

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1970)
Heft: 1

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 01.02.2026

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

Filme

The Navigator (Der Seefahrer)

II. Für alle

Produktion: Metro Pict., J. Schenck; Verleih: Majestic; Regie: Buster Keaton und Donald Crisp, 1924; Buch: Jean Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman; Kamera: Elgin Lessley, Byron Houck; Darsteller: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Frederick Vroom, Noble Johnson und andere.

Nachdem im Zuge der Neuentdeckung von Buster Keaton (1896–1966), dem neben Charles Chaplin bedeutendsten Stummfilm-Komiker, in den letzten Jahren seine Meisterwerke «Go west», 1925 (Fb 7/66), «Battling butler», 1926 (Fb 1/66), «The General», 1926 (Fb 10/62), «The college», 1927, und «The cameraman», 1928 (Fb 7/69) erneut aufgeführt wurden, gelangt nun auch «The Navigator» aus dem Jahre 1924 wieder in unsere Kinos. Je mehr man von Keatons Werk kennenlernt, desto deutlicher wird seine Ebenbürtigkeit mit Charles Chaplin.

Ein Vergleich zwischen den beiden zeigt allerdings, dass sie sich in manchem wesentlich unterscheiden. Charlot ist ein springlebendiger Clown, der sich mit den Freuden und Widerwärtigkeiten des Daseins herumbalgt. Es gelingt ihm immer wieder, mit List, Verschlagenheit oder Treuherzigkeit der bösen Realität ein Schnippchen zu schlagen. Ihm steht ein breites Spektrum von Ausdrucksmöglichkeiten, von der überbordenden Freude über die tiefe Trauer bis zur blossen Sentimentalität, zur Verfügung, um sich beim Publikum gewissermassen einzuschmeicheln und Mit-Freude und Mit-Leid zu fordern. Der sich ewig abstampelnde Charlot wirkt mit seiner Warm- und Treuherzigkeit, aber auch mit all seinen kleinen Schwächen und Bösartigkeiten auf kindliche, naive Weise sympathisch. Buster Keaton dagegen wirkt viel distanzierter. Mit seinem in jeder Situation stoischen, unbewegten Gesicht, darunter seine quirligen Glieder nur um so grotesker wirken, erscheint fremdartiger, exotischer. Seine Menschlichkeit liegt nicht auf der Ebene des Gefühls wie bei Charlot, viel eher auf der des Intellektes. Während Charlot seine Gegner immer wieder übertölpelt und ihnen ein Schnippchen schlägt, bewährt sich Buster im Leben, indem er dessen Regeln mitzuspielen versucht. Um der Schwierigkeiten Herr zu werden, muss er ein Feuerwerk von Ideen und Gags produzieren, mit deren Hilfe er der widerspenstigen Dingwelt beizukommen sucht. Die beiden grossen Komiker unterscheiden sich nicht zuletzt auch in formalen Dingen: Keaton stilisiert und komponiert seine Werke sorgfältig, wodurch sie filmischer wirken als jene von Chaplin.

Buster Keaton wählte Charakter und soziale Verhältnisse seiner Figur für jeden Film neu im Blick auf die zu bestehenden Abenteuer, wobei er die Erwartungen der Zuschauer genau einkalkulierte: «Als wir ‚The Navigator‘ entwarfen, kamen wir dazu, dass wir zwei Leute auf einen treibenden Ozeandampfer setzten, ein totes Schiff – es gibt darauf kein Licht, kein Wasser, niemanden, der sie versorgen könnte. Nun gut. Nun kehrt man zum Anfang zurück, um die Figur zu entwerfen. Wenn ich nun ein Arbeiter oder ein armer Teufel wäre, so wäre es für mich kein Problem, auf einem (menschenleeren) Ozeandampfer zu sein. Aber wenn ich begänne mit einem Rolls Royce, einem Chauffeur, einem Lakaien, einem Kammerdiener, ein paar Köchen und allem anderen zu meiner Bedienung – und demselben für das Mädchen –, mit anderen Worten: das Publikum weiss, dass ich wohlhabend bin und wir nie einen Finger zu rühren brauchten, um irgendetwas zu tun... Wenn man nun diese Leute auf ein treibendes totes Schiff setzt, so sind sie hilflos...» (nach Film Quarterly, Bd. 12, Nr. 1, S. 15 ff.). Diese Hilflosigkeit dauert allerdings nicht lange. Buster passt sich den Umständen auf dem Schiff an, indem er mit einer Fülle von ingeniosen Einfällen und Tricks die Tücken des verlassenen Schiffs, der Küche und der Schlafkojen überwindet. Seine unerschütterliche Kaltblütigkeit steht in groteskem Gegensatz zu den verrückten, fast irrealen Geschehnissen. Nach einem eher gemächlichen Anlauf steigert sich der etwa einstündige Film in ein nicht mehr abreißendes Feuerwerk grotesker und burlesker Gags, das seinen Höhepunkt im Kampf mit wilden Insulanern, die das gestrandete Schiff zu entern suchen, findet.

