

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 15 (1973)
Heft: 83

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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



Im Sommer 1971 haben wir zum letzten Mal einen Einzahlungsschein beigelegt; vor etwa 10 Jahren haben wir den Abonnementpreis auf 8.50 festgelegt - und ihn seither trotz Teuerung nicht geändert. Sie müssen zugeben, dass wir sehr wohlwollend mit unseren 'Kunden' umgehen.

Meinen Sie es also auch nett mit uns. Als Freizeitarbeiter können wir es uns nicht leisten, unsere Administration ins unermessliche wachsen zu lassen - deshalb sind wir auf Ihre Mitarbeit angewiesen.

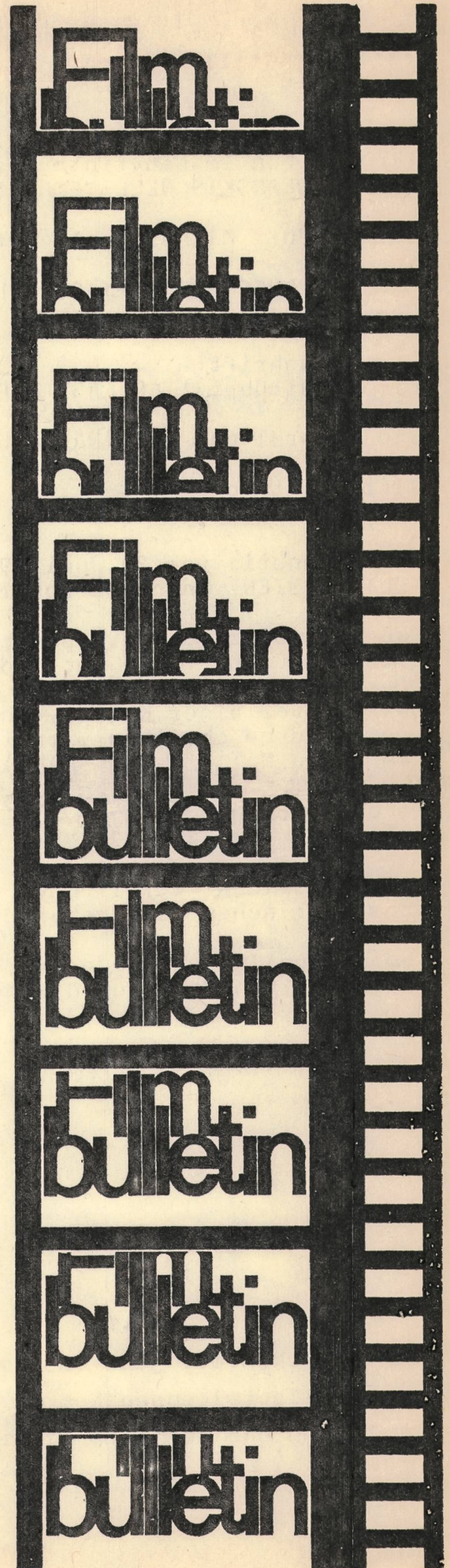
Gemäss Statuten erhalten Mitarbeiter des Filmkreises sowie Personen und Institutionen, die den Filmkreis fördern oder in irgend einer Weise unterstützen, unser Mitteilungsblatt (Filmbulletin) gratis. Für alle anderen wird die Zahlung des Abo-Betrages von 8.50 fällig.

Es sind zwei Dinge, die wir dieser Ausgabe des Filmbulletins beigelegt haben: eine Antwortkarte und einen Einzahlungsschein.

Bitte teilen Sie uns auf der Antwortkarte mit a) ob Sie weiterhin an der Zustellung des Filmbulletins interessiert sind (wir sehen uns gezwungen, die Adressliste erneut zu bereinigen) b) ob Sie das Filmbulletin gratis oder im Abo zu erhalten wünschen und c) auf Grund welcher Eigenschaft/Gegenleistung Sie zum Gratisbezug berechtigt sind bzw. welchen Betrag Sie uns dieser Tage überweisen werden.

(Vielleicht bedenken Sie beim Festsetzen Ihres Betrages, dass Sie zwei Jahrgänge inklusive Sondernummer 'A Clockwork Orange' - die als Einzelnummer allein schon zu Fr. 5.- vertrieben wurde - zugestellt erhielten.)

Mit bestem Dank für Ihre Mithilfe und freundlichen Grüßen



I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Ein Mädchen im Labyrinth des Sexismus ROMAN POLANSKIS NEUESTE FRAGE: 'WHAT?'	3
CHUNG KUO - Michelangelo Antonionis China-Impressionen	4
DER EINFLUSS DER GAMMASTRAHLEN AUF DIE MARGERITEN Paul Newman	7
Leserzuschrift: Ein Essai über 'THE LAST PICTURE SHOW' von Peter Bogdanovich	8
Die Unmoral der PAULINA 1880	9
Alfred Hitchcock's THE MAN WHO KNEW TOO MUCH	11
Tagebuchnotiz vom 29. Juni 1973 TOUT VA BIEN Jean-Luc Godard	13
Tagebuchnotiz vom 12. September 1973 PIERROT LE FOU Jean Luc Godard	14
Notizen vor einer Kritik, fuer eine Kritik - die nie geschrieben wird (zu Louis Malle's LES AMANT)	14
Informationen: Filmeinfuhr 1972	15
Auszug aus den Mitteilungen der Schweizerischen Filmwochenschau	16
Audiovisuelle Medien und kirchliche Bildungsarbeit Eindrücke von der ökumenischen Arbeitstagung vom 1./2. Sept 73	17

Gerne drucken wir jede Leserzuschrift und jeden Filmkommentar in der jeweils folgenden Nummer unseres Bulletins ab.

Wir freuen uns auf Ihre Mitarbeit.

Ein Mädchen im Labyrinth des Sexismus

Roman Polanskis neueste Frage: "WHAT?"

