

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1978)
Heft: 20
Rubrik: Filmkritik

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>

Beispiel «Veronica»

Als Beispiel dafür, wie sich in der Tulpenmonarchie nach harter Konfrontation stets eine Türe öffnet, die zumindest niemanden brüskiert, mag das «Schicksal» des auch bei unpopulären Nordsee-Piratensenders «Radio Veronica» dienen. Neben «Hilversum 1» und «2», denen vor allem die Sendevereine ihre Arbeit widmen, und dem Ende 1975 geborenen «Hilversum 4», der sich fast ausschliesslich an die Freunde der klassischen Musik richtet, sollte «Hilversum 3» durch seine Programmation mit aktueller Pop-Musik rund um die Uhr «Radio Veronica», dem die holländische Jugend völlig verfallen ist, konkurrenzieren. Dieser Versuch, «Veronica» zum Schweigen zu bringen, scheiterte genauso wie alle juristischen Vorstösse. Wie löste sich das Problem? Mit einer intensiven Mitgliederwerbung verschaffte seine Anhängerschaft dem Kuckucksei eine Sendelizenz und legalisierte den Piratensender mit Hilfe des «Open door»-Prinzips. Kommentar von «Sounds»-Moderator Jürg Kauer: «Jedes Land hat das Radio, das es verdient.»

Urs Odermatt

FILMKRITIK

High Anxiety (Höhenkoller)

USA 1977. Regie: Mel Brooks (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/283)

Seine Spässe sind nicht jedermanns Sache. Sein Humor ist eine Mischung aus jüdischem Witz, angelsächsischem «Black Humour» und jenem «sick»-Humor, den vor allem die amerikanische Zeitschrift «Mad» kultiviert und der so abseitig ist, dass er kaum noch in die Geschmackskategorien europäischen Humorverständnisses passt. Die beste Definition seines Humors gibt der heute 52jährige Mel Brooks in einem schwer übersetzbaren Wortspiel selber: Weil die Europäer, ähnlich wie Brooks' jüdische Landsleute, kaum fähig sind, das englische «th» richtig auszusprechen und meistens ein «d» gebrauchen, bekommt der Satz «Dis taste ist de best taste in de world» zwei Bedeutungen: «Dieser Geschmack ist der beste der Welt» und «Unschmack ist der beste der Welt».

Beide Aussagen miteinander verbindend, hat Mel Brooks, der als Gagschreiber in Sid Cesars legendärer Fernsehshow (an der berühmte Kollegen wie Woody Allen arbeiteten) seine Karriere begann, sich einen Stil erarbeitet, der die Geschmacklosigkeit, die hinter jedem Witz steckt, mit der gesellschaftlichen Satire verbindet.

Anders aber als seine Kollegen Jerry Lewis und Woody Allen, spürt Brooks den Unsinnigkeiten der Gesellschaft nicht direkt nach, sondern über den Umweg des Kinos, der Traumfabrik, die die Neurosen und Sehnsüchte der Gesellschaft getreulich widerspiegelt. Seine Spezialität wurden die Persiflagen auf gängige Kinogattungen. So verulkte er das Musical in «The Producers», den Western in «Blazing Saddles», den Horrorfilm in «Young Frankenstein» und den Stummfilm in «Silent Movie». In seinem neuesten und sechsten Film nimmt er sich zum ersten Mal eines *Inszenierungsstils* an, der freilich schon so etwas wie ein Genre ist: den des Suspense-Meisters Alfred Hitchcock.

In Form einer Komplikationskomödie reiht er vertraute Grundmuster und Versatzstücke aus den bekanntesten und besten Hitchcock-Filmen aneinander und dreht sie, indem er ihren Bedeutungen eine andere Richtung gibt, durch die Mangel. Lässt Hitchcock das Trauma des higher-middle-class-Bürgers, der sich hinter einer überhygienisierten Fassade vor dem Einbruch einer ihm fremd gewordenen Welt zu



schützen versucht, in die Angst münden, so entlarvt Brooks die Ängste als Verdrängungen vor dem Obszönen, Vulgären und Schmutzigen.

