeschichte an. Sie dient einzig dazu, Phil explizit das aussprechen zu lassen, was indirekt bereits besser ausgedrückt worden ist.

Kotcheffs, Yablans' und Gents Kritik am Profi-Football bleibt vordergründig, weil sie den Schwarzen Peter den Besitzern und Trainern zuschieben. Denn die zunehmende Brutalität dieses «Sports» hängt wahrscheinlich vielmehr mit seiner wachsenden Beliebtheit zusammen. Setzen die Teamleiter nicht bloss die Gier der Zuschauer nach immer gewalttätigeren Spielen in die Realität um? Wer zahlt, befiehlt:

KURZBESPRECHUNGEN

40. Jahrgang der «Filmberater – Kurzbesprechungen»

2. April 1980

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

L'adoption

80/84

Regie: Marc Grunebaum; Buch: M. Grunebaum, Bernard Stora, Peter Krall, Magdeleine Dailloux; Kamera: Luciano Tovoli; Musik: Michel Portal; Darsteller: Geraldine Chaplin, Jacques Perrin, Patrick Norbert, Gérard Lorin, May Chartrettes, Chloé Caillat u. a.; Produktion: Frankreich 1979, Reggane/Michel Arthur/FR 3/ S.F.P. / Films du Triangle, 97 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

In dieser ungewöhnlichen Dreiecksgeschichte wird ein 17jähriger, epileptischer Bursche von einem Künstler-Ehepaar aufgenommen und bildet mit ihm zusammen eine von allen Tabus freie Intimgemeinschaft, die der Junge jedoch brutal zerstört, als er feststellen muss, dass die beiden sich «liberal» gebenden Erwachsenen ihn nicht wirklich akzeptieren und sein Bedürfnis nach Liebe und Geborgenheit im Grunde nicht verstehen. Formal interessanter, aber in der Zeichnung der Personen und ihrer Motive unbefriedigender Erstlingsfilm.

E

Agguato sul fondo (Killer Fish)

80/85

Regie: Anthony Dawson (Antonio Margheriti); Buch: Marc Princi, Giovanni Simonelli, Michael Rogers; Kamera: Alberto Spagnoli; Musik: Guido und Maurizio De Angelis; Darsteller: Lee Majors, Karen Black, James Franciscus, Margaux Heimingway, Marisa Berenson u. a.; Produktion: Italien/Brasilien 1978, Lew Grade für Carlo Ponti / Filmar do Brasil, 99 Min.; Verleih: Idéal Film, Zürich.

Ein hübscher Tierfilm über die erstaunlichen Essgewohnheiten von südamerikanischen Piranhas. Rahmenhandlung bildet ein durchschnittlich spannender Gaunerfilm. Fünf Einbrecher versenken ihre Beute in einem stillen Gewässer, bis Gras über ihren Coup gewachsen ist. Der Boss lässt die Diamanten heimlich von ein paar Fischen überwachen. Zwei Gauner und eine Handvoll Unbeteiligte überleben den Film, ebenso zwei nicht übersehbare Frauen.

E

Killer Fish

L'Avare (Louis, der Geizkragen)

80/86

Regie: Jean Girault; Buch: nach «L'Avare» von Molière; Kamera: Edmond Richard; Musik: Jean Bizet; Darsteller: Louis de Funès, Claude Gensac, Michel Galabru, Guy Grosso, Michel Modo, Henri Genes u. a. Produktion: Frankreich 1980, Films Christian Fechner, 115 min., Verleih: Majestic Films, Lausanne.

Die Komödie vom Geizhals und den verschlungenen Wegen der Liebe wird in den Kostümen der Zeit und der Sprache Molières gespielt; doch ähnelt der Film verzweifelt einem bewegten Photoroman, in den unmotiviert Theaterblicke geschnitten sind. Unentwegt bringt Louis de Funès seine abgestandenen Gags in die Rolle des Geizhalses ein und kann das chargierende Blödeln nicht lassen. Molière hätte etwas mehr Respekt verdient. Ab 11 Jahren möglich – ohne Diskussion jedoch sinnlos.

Louis, der Geizkragen

TV/RADIO-TIP

Samstag, 5. April

18.00 Uhr, TV DRS

The Making of Star Wars

Die grossen, phantastischen Weltraum-Abenteuer erleben in den Kinos eine neue Blüte – vom «Kampfstern Galaktika» bis zur «Katze aus dem Weltraum», von «Alien» bis zur «Unheimlichen Begegnung der dritten Art» und «Star Trek». Der erfolgreichste Film aber war das galaktische Märchen «Star Wars» (Krieg der Sterne) von George Lukas, über dessen Produktion das Jugendprogramm des Fernsehens DRS eine Rückschau bietet. Wie in einem Photoalbum mit Erinnerungsbildern kramt das berühmt gewordene Roboter-Zweigespann in seiner Trickkiste und erzählt und kommentiert die Entstehungsgeschichte dieses Films. Lukas beleuchtet in einem Interview die Verwandtschaft der Geschichte mit anderen Abenteuer Geschichten und schildert ihre Philosophie aus seiner Sicht.

20.00 Uhr, TV DRS

To Kill a Mockingbird (Wer die Nachtigall stört)

Spielfilm von Robert Mulligan (USA 1962), mit Gregory Peck, Mary Badham, Phillip Alford. – Respektable Verfilmung des gleichnamigen Romans von Harper Lee über das Leben in einer kleinen Stadt im Süden der USA Anfang der dreissiger Jahre. Das Bild eines Advokaten, der als Verteidiger eines Negers und als Vater seiner Kinder gleichermaßen überzeugt, macht das Werk menschlich wertvoll.

Sonntag, 6. April

20.15 Uhr, ARD

Sommergäste

Spielfilm von Peter Stein (BRD 1975), mit Sabine Andreas, Edith Clever, Bruno Ganz. – Maxim Gorkis gleichnamiges Schauspiel schildert das sinnlose In-den-Tag-Hineinleben einer Gruppe russischer Kleinbürger, die sich in einem Landhaus getroffen haben. Peter Stein hat das Stück für seine Inszenierung auf der Schaubühne am Halleschen Ufer einer sehr werkgetreuen Bearbeitung unterzogen. Aus dieser Theaterfassung wurde der Film konzipiert, der sei-

ner konventionellen Mittel wegen gerade die charakteristischen Züge der Steinschen Inszenierung überdeckt und den Eindruck einer konventionellen Theaterverfilmung hinterlässt. Aber was von der Theaterinszenierung übriggeblieben ist, macht den Film immer noch sehenswert.