Das Mädchen Nancy (Sydne Rome), Studentin, verbringt Ferien in Italien. Drei Italiener nehmen sie im Auto mit. Das Gespräch dreht sich natürlich um "Abenteuer". Die Männer des Landes kommen deshalb auch schnellstens zur Sache. Doch eine Amerikanerin lässt sich nicht einfach vergewaltigen. Das Tagebuch unterm Arm entflieht sie und gerät in eine Gondel, die sie in erfreulichere Gegenden bringt. In Jeans und Bluse kommt sie in eine Villa, deren labyrinthartige Bauweise offensichtlich auch den Bediensteten zu schaffen macht. Sich Gott empfehlen, den Voyeurismus der anwesenden Herren verwundert zur Kenntnis nehmen, einschlafen. Der kommende Morgen vermittelt unserer Prinzessin die anregende Bekanntschaft von Einwohnern, deren Gehaben ebenso unverständlich wie einfach blöd ist. Insbesondere ein gewisser Alex (Marcello Mastroianni) kann gar nicht anders, als alle des Weges hüpfenden Ping-Pong-Bälle unter seiner Schuhsohle zu zermalmen. Jüngere Exemplare der männlichen Gattung sind entweder den ganzen Tag mit unersättlichen Frauen beschäftigt oder essen oder gehen auf Unterwasser- und Kleiderjagd, wie der von Insekten arg zerstoichene Roman Polanski mit dem sinnigen Namen Moskito. Weibliche Gäste tragen ihren Körper zur Schau, schnattern unentwegt oder lesen Nietzsche. Die grösste Aufmerksamkeit lässt Alex unserem Identifizierungsmädchen Nancy angedeihen. Seine Rendez-vous sind mindestens so faszinierend wie bemüht. Mal überfällt er sie in einem Tigerfell (der Zuschauer merkt schon, er kann "es" nur so), dann wieder züchtigt er sie als Carabinierè vom Dienst, so leicht bekleidet wie Nancy inzwischen ist, vermittelt sie interessante Einblicke. Sie trägt, da ihre Kleider nach und nach auf geheimnisvolle Weise verschwinden, nur noch eine Pyjamajacke, die dem Herrn des Hauses, einem dem Ende entgendämmernden, steinreichen Erbonkel gehört. Dieser Umstand animiert diesen zu den gewagtesten Rollstuhleskapaden. Der Hausmeister und Buchhalter des Alten, Signore Noblart (Romolo Valli), kann natürlich auch nicht anders. Seine Nase ruht sich in Nancy's Schoss aus, doch spielen sie immerhin noch zusammen eine Mozart-Sonate für vier Hände. Dem Hausherrn wird tragischerweise Nancy's Nähe zum Schluss doch noch zuviel. Schon einmal endlich totgeglaubt von den anschwärmenden Verwandten-Geiern, bittet der Erbonkel nämlich das Mädchen zu sich ins Schlafzimmer, das alsbald zum Sterbezimmer wird. Nancy's entkleideter Körper vermittelt seiner angeschlagenen Erinnerung frühere Genüsse, worauf sein Herz zu schlagen aufhört. In der entstehenden Aufregung jagt männiglich ohne Grund hinter unserer unschuldigen Protagonistin her, die sich wiederum mit Hilfe der Gondel aus

dem sexuellen Inferno retten kann. Ein paar zugriffige Hundezähne sind schliesslich schuld daran, dass sie nur noch ihre_blosse Haut auf einen Lastwagen voll grunzender Schweine schwingen kann. Ende.

Kommentar: Um bei Polanski zu bleiben, fühle ich mich bei "WHAT?" am ehesten an "Wenn Katelbach kommt" erinnert, da auch dort ein Mädchen in Abgeschiedenheit in die Gewalt von andern gerät. Schon entfernter ist "Ekel" spürbar, da Sydne Rome im Gegensatz zu Catherine Deneuve ihrer Situation einigermassen Abgewinnung abgewinnen kann. Sydne Rome als Schauspielerin steht in diesem Film irgendwo zwischen Maria Schneider in Bertoluccis Letztem Tango in Paris und Romina Power, die in einem Labyrinth des Marquis de Sade herumirren muss.

Nancy ist in erster Linie ein Objekt. Objekt aller Männer, die ihren Weg kreuzen. Objekt ihres Tagebuches, das sie zwingt, Ereignisse als Erlebnisse zu betrachten. Objekt des Zufalls zumal, der sie in die Villa bringt und auch wieder wegführt. Dazwischen irrt sie in den Niederungen und Höhen des Labyrinths, zu dessen Gestaltung sie nichts beitragen kann. Ihr Rahmen ist klar abgesteckt, sie kann nur die an sie gestellten Erwartungen erfüllen. Dieses Verhalten macht sie all jenen heutigen Mädchen ähnlich, die das Grundprinzip LEBEN interpretieren als sich-treiben-lassen, die erlebnishungrig alles mit sich geschehen lassen, was ein treibendes Subjekt sich für sie ausdenkt.

Polanski legt zur Untermuerung dieser Vermutung Romolo Valli anlässlich des gemeinsamen Flügelspiels die bekannten Worte altgriechischer Weisheit in den Mund: "Niemand badet zweimal im selben Fluss, denn der Fluss und der Mensch sind nie zweimal dieselben!"

Markus Schnetzer

CHUNG KUO - Michelangelo Antonionis China-Impressionen

Unter folgenden Ueberschriften befassten sich verschiedene Kritiker mit diesem, am 10. September in Paris uraufgeführten, neuesten Kinofilm Antonionis:

"Les Chinois? Des gosses fous de joie!" (Tribune de Genève)

"A chacun sa Chine" (Le Point)

"Blow-up sur la Chine" (L'Express)

"Mettre en crise notre propre silence" (Le Monde)

"La Chine telle que nous l'espérions" (Le Monde)

Die französischen Zeitungen brachten diese Artikel im Zusammenhang mit der Weltpremiere, die auf den Tag genau mit Pompidous Abreise nach Peking zusam-

menfiel. Um unsern Lesern schon jetzt einen ersten vorläufigen Eindruck von dieser Filmreportage zu vermitteln, haben wir die erwähnten Zeitungs- und Magazinartikel kurz zusammengefasst.

Die Entstehung von Chung Kuo

Auf Einladung von Tschu En-lai bereiste Antonioni im Mai 1972 mit einer kleinen Equipe China. Mit ihm waren Andrea Barbato, der Kameramann Luciano Tavoli, eine Assistentin und ein Script-girl. In fünf Wochen wurden 30.000 Meter Super-16-Filmmaterial belichtet, was neun Vorführstunden entsprechen würde. Für die Schlussmontage wurde nicht einmal ein Viertel verwendet. Die Reise ging von Peking nach Nanking und von Schanghai durch die inneren Provinzen.

Bilder

Antonioni hat Orte gefilmt, die noch kein Europäer betreten hatte, Dörfer weitab von Peking, buddhistische Tempel und die "Verbotene Stadt". Die Niederkunft einer Chinesin, die ohne Narkose und nur mit Hilfe der Akupunktur durch Kaiserschnitt entbunden wurde und dabei lächelnd mit den Krankenschwestern scherzte und Ananas verspeiste. Schulkinder, die Riesenstadt Schanghai, die meeresgleichen Flüsse Chinas und unübersehbare Parkplätze für Fahrräder. Su-tschue, das chinesische Venedig. Gesichter von Kindern und alten Leuten. Seine Kamera hat die geheimnisvolle Eleganz des Radfahrers eingefangen, der während sausender Fahrt die Lenkstange losliess und seine täglichen Gymnastikübungen machte. Unmengen von Lebensmitteln auf dem gedeckten Markt von Peking. Neben den eindrucksvollen Porträts der Masse erscheint aber auch ein junger Mann, der ganz für sich allein in einem Garten sitzt und schreibt, oder eine junge Frau, die ihren Salat im schmutzigen Wasser eines Kanals wäscht.