Folgerichtig verwandeln sich die bei Hitchcock aggressiven Vögel («The Birds») bei Brooks in vollgefressene Tauben, die ihren Dreck so lange auf den Menschen abwerfen, bis dieser ebenfalls flüchten muss – in eine Reinigung. Der psychisch kranke Motelbesitzer aus «Psycho», der alle seine Gäste unter der Dusche umbringt, entpuppt sich hier als hysterischer Hotelboy, der mit der Zeitung so lange unter der Dusche auf Brooks einschlägt, bis statt Blut Druckerschwärze in den Abfluss rinnt – jenes Material, das gewöhnlich Mordgeschichten à la «Psycho» genüsslich auszubreiten pflegt. Ein wie ein Kommissar aussehender Mann entpuppt sich als verquälter Spanner, der sich nur mal schnell in seiner ganzen Blöße präsentieren will.

Suspicious ist also auch die Welt bei Brooks – aber eben verdächtig obszön. Mel Brooks, der die Hauptrolle spielt, ist selbst nicht der gesündeste. Wie einst James Stewart in «Vertigo», leidet er an einem Höhengrundel und bekommt seine Anfälle auf steilen Treppen, Wolkenkratzerfassaden, in Flugzeugen und in Fahrstühlen. Als neuer Direktor des «Psychoneurotischen Instituts für sehr, *sehr* Nervöse», das am Rande einer steilen Klippe liegt, bekommt er nicht so ganz mit, was um ihn herum Schauerliches vorgeht. Dr. Montague (Harvey Korman), ein Masochist, und Oberschwester Diesel (Cloris Leachman), eine teutonische Sadistin, beherrschen die Klinik und die Patienten so vortrefflich, dass es nie Entlassungen gibt – höchstens Neuzugänge. Gesund soll niemand werden, weil sonst der Profit zurückgeht.

Als Brooks jedoch während eines Psychiaterkongresses in San Francisco mit einer kühlen Blondine (Madelaine Kahn) zusammenkommt, die sich nach dem Wohle ihres Vaters erkundigt und Brooks aufklärt, dass man den Vater gewaltsam in der Klinik festhält, gehen dem an Höhengrundel leidenden Direktor die Augen auf. Nach einer wilden Hatz und der Befreiung vom Höhenrausch (Diagnose: «Nicht die Höhe, die Eltern sind schuld!») werden die Bösewichte zur Strecke gebracht.

Brooks, der nicht nur die Hauptrolle spielt und Regie führt, sondern auch noch einen Song komponierte, den er selbst in einer umwerfenden Frank-Sinatra-Parodie vorträgt, hat diese noch um viele szenische Details angereicherte Geschichte als perfekte Hitchcock-Parodie arrangiert, in der sich von «Vertigo», «Spellbound», «North by Northwest» bis «Psycho», «Rear Window», «The Birds», «Marnie» und «Rebecca» bündelweise Zitate finden.

Doch so gelungen die Verweise sind und so brillant die Hitchcock-Musik vor allem eingesetzt wird – das Ganze hat einen Haken: Die Etüden des Meisters balancieren stets auf dem dünnen Seil zwischen Thrill und Witz. Das Risiko des Fallens ist immer gegenwärtig, was die Spannung wie das Vergnügen erhöht. Nichts ist schwieriger, als an sich schon ironische Filme noch komischer zu machen. So bleibt denn auch bei Brooks das Schwindelgefühl ein klamaukhaftes Wippen im Schaukelstuhl – weil nichts umkippen kann.

So sind denn auch die besten Momente jene, wo Brooks die Tricks des Kino-Scheins verulkt: Eine langsame Kamerafahrt auf eine Fensterfassade – ein in Dutzenden von Filmen verwendeter nahtloser Übergang von einer Aussen- zu einer Innenaufnahme – endet hier in der zerklüfteten Fensterscheibe und eine Kamerarückfahrt bei der zu Bruch gehenden Atelierwand.

Am Komischsten aber ist Brooks noch allemal dort, wo er Hitchcock gänzlich vergisst, den idiotischen Titelsong in einem Nachtclub vorträgt oder bei der Flugplatzkontrolle eine umwerfende jüdische Nummer abzieht. So funktioniert sein Film auch ohne Hitchcock-Kenntnisse bestens. Da zieht er den amerikanischen Flugtourismuskult durch den Kakao, macht sich über die Hygienesucht lustig und den Fortschritts glauben – und schliesslich über die Psychologie-Hörigkeit. Als er vor Fachkollegen während des Kongresses sexualpsychologische Fragen beantwortet, erscheint ein Arzt mit seinen Kindern. Statt weiterhin die termini technici zu gebrauchen, fühlt sich Brooks durch die Anwesenheit der Kinder so verunsichert und verklemmt, dass er zu den kindischsten Umschreibungen greift; aus dem «Penisneid» wird so der «Pillermann-Neid». An seinem Fachchinesisch erstickend, versickert er im Lall-Zustand. Mel Brooks' «High Anxiety» ist pure Kino-Völlerei, ein intelligenter Traumfabrik-Jux.