21.00 Uhr, DRS I

Christus ist auferstanden – er ist wahrhaft auferstanden

In der Sendung von P. Robert Hotz SJ (Redaktion: Paul Brigger) geht es um österliches Beten und Singen auf dem Berg Athos. Der Ostergottesdienst im griechischen Athoskloster Xenophontos tönt für westliche Ohren fremdartig in der Melodik und doch unerhört anziehend in den festlichen Gebeten. Im Morgenlob der Mönche lässt sich etwas von der Grösse des Ostergeheimnisses erahnen. Zugleich wird die österliche Freude der Erlösten spürbar, wenn immer wieder der Siegesgesang gläubiger Hoffnung aufklingt: «Christus ist erstanden von den Toten. Durch seinen Tod bezwang er den Tod. Und denen, die in den Gräbern sind, hat er das Leben geschenkt.» Dieser Ausblick in die Spiritualität der Ostkirche zeigt einen Weg zum Meditieren.

Montag, 7. April

14.00 Uhr, TV DRS

Guber – Arbeit im Stein

Dokumentarfilm von Hans-Ulrich Schlumpf (Schweiz 1979). – Der Steinbruch «Guber» über Alpnach-Dorf (OW) ist das letzte Werk nördlich der Alpen, in dem Pflaster-, Schalen-, Bund- und Wassersteine hergestellt werden. Noch präsentiert sich der Steinbruch als elementare Wirtschaftseinheit, in der die direkte Beziehung zwischen Rohstoff, Arbeit, Arbeiter, Infrastruktur und Produkt überblickbar geblieben ist. Der Film führt dem Betrachter diesen einfachen Sachverhalt, dem wir in unserer industrialisierten Welt immer mehr entfremdet werden, wirkungsvoll vor Augen. Er berichtet über die harte Arbeit des Steinhauers und des Steinrichters (meist Ausländer) sowie das Leben der Steinhauerfamilien in der nahegelegenen Wohnsiedlung. Durch die handwerkliche Sorgfalt, mit der «Guber» gestaltet ist, erweist der Film dem Handwerk, das er porträtiert, auf überzeugende

The Big Sleep (Tote schlafen besser)

80/87

Regie: Michael Winner; Buch: M. Winner nach Raymond Chandlers Krimi «The Big Sleep»; Kamera: Robert Paynter; Musik: Jerry Fielding; Darsteller: Robert Mitchum, Sarah Miles, Richard Boone, Candy Clark, Joan Collins, Edward Fox, John Mills, James Stewart u. a.; Produktion: USA 1979, Elliott Kastner/Jerry Bick, 99 Min.; Verleih: Idéal, Zürich.

Verkorkst wurde das Remake von Howard Hawks grossem Film bereits mit der Idee, den Ort der Handlung von der Westküste der USA nach England zu verlegen. Vom Augenblick an, da Philip Marlowe im Linksverkehr einem englischen Schloss entgegenfährt, stimmt überhaupt nichts mehr. Insbesondere gelingt es Winner in keiner Phase, das Geheimnisvolle von Raymond Chandlers vertrackter Kriminalgeschichte atmosphärisch einzufangen. Selbst das grosse Staraufgebot mit einem immerhin beachtlich als Marlowe agierenden Robert Mitchum vermag über die Belanglosigkeit des Filmes nicht hinwegzutäuschen. E → 8/80

Captain Horatio Hornblower (Des Königs Admiral)

80/88

Regie: Raoul Walsh; Buch: Ivan Goff, Ben Roberts, Aeneas MacKenzie, nach dem Roman von C. S. Forrester; Kamera: Guy Green; Musik: Robert Farnan; Darsteller: Gregory Peck, Virginia Mayo, Robert Beatty, Terence Morgan, Moultrie Kelsall, James Robertson Justice, Richard Hearne, Michel Dolan, Stanley Baker, Sam Kydd, Richard Johnson, Christopher Lee u. a.; Produktion: USA 1951, Gerry Mitchell/Warner Bros., 117 Min.; zur Zeit nicht im Verleih.

Gregory Peck gibt den klassischen Seefahrer knorrig-standhaft in einem farbigen Abenteuer, das ihn sowohl im Pulverdampf des Gefechts als auch in den Stürmen der Liebe unbeirrt das Banner der Ehre und des Vaterlandes aufrecht halten lässt. Ein mit gelegentlichem Augenzwinkern inszeniertes Bilderbuch-Epos über das männliche Selbstverständnis zu einer Zeit, als das koloniale Weltbild noch ungetrübt war durch emanzipatorische Bestrebungen aller Art.

J

Des Königs Admiral

Le chemin perdu

80/89

Regie: Patrizia Moraz; Buch: P. Moraz und Serge Schoukine; Kamera: Sacha Vierny; Musik: Patrick Moraz; Darsteller: Charles Vanel, Delphine Seyrig, Magali Noël, Clarisse Barrère, Charles Dudoignon, Vania Vilers, Juliette Faber u. a.; Produktion: Frankreich/Schweiz 1979, Saga/Abilene/Cactus/F 3/MK 2, 107 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.

Léon Schwarz, Altkommunist und pensionierter Uhrmacher, ersetzt seinen Enkelkindern, was ihnen die durch Geldsorgen und eine komplexbelastete Ehe absorbierten Eltern nicht geben können. Der Tod des Hoffnung und Lebensfreude ausstrahlenden Mannes löst rundum Krisen aus und lässt insbesondere die kleine Cécile den Schritt vom Kindes- ins Erwachsenenendasein tun. Der zweite Film der Westschweizerin Patricia Moraz zeichnet sich aus durch thematischen Reichtum und eine differenzierte, wenngleich in einzelnen Aspekten herausfordernde Schilderung der Beziehungen zwischen den Generationen. → 7/80

E*

Cinéjournal au féminin

80/90

Realisation: Anne Cuneo, Lucienne Lanaz, Erich Liebi, Urs Bolliger; Kamera (life): Hanstoni Aschwanden; Musik: Roger Cuneo; Darsteller: Geneviève Perret; Produktion: 1980, Westschweizer Fernsehen, s/w und farbig, 16 mm, 75 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Engagierte, filmisch gelungene Auseinandersetzung über das Bild der Frau in der Schweizerischen Filmwochenschau (1940–1975). In Form von Werkstattgesprächen am Schneidetisch wird das Erkenntnisinteresse für den Zuschauer transparent. Ausschnitte von Filmwochenschauen werden durchgegangen und nach Themen geordnet. Das Untersuchungsergebnis ist keine Überraschung: Wiedereinmal muss das schiefe Bild der Frau in einem Medium festgestellt werden. Dabei vermag vor allem der Gang der Argumentation zu interessieren. – Ab etwa 14 möglich. → 7/80

J*

Weise Referenz. Vgl. auch die ausführliche Besprechung in ZOOM-FB 4/80.

