

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1968)
Heft: 1

Rubrik: Filme

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: 29.03.2025

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

Filme

Les cœurs verts (Die grünen Herzen) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche
Produktion: Raoul Ploquin, Sodor Film; Verleih: Monopole Pathé; Buch und Regie: Edouard Luntz, 1966; Kamera: Jean Badal; Musik: Serge Gainsbourg und Henri Renaud; Darsteller: Gérard Zimmermann, Erick Penet, Maryse Maire, Françoise Bonneau und andere Laiendarsteller.

Edouard Luntz (Jahrgang 1931) war Regie-Assistent bei Jean Grémillon, Ralph Habib, Nicholas Ray, Pierre Prévert und Roger Pigaut und hat bisher ein gutes Dutzend Kurzfilme geschaffen. 1960 erhielt er für «Enfants des courants d'air» (etwa: «Kinder der Zugluft») den begehrten «Prix Jean Vigo». Wie eine Fortsetzung dieses Kurzfilms erscheint nun sein erster langer Spielfilm «Les cœurs verts», der wiederum von gefährdeten Jugendlichen handelt, von jenen zum Teil halb- oder ganzkriminellen Jugendlichen, die heute in den Häuserwüsten unserer Städte überall beunruhigend in Erscheinung treten. Von den Erwachsenen mit Missbehagen und Misstrauen betrachtet, führen sie ausserhalb der Gesellschaft in Banden ein selbständiges Dasein mit eigenen Gesetzen, Sitten und Bräuchen. Die Gammler, Halbstarke, Verwahrlosten, «Blousons noirs» oder wie immer man sie nennen will, sind ein für unsere moderne Zivilisation typisches Phänomen, das auf Mängel unserer Gesellschaftsstruktur hinweist und Psychologen, Soziologen, Fürsorger und Seelsorger beschäftigt. In der Bande suchen diese Jugendlichen, die meistens aus widrigen Lebensumständen kommen und Schwierigkeiten mit dem Erwachsenwerden haben, jene Geborgenheit und Erfüllung, die ihnen zerrüttete Familien und öde Arbeitsplätze nicht zu bieten vermögen. Sie leben in Gemeinschaft, roتن sich an abgelegenen Orten und in bestimmten Lokalen zusammen, langhaarig, in Lederblusen, mit leeren Händen, unbeschäftigt. Wenn sie sich zu irgendeiner Tätigkeit aufraffen, so sind es oft mehr oder weniger grosse Dummheiten, die sie im Kollektiv begehen: Diebstähle, Keilereien, Belästigungen von Mädchen und Erwachsenen. Meistens sind es weiche, noch unfertige junge Menschen, die sich den Anschein der Härte und Brutalität geben; manchmal kommt es zu Gewaltakten, Zerstörungssorgien und Vergewaltigungen. Während die einen von selbst oder mit Hilfe der Fürsorge diesen Banden entwachsen und wieder den Weg in die Gesellschaft zurück finden, enden andere in der Erziehungsanstalt, im Gefängnis oder Zuchthaus.

Unter diesen Jugendlichen hat Edouard Luntz, der Regisseur, gelebt, und zwar in Nanterre, einer für die Pariser Bannmeile typischen Vorstadt mit ihren endlosen grauen Betonblöcken, den sterilen Grünplätzen und den verkommenen Quartieren. Er beobachtete sie und hörte ihnen zu, um sie kennenzulernen und zu verstehen. Er wählte die Darsteller unter ihnen aus und liess sie, mit Ausnahme der zwei Hauptrollen, ihr eigenes Schicksal spielen. Das Drehbuch überliess die Dialoge weitgehend der Improvisation. Auf die übliche dramatische Geschichte oder Intrige wurde fast ganz verzichtet. Als roter Faden dient das Schicksal zweier eben aus dem Gefängnis entlassener Burschen, Zim und Jean-Pierre, die sich anfreunden. Zim sucht Arbeit, um aus dem bisher geführten Leben herauszukommen, und besteht die Bewährungsprobe. Vergeblich sucht er seinen Freund mit sich zu ziehen; Jean-Pierre lässt sich nach einigen vagen Anstrengungen wieder treiben und endet erneut im Gefängnis. Der eine führt eigene, persönliche Entschlüsse aus, wodurch er sich langsam aus der Umklammerung durch die Bande, der sie beide angehören, löst. Der andere vermag der Gewohnheit nicht zu entfliehen, er rutscht ab, ohne Hilfe, hoffnungslos.