Wolfram Knorr

Die bitteren Tränen der Petra von Kant

BRD 1971. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 78/276)

Die Frage, warum ein 1972 entstandender Fassbinder-Film so spät – und warum jetzt doch noch – seine schweizerische Kinoaufführung erlebt, nachdem er bereits 1973 von der ARD zu uns eingestrahlt worden war, diese Frage mag im vorliegenden Fall vom Film her beantwortet werden mit dem Hinweis auf die relative Zeitlosigkeit seiner äusseren Erscheinung. Abstraktion und Konzentration auf einen engen, kammerpielhaften Rahmen konnten ihn fürs erste ausgefallen und unattraktiv wirken lassen, erweisen sich aber längerfristig vielleicht als Vorzug. Dass freilich auch jetzt kein Breitenerfolg daraus wird, dafür sorgt der Rigorismus, mit dem Fassbinder die Verfremdung des Themas betreibt. Nicht nur handelt er Gefühlsbeziehungen ausschliesslich unter Frauen ab. Er stilisiert überdies Personen und Milieu derart ins Exaltiert-Künstliche, dass bisweilen beim Zuschauer schon der Eindruck unfreiwilliger Komik aufkommt.

Solche Exaltiertheit haftet – vom Autor gewollt – vorab der Titelfigur an, einer nicht mehr ganz jungen Frau, die soeben eine Scheidung hinter sich hat und als selbständige Modezeichnerin tätig ist. Name, Aufmachung, Gehaben, Sprache und Wohnungseinrichtung charakterisieren ihre Situation überdeutlich. Verletzung und De-



mütigung in der Beziehung zu ihrem Ex-Ehemann kompensiert sie in einer krampfhaften Pflege ihrer Gefühle, eines Pseudo-Ichs. So macht sie die Zufallsbekannte Karin Timm zum Objekt einer neuen, einer «emanzipierten» Leidenschaft. Sie quartiert die von ihrem Mann gerade getrennte Freundin bei sich ein, hält sie aus und fordert von ihr dafür, dass sie den ihr zugedachten Part in diesem ganz auf ihre, Petras, Bedürfnisse ausgerichteten Verhältnis übernehme.

Karin genießt zwar die Vorzüge von Petras Offerte, leistet aber gegen deren Besitzergreifung an ihrer Person Widerstand. Die Hure, welche Petra aus ihr macht, spielt sie so lange, bis ihr Ehemann aus Australien zurückkehrt und sie wieder zu ihm ziehen kann. Petra ist konsterniert, neuerdings verletzt, ergeht sich in wilden Hasstiraden gegen alles und jeden und erleidet schliesslich einen Zusammenbruch. Im Zustande der Erschöpfung entkrampft sie sich. Sie anerkennt jetzt Karins Freiheit ebenso wie diejenigen ihrer stummen Gehilfin Marlene, von der sie daraufhin verlassen wird.

Fassbinder führt diese Geschichte betont eng. Sie handelt in einem einzigen Raum, konzentriert sich ganz auf den Konflikt zwischen den Hauptpersonen und entwickelt sich vor allem in Dialogen. Die einzelnen Abschnitte der Handlung folgen sich wie die Akte einer Tragödie. Diese Anlehnung an Prinzipien des Theaters – ergänzt durch eine vorerst statische, dann zusehends dynamischere Kameraführung – betont den modellhaften Charakter des Spiels. Fassbinder erzielt mit den von ihm eingesetzten dramaturgischen und ästhetischen Mitteln eine bemerkenswerte Transparenz der Vorgänge. Die Beziehungen zwischen den Figuren werden in ihren Bedingtheiten und Strukturen einsichtig, auch in ihrer Analogie zu heterosexuellen Verhältnissen. Dass der Film eine vor allem moralische Aussage – über die Egozentrik der besitzsuchenden «Liebe» – macht, ist ohne weiteres zu verstehen. Die Stilisierung, der hohe Grad von Künstlichkeit, durch den er in der Inszenierung sein Modell von dem Zuschauer sich aufdrängenden Emotionen möglichst freihält, macht den Film freilich zu einem einseitig rational-ästhetischen Produkt. Wer sich auf dieser Ebene von ihm nicht ansprechen lässt, wird an ihm bloss das Absonderliche feststellen. In der Tat sind «Die bitteren Tränen der Petra von Kant» vor allem eine Demonstration kompromissloser und perfekter Verwirklichung eines Konzepts, das Fassbinder selber in anderen Arbeiten wieder gelockert und erweitert hat.