Antonionis eigene Worte

"Als ich die Chinesen bat, mir zu sagen, was das Symbol ihres Landes, das hervorstechende Merkmal ihrer Geschichte sei, sagten sie ganz einfach nur: der Mensch. Das war für mich die Bestätigung meines Vorhabens, den Menschen in den Vordergrund zu stellen."

"Man suche ja nicht in meinem Film mehr als meine eigene Sicht der Chinesen. Ich habe keine didaktischen Intentionen, das ist nicht mein Handwerk. Ich bin ein Zuschauer, ein Reisender mit seinem Notizbuch: meiner Kamera."

Die Meinung der Kritiker

CHUNG KUO ist ein rein impressionistischer Film, wichtig für Antonioni ist, wie die Menschen leben lachen schauen. Er überlässt es uns, durch diese Gesten zu einer eigenen Sicht der chinesischen Gesellschaft zu kommen.

Antonioni hat aus China keinen Vorwand gemacht, er hat nicht einen kleinen Ausschnitt aus London oder den Vereinigten Staaten genommen wie in "Blow-up" und "Zabriskie Point". Er liefert uns die Bilder roh, fast dokumentarisch in einer raffinierten Form. Sie beweisen die Bedeutung Chinas, seine Grösse, seine Schönheit. Was die Wahrheit betrifft, schaut Antonioni mit den Augen eines Europäers, manchmal amüsiert, fasziniert, immer aber als guter Beobachter. Er geht von der Menschlichkeit aus, er stellt die Realität menschlichen Daseins höher als Ideologien oder soziales Gefüge. Der Film bewirkt, dass man die Chinesen liebt, obwohl er so wenig chinesisch wie möglich ist. Die Wahrheit ist naturgemäss die eines Künstlers, eines Liebhabers von Farben und Gesten, dem das einfachste Aeussere bedeutungsvoll vorkommt. China als ein Kaleidoskop von Schönheit.

Verglichen mit dem Bild wirkt der Kommentar schwach und unpräzise. Er enthält sogar Irrtümer, wenn es da zum Beispiel heisst, der Boden auf dem die Bauern arbeiten, gehöre dem Staat, wo er doch der Produktionsbrigade der betreffenden Volkskommune gehört, und damit der Kollektivität der Bauern selber. Während zwei Stunden wird der Name Maos nicht mehr als fünfmal erwähnt. Kein Wort über die Kulturrevolution, kein Wort über die Rolle, die die Partei spielt. Von daher könnte man sagen, dass Antonionis Kamera nicht auszuwählen versteht. Sie zeigt manchmal genau das Gegenteil von dem, was der Kommentar anspricht. Da heisst es, die chinesischen Arbeiter nähmen mit enthusiastischer Begeisterung an Vorträgen über politische Erziehung teil. Dazu sieht man ein Dutzend Männer, die gelangweilt zu lachen versuchen, als ob das Thema des Vortrags lustig wäre. Das Bild erhärtet hier nicht das Wort, es könnte genauso gut das Gegenteil illustrieren.

Antonioni beschreibt als Visualist, der zwar neugierig ist, aber nichts von der inneren Bedeutung des Geschehenen hält. Er engagiert sich nicht, man weiss nicht, ob, wenn er uns Enten zeigt, die automatisch in Maschinen verarbeitet werden, er diesen Vorgang als symbolisch für das chinesische Volk ansieht oder einfach nur sein visuelles Vergnügen daran findet.

Wenn man jedoch sieht, wie plötzlich im Innern eines Bauernhauses auf dem Lande die Massengesichter individuell werden und die Gesten vertrauter, dann wird einem die Bedeutung von Antonionis Filmreportage schlagartig klar:

Sie hat das chinesische Geheimnis nicht enthüllt, sie verkörpert aber die Hoffnung, dass die Schleier einmal fallen werden. An jenem Tag nämlich, an dem das chinesische Volk mit seinen eigenen Augen sehen und mit seiner eigenen Sprache zu uns sprechen wird.

Zusammenstellung: Markus Schnetzer

THE EFFECT OF GAMMA RAYS ON THE MAN-IN-THE-MOON MARGERITS
DER EINFLUSS DER GAMMASTRAHLEN AUF DIE MARGERITEN

PAUL NEWMAN

Ist das nun:

ein weiterer Science Fiction Versuch in der Korallenkette der Utopien?
oder:

ein mit farbloser Wissenschaft lackiertes Flower-Power-Gemälde?

Mit einiger Skepsis ging ich hin und siehe - was gezeigt wurde, war böses, seinen Sinn in Frage stellendes, wirkliches Leben.

Genauer:

Der Kampf einer Frau um sozialen Aufschwung, um eine Zukunft für ihre Töchter, um Achtung in einer bürgerlichen, wohlhabenden Umgebung.

Sie heisst Béatrice Hunsdorfer, w a r hübsch, beliebt und hatte immer " lustige Ideen im Kopf." Ihr Mann verliess sie, fiel später im Koreakrieg, ebenso ihr Sohn. Nun lebt sie mit ihren beiden halbwüchsigen Töchtern in einer mittelamerikanischen Stadt, ständig auf der Suche nach Geld, Untermietern und Kontakt. Sie wird müde, rau, schlampig, flirtet im Négligée mit Arbeitern, trinkt, raucht, flucht...

Dass sie dabei aber innerlich sensibel, liebevoll und verletzlich ist, wird nur in kleinen Sequenzen deutlich. So zum Beispiel, wenn sie ihre Tochter aus einem bösen Traum herauswiegelt oder vor der senilen, stocktauben Untermieterin Patienten legt, um sie zu erheitern.

Resignation und Hoffnung, Müdigkeit und planlose Energie kennzeichnen das Auf und Ab ihrer Tage. Da spricht sie zu Beginn von der Eröffnung einer Teestube mit " Zitronenkuchen als Hausspezialität " - trotz ihrer Anstrengungen existiert das Projekt auch am Schluss des Films immer noch in ihrer Phantasie.

Mit ihren Töchtern verbindet sie eine gewisse Freundschaft, oft ungeduldig und verständnislos hat sie doch emotionelle Regungen, in denen sie sich um Vertrauen bemüht.

Dass es ihr dabei in erster Linie um Ruth, die Aeltere, geht, ist klar: Sie sieht in ihr das Abbild ihrer eigenen Jugend - hübsch, tänzerisch, lebensfroh, beliebt. Ruth selbst leidet schwer unter der Diskrepanz zwischen dem Glanz in der Gesellschaft und der Armut zuhause. Dies steigert sich bis zu körperlicher Auflehnung: Wie sie ihre Mutter mit der blöden, kichernden Untermieterin plaudern hört, beginnt sie zu schreien und sich konvulsivisch am Boden zu wälzen.