22.15 Uhr, TV DRS

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

Zeichentrickfilm von René Laloux (Frankreich/Tschechoslowakei 1973). – Gegen die riesengrossen, blauhäutigen und über ein ungeheures Wissen verfügenden Androiden des Planeten Ygam, auf dem seltsame Tiere, Pflanzen und kristalline Strukturen leben, erheben sich die kleinen, als Haustiere gehaltenen oder wild in Verstecken lebenden Menschen, um sich Freiheit und Würde zu erkämpfen. Nach Vorlagen von Roland Topor ausserordentlich brillant gestalteter, phantastischer Zeichentrickfilm, der Science-Fiction mit humanistisch-allegorischen Elementen verbindet und nur durch sein allzu abruptes Ende etwas enttäuscht.

Dienstag, 8. April

22.00 Uhr, ZDF

 **Dodes'ka-den** (Menschen im Abseits)

Spielfilm von Akira Kurosawa (Japan 1970), mit Yoshitaka Zushi, Junzaburo Ban, Kiyoko Tange. – Breit angelegte Schilderung von mehreren ineinander verwobenen Schicksalen ärmster Menschen, die in einem Barackendorf am Rande der Gesellschaft ihr kärgliches Dasein fristen. Kurosawa steigert in seiner Solidarität mit den Erniedrigten und Beleidigten, die er bereits mit seiner Gorki-Verfilmung «Nachtasyl» (1957) gezeigt hatte, «Dodeskaden» zu einer Hymne auf die Schönheit und Würde dieser ausgestossenen Menschen, die auch tiefstes Elend nicht zerstören kann. Obwohl Kurosawas erster Farbfilm unter den Ärmsten der Armen spielt, ist er weniger eine soziale Anklage gegen die Reichen als ein überzeugender humanistischer Aufruf – Ausdruck eines tiefen Glaubens an den Menschen. Denn trotz ihrer elenden Lage haben diese Menschen es nicht verlernt, mitfühlend zu handeln, haben sie trotz aller Erniedrigungen nie ihre Würde verloren. Nicht die Armut ist für Kurosawa der Kernpunkt, sondern wie die Menschen auf sie reagieren.

Mittwoch, 9. April

20.05 Uhr, DRS II

 **Vom Apollo zum Frosch**

Die von Fritz Hirzel gestaltete Sendung (Redaktion: Hans M. Eichenlaub) will halb

medienkritische Momentaufnahme, halb Lokalreportage sein. Sie versucht die Situation des Kinos festzuhalten, wie sie sich in der Stadt Zürich im Übergang von den siebziger zu den achtziger Jahren ergibt. Zwar sind einerseits in den letzten Jahren neue, kleine Kinos entstanden, vorwiegend Duplex- und Triplextheater, andererseits aber scheint der Prozess der Redimensionierung noch nicht völlig abgeschlossen. Von den 6,8 Millionen Besuchern, die 1965 in Zürich ins Kino gegangen waren, sind 1978 noch 3,2 Millionen geblieben. Wie wird die Zukunft des Kinos, des Films als Massenmedium aussehen? Welche Rolle kommt dem Filmpalast in Zukunft zu, welche dem Kleinkino?

20.15 Uhr, ARD

 **Strafsache gegen F.**

Fernsehspiel von Hannelore Appler, Regie: Wolfgang Glück. – Paul Forster lebt wie ein Normalbürger, bis ihm widerfährt, was jedem Autofahrer passieren kann: Er wird in einen Verkehrsunfall verwickelt, bei dem eine Person getötet wird. Gegen Forster wird ermittelt, und er gerät in die Maschinerie der Strafprozessordnung. – Das Fernsehspiel will angehenden Juristen als Lehrstück dienen. Ein Antikrimi, der den Zuschauer über das Ende hinaus im Zweifel lässt, ob der Angeklagte schuldig war oder nicht. An das Spiel schliesst ein Gespräch mit Bundesminister a. D. Hermann Höcherl an.

Donnerstag, 10. April

20.00 Uhr, TV DRS

 **Ya non basta con rezar** (Der Steinwurf)

Spielfilm von Aldo Francia (Chile 1972), mit Marcelo Romo, Tennyson Ferrada, Leonardo Perucci. – Das Elend der Dritten Welt, das christliche Gläubige aufruft, an einer Verbesserung der sozialen Verhältnisse mitzuwirken, ist das Thema des Films. Aldo Francia selbst geht im Hauptberuf seiner Beschäftigung als Kinderarzt nach. Bereits früher – im Film «Die Kinder von Valparaiso» – hat er den «Unterprivilegierten der Unterprivilegierten», den Kindern und Jugendlichen, seine Aufmerksamkeit geschenkt. Hier nun erzählt Francia die Geschichte eines jungen Pfarrers, der als Kaplan in einem vornehmen Viertel von Valparaiso tätig ist. Als eine Typhusepidemie ausbricht, setzt er sich für die Kranken und Gefährdeten ein. Er kommt in

The Electric Horseman

80/91

Regie: Sydney Pollack; Buch: Robert Garland und Paul Gaer nach einer Story von Shelly Burton; Kamera: Owen Roizman; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Robert Redford, Jane Fonda, Valerie Perrine, Willie Nelson, John Saxon u. a.; Produktion: USA 1979, Columbia und Universal, 121 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Als ein ehemaliger Rodeo-Champion, der sich im Dienste eines Grosskonzerns nach allen Regeln der Reklame-Kunst vermarkten lässt, in Las Vegas entdeckt, dass sein Reittier für den Show-Auftritt gedopt ist, entführt er den hochversicherten Vollbluthengst, um ihn in die Freiheit der Natur zu entlassen. Verfolgt wird er nicht nur von der Polizei, sondern auch von einer Fernsehreporterin, die eine exklusive Story wittert. Der sympathische Film plädiert für mehr Lebensqualität und kritisiert die Vermarktung von Mensch und Natur zum besseren Ge-
→7/80

J★

Endise (Unruhe)

80/92

Regie: Yilmaz Güney und Serif Gören; Buch: Y. Güney und Ali Habib Özgentürk; Kamera: Kenan Ormanlar; Musik: Sanar Yurdatapan; Darsteller: Erkan Yücel, Kamuran Usluer, Aden Tolay, Emel Mesci, Nizam Ergüden, Mehmet Eken u. a.; Produktion: Türkei 1974, Süha Pelitözü für Güney Filmcilik, 85 Min.; vorübergehend bei Cinélibre.