Edgar Wettstein

Jane bleibt Jane

BRD 1977. Regie: Walter Bockmayer und Rolf Bührmann (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/266)

In «Girlfriends» von Claudia Weill erzählt die junge Photographin Eli Wallach einmal von ihrem Grossvater. Sie habe ihn beim Beten beobachtet und sein Gespräch mit Gott belauscht. Man spürt aus ihrer Erzählung, dass die Erinnerung an den Grossvater sie auch nach Jahren noch stark berührt. Solche Erinnerungen trägt wohl jeder mit sich herum. Das Bild meiner Grossmutter, die am Kochherd steht und Hörnli bratet (worauf ich mich jedesmal gefreut habe, wenn ich als Kind zu ihr gegangen bin) sehe ich noch heute klar vor mir, auch wie sie nach dem Essen ruhig dasass und ich zwischen Tellern, Gläsern und Schüsseln mit kleinen Autos spielte, habe ich noch nicht vergessen. Es sind sicher auch diese Erinnerungen, die sich wie vergilbte Photographien in unseren Alltag schieben, die Filmemacher immer wieder dazu bringen, sich mit alten Menschen zu beschäftigen, sich mit ihren Problemen auseinanderzusetzen. Es sind zwar meistens schöne Momente, die diese Photographien festhalten, aber es geht von ihnen auch eine stille Trauer aus, die Einsamkeit der abgebildeten alten Menschen ist nicht zu übersehen. Diese Mischung von Schönheit und Trauer ist auch in Filmen über Alte zu finden. Die Erinnerung beeinflusst den heutigen Blick auf die Wirklichkeit, die Folge davon ist ein Schwanken zwischen Verständnis und Hilflosigkeit. Die alten Menschen in den Filmen – in «Le chat» von Pierre Granier-Deferre, «Angèle» von Yves Yersin, «La vieille dame indigne» von René Allio, «Lina Brake» von Bernhard Sinkel und Alf Brustellin und «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» von Kurt Gloor – sind eigenwillige Menschen, die man zwar rasch ins Herz schliesst, deren Eigenwilligkeit man aber doch nicht ganz versteht. Eine so eigenwillige und versponnene Figur wie die alte Frau in «Jane bleibt Jane» hat man bisher jedoch noch kaum gesehen.



Johanna lebt in einer grossen deutschen Stadt (Köln) im Altersheim, in einem kleinen, hässlich möblierten Zimmer. Für die anderen Heimbewohner ist sie eine Spinnerin, denn sie glaubt, Jane, die Witwe Tarzans zu sein. Häufig geht sie in den Zoo und spricht dort in einer unverständlichen Sprache mit den Tieren. Ihr liebstes Kostüm ist ein Tigerfell, ihr grösster Wunsch, nach Afrika zu fliegen, dorthin, wo sie mit ihrem Mann manches Abenteuer erlebte. Aus dem langweiligen Heimalltag entflieht sie in ihre Träume, in denen sie Tarzan begegnet; ihr hässliches Zimmer verwandelt sie mit Grünpflanzen in ein Stück Urwald – in eine grüne Insel im Asphaltschungel. Nachdem andere, neidische Heimbewohner ihr Zimmer verwüstet haben – auf Verständnis stösst sie nur beim Reporter einer Boulevard-Zeitung –, wird es für sie Zeit, aufzubrechen und ihren Wunsch zu verwirklichen. Am Schluss sitzt sie in einem Flugzeug, das sie nach Afrika, in die Heimat ihrer Träume, bringt.