«The Navigator» weist in manchen Szenen auf seine späteren Filme hin, ohne aller-

dings ganz die Geschlossenheit von «The General» oder gar die Hintergründigkeit von «The cameraman» zu erreichen. Zu sagen ist noch, dass die «Navigator»-Kopie in ausgezeichnetem Zustand ist und einen ungetrübten Genuss (im Vergleich etwa zu «The cameraman») von Buster Keatons klassischem Stummfilm gewährleistet, den nicht einmal die allzu aufdringliche Musik zu trüben vermag. ul.

Dobry voják Svejk (Der brave Soldat Schwejk) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche sehenswert.

Produktion: Filmstudio Prag; Verleih: Parkfilm; Regie: Jirí Trnka, 1954/55; Buch: J. Trnka, nach dem gleichnamigen Buch von Jaroslav Hasek; Kamera: E. Franeck; Musik: Václav Trojan; Darsteller: Puppen nach Zeichnungen von Josef Lada.

Nicht als ein neues Werk des tschechischen Puppenfilm-Spezialisten, aber als ein thematisch durch die politischen Ereignisse aktualisiertes erscheint Trnkas «Schwejk» heute in unsren Kinos, anderthalb Jahrzehnte nach seiner Entstehung. Von Jaroslav Haseks umfangreichem Roman haben zwei Kapitel aus dem zweiten und eines aus dem dritten Teil dem Film als Vorlage gedient. Trnka hat sie zu drei selbständigen Episoden verarbeitet, die nun einfach hintereinander ablaufen, ohne fugenlose Überführung der Handlung und ohne erkennbaren Schwerpunkt. Man ist darum einigermassen überrascht, wenn nach dem dritten Kapitel der Film zu Ende ist, einerseits weil man Trnka gerne weiter zuschauen würde, anderseits aber auch, weil der Eindruck der zufälligen Abfolge der Episoden unbefriedigt lässt.

Trnka hat sich, wie man weiss, nicht zuletzt deshalb vom Zeichen- dem Puppenfilm zugewandt, weil er seine Figuren persönlich gestalten und ihren Charakter ein- für allemal fixieren wollte. Hier bewährt sich das Können des Meisters erwartungsgemäss. Trnka hat sich einen Schwejk geschaffen, der tief in seiner Uniform steckt und durchaus an die Beschreibung des Romans erinnert: «Mit einem so glückseligen und zufriedenen Ausdruck, wie ihn nur ein einen Monat altes Kindlein haben kann...» Dem Kenner der Buchausgabe kommen seine Züge zudem vertraut vor, weil sich Trnka direkt an die Illustrationen von Josef Lada anlehnt. Schwierigkeiten erwachsen der Adaption jedoch daraus, dass es eine von Schwejks kennzeichnenden Eigenschaften ist, viel und lange zu reden. Trnka, der in jenen Jahren ohnehin an der Erweiterung der Möglichkeiten des Puppenfilms mit Hilfe des Wortes arbeitete, setzt darum Sprecher ein, die gleichsam den – im Gesicht unbeweglichen – Puppen Stimme verleihen. Und er bedient sich weiterer «Tricks», um längere Dialogpartien aufzulockern; beispielsweise sind von den Anekdoten, die Schwejk bei jeder Gelegenheit einzuflechten pflegt, einige als gezeichnete Szenen eingebendet. Das wirkt alles sehr hübsch, sogar raffiniert; aber es sind doch Gestaltungsbehelfe, die an Ausdruckskraft sichtlich hinter der für die Puppe typischen Bewegungsregie zurückbleiben; auf diese hat sich Trnka später denn auch konzentriert.