Luntz geht einen ganz anderen Weg als etwa Nicholas Ray mit «Blackboard jungle» (Fb 18/55). Er steht «Les 400 coups» (Fb 18/59) von François Truffaut viel näher, da er sich diesen Jugendlichen aus Distanz behutsam nähert, sie gleichsam von innen her erfasst und in ihrer eigenen Sicht darstellt. Kürzere oder längere, wenig ereignisreiche Handlungen und Szenen werden aneinandergereiht, ohne künstliche Dramatisierung (Ausnahme: Zwei Gäste der Bande brechen aus Hunger in ein Nahrungsmittelgeschäft ein und werden vom Händler erschossen), und ergeben allmählich

ein bemerkenswert lebensechtes Bild einer sozialen Aussenseitergruppe, ohne die Einzelporträts der Individuen zu verwischen. Liebe und Verständnis, die der Regisseur den jungen Menschen entgegenbringt, übertragen sich auf den Zuschauer, der zu erkennen beginnt, dass sich unter dem unwilligen, ungewaschenen Äusseren und hinter den Masken der Gewalt, der Arroganz, der Auflehnung und des Hasses verletzte Menschlichkeit, Not und Verlassenheit verbergen. Mit Geduld, scheuer Zurückhaltung und «kleinen Pinselstrichen» weckt der Film Verständnis dafür, dass all die Taten und Untaten der Verwahrlosten nur dem einen Verlangen entspringen, der Hölle der Einsamkeit zu entfliehen.

Das Werk von Luntz verdient unsere Beachtung als Zeugnis einer Haltung, die zu verstehen sucht, bevor sie verurteilt und verdammt. Dennoch sind Einwände angebracht. Lassen sich eine gewisse Naivität und Unbeholfenheit der Akteure durch die Befangenheit der Laiendarsteller verstehen und entschuldigen, so sind andere Mängel um so weniger zu übersehen. Zwar unterscheidet sich dieses Werk von anderen Produkten der «Cinéma-vérité»-Schule dadurch vorteilhaft, dass es in Aufbau, Inspiration und Rhythmus künstlerische, ja poetische Substanz aufweist. Doch geht Luntz in der effektvollen Stilisierung manchmal zu weit, wobei er in bedenkliche Nähe blosser Stilübung gerät (etwa in der Unterwasserszene im Hallenschwimmbad). An solchen Stellen verlässt der Film den Boden der Wirklichkeit, die Luntz mit eigenen Erfindungen übertreffen zu müssen glaubt, wobei sich aber nur etwas Sentimentalität und Wehleidigkeit einschleichen. Unecht wirkt auch die schematische und klischeehafte Gegenüberstellung der beiden Freunde Zim und Jean-Pierre. Allzu sichtbar sind die beiden rein gedankliche Konstruktionen, die nicht in der erlebten und durchlebten Wirklichkeit wurzeln. Ihre Thesenhaftigkeit steht ihrer Glaubwürdigkeit im Wege. — Trotz diesen notwendigen Einschränkungen ist «Les cœurs verts» ein sympathisches, menschlich echtes und um Wahrhaftigkeit bemühtes Dokument. ul.

Born losers (Gesetz der Hoffnungslosen)

IV. Mit Reserven

Produktion: American International; Verleih: Pandora; Regie: T. C. Frank, 1967; Buch: James Lloyd; Kamera: Gregory Sandor; Darsteller: Tom Laughlin, Elizabeth James, Jeremy Slate, William Wellmann jr., Jane Russel und andere.

Obwohl beide Filme ein ähnliches Thema behandeln, lässt sich kaum ein grösserer Gegensatz denken als zwischen «Les cœurs verts» und «Born losers». Im amerikanischen Produkt ist von der einfühlsamen und um Lebensnähe bemühten Haltung nichts mehr zu spüren. Der Mythos des guten Einzelnen im Kampf gegen zahlreiche Bösewichte wurde den Western und Gangsterfilmen entlehnt und in das effektiv aufpolierte Milieu einer brutalen Horde von Motorradfahrern übertragen. Diese Schematisierung enthob den Regisseur der Notwendigkeit, sich um eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Problem des Bandenunwesens zu bemühen. Dafür widmete er sich um so stärker der Zubereitung einer raffinierten, nervenkitzelnden Mischung aus Sex und Brutalität.