Die Kölner Filmemacher Walter Bockmayer und Rolf Bührmann drehen seit 1970 Filme, vor «Jane bleibt Jane» haben sie mit ihrer «Enten»-Produktion über zehn Filme realisiert, auf 8mm und vor allem für Freunde. Der 1977 entstandene «Jane bleibt Jane» nun wurde im 16mm-Format und mit einer Unterstützung des ZDF gedreht und fand so seinen Weg über den Freundeskreis hinaus in die Kinos. Verglichen mit dem üblichen Kinoangebot ist «Jane bleibt Jane» ein naiver, irgendwie anarchistischer Film. Er hat «Fehler» und Bilder, die manchmal sehr ans Heimkino erinnern. Und verglichen mit anderen Filmen über Alte geht er auch nicht mit besonderer Sorgfalt an sein Thema heran. Wer diese Johanna ist und was sie in ihrem Leben durchgemacht hat, interessiert die Filmemacher weniger. Sie beschäftigen sich mehr mit dem, was sie träumt, und zeigen, wie diese Frau langsam ganz in ihre Träume hineinsteigt, wie sie diese andere Wirklichkeit gegen den Alltag im Heim und in der grossen, grauen Stadt verteidigt. «Jane bleibt Jane» ist also nicht das Resultat langer Recherchen, sondern ein Produkt fast grenzenloser Phantasie. Ist Johanna – dargestellt übrigens von Johanna König, der aus einer deutschen Fernseh-Waschmittelwerbung bekannten Klementine – die Spinnerin des Altersheim, so sind Bockmayer und Bührmann die Spinner, die Verrückten des deutschen Films. Gerade weil ihr Film sich so frech und respektlos den internationalen Kinonormen verweigert, ist er ein starker Ausdruck einer Eigenständigkeit, die im Kino, selbst im deutschen, selten geworden ist. Diese Eigenständigkeit zu kritisieren, würde heissen, die Anpassung zu fordern. «Jane bleibt Jane» ist der vorläufige Höhepunkt einer langen Entwicklung. Wären die frühen Filme der beiden Kölner hier bekannt, würde man ihre konsequente Arbeit durchaus mit der von Werner Schroeter oder Werner Nekes vergleichen können.

Bernhard Giger

La raison d'état (Waffen für die Dritte Welt)

Frankreich/Italien 1978. Regie: André Cayatte (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/286)

Der französische Rechtsanwalt und Regisseur André Cayatte hat wieder einmal zugeschlagen: Man hat, wenn man den Namen Cayatte hört, noch seine Attacken in «Mourir d'aimer» und «Il n'y a pas de fumée sans feu» oder, aus einer früheren Schaffensperiode, «Justice est faite» (1950) und «Nous sommes tous des assassins» (1952) im Kopf und ist in der Haltung schon eingestimmt. Ich betrat das Kino mit der Erwartung: Hier wird es wieder einmal gesagt, es wird ein «politischer» Film sein. Irgendwie mobilisierte ich schon vor der Tür meine angestaute Wut, die sich täglich nährt an unserer politischen Realität und die ich nur schlecht umzusetzen weiss. Und ich wurde nicht enttäuscht, ich kam auf die Rechnung. Schonungslos deckt Cayatte die Schweinereien auf, die im Namen der Staatsraison die nationalen Regierungen – hier Frankreichs – praktizieren. Klar teilt er die Welt in Gute und Böse ein, man kann



sich so richtig mit den integren Idealisten auf der einen Seite identifizieren und gegen die andern, die skrupellosen Profitgeier der Regierungen Sturm laufen. Die Idealisten gehen, moralisch immer noch integer, unter, die Politgauner gewinnen in ihrem unerschütterlichen Zynismus den ungleichen Kampf. Und ich verliess das Kino – eigentlich immer noch mit derselben Wut. Zwei Stunden konnte ich sie ausleben mit Monica Vitti und François Périer an meiner Seite gegen Jean Yanne und Michel Bouquet – und doch war ich enttäuscht, leer. Cayatte half mir, etwas abzureagieren in einer Art, die nichts half und liess mich dann stehen.

«La raison d'état» zeigt, auf wirklichem Geschehen basierend, einen exemplarischen Fall von Waffengeschäft der französischen Regierung mit einem Staat in Afrika. Exemplarisch insofern, als es nicht Frankreich sein müsste und auch nicht dies konkrete Land in Afrika. Der Film macht deutlich, wie unter dem alles reinwaschenden und legitimierenden Slogan der «Staatsräson» Völker der Dritten Welt gegeneinander aufgehetzt werden und damit der Boden geschaffen wird für lukrative Waffengeschäfte. Ein französischer Biologieprofessor und seine italienische Kollegin versuchen, diese Schiebereien und deren Folgen aufzudecken und in der Öffentlichkeit publik zu machen. In kaltblütiger Weise werden diese Pazifisten aus der Welt geschafft; die Maschine der Staatsmacht, in Verbindung mit der Privatwirtschaft, dem Justizapparat, dem Geheimdienst und der Solidarität auf dem internationalen Parkett rollt über jeden Widerstand hinweg.