Ihr Hass wendet sich schliesslich mit der jahrelang aufgestauten Kraft blindlings gegen die Mutter, die scheinbar für das Elend verantwortlich ist, die in Ruth nichts Eigenes, sondern sich selbst in der Rückschau sieht, die sich und ihre Töchter lächerlich macht.

Die jüngere Tochter, Matilda, das Mondmädchen, lebt unberührt und verschlossen in ihrer eigenen Welt. In der Schule wird sie von einem jungen Lehrer in die Naturwissenschaften eingeweiht - in ihrer Freizeit arbeitet sie fortan nur noch an ihrer Aufgabe für den Schülerwettbewerb:

Die Erforschung des Einflusses der Gammastrahlen auf die Margeriten.

Ihre Mutter lässt sie mit einer verständnislosen, beinahe bewundernden Duldsamkeit in Ruhe, zeitweise aber fühlt sie den Vertrauensverlust und wird in ihrer Hilflosigkeit zornig und ungeduldig. Dabei lässt sie ihre Wut an Matildas weissem Kaninchen aus und bringt es eines Tages sogar um.

In diese latente Spannung hinein fällt nun das grosse Ereignis: Matildas Erfolg mit ihrer Arbeit für den Naturwissenschaftswettbewerb.

Aus einem geringfügigen Anlass heraus bricht aus Ruth die totale Verachtung für ihre Mutter - hasserfüllt traktiert sie sie mit ihrem einstigen Schimpfnamen " Betty the Moon ". Völlig zerstört wankt Béatrice in einem pompösen Abendkleid aus dem Haus, erscheint zu spät zur Feier in der Schule und führt in ihrem Bemühen um den richtigen Ton eine peinliche Komödie vor. Innerlich zerbrochen tötet sie zuhause Matildas Kaninchen und damit den letzten Rest von Vertrauen.

Der Schluss des Films unterscheidet sich nicht allzu sehr vom Anfang.
Die drei unterhalten sich wieder über die Möglichkeiten einer Teestube,
immer noch zuversichtlich, exaltiert. Doch hier und da wird die Glaswand
zwischen den Personen fühlbar - Gespräch wird nicht mehr um der Kommunika-
tion willen geführt, sondern um die eigene Existenz zu bestätigen.
Und das nun meinte ich anfangs mit "seinen Sinn in Frage stellendes Leben";

Die Begegnung mit Menschen, die sich wasserblaue Herzlichkeit auf ihr ausge-
branntes Gesicht legen, die eine Passepartout-Höflichkeit in der Westenta-
sche tragen, die hinter läuthalser Jovialität ihre Teilnahmslosigkeit ver-
bergen.

Die Glaswand, an der die Worte ungehört zerspringen.

Die Gespräche, deren Schwingungen sich im Wesenlosen verlieren, und keinen
Widerhall finden.

Für mich bedeutet dieser Zusammenbruch der Kommunikation:
Zusammenbruch der Menschlichkeit.

Was bleibt, ist Wissenschaft - der Einfluss der Gammastrahlen auf Margeriten,
auf menschliche Herzen ...

Monika Breimesser

Ein Essai über:

THE LAST PICTURE SHOW (Peter Bogdanovich)

Das ganze Geschehen spielt sich in einer amerikanischen Kleinstadt ab.
Kalte, verwitterte Fassaden starren uns an.

Weihnachtszeit.

Um nicht in der Einsamkeit zu verkümmern, schliessen sich die Einwohner
zusammen. Sie kennen nichts anderes als Sex und Spiel.

Die tragende Figur in dieser Geschichte ist Sam, der Saloonbesitzer.
Er weiss um das sinnlose Treiben in der Stadt und versucht es mit viel Näch-
stenliebe und Geduld auf menschenwürdigere Bahnen zu lenken.

Sam stirbt.

Das Leben in der Stadt erstickt.

Zwei junge Menschen versuchen zu entfliehen.

Der eine zieht in den Krieg, der andere kehrt nach einer gefährlichen Auto-
fahrt zurück, um ein neues Leben aufzubauen.

Er findet in einer älteren Frau den Halt, diesem trostlosen Leben die Stirn
zu bieten.

Zum letzten Mal ziehen die kahlen Fassaden an unsern Augen vorbei.

Der eisige Wind treibt in ihre Einsamkeit.

Die Strassen sind verlassen.

U.G.M.

D I E U N M O R A L D E R ' P A U L I N A 1 8 8 0 '

Bei Hawks fällt es einem schwer, die Schnitte überhaupt zu sehen. Der Grund dafür ist ein einfacher: Hawks schneidet immer in die Bewegung hinein; die Kamera ist allein dazu da eine Handlung aufzuzeichnen und dafür hat sie am jeweils richtigen Punkt zu stehen.

Bei Godard - der die Einstellung erfunden hat! (weil er die Einstellung für den Zuschauer erst als Einstellung erfahrbar machte) - kann man nicht anders als verblüfft darüber sein, dass die unmöglichste Kameraposition sich immer wieder als die einzig richtige erweist.

Bei Hawks macht es Spass, die Handlung zu verfolgen; bei Godard macht es Spass, die Einstellung zu studieren. Chabrol, der - auch wenn es unmoralisch ist, das einfach so hinzuschreiben - für die Kamerabewegung ebensoviel getan hat wie Griffith für das 'Close up', fesselt uns durch das subtile drehen und wenden und stossen und schieben des Bildausschnittes, weil die Handlung immer belegt, dass die Kamera nicht zufällig so und nicht anders bewegt wurde.

Bertuccelli schlägt uns (in 'Paulina 1880') jeden Schnitt an den Schädel, fährt Subtilität andeutend mit der Kamera durch die Gegend, sucht die Ungewöhnlichste der gewöhnlichen Einstellungen - und rechtfertigt das alles durch ein Nichts. Es ist weiter nichts als unmoralisch, soviel Geld für das Einrichten komplizierter Kamerabewegungen und deren Ausleuchtung auszugeben, solange man sich am Ende doch nicht anders als mit Schwarzblenden und neuen Jahreszahlen aus der Affäre ziehen kann.

Selbstverständlich darf man alles machen - solange man gross genug ist recht zu behalten. Man kann keine Kamerawegfahrt mit einem Zoom nach vorne kombinieren. Chabrol kann es (die letzte Einstellung der 'Untreuen Frau'): der von der Polizei weggebrachte Mann konzentriert sich eben genau in diesem Augenblick mit seinem ganzen Sein auf die zurückbleibende Frau!

Bertuccelli pflanzt seinen Kamerakran in eine Ballszene hinein, verfolgt mit viel Aufwand die tanzende Paulina in Grossaufnahme, bleibt schliesslich am im "Hintergrund" zuschauenden Grafen hängen, während Paulina rechts aus dem Bild gleitet und der Graf atmet tief, bis Paulina von rechts wieder ins Bild kommt und der Kamera Gelegenheit gibt, ihre Verfolgung erneut aufzunehmen. Schön. Aber Bertuccelli muss sich selber unrecht geben, indem er darauf eine Szene folgen lässt, in der Paulinas Bruder seine Schwester auf den "lodernden" Grafen anspricht ...

wozu braucht der gute Mann einen Kamerakran?