Man kann vermuten, dass Trnka bei der Stoffwahl und der engen Bindung an die Vorlage nicht ganz glücklich war. Es existiert sogar die Behauptung, dass er mit diesem Film den Forderungen politischer Instanzen nach aktuellerer Thematik nachgegeben habe. Aber selbst wenn der Schwejk-Film in Trnkas Schaffen keine hervorragende Stellung einnimmt, so tut er das doch unter den verschiedenen Bearbeitungen von Haseks Roman. Nicht nur die äussere Erscheinung der Puppen, auch ihr Gebärdenspiel und die optische und akustische Kulisse sind in ihrer geschmacks-sicheren Stilisierung ganz dem literarischen Werk nachgeföhlt. Die kräftige und doch kultivierte Sinnlichkeit von Trnkas Puppenwelt tut ein übriges, den Zuschauer in den Bann des Spiels zu ziehen, das die «Verkleinerung» zwanglos als ein Mittel ironischer Brechung einsetzt.

ejW

Topaz

II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Regie: Alfred J. Hitchcock, 1969; Verleih: Universal; Buch: S. Taylor, nach dem Roman von Leon Uris; Kamera: Jack Hildyard; Musik: Maurice Jarre; Dar-

steller: Frederick Stafford, Dany Robin, Karin Dor, John Vernon, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Claude Jade, Michel Subor, Per-Axel Arosenius und andere.

Die bestsellermässig aufgezogene Romanvorlage von Leon Uris packt den Leser bei dem, was er kennt. Ihre Schilderung verbindet die Spionageaffäre eng mit Vorgängen auf höchster politischer Ebene: Der russisch-amerikanischen Konfrontation während der Kuba-Krise (1962) und der Eigenart des Regimes de Gaulle. Uris behauptet, der historischen Wirklichkeit mindestens «sehr nahe» zu kommen. Hitchcock hat für seinen Film den geschichtlichen Rahmen zwar beibehalten, aber er bringt ihn fast nur noch beiläufig ins Bild. Die anti-französische Tendenz des Romans ist spürbar abgeschwächt. Manche Verästelungen sind abgeschnitten worden, meist einfach als Folge der notwendigen Straffung des Stoffes. Doch gibt es auch Veränderungen, hinter denen mehr steckt. Beispielsweise endet der Roman praktisch mit einer Aufruforderung, dem skandalösen Verrat (in Frankreich) ein Ende zu machen. Bei Hitchcock dagegen wird «Topaz» ausgehoben, aber die Bedeutung dieses Erfolgs in Frage gestellt: Der Krieg hinter den Kulissen dauert an. In die Zufriedenheit des Zuschauers über den Ausgang der Affäre mischt sich leises Unbehagen.

Mit dem Unbehagen des Zuschauers treibt Hitchcock sein Spiel. Er bearbeitet zwar eine Agentengeschichte, die sich aber von der Vielzahl der in brutalen und ausgefallenen Aktionen schwelgenden Modeproduktionen deutlich unterscheidet. In sorgfältig durchgestalteter Form entfaltet er anhand der Hauptfigur, des französischen Geheimdienstmannes Devereaux, ein kompliziertes Netz von politischen, beruflichen und privaten Beziehungen, die sich verflechten. Äusserlich zeigt der Film die glatte Oberfläche perfektionierter Konvention. Der Zuschauer glaubt sich in der einfachen, nach seinen Wünschen geordneten Welt Hollywoods. Aber die Zusammenhänge, die Handlungsmotive erscheinen öfters mehrdeutig. Der Gang des Geschehens zeigt die einzelnen Personen immer mehr als Gefangene einer Tätigkeit, deren Eigengesetzlichkeit in eine Art Teufelskreis mündet. Bezeichnenderweise ist im Film auch das Happy-end für den sowjetischen KGB-Beamten, mit dessen Flucht die Geschichte beginnt, ausgeblendet. Den Mann, der in diesem Dschungel von Intrigen, Abhängigkeiten und Verrat Ordnung schaffen könnte, gibt es nicht. Am Ende des Films ist die Kuba-Krise überwunden und Devereaux kehrt mit seiner Frau, die ihn zuvor verlassen hatte, wieder an seinen Posten in die USA zurück. Im Flugzeug nebenan aber reist der überführte Verräter unbehelligt in die Sowjetunion. Hitchcock scheint angesichts der «Lösung» der privaten und beruflichen Probleme seines Helden die Achseln zu zucken: Was hat schon geändert?