In einem dokumentarischen Stil schildert Yilmaz Güney das Milieu der Baumwollpflücker in Südanatolien. Einer von ihnen, Cevher, muss ein hohes Lösegeld aufbringen, um sich von einer Blutrache loszukaufen. Schliesslich sieht er sich sogar gezwungen, den Streik zu brechen und seine Tochter zu verkaufen, die aber mit ihrer Flucht seine Hoffnungen vereitelt. Bewusst verwendet Güney Gestaltungselemente des Action-Kinos, um mit seinem sozialkritischen Anliegen breitere Bevölkerungsschichten zu erreichen.
→7/80

E★

Unruhe

Hot Lead and Cold Feet (Heisse Schüsse – kalte Füsse)

80/93

Regie: Robert Butter; Buch: Joe McEveety, Arthur Alsberg, Don Nelson, nach einer Story von Rod Piffath; Kamera: Frank Phillips; Musik: Buddy Baker; Darsteller: Jim Dale, Karen Valentine, Don Knotts, Jack Elam, Darren McGavin, John Williams, Debbie Lytton u. a.; Produktion: USA 1978, Ron Miller für Walt Disney, 90 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Der verstorbene Gründer eines Wildweststädtchens hat in seinem Testament bestimmt, dass sein reiches Erbe jener seiner getrennt aufgewachsenen Zwillingssöhne – der eine ist ein sanfter Prediger, der andere ein ungestümer Revolverheld – erhalten soll, der in einem Wettkampf mit Mut- und Geschicklichkeitsproben Sieger bleibt. Der Bürgermeister des Städtchens will beide beseitigen, um selber in den Genuss der Erbschaft zu gelangen. Ein parodistischer Querschnitt durch das Wildwestgenre aus der Disney-Produktion, versehen mit einigen guten Einfällen und viel rauhem Klamauk.

J

Heisse Schüsse – kalte Füsse

The Manitou (Die Geburt des Grauens)

80/94

Regie: William Girdler; Buch: W. Girdler, Jon Cedar, nach dem gleichnamigen Roman von Graham Masterton; Kamera: Michel Hugo; Musik: Lalo Schiffrin; Darsteller: Tony Curtis, Susan Strasberg, Michael Ansara, Stella Stevens, Jon Cedar, Ann Sothorn, Burgess Meredith u. a.; Produktion: USA 1978, Herman Weist und Melvin Simon; Verleih: Elite Film, Zürich.

Ein böser Mediziner wird auf dem Rücken einer Frau wiedergeboren und vergeblich von der computerisierten Wissenschaft des weissen Mannes bekämpft. Erst ein Mediziner aus einem Reservat weist den richtigen Weg. Der Film besitzt einige hübsch gruselige sowie für sein Genre unübliche, aber wohltuend ironische Momente. Leider wird der Streifen gegen Schluss immer effekthascherischer, bis in einem ebenso banalen wie lächerlichen Showdown der finstere Wicht zwar nicht getötet, doch immerhin in seine (Un-)Welt zurückversetzt wird. Fortsetzung droht.

E

Die Geburt des Grauens

Kontakt mit den Bewohnern der Elendsviertel; seine Arbeit gewinnt einen neuen Sinn. «Der Steinwurf» entstand in einer Zeit des Aufbruchs, als Allendes sozialistische Regierung die Verhältnisse in Chile zu verändern suchte.

20.20 Uhr, ZDF

 **Liebe machen, bitte!**

Dragutin Trumbetaš, 42, ist Gastarbeiter. Der gelernte Schriftsetzer fand in Jugoslawien keine Arbeit und reiste 1966 mit seiner Frau nach Frankfurt. Seine Frau hat Arbeit gefunden als Schneiderin, er als Bügler und Packer, nach einem Jahr als Schriftsetzer. Nach der Geburt ihres Sohnes kehren Mutter und Kind in das kroatische Heimatdorf zurück. Dragutin bleibt allein in Frankfurt. So oft er kann, fliegt er in die Heimat zurück, um bei seiner Familie zu sein und Arbeit daheim zu suchen. Seine Lebenserfahrungen drückt er in klaren und einfachen Zeichnungen aus.

Freitag, 11. April

21.45 Uhr, TV DRS

 **The Big Sleep**

Spielfilm von Howard Hawks (USA 1946), mit Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Martha Vickers. – Längst ist diese Verfilmung von Raymond Chandlers Erstlingswerk zu einem Kultfilm geworden, der zu den wichtigsten Werken der «Schwarzen Serie» Hollywoods gehört. Humphrey Bogart spielt den skeptischen Privatdetektiv und Liebhaber Philip Marlowe, der von seinen Auftraggebern immer wieder behindert wird und schliesslich die Mitglieder einer Verbrecherbande so geschickt gegeneinander ausspielt, dass sie sich gegenseitig umbringen. Gerade der Umstand, dass bei diesem Film vieles im dunkeln bleibt, abseits jeder Krimi-Masche, hat dem Werk seine Anziehungskraft erhalten.