Schon Roger Cormans Film «The wild angels» (Fb 8/67) entwarf ein höchst zwiespältiges Bild von Amerikas rebellierender Jugend, jener Jugendlichen, die sich in Banden zusammenrotten und ihre Umwelt drangsalieren und terrorisieren. Vertat Corman durch ungenügende psychologische Motivierung und effekthascherische Bildgestaltung die Chance, ein bedrohliches Zeit- und Gesellschaftsproblem auf-rüttelnd zu schildern, so geht dieser offensichtlich in seinem kassenträchtigen Fahrwasser gedrehte Film das Problem erst gar nicht an. Er ist eine ärgerlich oberflächliche Produktion auf dem Niveau hinlänglich bekannter «Tatsachenberichte», wie sie eine bestimmte Presse sensationslüsternen Konsumenten serviert.

Eine wilde Horde jugendlicher Motorradfahrer beherrscht die kalifornische Kleinstadt Rock City, vergewaltigt Mädchen, feiert wüste Orgien im Klubhaus und lässt der kläglich agierenden, feigen Landpolizei kaum eine Möglichkeit, etwas gegen ihr Unwesen zu unternehmen. Schliesslich nimmt ein Mann, ein Indianerblut, den Kampf gegen die ganze Bande auf und gewinnt. Aber ausgerechnet ihn trifft dann eine Kugel des Sheriffs.

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem Film lohnt sich kaum. Zu deutlich spürt man, dass mit einer schockierenden und ekelhaften Anhäufung von Brutalitäten, Sadismen und Abartigkeiten Spekulation getrieben wird. Ein unbekannter Regisseur hat den Film mit unbekanntem Darstellern in schlechten Farben gedreht. Die Tatsache, dass er von Anfang an in geradezu fanatischer Weise Stellung gegen die jugendliche Terrorbande bezieht, sollte ihm wohl den Freibrief für seine Distanzlosigkeit im Optischen einbringen. Doch offenbart sich hier nicht nur eine reaktionäre Haltung, hier zeigt sich auch die Oberflächlichkeit, mit der das Thema abgehandelt wurde. Das Problem des Protestes der Jugend gegen die Generation der Eltern ist vielschichtiger und differenzierter, als es hier vorgeführt wird. Alles bleibt Dekor, bleibt Staffage für eine orgiastische Revue, die spekulativ und effekthascherisch in Szene gesetzt ist.

pa/Fb

Helga

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Rinko; Verleih: Rialto; Buch und Regie: Erich F. Bender, 1967; Kamera: Klaus Werner, Fritz Baader, Erin Burcik; Musik: Karl Barthel; Darsteller: Ruth Gassmann, Asgard Hummel, Ilse Zielstorff, Eberhard Mondry und andere.

Geschlechtliche Aufklärung wird heute niemand mehr für einen Luxus halten. Allzulange hat man aus elementaren Gegebenheiten und Tatsachen des menschlichen Lebens «Geheimnisse» gemacht und sich damit dem Vorwurf schwerwiegender erzieherischer Unterlassungssünden nicht entziehen können. Aber es gibt auch die gegenteilige Gefahr. Man kann in einer Weise von den «Tatsachen» sprechen, dass darüber jede Dimension vom Geheimnis menschlicher Liebe und menschlichen Lebens verlorengelht. Als ob das nicht auch «Tatsachen» wären! Die biologischen Daten bezüglich Zeugung, Schwangerschaft und Geburt geben nur eine Teilantwort und eine Teilaufklärung. Das ist das Kriterium auch für einen Film, der sich um diese notwendige, aber heikle Aufgabe sexueller Aufklärung bemüht.