Die Eigenart von Hitchcocks Konzeption macht aus seinem Film ein Stück interessanter, spannender Unterhaltung — mehr freilich nicht. Dass dabei auch der anspruchsvolle Zuschauer auf seine Rechnung kommt, dafür sorgt nicht nur der formale Schliff der Inszenierung, sondern auch die Verschmitztheit, mit welcher der erfahrene Spannungstechniker falsche Fährten legt und den Erwartungen über den Fortgang der Handlung immer wieder die gebührende Dosis Ungewissheit beimischt. «Topaz» gehört so zu den Filmen, die halten, was man sich vom Genre versprechen kann. ejW

Charly

III. Für Erwachsene

Produktion: Selmar Pict. / Robertson Ass.; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Ralph Nelson, 1967; Buch: Stirling Silliphant, nach dem Roman «Flowers for Allgernon» von Daniel Keyes; Kamera: Arthur Ornitz; Musik: Ravi Shankar; Darsteller: Cliff Robertson, Claire Bloom, Leon Janney, Lilia Skala und andere.

Zum zweitenmal innerhalb kurzer Zeit beschäftigt sich der amerikanische Film mit menschlichen Gebrechen, die die Betroffenen aus der Gemeinschaft der Gesunden ausschliessen, in die Einsamkeit verstossen und oft zur Zielscheibe von Spott und Herzlosigkeit machen. In «Das Herz ist ein einsamer Jäger» war es ein Taubstummer, den seine unüberwindliche Einsamkeit in den Freitod trieb, hier ist es ein Debiler, der von Wissenschaftern für ihre Experimente missbraucht wird.

Charly ist ein Mann von 30 Jahren mit den geistigen Fähigkeiten eines Vorschulkindes. Aber er leidet an seiner Dummheit und plagt sich mit dem Lernen. Eine junge

Lehrerin an einer Abendschule nimmt sich seiner an und bringt ihn in eine Spezialklinik, deren Ärzte an Charly nach zahlreichen Tests einen operativen Eingriff vornehmen, der seine Retardation behebt. Tatsächlich entwickelt er alsbald seine geistigen Fähigkeiten, holt in kürzester Frist den Lernstoff von Jahren auf, ja er entwickelt sich zum genialen Wissenschaftler. Auch in der Gemütsentwicklung erlebt er die Reife, verliebt sich in seine Lehrerin und findet nach anfänglicher Zurückweisung auch Gegenliebe. Er scheint ein glücklicher und gesunder Mensch geworden zu sein, dem eine brillante Karriere offen steht. Da bemerkt er gerade an dem Tag, an dem er einem Auditorium von Fachleuten als Demonstrationsobjekt vorgestellt werden soll, dass die Versuchsmaus, an welcher der operative Eingriff vorher erfolgreich erprobt worden war, sich zurückzuentwickeln beginnt, und weiß, dass ihm das gleiche Schicksal bevorsteht. Er weist Alices Angebot, ihn zu heiraten, zurück und sitzt wieder blöde lachend auf der Schaukel im Park.

Die medizinische Seite dieser Geschichte ist heute noch reine Utopie, doch hat die Erfahrung gelehrt, dass oft schon morgen möglich ist, was gestern noch völlig unglaublich schien. Überdies steht auch das Faktum dieser Operation selbst durchaus nicht im Zentrum des Films – nicht einmal die Frage, wie weit Wissenschaftler berechtigt sind, Menschen für ihre Versuche zu ge- oder gar missbrauchen, wenn sie der Folgen noch nicht sicher sind. Der erste Teil des Films lässt durchaus annehmen, dass hier nicht nur um Mitleid, sondern um einfache menschliche Güte für die benachteiligten Menschen, seien es Krüppel oder Debile, geworben wird. Die Szenen mit der Behandlung Charlys in der Bäckerei, wo er als Auskehrer arbeitet, durch seine Arbeitskollegen, die Charly für seine Freunde hält, die ihn aber nur verspotten und zur Zielscheibe dummer Scherze machen, auch die Behandlung durch seine Wirtin weisen darauf hin. Aber es ist dem Regisseur doch nicht ganz gelungen, diese humanen Appelle in eine künstlerisch entsprechende, nicht nur das Gemüt ansprechende, sondern voll überzeugende Form zu gießen. Zwar gibt es eine wirklich ausgezeichnete gelungene Passage, die komprimiert die ganze Nachentwicklung Charlys in kurz vorüberhuschenden Szenen einfängt. Dafür ist aber der weitaus grösitere Teil nicht mehr als vordergründig ausgerichtete, solide Handwerksarbeit. Die Darstellung des Krankheitsbildes zu überprüfen, wäre Sache der Ärzte, uns scheint es nicht ganz glaubwürdig, vor allem nicht konsequent genug durchgezeichnet zu sein. Dieser Charly ist im Grunde kein Debiler, sondern nur geistig etwas zurückgeblieben, denn er ist fähig, sich allein im Leben fortzubringen. Die Ärzte wollen aus ihm ein Genie machen – eigentlich ist das eine ganz andere Frage. Cliff Robertson hat für seine Leistung einen Oscar bekommen und bemüht sich wirklich sehr, kann aber diese Debilität nur von aussen erspielen und nicht verhindern, dass immer wieder Intelligenz in seinem Spiel aufblitzt. Dennoch ist seine Leistung durchaus beachtlich. Der Film in seiner Gesamtheit aber befriedigt nicht. Fs