Samstag, 12. April

10.00 Uhr, DRS II

 **Einige letzte Worte des grossen Mainardi in der Nacht seines Sterbens**

Hörspiel von Walter Matthias Diggelmann, in einer Inszenierung von Franziskus Abgottspon, mit den Sprechern Pit Krüger

und Marianne Nebel. – Die Grundsituation seines letzten Hörspiels erfuhr Diggelmann am eigenen Leib: In der behüteten, überwachten Atmosphäre des Krankenhauses, unter den Umständen erschwerter Kommunikation, in den langen Zeitspannen des Mitsichalleinseins, wo der Mensch beginnt, sich und seine Umwelt anders zu sehen, diktierte Diggelmann kurz vor seinem Tod im Dezember 1979 sein letztes Stück auf Tonband. Regisseur Franziskus Abgottspon inszenierte ein nächtliches Gespräch, dessen Reiz aus der Verschiedenheit der Blickwinkel des Kranken und der Betreuerin – des früher erfolgreichen alten Mannes und seiner jungen Aufsichtsperson – beruht. (Zweitsendung: Freitag, 18. April, 20.05 Uhr, DRS 2)

Sonntag, 13. April

20.00 Uhr, TV DRS

 **Matrimonio all'italiana**
(Hochzeit auf italienisch)

Spielfilm von Vittorio De Sica (Italien/Frankreich 1964), mit Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Aldo Puglisi. – Verfilmung von Edoardo De Filippis Komödie von der Dirne Filumena, die schliesslich mit ihrem reichen Liebhaber die Ehe erreicht, in die sie ihre drei Söhne mitbringt. Der Film erinnert des öfters an die frühere Meisterschaft De Sicas und kommt durch das Spiel der Hauptdarsteller zu menschlich bedeutsamen Momenten, wenn auch andererseits der Frivolität manchmal etwas selbstzweckhaft gehuldigt wird.

21.05 Uhr, ARD

 **Imitation of Life**
(Solange es Menschen gibt)

Spielfilm von Douglas Sirk (USA 1959), mit Lana Turner, John Gavin, Terry Burnham. – Drama um zwei Mütter, eine weisse Schauspielerin und eine schwarze Haushälterin, und ihren Anteil am Unglück ihrer Kinder. «Ein grosser, wahnsinniger Film vom Leben und vom Tod und ein Film von Amerika», so urteilte Rainer Werner Fassbinder 1971 über dieses berühmte Melodrama, das in der Douglas-Sirk-Reihe der ARD gezeigt wird und in dem der Regisseur dänischer Herkunft auf seine Weise die glamourösen Lebenslügen des «American Way of Life» und das Rassenproblem darstellte.

Regie: Bertrand Tavernier; Buch: David Rayfield, B. Tavernier, nach dem Roman von David Compton; Kamera: Pierre William Glenn; Musik: Antoine Duhamel; Darsteller: Romy Schneider, Harvey Keitel, Harry Dean Stanton, Thérèse Liotard, Max von Sydow, William Russel, Vadim Glowna u. a.; Produktion: Frankreich/BRD 1979, Selta/TV 13, 128 Min.; Verleih: Impérial, Lausanne.

In einer zukünftigen totalen TV-Gesellschaft soll eine Computer-Schriftstellerin, die angeblich nur noch wenige Wochen zu leben hat, als erste öffentlich sterben: Sie wird ständig von einem Reporter beobachtet, der mit seinen in Kameras umfunktionierten Augen alles aufnimmt und mit einem versteckten Sender ins Studio und damit in alle Haushalte überträgt. Das medienpolitisch interessante Thema – Denunzierung des TV-Voyeurismus und der Kommerzialisierung und Banalisierung des Todes – kommt wegen der inkonsequenten und sich in Nebensächlichkeiten verlierenden Inszenierung nicht zum Tragen. → 8/80

E

Death Watch – Der gekaufte Tod

North Dallas Forty (Die Bullen von Dallas)

80/96

Regie: Ted Kotcheff; Buch: Frank Yablans, T. Kotcheff, Peter Gent, nach dem Roman von P. Gent; Kamera: Paul Lohmann; Musik: John Scott; Darsteller: Nick Nolte, Mac Davis, Charles Durning, Bo Svenson, G.D. Spradlin, Dayle Haddon u. a.; Produktion: USA 1979, Frank Yablans, 118 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Ein von Schmerzen gepeinigter Football-Profi überdenkt sein inhaltsloses Leben und lehnt sich gegen die unmenschliche Behandlung durch die Team-Litung auf. Die Besitzer der Mannschaft werden als prestigehungrige Egoisten geschildert, die Trainer als rücksichtslose Strategen und die Spieler – in den USA als Idole gefeiert – als geistig und/oder körperlich kaputte Typen. Leider formuliert der Film, der in einer Mischung aus Problem- und Unterhaltungsfilm inszeniert ist, seine Kritik am Football zuwenig deutlich und konsequent. → 7/80

E

Die Bullen von Dallas

Sternsteinhof

80/97

Regie: Hans W. Geissendörfer; Buch: H. W. Geissendörfer und Hermann Weizel nach dem Roman von Ludwig Anzengruber; Kamera: Frank Brüne; Musik: Eugen Thoma; Darsteller: Katja Rupé, Tilo Prückner, Peter Kern, Agnes Fink, Gust Bayrhammer, Elfriede Kuzmany, Irm Hermann u. a.; Produktion: BRD 1975, Roxy Film/Bayerischer Rundfunk, 125 Min.; Verleih: Idéal Film, Zürich.

Die Geschichte der Tochter eines tödlich verunglückten Tagelöhners, die aus ihrem Milieu der Armut ausbrechen will und deshalb einen reichen Bauern heiratet und dabei unglücklich wird, hat Geissendörfer episch angelegt. Sein Film, den man als Heimatfilm bezeichnen kann, überzeugt durch eine sorgfältige Schilderung der Charaktere und eines kalten sozialen Umfeldes. Damit verleiht der Regisseur einem verkannten und heruntergewirtschafteten Filmgenre neue und überraschende Impulse. Ab etwa 14 möglich. → 8/80

J*

The Three Musketeers (Die drei Musketiere)

80/98

Regie: George Sidney; Buch: Robert Ardrey nach dem Roman von Alexandre Dumas; Kamera: Robert Planck; Musik: Herbert Stothart; Darsteller: Gene Kelly, Lana Turner, June Allyson, Van Heflin, Angela Lansbury, Frank Morgan, Vincent Price, Keenan Wynn, John Suttin, Gig Young, Robert Cook u. a.; Produktion: USA 1948, MGM, 126 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

In atemberaubendem Tempo inszeniert, gibt diese zwischen Ernst und Parodie pendelnde Verfilmung des klassischen Abenteuerstoffes vor allem Gene Kelly Gelegenheit, sein artistisch-tänzerisches Talent in zahlreichen genial choreographierten Szenen zur Geltung zu bringen. Die durchs Band weg hervorragenden Darsteller helfen dem stilvoll eingerichteten Reigen um Liebe und Ehre über einige Längen, vor allem der zweiten Hälfte, hinweg. Neben Richard Lesters Version neueren Datums wohl der schönste Musketier-Film.