Man wird «Helga» – das klingt wie ein Deckname für etwas, was schlicht Aufklärung für jedermann sein soll – nicht den Vorwurf machen können, über diese Zusammenhänge hinweg sehen zu wollen. Was an Kenntnissen über Anatomie und Funktion der Geschlechtsorgane vermittelt wird, was wir vom Wachstumsprozess eines Embryo und der Geburt eines Kindes sehen, all das findet sich eingebettet in eine szenische Spielhandlung. Es gibt spielende Kinder, es werden glückliche Eltern gezeigt, es kommt zu gut gemeinten Aufklärungsversuchen im Familienkreis, es gibt Muttergefühle, Mutterglück. Das alles wirkt ein bisschen «zeigfingerhaft», ein wenig schulmeisterlich, es «riecht» ein bisschen stark nach «Aufklärung» und kommt deshalb unglaublich heraus. Dieser Eindruck wird vertieft, wenn einmal mehr, nach Grossvaterart, allerdings sehr beiläufig, die Analogie mit den Säugetieren herbeigezogen wird.

Eindrucksvoll und aufschlussreich wird der Film dort, wo er sachlich-dokumentarisch bleibt. Das Drehbuch wurde von Wissenschaftlern überarbeitet und mit der Unterstützung der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung in Köln produziert. Die vergrösserten mikroskopischen Aufnahmen etwa von der Befruchtung, der Zellteilung, dem Follikelsprung und den Stadien der Entwicklung eines Embryos dürften zum Teil erstmals in einem öffentlich vorgeführten Film zu sehen sein. Die Bemerkung gilt auch vom gezeigten Geburtsvorgang, obwohl hier im Bilde mehr Zurückhaltung am Platze gewesen wäre. Als blutigen, fast gewaltsamen Akt gezeigt, in Nahaufnahmen fotografiert bis zur Nachgeburt, wird der Geburtsvorgang psychologisch nicht von jedermann verkraftet werden können.

Damit stellt sich die Frage nach dem Publikum. An wen richtet sich der Film? Von den Herstellern aus gesehen, an eine sehr breite Schicht. Der Werbeprospekt, der für diesen Film völlig daneben geraten ist, weil er die Erwartungen des Zuschauers in eine völlig falsche Richtung lenkt, spricht von der heranwachsenden Jugend, von jungen Paaren, von Eheleuten und Erziehern. Hier liegt das Dilemma des ganzen Films. Wenn man allen gerecht werden will, wird man letztlich niemand zufriedenstellen. Als Aufklärungsfilm für die junge Generation hätte er in einem viel grösseren

Masse die Fragestellungen Jugendlicher berücksichtigen müssen. Die Themenkreise Flirt, Petting, voreheliche Beziehungen, Geschlechtskrankheiten u. a. sind so gut wie nicht berührt. Andererseits wird auch das Problem der Geburtenkontrolle nur flüchtig gestreift. Es ist tatsächlich so: zu fast zwei Dritteln wird man über die Geburtsvorbereitungen und die Babypflege einer werdenden Mutter informiert. In Elternschulungskursen und in Eheseminarien kann «Helga» daher gute Dienste leisten. Im Gesamtzusammenhang einer Geschlechterziehung, die auch die geistigen und ethischen Aspekte gebührend behandelt, wird er aber auch für Jugendliche ab 16 Jahren sinnvoll einzusetzen sein, besonders dann, wenn es möglich ist, den Film um die unnötigen Längen zu kürzen. A.E.

Vivre pour vivre (Lebe das Leben)

III. Für Erwachsene

Produktion: Ariane, Artistes Associés; Verleih: Unartisco; Regie: Claude Lelouch, 1967; Buch: P. Vytterhoeven, C. Lelouch; Kamera: P. Pouget; Musik: F. Lai; Darsteller: Annie Girardot, Yves Montand, Candice Bergen, I. Tunc, A. Ferjac und andere.

Claude Lelouchs neuer Film verrät deutlich, allzu deutlich, die Absicht der Produzenten, am Erfolg von «Un homme et une femme» (Fb 11/66) anzuknüpfen. Und er verrät, dass die Versuchung zum Kitsch, die manche Leute bei jenem ersten Erfolg nicht wahrhaben wollten, das Talent des jungen Franzosen ernstlich bedroht.