C'era una volta il West (Once upon a time / Spiel mir das Lied vom Tod)

III. Für Erwachsene

Produktion: Rafran-San Marco / Euro Internat.; Verleih: Starfilm; Regie: Sergio Leone, 1968; Buch: Sergio Donati, S. Leone, Bernardo Bertolucci u. a.; Kamera: Tonino Delli Colli; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Claudio Cardinale, Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards, Gabriele Ferzetti, Frank Wolff, Keenan Wynn, Woody Strode und andere.

Staub, vereinzelte Windstöße, quälende Stille, nur durchbrochen vom Knarren der Holzbohlen, vom monotonen Tropfen des Wassers, dem Summen einer einsamen Fliege. Gesichter schieben sich ins Bild, gelangweilt, wortlos, wartend. Ein Pfeifen, der Zug kündigt sich an, er hält, er fährt weiter. Begleitet vom melancholischen, schleppenden Klang einer Mundharmonika eine schemenhafte Gestalt, man steht sich gegenüber, das Schiessritual nimmt seinen Gang. — Die Ouvertüre ist vorbei, die Oper kann beginnen.

Italo-Western-Regisseur Sergio Leone («Per un pugno di dollari», 1964; «Per qualche

dollari di più», 1965; «Il buono, il brutto, il cattivo», 1966) hat sich in seinem neuesten Film «Spiel mir das Lied vom Tod» von den gängigen Schematas des Italo-Westerns gelöst und den Weg zurück zum epischen Western à la John Ford gesucht, bei dem er sich auch, ganz nebenbei, einige Totalen entlehnte. Die Primärmerkmale des typischen Italo-Western wie Grenzlandsituation und Raum-Zeitlosigkeit weichen der historisch durchaus fassbaren Zeit des grossen Eisenbahnbaues, der das Gesicht des amerikanischen Westens grundlegend verändert hat. Eine weitere «Amerikanisierung» wird durch die Wahl der Schauspieler hervorgerufen. Mentalität und Typ eines Schauspielers rufen eine sofortige Klassifizierung des Handlungshintergrundes hervor, die angesichts von Gestalten wie Henry Fonda und Charles Bronson noch begünstigt wird.

Das Grundgerippe der Handlung ist ebenso viel erprobt wie einfach: Rache. Ein geheimnisvoller Fremder (Charles Bronson) entsteigt eines Tages dem Zug, erlegt dank seiner virtuosen Schiesskunst seine drei Gegner und macht sich auf die Suche nach Frank (Henry Fonda), der ihn einst als kleinen Jungen gezwungen hatte, seinen eigenen Bruder zu hängen. Mittlerweile hat sich Frank als Killer an den Eisenbahnunternehmer Morton (Gabriele Ferzetti) verdingt, um diesem das Land von missliebigen Eigentümern freizuschiessen. Der Farmer McBain fällt mit seinen Kindern Frank zum Opfer und der Fremde macht nun die Sache der jungen Witwe McBains (Claudia Cardinale) zu seiner eigenen. Er erschießt Frank in einem dramatischen Showdown und zieht weiter, einsam wie er gekommen ist. An diesem roten Faden, der die ganze Geschichte durchzieht, sind gleichsam als Anhängsel noch weitere Einzelepisoden angeschlossen, die zur Haupthandlung nur eine lose Beziehung haben und nur dazu dienen, die Handlungsweise der einzelnen Töterfiguren, an denen Leone anscheinend sehr interessiert ist, näher zu charakterisieren und zu ergründen.