Die Kleine rennt irgendwo und irgendwie im Schlosspark umher. Irgendwie gelingt es der Kamera ihr zu folgen und gleichzeitig den Photoverrückten Onkel mit seinen "Bildhintergründen" im Bildhintergrund ins Bild zu bringen. Dazu wird von Bildern geredet, Paulina kommt vor den romantischen Hintergrund zu stehen und mühsam gelingt es der (Film)Kamera sich mit dem Photoapparat zu identifizieren, so dass - läppisch genug - Bertuccelli schliesslich keine andere Wahl bleibt als ins Stehkader über- und die Farben auszublenden! (Ja, und es wäre gerade zu erholsam, wenn er dann wenigstens beweisen würde, dass man auch kann, was man nicht kann, ins bewegte Bild zurückzukehren; aber nein, er blendet das Stehkader aus und lässt ein paar Jahre vergehen.)

Natürlich kann man bedeutungsvoll sein. Loosey ist es in ein paar banalen Einstellungen beim Tennisspiel (in 'Accident') gelungen - und der einzige Hinweis darauf bleibt: wie er Stephens Frau als Zuschauerin bzw deren leeren Stuhl ins Bild rückt. Aber man sollte nicht unbedingt bedeutungsvoll sein wollen; um so weniger, wenn man gezwungen ist, eine bedeutungsschwangere Totale (extreme Aufsicht) einzubauen, allein weil die Raumverhältnisse eine andere Totale nicht zulassen, man aber auf(die vom Lehrbuch geforderte) Totale andererseits nicht verzichten will.

Man stelle sich ein Provinztheater übelster Sorte vor, wo der Schauspieler döst bis ihn sein Stichwort aufschreckt, Haltung annehmen und sein Sprüchlein abspuhlen lässt, nur um dann um so wohliger in die Ruhestellung zurückzusinken. (So präsentierte sich das Zürcher Schauspielhaus, wo man uns vor Jahren zwangsweise durch eine Wilhelm-Tell-Aufführung schleuste!) Da gibt man auf Paulinas Sommersitz so ein Konzert, langsam zirkelt sich die Kamera auf den Grafen ein; Bertuccelli fuchtelte - drei, zwei, eins, Action! - Maximilian schneidet eine Grimasse, räuspert sich, bewegt sich vor und flüstert mit Bestimmtheit: "Heute nacht um zwei ..." noch etwas Konzert, Schnitt, die Schritte des Grafen hallen durchs nächtlich stille Schloss ...

Nachbemerkung:

Selbstverständlich wäre noch eine ganze Menge zu 'Paulina 1880' zu sagen - etwa, dass der Chefbeleuchter zeitweilig besoffen gewesen sein muss; dass es Dramaturgie gibt, dass Musik Funktion haben könnte ... Dazu müsste man den Text abrunden und den Film irgendwie ganz bzw als Ganzes erfassen - oder wie das heisst. Man müsste! - muss man? Das ist eben, man muss nicht; man bildet sich das nur ein!

Als ich vor einigen Monaten in Godards Kritiken blätterte, wurde mir

schlagartig bewusst, wie weit meine Deformation schon fortgeschritten ist; wieweit eine pseudo Anpassung an den vermeindlichen Leser und an das was man gemeinhin unter Filmkritik zu verstehen geneigt ist schon geführt hat - soweit, dass ich schon gar nicht mehr schrieb was ich sagen wollte, sondern nur noch, was ich glaubte, dass die Leute von einem erwarten, ja, und darüber eigentlich auch die Lust am Schreiben verlor. Das gilt es zu durchbrechen; das gilt es zu überwinden: darum ging es bei diesem Text also auch.

Alfred Hitchcock's

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

1955 wurde in Argentinien Peron gestürzt; 1955 das ist noch gar nicht so lange her, aber das erste was auffällt, wenn man den Mann der zuviel wusste heute sieht, ist, dass der Farbfilm damals noch kaum entwickelt war und noch allerhand Schwierigkeiten bot.

Im Grunde ist es doch schon eine ganze Weile her, 1955. Wenn es aber gelingt, all den zeitbedingten Kram beiseite zu schieben, dann bleibt doch noch eine ganze Menge.

Man ist in Marokko, in einem fremden, dem Geschwätz zufolge eher etwas unheimlichen Land; man wird also besser daran tun, nicht jedem gleich zu vertrauen - andererseits ohne ein gewisses Zutrauen lebt sich schlecht. Die Frage bleibt also, wem vertrauen und wem nicht? - ja, und warum?, nach welchen Kriterien das Vertrauen verschenken?

Zur Wahl stehen zunächst ein eleganter, weltmännischer Franzose und ein englisches Ehepaar. Sind Engländer vertrauenswürdiger als Franzosen, Ehepaare vertrauenswürdiger als Alleinstehende? Die McKay's glauben ja - und täuschen sich dabei (für einmal). Hitchcock ist nicht ganz neutral, aber keineswegs unfair: zwar überlässt er Doris Day das Mikrophon um all die Punkte, die gegen den Franzosen sprechen aufzuzählen, aber die Engländer geraten mysteriöser ins Blickfeld der Kamera. Auch brauch der Zuschauer der Day'schen Argumentation nicht zu folgen und Stewart legt ja den Finger auf den wunden Punkt, auch wenn er das Gesagte sofort mit einem Lächeln zurücknimmt: Jo ist nur eifersüchtig, dass der Franzose keine Fragen an sie gerichtet hat, die Engländer dagegen geben sich als Bewunderer ihrer Sangeskunst zu erkennen.

Gelegentlich sagt man von Leuten, dass sie überall Gespenster sähen; oder man ist schon zu später Stunde allein durch einen finsternen Wald gegangen, hat die leisesten Geräusche gehört und interpretiert und in

jedem Strauch Figuren gesehen: genau das überträgt Hitchi auf den Zuschauer. Stewart steigt aus'm Taxi, hinter dem Taxi folgt ein Wagen, verlangsamt, fährt weiter; Stewart kommt die menschenleere Strasse herauf, man hört seine Schritte, aber da sind noch andere Schritte und niemand ist zu sehen; ein anderer biegt in die Strasse ein, folgt Stewart, Stewart will ihn vorbeigehen lassen und steht deshalb still, der andere kommt, zögert, geht vorbei - und geht genau dahin wo auch Stewart hin will; "Gespenster sehend" folgt ihm Stewart ... : ja, und dabei ist Stewart auf der falschen Fährte. Im Grunde geht das gar nicht, weil es gegen eine filmische Grundregel, die schon Pudokin beschrieb, verstösst, wonach die Kamera immer nur das zeigt, was für das Vorankommen der Handlung, zur Information des Zuschauers, kurz für den Film wichtig ist. Es geht trotzdem, eben weil der Zuschauer davon ausgeht, dass die Kamera ja gar nicht dabei wäre, wenn nicht etwas Wichtiges geschehen würde und deshalb erwartet, dass etwas geschieht: und genau das ist SUSPENSE.