Lelouch erzählt wiederum eine Liebes- und Ehegeschichte; allerdings geht es diesmal darum, wie sich zwei nicht zum ersten, sondern zum zweiten Male finden über Untreue und Entfremdung hinweg. Robert (Yves Montand) ist Fernsehreporter, zu meist unterwegs zwischen den Schauplätzen der Aktualität, unterwegs aber auch in der Liebe von Abenteuer zu Abenteuer. Seine Gattin lässt ihn gewähren, spielt die Ahnungslose, bis sie endlich eine Falle stellt, die den Augenblick der Wahrheit herbeiführen muss. Da Robert sich an eine Jüngere gebunden glaubt, kommt es zur Trennung. Doch beide werden mit anderen Partnern nicht glücklich und kehren schliesslich zueinander zurück.

Was Lelouch diesmal scharfe Kritik eintragen dürfte – und im Ausland bereits eingetragen hat –, ist der Umstand, dass er Weltgeschehen, vorab kriegerische Ereignisse, in Reportageform in die Liebesgeschichte einbaut, nicht um dazu Stellung zu nehmen, sondern als Gegenstand subjektiven Erlebens. So unvertretbar wäre ein solches Vorgehen nicht, vermöchte Lelouch der Verschiedenartigkeit seines Erzählmaterials stilistisch Rechnung zu tragen. Hier aber behält – wie schon im letzten Film – der Reporter und Kameravirtuose in ihm die Oberhand. Er lässt sich von jedem Sujet zu optischer Genüsslichkeit verführen, sei es ein Boxkampf, eine Safari oder ein mörderischer Vietkong-Überfall. Die vielfachen Abschweifungen ergeben ein Konglomerat, das bisweilen kurios, nicht selten aber peinlich wirkt, weil Lelouch seine Kamera nicht von einem geistig-ordnenden, sondern von einem technisch-ästhetischen Standort aus auf die Objektive richtet. Die gelungenen Aufnahmen sind ihm Selbstzweck – oder in der Sprache des Titels: Er filmt um zu filmen.

Lelouchs Schwäche wird schliesslich auch dem zentralen Motiv, der Liebesgeschichte, zum Verhängnis. Das bisweilen komisch pointierte Verstellungsspiel zwischen den Gatten entbehrt zwar nicht der psychologischen Nuancen, und die beiden Hauptdarsteller vermögen ihre Rolle einigermaßen auszufüllen. Das Einfangen und Umspielen von Stimmungen praktiziert Lelouch erneut mit Bravour. Doch hier fehlt ihm wiederum die Zucht, der stete Wechsel zwischen Dialogszenen und optisch-musikalisch ausmalenden Bildfolgen gerät einförmig, weil die dramaturgisch notwendige Raffung unterbleibt. Schliesslich treibt Lelouch mit seiner Methode – wie schon in «Un homme et une femme» – an der Oberfläche seines Themas. Dass Robert als Reporter bloss vom Leben anderer in sich einsaugt und selbst immer weniger zu geben hat, ist ein interessanter Ansatzpunkt. Aber Lelouch vermag darauf nicht aufzubauen. Liebe bleibt in seiner Schilderung Gefühl und Geschlecht; diese beiden bewirken die schicksalhafte Bindung, die am Ende die Gatten wieder zueinanderführt. Mit diesem Schluss wird der Film vollends zur banal-erbaulichen Ehebruchgeschichte, an deren Verbindlichkeit man zu Recht zweifelt. ejW

How I won the war (Wie ich den Krieg gewann)

III. Für Erwachsene

Produktion: Petersham Films; Verleih: Unartisco; Regie: Richard Lester, 1967; Buch: Charles Wood, nach dem Roman von Patrick Ryan; Kamera: David Watkin; Musik: Ken Thorne; Darsteller: Michael Crawford, John Lennon, Jack MacGowran, Roy Kinnear, Lee Montague, Michael Hordern und andere.