J*

Die drei Musketiere

Montag, 14. April

20.50 Uhr, TV DRS

 **Zeitungsmacher im Griff der Computer?**

Das Sendegefäss «Menschen Technik Wissenschaft» (Redaktion: Kurth W. Kocher, Ulrich Otth und André Ratti) produzierte diese Reportage mit dem Untertitel «Umbruch im Blätterwald». Die dritte industrielle Revolution, die elektronische, hat im Blätterwald Unruhe hervorgerufen: Die Computer haben die Zeitungen erobert. Der «Bund» in Bern ist eine der ersten Zeitungen in Europa, die auf Photosatz umgestellt haben. Was sind die Folgen? Für den Leser sind sie nicht erkennbar, für die Zeitungsmacher sehr wohl, denn ganze Berufszweige verschwinden, und neue entstehen. Die gedruckte Presse steht mitten in einem Umbruch, dessen Ausmass noch nicht abzuschätzen ist.

23.00 Uhr, ARD

 **Stres es tres tres** (Stress zu dritt)

Spielfilm von Carlos Saura (Spanien 1967), mit Geraldine Chaplin, Fernando Cebrián, Juan Luis Galiardo. – Die Spannungen zwischen einem Ehepaar und seinem Freund, die zusammen einen heissen Sommertag an einem abgelegenen Strand im Süden Spaniens verbringen, entladen sich am Abend beinahe tödlich. Psychologisch feinfühlig, in präzisen Bildern und Dialogen und mit unterschwelliger Spannung inszeniert, beschreibt Saura die Unfähigkeit von Menschen, miteinander zu leben.

Dienstag, 15. April

19.30 Uhr, ZDF

 **Bad Day at Black Rock** (Stadt in Angst)

Spielfilm von John Sturges (USA 1954), mit Spencer Tracy, Robert Ryan, Walter Brennan. – Westamerika nach dem Zweiten Weltkrieg: Ein Fremder gerät in die Feindseligkeit von Wüstensiedlern, die den Rassenmord an einem japanischen Mitbürger vertuschen wollen. Gut aufgebauter und glänzend gespielter Film, der aufzeigt, wie Vorurteile in einer in sich geschlossenen Gemeinschaft zu verbrecherischen Handlungen führen können, und wie es einem zielstrebigem Mann dank seiner Ausstrahlung gelingt, die Rollenverteilung in dieser Gruppe ins Wanken zu bringen.

Mittwoch, 16. April

20.00 Uhr, TV DRS

 **Klosterleben heute**

Der Dokumentarfilm von Stanislav Bor zeigt das Klosterleben einer jungen Nonne, eines Handwerksbruders, eines Priestermonches und einer älteren Schwester. Welches waren ihre Motive, ins Kloster einzutreten? Wie sieht der Tagesablauf und das Zusammenleben im Kloster aus? Was bedeuten die Gelübde der Armut, der Ehelosigkeit und des Gehorsams? Was unterscheidet sie vom «Christenleben» in der Welt draussen? Der Film legt den Akzent weniger auf einen historischen Abriss der Geschichte des Benediktinerordens, sondern versucht an konkreten Personen die Frage zu beantworten, wie klösterliches Leben nach der Regel des heiligen Benedikt heute möglich und sinnvoll ist.

23.00 Uhr, ARD

 **Ich heisse Erika und bin Alkoholikerin**

Der Film von Heide Nullmeyer ist keine Dokumentation im herkömmlichen Sinne, sondern die Selbstdarstellung einer betroffenen Frau. Erika Pohl-Laukamp ist heute 40 Jahre alt, in zweiter Ehe verheiratet mit Fritz, ebenfalls Alkoholiker. Sie haben sich 1973 während der Entziehungskur kennengelernt. Beide sind seit gut sechs Jahren «trocken». Der Film erzählt Erikas Geschichte. Er berichtet von ihren Ängsten, ihren verzweifelten Kämpfen während und nach der Trinkerzeit. Und er zeigt, dass es möglich ist, mit Unterstützung von Selbsthilfegruppen den Teufelskreis des Alkoholismus zu durchbrechen.

Freitag, 18. April

22.15 Uhr, TV DRS

 **Shadows** (Schatten)

Spielfilm von John Cassavetes (USA 1959), mit Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Ben Carruthers. – Eine lebensunmittelbar wirkende Studie über das Verhalten von Schwarzen in der weissen Gesellschaft New Yorks. Cassavetes drehte seinen Erstlingsfilm mit einem jungen Team auf 16 mm, ohne Drehbuch, mit oftmals spontanen Dialogen und an Originalschauplätzen. Bewusst wurde die Improvisation als Absage an die Spielregeln Hollywoods gesucht, wodurch der Film zu einem Bahnbrecher der amerikanischen «Nouvelle vague» wurde.

Im Kampf um die Publikumsgunst werden zwangsläufig fortzu rüdere Methoden angewendet. – Phils Wut sollte sich also gegen die ihn umjubelnden Massen richten. Aber zu diesem Schluss konnten oder wollten sich die Autoren nicht durchringen, obwohl es im Film Anhaltspunkte dafür gibt, dass sie den Football als Sport an sich in Frage stellen. Mit Publikumsbeschimpfung lässt sich im amerikanischen Kino aber kein Geld verdienen. Tibor de Viragh

Film im Fernsehen

Cinéjournal au féminin

*Zu einer Sendung des Westschweizer Fernsehens vom Mittwoch, 19. März
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/90)*

Die Schweizer Filmwochenschau, im Jahre 1940 gegründet, ist im März 1975 eingestellt worden. Neben finanziellen Gründen war dafür die Erfahrung entscheidend, dass die Filmwochenschau in der Konkurrenz zur Tagesschau des Fernsehens rettungslos hinter deren Aktualität nachhinkt. Die Reorganisation und eine ernstzunehmende Profilierung der Filmwochenschau gegenüber den Möglichkeiten des Fernsehens wurden zu wenig oder gar nicht angegangen.