Leben bedeutet Unsicherheit. Und all die Schein-Sicherheit, die wir uns durch Versicherungen und das formulieren von "Naturgesetzen" - dabei weiss jeder Wissenschaftler doch, dass eine einzige unerklärbare aber gesicherte Abweichung genügt, um ein millionenfach bestätigtes Naturgesetz zu Fall zu bringen! - erkaufte und erarbeitet haben, bricht (einmal mehr) Hitchcock wenigstens an einer Stelle auf: der Mann weiss zuviel und alles ist anders. Der Fall an sich interessiert ihn gar nicht (die Verschwörerorganisation, die Abwehr und wie das zusammenspielt, bleibt in der Luft hängen; dass es sie geben muss zeigt sich nur an den Berührungspunkten, die sie mit der Geschichte des Man Who Knew Too Much hat und am Kraftfeld, das auf ihn wirkt); Hitchcock interessiert allein der Mann, beziehungsweise die Familie, der etwas - zunächst kleines und unscheinbares - zustösst, das uns allen zustossen könnte. (Deshalb folgt die Kamera auch lieber Stewart auf seiner falschen Fährte, als uns (etwa) darüber aufzuklären, wie die Entführung des Jungen beschlossen und ausgeführt wurde.)

(Das bisher Geschriebene könnte sowas wie den Beginn einer anständigen Filmkritik abgeben; da ich hier abbreche, bleiben es drei knappe Hinweise auf einen Film - in dem mehr steckt, als man zunächst denkt.)

Walter Vian

Tagebuchnotiz vom 29. Juni 1973:

' T O U T V A B I E N ' Jean-Luc Godard

Um einen Film zu machen braucht man -
Geld: Scheckheft;

eine Geschichte: Liebesgeschichte
Sie; Er; "ich liebe dich", umfassen

Frankreich: Karte -
da gibt's Land: Land
da gibt's Städte: Städte
da gibt's Arbeiter: Arbeiter
da gibt's Bauern: Bauern
- und da wohnen sie.

Die Oberfläche täuscht: es gährt!

Er im Filmatelier; sie beim Radio

Die Fabrik; die bestreikte, besetzte Fabrik;
der Fabrikdirektor hat das Wort,
die Arbeiter haben das Wort.

Nachricht von der "Befreiung" (!) und Wiederaufnahme der Arbeit.

Der "Streit" zwischen Ihm und Ihr und vorher:
seine Arbeit (er spricht); ihre Arbeit (sie spricht).

Frankreich heute 1; er: die Umwelt; Kampf mit Polizei

Frankreich heute 2; sie: die Konsumgesellschaft

Frankreich heute 3; Synthese - sie, er: Café; er, sie: Café. Kamera-
fahrt mit EISENBAHN: das Land mit dem Lied "Noch scheint die Sonne
über Frankreich, der Rest ist unwichtig"; die Mauer mit CGT, Kampf;
das Land mit dem Lied "Il y a du soleil sur la France et le reste,
ça n'a pas d'importance".

Ende

Ein Film von Godard - auch über Godard; ein Film für Intellektuelle
und Künstler, Journalisten und Filmemacher!

Ein möglicher Film; ein ehrlicher Film.

Ein Film auch über das was einem Filmemacher (also einem Privile-
gierten!) als Kampfbeitrag MOEGLICH ist - und auch was bei intellek-
tueller Ehrlichkeit eben nicht.

("La vie est a nous", Renoir 1936; Vergleichsfilm: gleiches Vorgehen
im Aufbau, gleiche Dialektik!)

Boris K.

Tagebuchnotiz vom 12. September 1973

' P I E R R O T L E F O U ' Jean-Luc Godard

"I'm an american filmdirector, name Samuel Fuller; I'm in Paris directing a movie called 'Les fleurs du mal'."

"Was ist das genau - cinema?"

"Film is a battlefield,

it's

Love

Hatred

Adventures

Violene

- in one word: Emotions."

Das ist es, was Pierrot, bzw Ferdinand immer schon mal hören, das heisst natürlich Jean-Luc immer schon mal gesagt haben wollte.

Film, das ist Pierrot le fou.

(Das ist es, was Godard immer schon mal beweisen wollte.)

Godard: "Es gibt die alte Unterteilung der Filme in Genres: ein Film ist poetisch, psychologisch, tragisch ..., aber es ist ihm nicht erlaubt, einfach ein FILM zu sein."

Pierrot le fou ist einfach ein Film.

T O T A L

V I E

C I N E M A

Boris K.

NOTIZEN VOR EINER KRITIK, FUER EINE KRITIK - DIE NIE GESCHRIEBEN WIRD

- Malle, der sich an der IDHEC (franz. Filmhochschule) ausbilden liess, macht amerikanisches Kino

- wer eine Geschichte, eine Fabel, ein Abenteuer erzählen will, braucht eine Cinemascope-Leinwand

- Anfangs 1957 glaubte man noch, dass bald einmal Filme nur noch in CinemaScope gedreht würden
- Gance, der grösste französische Stummfilm-Regisseur hat bereits ... 3 Leinwände für seinen Napoleon verwendet - ein Verfahren, das er Polovision nennt
- Godard fand, dass man die 3fach Leinwand auch als eine - was in andern Worten heisst als Cinema-Scope-Leinwand - auffassen und verwenden kann.

Man kann sich den 1959 d e n grossen Skandal verursachenden LES AMANT einfach nicht ohne Cinema-Scope vorstellen.

(charmant Capra Stil like: das ernste Gespräch zwischen den Freun-
dinen verbunden mit der 'Morgengymnastik' der einen!)

Dauer: 92 min Verleihangabe
 85 min Handbuch (8) der kath. Filmkritik
 ca 75 min Vorfuhrdauer !!!

Informationen:

F I L M E I N F U H R 1 9 7 2

Spielfilme 35 mm:

1972 wurden total 453 Spielfilme (in 708 Fassungen, bzw. 1068 Kopien) in die Schweiz eingeführt, die sich wie folgt auf einzelne Produktionsländer verteilen:

USA	154 (oder 34,1%)
Italien	91 (" 20,1%)
Frankreich	73 (" 16,1%)
BR Deutschland	66 (" 14,6%)
England	35 (" 7,7%)
Japan	8 (" 1,8%)
Schweden	5 (" 1,1%)

sowie (unter 1%): aus Dänemark, Griechenland, Spanien je 3; aus Rumänien 2; und aus Belgien, Brasilien, Kanada, China, Holland, Irland, Israel, Luxemburg, Russland und der Tschechoslowakei je einer.