«Für mich ist dieser Kriegsfilm ein sehr ernster Film, der die Komödienform als erschreckenden Effekt einsetzt. Ich wollte das Gefühl hervorrufen, dass es unmoralisch sei, über den Krieg zu lachen. Mehr als gegen alles andere sind Charles Wood und ich gegen einen komischen Kriegsfilm. Zu sagen ‚Es war alles ein ganz schöner Spass!‘ – das ist obszön. . . . Wir sind gegen die Heroisierung des Krieges, gegen Filme wie ‚Anzio‘, ‚The General Patton Story‘, ‚I aim at the stars‘ oder ‚The battle of the bulge‘ – diese Filme sind schlecht, aber am schlimmsten finde ich immer noch jene Komödien, die den Krieg verharmlosen unter dem Motto ‚Es war doch eine ganz schöne Zeit!‘ . . . Das Publikum soll ständig wissen, dass es einen Film sieht. Der Krieg mit seinen Kanonen, Flugzeugen und Bomben ist aufregend, und als Pazifist ist man immer wieder angewidert, wenn Leute sich von diesen entsetzlichen Vorgängen auch noch fasziniert zeigen. Der einzige Weg, dem zu entgehen – neben der Möglichkeit, in das Absurde oder Surrealistische auszuweichen –, der einzige Weg ist, den Zuschauer ständig von neuem daran zu erinnern.» (Film-Telegramm, Nr. 39/67) Dieser Kommentar von Richard Lester zu seinem grimmig satirischen Antikriegsfilm bedarf nur wenig der Ergänzung. Seine bisherigen Filme, darunter «A hard day's night», 1964 (Fb 9/64), «Help!», 1965 (Fb 4/66) und «The Knack and how to get it», 1965, waren übermütige Popart-Spässe voll intelligenter und grotesker Gags. «How I won the war» enthält womöglich noch mehr Groteskes und Absurdes, aber diesmal verankert in einem bedingungslosen Engagement als Kriegsgegner.

Lester reitet eine wilde Attacke gegen den Krieg, genauer gesagt, gegen seine Verherrlichung durch Veteranen, Orden, Beförderungen, Memoiren und gegen Bücher und Filme, ob sie nun für oder gegen den Krieg seien. Als Vehikel seiner bissigen Ironie dient ihm das britische Militär. Anti-Held ist ein Leutnant Goodbody, der ständig aus Reden Churchills und Montgomerys zitiert. Vom englischen Kasernenhof, auf dem in Uniform gesteckte Zivilisten gedrillt werden, geht es an die Front in Afrika. Goodbodys Zug, verstärkt um einen Lastwagen und eine Walze, erhält den unsinnigen Auftrag, hinter den feindlichen Linien ein «vorgeschobenes Cricketfeld» anzulegen. Den Italienern wird ein Fussballfeld entrissen, und eine deutsche Oasenfestung ergibt sich nur deshalb, weil den entkräfteten Engländern Marschmusik stärkend in den Ohren klingt. Später gerät Goodbody auf europäische Kriegsschauplätze und freundet sich in der Gefangenschaft mit einem deutschen Offizier an, der ihm die letzte intakte Brücke über den Rhein für einen ungedeckten Check verkauft.

Das Geschehen wird nach den fiktiven Memoiren dieses Infanterie-Leutnants erzählt, doch spielt die fragmentarische und unzusammenhängende Handlung kaum eine Rolle. Sie dient nur als roter Faden in einem verwirrenden und gespenstischen Unternehmen, das den Krieg als Ganzes der Lächerlichkeit preisgeben will. Ginge es Lester nur darum, wäre sein Film angesichts der durch Kriege verursachten Leiden höchst fragwürdig, ja zynisch. Aber Lester will gerade das Lachen über den Krieg unmöglich machen. Er durchsetzt seine absurde Slapstick-Komödie immer wieder mit authentischen Aufnahmen von den Kriegsschauplätzen. Dadurch konfrontiert er den Zuschauer mit dem tödlichen Grauen des Krieges und sein Lachen soll ihm auf dem Gesicht gefrieren. Durch Verfremdungseffekte, Farbspielereien und direktes Ansprechen des Publikums wird dem Zuschauer immer wieder bewusst gemacht, dass er im Kino sitzt und nur einen Film sieht.

Zu diesem Zweck zieht Lester alle Register seines nicht unbeträchtlichen filmischen Talentes. Aber auf die Dauer von fast zwei Stunden werden einem die sich überstürzenden Gags und das pausenlose Gerede allmählich zuviel. Lester verliert sich zu sehr in oberflächlichen Betrieb und verliert dabei spürbar an Substanz. Vieles wirkt bloss als Floskel oder Kalauer oder wird zur platten, wenn auch virtuos gehandhabten Technik. Hier liegt der Grund, warum sich das von Lester gewünschte Ent-

setzen beim Zuschauer nicht sehr oft einstellen will. Dabei mag dem kritischen Zuschauer auch bewusst werden, dass mit einer noch so vehement und brillant vorgebrachten Attacke aus Lächerlichkeit und Absurdität dem Problem des Krieges nicht beizukommen ist. ul.