Cayatte drehte mit «La raison d'état» womöglich einen nützlichen Film: Es gilt wiederholt in verschiedenen Formen auf die politischen Machenschaften in den Regierungspalästen aufmerksam zu machen und auch auf die Mechanismen der Verschleierung, die jene begleiten. Und warum nicht auch in dieser sehr einfachen, plakativen, polemischen Form? Lässt doch Cayatte den Kriegsminister in seinem Zynismus sehr Wahres sagen: Solange die Waffenausfuhr als internationaler Rüstungswettkampf und als Faktor wirtschaftlichen Konkurrenzkampfs, als nationalökonomische Notwendigkeit ohne übergreifende Folgen zelebriert wird, macht der Franzose mit, mit chauvinistischem Pathos, für «la gloire de la France». Über die Folgen und

Hintergründe mag er sich den Kopf nicht zerbrechen, denn der Ort, an dem die Waffen eingesetzt werden, ist ja weit weg... Vielleicht gelingt es Cayatte, durch seine Polemik den Schlaf der Selbstgerechten zu unterbrechen.

Und doch ist sein Film problematisch. Meine Enttäuschung hängt mit der vereinfachenden Schwarz/Weiss-Malerei zusammen, ist bedingt durch die Art, wie Cayatte den «Fall» vorexerziert. Der didaktische Eifer, die moralische Entrüstung, die dramaturgische Abkürzung und die ideologische Vereinfachung ergeben eine Filmhandlung, die für den Zuschauer abläuft wie ein Schachspiel für den Laien. Man sieht die schwarzen und weissen Figuren sich bewegen und vermutet in der scheinbaren Zwangsläufigkeit eine aussenstehende, bewegende Kraft. Die Figuren in Cayattes Film sind nicht differenziert, sie sind reine Identifikationsschablonen, die nur Affekte mobilisieren. Die Widersprüchlichkeit des politischen Alltags fällt weg oder erscheint nur als Zitat. Der Prozess läuft mit einer linearen Zweckmässigkeit ab. Was bleibt, ist eine hilflose moralische Entrüstung. Wie man aber konkret einen effizienten Widerstand aufbauen könnte, wo Möglichkeiten sich auftun und wo Fehler gemacht werden, wo die neuralgischen Punkte dieses scheinbar allmächtigen Staatsapparates liegen und so weiter: Das sind Fragen, die Cayatte nicht primär zu beschäftigen scheinen. Ich glaube Cayatte seinen moralischen Appell, ich zweifle aber an dessen politischer Wirksamkeit.

Das ist kein Widerspruch zum oben Gesagten, die Frage der Wirkung ist hier nicht definitiv zu entscheiden. Cayattes aalglatte Regiearbeit, sein brillantes Action-Kino verraten Routine. Ich würde mich von seinem nächsten Film gern überraschen lassen.

Jörg Huber

ARBEITSBLATT KURZFILM

Plaisir d'amour

Zeichentrickfilm, farbig, 16mm, Lichtton, 8 Min., ohne Sprache; Regie: Jiri Brdecka; Buch: Bozena Mozisova; Kamera: Ivan Masnik; Musik: Jan Novak; Produktion: Tschechoslowakei 1966, Ustredni Pujcovna Film; Verleih: Selecta-Film Fribourg; Preis: Fr. 22.—.

Kurzcharakteristik

Die besondere formale Gestaltung des Trickfilms erlaubt es, den Lebensablauf eines Mannes vom Knaben bis zum Greis aufzuzeigen im Hinblick auf seine Hoffnungen und Wünsche gegenüber den Frauen, beziehungsweise seiner Lebenspartnerin. Dabei wird die Hochzeit zur Schlüsselstelle, weil die Hauptfigur bis zu diesem Erlebnis vorausschauend und hoffend in die Zukunft blickt, während sie bald nachher rückwärtsschauend Erinnerungen pflegt. So stellt sich der Betrachter unwillkürlich die Frage: Was erwartet eigentlich der Mann von der Liebe, was erwartet er von der Frau (und umgekehrt)? Ist es ein Vergnügen, das bald in die Langeweile und die Farblosigkeit des Alltags absinkt? Gewöhnt man sich da einfach allmählich an den Lebenspartner? Gibt es nachher nichts mehr zu hoffen?

Inhaltsbeschreibung

Zu den Noten der gleichnamigen Romanze von Martini («Plaisir d'amour») trällert eine Männerstimme die Titelmelodie. Bald beginnt ein Pendel zu schlagen, das den ganzen Film hindurch mit seinem Ticken den schnellen Ablauf der Zeit versinnbild-