Spielfilme 16 mm:

Bei den Spielfilmen im Schmalformat, von denen 1972 21 Filme (in 21 Fassungen bzw. 40 Kopien) eingeführt wurden, stehen die Vereinigten Staaten mit 10 Filmen ebenfalls an der Spitze, gefolgt von Frankreich mit 5; aus Italien und England kamen je 2 Filme sowie aus West-Deutschland und Polen je einer.

Für das Kinobeiprogramm wurden ausserdem noch 245 Kurzfilme (Normalformat 35 mm) in 910 Kopien (in der totalen Länge von 196'310 Meter) in die Schweiz importiert.

Zahlen vom Eidgenössischen
Departement des Innern

AUSZUG AUS DEN MITTEILUNGEN DER SCHWEIZERISCHEN FILMWOCHENSCHAU

Die Schweizer Filmwochenschau als reine Aktualitätenschau existiert nicht mehr. An deren Stelle ist das MAGAZIN der Filmwochenschau getreten.

Seit 1968 waren Bemühungen im gange, für die Wochenschau eine neue Formel zu finden. Die Voraussetzungen hiezu mussten durch wesentliche personelle und technische Veränderungen geschaffen werden, vor allem aber durch eine vollständig neue Konzeption des Begriffes "Wochenschau". Wir sind zur Ausffassung gelangt, dass es heute nur eine gültige Formel für die Wochenschau gibt: das MAGAZIN, ein 6- bis 7-minütiger Filmbeitrag, der sich mit einem einzigen Thema befasst, dies in einer ausgewogenen Mischform von Unterhaltung, Information und Dokumentation. Ab Januar 1973 haben wir ausschliesslich Filme zu in sich geschlossenen Themen herausgebracht

Seit der Restrukturierung der Wochenschau im Frühjahr 1973, mit der Wahl von Max Dora zum Direktor und dem Beizug externer Realisatoren, wurde die neue Gestaltungsform zielstrebig verstärkt. Die Möglichkeit, mit externen Realisatoren Filme zu produzieren, führte zu einer grösseren Vielfalt von Thema, Stil und Aussage.

Die Wochenschau, wie wir sie heute sehen, ist mit keinem andern Medium vergleichbar. Vor allem ist sie eines nicht mehr: eine Aktualitätenschau. Die Filme sind in der neuen Gestaltungsform nur in den Schweizerischen Lichtspieltheatern zu sehen. Auch vermag keine andere Wochenschau dem schweizerischen Publikum jene interessanten Minuten vor dem Hauptfilm bieten, in denen über bestimmte Gegenwarts-

Audiovisuelle Medien und kirchliche Bildungsarbeit

Eindrücke von der Ökumenischen Arbeitstagung vom 1./2. September 1973

Zur information: Die tagung wurde geleitet von pater A. Eichenberger, Kath. Filmbüro Zürich und pfr. D. Rindlisbacher, Prot. Filmdienst Bern. Sie wurde gehalten in der aula der kantonschule Rämibühl in Zürich.

Das zentrale referat mit dem thema "Audiovisuelle Mittel - Utopische Hoffnungen - reale Möglichkeiten" wurde von dr theol. W. Failing gehalten. Er ist lektor und mitglied des wissenschaftlichen beirates der religionspädagogischen produktionen des Institutes für Film und Bild in München.

Die gezeigten kurzfilme, - neueste anschaffungen der beiden verleier ZOOM und SELECTA - waren auf insgesamt drei vorführblöcke verteilt. War es dabei absicht oder zufall, dass zweimal ein schwer verdaulicher streifen ("Weekend" von Ante Zanicovic und "Josef Schulz" von Predrag Golubovic) an das ende des vorführprogramms geriet? Als "bettmümpferli" jedenfalls war der letztgenannte reichlich zermürend (execution eines soldaten, der die teilnahme an einer execution verweigert). Insgesamt waren jedoch filme gewählt worden (auch die beiden erwähnten) die sich vielseitig einsetzen lassen.

Trotz gut ausgerüstetem lokal spielte die technik der tagung übel mit. Ein plattenspieler liess sich zeitweise nicht anstellen. Das tonbandgerät war nicht in gang zu bringen. Filmausschnitte zur illustration des hauptvortrages wurden in der reinenfolge verwechselt (offensichtlich schon im institut). Die blende des filmprojektors versagte, sodass helle partien im bild mit "strahlenkranz" erschienen. Bei den projektions-pannen erwies sich das fehlen einer sprechverbindung zwischen vorführraum und zuschauersaal als sehr störend und musste durch "laufendes in die kabine laufen" wett gemacht werden.

Die worksnops - warum zum teufel eigentlich immer alles englisch? - waren nicht alle gleich erfolgreich. Zeitlich kamen wohl alle zu kurz und manch einer der teilnehmer bedauerte, nicht an zwei arbeitsgruppen nacheinander teilnehmen zu können. Persönlich entschied ich mich für die gruppe "schmalfilm". Da aber alle arbeitsgruppen über ihre tätigkeit orientierten, kann ich auch ihre feststellungen mitteilen.

Die arbeitsgruppe schmalfilm erreichte ihr gestecktes ziel nicht. Wir waren zu sehr am gegebenen ablauf - wie ihn der leiter vorgab - verhaftet. Die betrachter des films - wir hatten uns für "the Question" entschieden - waren nicht versiert genug, während eines filmlaufes mehrere aufgaben wahrzunehmen. So musste er einmal gezeigt werden, nur um die technischen daten, die hier am filmende angegeben waren, aufzunehmen. Ein projektor mit filmstop wäre auch zur aufnahme des sehr dichten filminhaltes eine grosse hilfe gewesen. Der nutzen der technischen daten für die bildungsarbeit wurde angezweifelt. Sie mögen wert für vergleichende studien oder arbeiten über einen regisseur haben oder ähnliches. Beim zusammentragen des filminhaltes zeigte sich das generell schlechte beobachtungsvermögen der teilnehmer. Kaum einer hatte sich zudem notizen gemacht (der film läuft 10 min). Ueber die vorkommende musik war ich als einziger "im bilde". Das eigentliche ziel der tagung (einsatz der medien im kirchlichen raum) wurde in dieser gruppe kaum gestreift. Es wurde der wunsch nach einer information über geeignete filme zu gegebenen themen geäußert. Der inhalt eines filmes sollte dabei möglichst von interpretationen frei dargestellt werden, da derselbe film für sehr unterschiedliche ziele eingesetzt werden kann und auch wird (zum teil nur einzelne szenen).

In der gruppe hellraumprojektor oder besser arbeitsprojektor wurde sehr speditiv gearbeitet. Es wurden etliche folien entworfen und erstellt, während die verschiedenen techniken der herstellung als bekannt vorausgesetzt wurden.