Berichte

Zwei Tagungen über das Schulfernsehen

Organisiert vom Institut für Massenkommunikationsforschung an der Universität Lausanne, fand im Gottlieb-Duttweiler-Institut in Rüschlikon vom 9. bis 11. November eine Studientagung über «Die Probleme des Schulfernsehens in der Schweiz» statt, an der Vertreter der Lehrerschaft, der Erziehungsbehörden und des Fernsehens teilnahmen. Die Initiative zu dieser Tagung ging vom Direktor des Lausanner Institutes, Prof. Dr. Alphons Silbermann, aus, der mit seinen Mitarbeitern seit einem Jahr an der Forschung über das Schul- und Bildungsfernsehen arbeitet, welche durch den Schweizer Nationalfonds finanziert wird.

Nachdem die Versuchsperiode des Schweizer Schulfernsehens praktisch abgeschlossen ist, wurde den Teilnehmern in Arbeitsgruppen Gelegenheit zu gemeinsamer Diskussion geboten. Sie hatten sich vorerst mit vier Grundsatzreferaten zu befassen: Dr. Eugen Egger, Direktor der zentralen Informationsstelle für Fragen des Schul- und Erziehungswesens, Genf, sprach über «Die Bedürfnisse des schweizerischen Schulsystems in bezug auf Schulfernsehen in Gegenwart und Zukunft», Prof. Dr. Peter Atteslander, Universität Bern, über «Die soziologischen Voraussetzungen und Implikationen eines Erneuerungsprozesses im Bereich des Erziehungswesens», Frank Tappolet, Chef des Koordinationsdienstes SRG, Bern, über «Das Schulfernsehen in der Schweiz: Heutiger Stand und zukünftige Entwicklung» und Prof. Georges Panchaud, Universität Lausanne, über «Die Rolle der Erzieher gegenüber den Massenmedien».

In den Arbeitsgruppen befasste man sich unter anderem damit, wie die grösstenteils ablehnende Haltung der Lehrer gegenüber den Massenmedien und dem Fernsehen geändert werden könne. Es wurde festgestellt, dass das Unterrichtsfernsehen global als Mittel der Veranschaulichung vom Mikroskop bis zum Film verwendet werden kann, ein Einsatz der Anschauungsmittel also, der dem Lehrer in diesem Ausmass nicht möglich ist. Der Lehrer fühle sich aber oft frustriert, wenn der Fernsehsprecher an seine Stelle trete. Es wurde festgestellt, dass die bisher amtierenden Lehrer wohl kaum noch beeinflusst werden können, ihre negative Haltung aufzugeben, und dass man daher bei den Seminaristen beginnen müsse, die eine Film- und Fernseherziehung bekommen sollen, in der sie mit diesen Medien auch technisch vertraut gemacht werden. Schulfernsehen wie programmiertes Lernen sollen jedoch nicht als Selbstzweck angesehen werden, sondern müssen den Erziehungszielen untergeordnet werden.

Die Tagung war umrahmt von Vorführungen verschiedener Schul- und Unterrichtsfernsehsendungen sowie von Demonstrationen einer Closed-Circuit-Fernsehanlage und des Video-Recorders. (ag)

Vom 13. bis 20. Dezember 1967 fand in Basel das 5. Internationale Seminar der UER für Schulfernsehproduzenten und Regisseure statt. Die SRG benutzte die Gelegenheit, um am 16. und 17. Dezember interessierten pädagogischen Kreisen einen Einblick in das schwedische Schulfernsehen zu vermitteln.

In Schweden werden alljährlich um 2000 Schulfernseh-Sendungen für die verschiedenen Schulstufen ausgestrahlt. Die Lehrer werden über die Sendungen in einer speziellen Zeitschrift eingehend informiert; sie haben Gelegenheit, die Sendungen vorher zu sehen und können Arbeitsblätter und weiterführende Texte für die Schüler anfordern (keine unentgeltliche Abgabe). Mehr und mehr geht man dazu über, ein «multi-media-Programm» zu entwickeln, das heisst, bei einem Lehrstoff wie z. B. «Entwicklungsländer» nicht nur eine oder zwei Schulfernseh-Sendungen auszustrah-