In den 35 Produktionsjahren entstanden 1651 Wochenausgaben, von denen jede wiederum ein bis fünf Sujets enthielt. Das Urheberrecht an diesem Filmmaterial standen dem Bund (vertreten durch das EDI) und dem Schweizerischen Lichtspieltheater-Verband zu, die beide zur Hauptsache die Herausgabe der Wochenschau finanziell getragen hatten. Nach der Auflösung der Filmwochenschau wurde deren Archiv in das Schweizerische Filmarchiv in Lausanne übersiedelt und dort verselbstständigt. Im Rahmen der allgemeinen Aufgabe des Filmarchivs wurde das Material der Filmwochenschau allen interessierten Kreisen zugänglich gemacht. Das wertvolle Anschauungs- und Quellenmaterial soll einerseits zum Verleih kommen, das heisst zur Vorführung in interessierten Kreisen auswahlweise bereitgestellt werden, andererseits steht es Lizenznehmern wie Fernsehanstalten, in- und ausländischen Filmautoren zur Verfügung. Damit das umfängliche Material tatsächlich und sinnvoll genutzt werden kann, wurde es thematisch geordnet und archivarisches bearbeitet.

Zwei Autorinnen (Anne Cuneo und Lucienne Lanaz unter Mitwirkung von Eric Liebi und Urs Bolliger) haben vom öffentlichen Zugang zum Filmmaterial Gebrauch gemacht. Ihr Film «Cinéjournal au féminin» untersucht das Bild der Frau in der Schweizer Filmwochenschau. Die Redaktorin Edithe Salberg stellte den Film in der Struktursendung «Ouvertures» am welschen Fernsehen vor.

★

Um gleich zu Anfang einem Missverständnis zu wehren: «Cinéjournal au féminin» ist keine wissenschaftliche (trockene) Inhaltsanalyse, deren Ergebnisse im Film bloss vorgestellt würden. Die erkenntnisleitende Theorie ist nicht bis in genau definierte Arbeitshypothesen und Kategorien aufgegliedert, die dann als Untersuchungsraster auf genau bestimmte Texteinheiten aufgelegt werden, so dass verlässlich Texteinheiten Kategorien zugeordnet und dann ausgezählt werden können. In diesem streng inhaltsanalytischen Sinne ist das Untersuchungsinstrumentarium bei diesem Film nicht verlässlich: Es besitzt nicht die Fähigkeit, dass unter gleichen (konstanten) Bedingungen eine nochmalige Untersuchung ein identisches Untersuchungsergebnis hervorbringt.



Eleanor Roosevelt wird 1945 in Genf gefilmt.

Stattdessen ist das «Cinéjournal au féminin» eine *engagierte, filmische Auseinandersetzung über das Bild der Frau* in der Schweizerischen Filmwochenschau. Bei dieser hermeneutischen erklärenden, auslegenden Untersuchung sollte deshalb der subjektive Standpunkt der Untersuchenden nicht ausgeschaltet, neutralisiert werden. In der Auseinandersetzung mit dem Objekt bildete sich dieser vielmehr erst heraus, er profilierte sich. Für den Betrachter hat die subjektive Interpretation jeweils soviel Evidenz, als das Niveau der Auseinandersetzung das gezeigte Material zu verarbeiten, zu integrieren vermochte. Zur Diskussion stehen deshalb bei einer hermeneutischen Analyse immer zwei Sachen: der Standpunkt der Untersuchenden und das zu untersuchende Material. (Im übrigen soll noch vor dem Filmfestival in Locarno eine Nummer der Filmzeitschrift «Travelling» erscheinen, die diesem Film gewidmet sein wird. Darin werden unter anderem die Autorinnen über die Untersuchungsmethode Auskunft geben. Es werden darin die Texte der im Film verwendeten Ausschnitte der Filmwochenschauen und deren Archivnummern veröffentlicht.)

★

Der Film bemüht sich um grösstmögliche Transparenz, wenn es darum geht, den *subjektiven Standpunkt der Untersuchenden* plastisch zu machen. Zu Beginn des Films gibt es den Einstieg in die Arbeitsmethode. Die Autorinnen suchen das Archiv der Cinémathèque, in dem die Wochenschauen aufbewahrt sind. In der Kartothek finden sich allerdings unter dem Stichwort «Frauen»/«femmes» keine Angaben. Also müssen Anne Cuneo und Lucienne Lanaz alle Inhaltsangaben der 9000 Sujets durchgehen und die entsprechenden Niederschriften der Wochenschaukommentare durchlesen. Von den 280000 Metern Material schauen sie sich schliesslich 150000 Meter am Schneidetisch an.

Im Schneiderraum findet ein reges Werkstattgespräch statt. Die Autorinnen visionieren und ordnen das Filmmaterial und geben jeweils einer fiktiven Fernsehreporterin (Schauspieler: Geneviève Perret) Auskunft auf deren Fragen. Bereits diese Interviewsituation ist jedoch stark verfremdet. Es werden nicht nur die geschliffenen Resultate des üblichen Befragungs-Hick-Hack gezeigt. Wir sehen nämlich die Reporterin bereits, wie sie zur Kamera redet und fragt, ob die Leute hinter der Kamera bereit seien. Erst nach dem Klappenschlag formuliert sie ihre Frage aus einer bestimmten Kommunikationssituation heraus, die nun dem Zuschauer im Ansatz auch vertraut ist. Im Verlauf des Interviews wird die Reporterin dann immer mehr ins Gespräch verstrickt, sie wird in die lebendige Diskussion hineingezogen und gibt ihren Betrachterstatus auf. Sie muss nicht mehr Fragen stellen, deren Antworten sie eh schon kennt. Sie spricht nicht mehr von «den Frauen», sondern von «uns Frauen». Angesichts des ganzen Beweismaterials wird sie schliesslich ungeduldig und fragt: «Gibt es auch Beiträge, die sich nicht über uns als Frauen lustig machen? Beiträge, die uns als menschliche Wesen, als Menschen mit ernsthaften Problemen, mit einer Freiheit der Entscheidung zeigen?»

Mit dieser letzten Frage kann denn just auch der Standpunkt des Filmes selbst charakterisiert werden. Positiv drückt sich dieser im poetischen Lied am Anfang und am Schluss des Filmes aus: Im Gegensatz zur Darstellung der Frau in den Filmwochenschauen vermögen hier auch Männer (Musik: Jean-François Mages; Text und Stimme: Roger Cuneo) den Frauen ein qualitativ anderes Interesse entgegenzubringen: «Femme, que je ne connais pas, dis-moi, qui tu es! apprends-moi!»