In der arbeitsgruppe produktion war man zumindest leicht enttäuscht, da nichts produziert wurde. Der gruppe wurden die verschiedenen möglichkeiten an einem filmschneidisch vordemonstriert. Das unterlegen desselben filmes mit verschiedenen tonsputen zeigte eindrücklich die manipulierbarkeit des mediums bild.

Die dia-gruppe bildete aus gegebenen scrien neue themenaussagen mit stark unterschiedlicher prägung. Von positiven aussagen kam man durch andere reihenfolge, anderen komentar zu einer negativen aussage.

Die gruppe "videorecorder" zeigte sich sehr unbefriedigt. Da der leiter nicht beim rapport anwesend war, wagte man sich zur vermutung vor, er hätte kaum umgang mit dem gerät. Mit der videokamera konnte nicht gearbeitet werden, da ein kabel fehlte. Am monitor wurden aufgenommene TV-spots gezeigt, mit denen man arbeiten könne. Einer der teilnehmer war (zumindest punkto technik) offensichtlich besser beschlagen als der leiter.

Ueber einen geglückten abgerundeten einsatz von medien in der jugendarbeit anlässlich einer arbeitswoche zum thema "frieden" wurde noch am ersten tag berichtet. Hier bestätigte sich die ansicht von W. Failing, dass verschiedene medien aufeinander abgestimmt werden müssen, da sie unterschiedliche aufgaben unterschiedlich gut erfüllen.

Aus dem zentralen referat, das sehr spannend war und gut mit medien unterstützt wurde, kristallisierten sich einige punkte heraus, die ich hier kurz darlegen will:

Manipulation ist mit einfachen mitteln darstellbar: Von irgend einer plattenhülle mit gruppenbildern werden ausschnitte mit hilfe der inneren hülle mit dem runden loch gezeigt. Die verschiedenen ausschnitte lassen die unterschiedlichsten interpretationen des gesamtbildes zu.

Dias erwecken bei den meisten leuten die assoziationen urlaub, ferne und entspannung. Die arbeit kann durch kontrastprojektion (zwei projektoren), bei welcher aber der positive oder negative bildinhalt nicht immer auf der selben seite gezeigt werden darf, stark belebt werden. Musik unterstützt das eine oder andere bild. im hinblick auf das ziel des einsatzes.

Symbole in filmen werden oft nicht verstanden oder nicht als solche erkannt. Solche filme müssen durch vorgängiges erschliessen von symbolen (piktogramme, verkehrszeichen ...) erhellt werden. Vollbeladen mit symbolen ist zb der film "The Question". Allein von den religionssymbolen werden viele nicht erkannt.

Kinder bis zu acht jahren sehen zwischen szenen kaum einen zusammenhang und können jederzeit in die handlung "einsteigen". Bis zu 4 jahren messen sie dem gesehenen hohen wirklichkeitsgrad bei. Zwischen 8 und 12 bildet sich die fähigkeit, eine szenfolge als handlung zu erfassen. Der unterschied medium - wirklichkeit wird zunehmend besser erfasst.

Medien können selten mehr als eine anforderung aus dem bereich motivation - information - aufgabenstellung - lösung erfüllen. Für mehrere dieser forderungen werden oft mehrere medien notwendig. Zb einstieg ins thema durch scene aus film, sachinformation durch dias, aufgabenstellung verbal, durch arbeitsprojektor unterstützt...

Blasse medien (medien von geringem emotionalem pegel, zb reisefilm, landschaftsdias, musik ...) können leicht umprogrammiert werden. Am besten werden nur einzelne sequenzen oder bilder vorgeführt, welche dem thema gut entsprechen, statt mit zu viel den gedankengang "ja so ist es" zu provozieren.

Vorwissen kann erhoben werden durch auswählen lassen von bildern, textkombinationen, fragebogen, interviews mit kassettenrecordern. Eine diagnose wird über die ausgewählten elemente möglich.

Motivation kann erreicht werden durch bilder und texte, emotionale filmszenen, hörszenen, kurzfilme zur existentiellen situation, detaildarstellungen, karrikaturen. Uebersichtsfilme sind vollkommen ungeeignet, abgerundet schöne filme bieten keinen einstieg ins thema.

Information, klärung von sachverhalten kann geschehen durch tonbildschau, dia, übersichtsfilm, lehrbuch, texte aus kinderbüchern (unkomplizierte darstellung).

Problembewertung ermöglichen leserbriefe aus zeitung, kurzfilme, propagandistische filme, kurze literarische texte, kunstfilme, interviews mit gruppen (fragen sind vorher zu erarbeiten).

Aktionsplanung und durchführung werden stimuliert durch collagen, reportagen, erstellen von kurzen filmen.

Effektivitätskontrolle ist möglich über fragebögen, interpretation von karrikaturen, plan- und rollenspiel, herstellen von medien für bestimmte zielgruppen (zb dia-serie für alte leute, wenn es um den problemkreis altern ging). Aktionen zur verhaltenserprobung.

Kommunikation kann eventuell verbessert werden durch vorlegen exemplarischer bilder mit gegenläufigen tendenzen (herausforderung der teilnehmer durch widersprüche).

Möglichkeiten der medien können vielfach nicht ausgeschöpft werden, da das publikum den gebrauch seiner sinne grossenteils verlernt hat (Überhören von geräuschen und musik bei gleichzeitigem bildeindruck, antworten zurechtlegen, ohne den vollständigen satz des gesprächspartners abzuwarten ...) Es sind oft übungen nötig, um dem menschen die sinne zurückzugeben. zb führen von gesprächen, an denen jeder teilnehmer zuerst vollständig den gehörten satz wiederholt, ehe er antwortet; erkunden und erleben der umwelt als nichtsehender (augen verbunden) an der hand eines anderen und durch den tastsinn; stillsitzen und alle geräusche notieren....

Sparsames einsetzen der medien ist meist angebracht, um den dialog und das gespräch nicht durch technik zu ersticken.

Klaus Daube

Fortsetzung: Filmwochenschau:

aspekte unterhaltsam berichtet wird, ohne von der aktualität bereits überholt zu sein. Selbst auf internationaler ebene gilt die schweizer filmwochenschau in ihrer heutigen form als wegweisend.

Die wochenschau richtet sich für ihre produktion nach der im filmgesetz umrissenen aufgabenstellung. einschränkungen und zensuren kennen wir nicht, die wochenschau fordert die einhaltung journalistischer sorgfaltspflicht und die beachtung jener regeln, die für eine saubere filmgestaltung unentbehrlich sind. gewisse begrenzungen ergeben sich durch unsere limitierten finanziellen mittel, was für themawahl, personal und technik mitbestimmend ist. an plänen fehlt es jedenfalls nicht.

Ohne reaktionen, lob und tadel, können wir unsere aufgabe nicht sinnvoll bewältigen.