✱

Der Gang der Untersuchung und damit auch die Struktur des Films entspricht der Logik des Gesprächs. Das Werkstattgespräch bewährt sich dabei als eine äusserst filmgerechte Lösung, welche beim Zuschauer das Interesse am *Untersuchungsgegenstand* und an der Fragerichtung zu wecken und über den ganzen Film hin durchzutragen vermag. Nirgends wird die Auseinandersetzung didaktisch. In der gelösten und ungezwungenen Atmosphäre ergibt sich ein Thema aus dem andern.

Am Anfang des Films wird die Schweizerische Filmwochenschau kurz vorgestellt und ihre hauptsächlichen inhaltlichen Schwerpunkte genannt. Daran anschliessend werden ein paar allgemeine Angaben im Zusammenhang mit dem behandelten Thema gemacht: Von 9000 Sujets handeln ungefähr 300 von Frauen. Nur zwölf sind ausschliesslich Frauen gewidmet. Keine Wochenschau wurde von einer Frau hergestellt; alle Kommentare wurden von Männern gesprochen.

Nach dieser allgemeinen Übersicht werden Ausschnitte oder ganze Beiträge von Filmwochenschauen nach Themen geordnet vorgestellt. Die Auswahl der Beispiele erhebt den Anspruch, einen repräsentativen Querschnitt durch die Darstellung der Frau in den Wochenschauen zu sein. In einem ersten Abschnitt wird die Frau in ihrer Rolle als Mutter und Hausfrau dargestellt. Ihm gegenübergestellt wird das Bild der Frau als Berufstätige. Ausgehend von der Behauptung, dass gewöhnliche Arbeiterinnen auf der Leinwand selten zu sehen sind, schliesst sich die nächste Sequenz an, welche die Behauptung illustriert, dass es bekannte und besondere Frauen sind, die auf der Leinwand vorkommen: Schauspielerinnen, Frauen aus Königshäusern, Spitzensportlerinnen usw. Anhand von zwei Sportbeiträgen kann aufgezeigt werden, dass zwei gleiche Dinge nicht dasselbe sind. Durch den süffisant-ironischen Ton wird der Curling-Match der Frauen zu einem absurden Treiben auf dem glitschigen «Parkett», bei dem die Frauen als Watschelenten lächerlich gemacht werden. Bei derselben Szene der Männer wird deren technisches Können in atemlosem Sportreporterton zelebriert. An diesen Abschnitt schliesst sich die Frage der Reporterin, ob Frauen denn auch als Subjekte, als Personen in den Wochenschauen ernst genommen würden. Abgesehen von drei Ausnahmen muss aber festgestellt werden, dass das Bild der Frau in den Wochenschauen einen

Rückschritt gegenüber der sich verändernden Stellung der Frau in der Gesellschaft darstellt. Weder als Intellektuelle noch als Bürgerin wird sie vorbehaltlos akzeptiert. In der für die Wochenschau typischen Reduzierung aller Phänomene auf Nachrichtenepisoden wird die Frauenbewegung als Möglichkeit, Erfahrungen von Frauen zu organisieren, totgeschwiegen. Am Ende des Films wird schliesslich festgestellt, dass neben den Frauen auch andere gewöhnliche Leute als Subjekte in den Wochenschauen selten vorkommen.* Die Wochenschauen sind in ihrer Verkehrung wohl das beste Beispiel für die Notwendigkeit, dass Frauen mit eigenen Interpretationen und Selbstdarstellungen in der Öffentlichkeit präsent sein müssen. Indem das «Cinéjournal au féminin» frauenfeindliche Selbstverständlichkeiten in den Produkten eines Massenmediums entlarvt, macht dieser Film einen ersten Schritt. Doch wahrscheinlich werden die alten Klischees endgültig erst dann entlarvt und zerschlagen, wenn das neue und eigenständige Bild der Frau sich in den Kommunikationsmedien als neue Selbstverständlichkeit entfalten kann. Die Figur der Zoe im Film ist ein Ansatz dazu: Sie hält dem schiefen Fremdbild der Frau die eigene Selbstverständlichkeit entgegen.

Femme, dis-moi, qui tu es! apprends-moi!

Matthias Loretan

TV/RADIO-KRITISCH

Innenpolitik am Wirtshaustisch

Zur ersten Ausgabe der innenpolitischen Sendung «Café Fédéral» im Fernsehen DRS

I.

So schlecht ist der Grundgedanke zu «Café Fédéral», der neuen innenpolitischen Sendung des Fernsehens DRS, keineswegs. Die Innenpolitik vom Nimbus schwerfälliger Verlautbarungen, komplizierter Erläuterungen und mühseliger Roundtable-Diskussionen zu befreien und auf die Ebene publikumswirksamer Anschaulichkeit zu bringen, ist allein schon verdienstvoll. Davon ausgehend, dass der steife Ratsaalstil und die kalte Studioatmosphäre nicht eben zur Popularisierung der eidgenössischen Politik beitragen, haben die Fernsehleute das Bundeshausstudio des Fernsehens in eine Beiz umgewandelt. Politiker, Journalisten und drei Mitglieder der TV-Bundesstadtcrew sassen zwanglos an den Tischen, liessen es sich bei Wein, Café crème oder Orangensaft gutgehen, während Gusti Pollak die Gesellschaft mit einem sanft aufwieglerischen Politlied in Fahrt zu bringen suchte.

II.

Innenpolitik am Wirtshaustisch: Vielen ist allein schon der Gedanke daran ein Greuel. Sie befürchten Hemdsärmlichkeit, mangelnde Seriosität, bodenlose Vereinfachung komplexer Zusammenhänge, kurz, ein Abstieg der Politik in die Niederungen des billigen Schlagabtausches. Wenn die erste Ausgabe von «Café Fédéral» etwas zu zerstreuen vermochte, dann die Angst vor einer unzulässigen Simplifizierung politischer Probleme. Die Trickfilme zur Teilrevision des Alkoholgesetzes und zu den Regierungsrichtlinien, als Auflockerung gedacht, waren umfassend, brav und ausgewogen wie immer, die Debatten der Politiker bewegten sich im gewohnten Rahmen, und die Fernsehjournalisten Madeleine Hirsiger, Anton Schaller und Marco Volken brachten die Diskussionen mit einer Betulichkeit in Gang, die jeden Überraschungseffekt zum Vornherein ausschloss und den Eindruck der gegenseitigen Absprache vor der Sendung erweckte. Der Zuschauer fühlte sich praktisch je-