Der Regisseur verwendet in seinem Film altbekannte Clichés des amerikanischen Western und singt «das Lied vom Tod» nicht nur für Frank und Morton, sondern auch für das Amerika jener Zeit. Die fünf Hauptpersonen markieren jenen geschichtlichen Wendepunkt, der einerseits den Tod der durch sie verkörperten Konventionen bedeutet, anderseits die Geburt eines neuen Landes und einer neuen Gesellschaftsordnung. Nur Jill, die sich entschliesst, auf der Farm zu bleiben, die sich assimiliert, kann bestehen, die andern gehen unter. Der Fremde ist traurig, trotz seinem Triumph, für seine Einsamkeit und Melancholie ist kein Platz mehr im Gewühl der erstehenden Stadt; Frank als Gesetzloser fällt unter den Kugeln des Fremden und auch Mortons Träume vom fernen Pazifik erlöschen in den lehmigen Pfützen eines Grabens; trotzdem bleibt er der eigentliche Sieger, sein Platz wird ein anderer einnehmen, der Schienenstrang als Symbol von Fortschritt und Zivilisation wird weiter vordringen, unabbarbar westwärts, und dabei langsam, aber sicher die Schicksale jener einsamen Gestalten ins Reich der Legende verbannen.

Vom Formalen her weist «Spiel mir das Lied vom Tod» einige bemerkenswerte Höhepunkte auf, etwa die Szenen, wo die drei Banditen den Fremden am Bahnhof erwarten oder Frank und seine Mordgesellen bei McBain eingeführt werden; gleich einem dunklen Schatten droht die düstere Vorahnung, nicht fassbar, aber doch gegenwärtig, die Stille wird beinahe greifbar, die Atmosphäre verdichtet sich bis zu jenem Moment, wo die Killer gleichsam als unmenschliche Schemen aus dem wirbelnden Staub auftauchen. Überhaupt tritt der Terror nur sehr selten offen zutage, er liegt immanent im Bild und spiegelt sich im Gesichtsausdruck, der durch die Grossaufnahme immer Mittelpunkt und Brechpunkt des Geschehens ist, direkter noch, wie Leone sagt, in den Augen, die «das wichtigste Element» sind.

Leider verfällt der Regisseur aber über weite Strecken einem ausgesprochenen Mannerismus, die Handlung wird zur zelebrierten Szene, zum Ritual, der Film wird ganz einfach weit über das erträgliche Mass hinaus zerdehnt; dabei misst Leone für den Verlauf des Filmes völlig unwichtigen Sequenzen dieselbe Bedeutung zu wie ausgesprochenen Schlüsselszenen.

Der Tanz des Todes endet in einer Totalen, die mit weitausholendem Kameraschwenk die an den Schienensträngen arbeitenden Massen zeigt, nun in ihrem Fortschritt nicht mehr aufzuhalten. — Amerika ist tot, es lebe Amerika!

Uptight (Black-Power)

III. Für Erwachsene

Produktion: Paramount; Verleih: Starfilm; Regie: Jules Dassin, 1969; Buch: J. Dassin, Ruby Dee, Julian Mayfield, nach dem Roman «The informer» von Liam O'Flaherty; Kamera: Boris Kaufmann; Musik: Booker T. Jones; Darsteller: Raymond St. Jacques, Ruby Dee, Frank Silvera, Julian Mayfield und andere.

Die bisher vergeblichen Bemühungen, das Rassenproblem in den USA friedlich zu lösen, haben zur «Black-Power»-Bewegung geführt, organisierten militanten Gruppen von Farbigen, die das ungelöste Problem jetzt mit Gewalt aus der Welt schaffen wollen. Aber Titel und Beginn des Films (Dokumentaraufnahmen von der Beisetzung des ermordeten Negerführers Martin Luther King in Cleveland/Ohio) dürfen nicht zu der Erwartung verführen, der Film setze sich mit dieser Bewegung auseinander. Schon der Name des «Rififi»-Regisseurs Jules Dassin lässt vermuten, dass es sich um eine spannungsgeladene Story handelt, die sich nicht mit einem Problem befasst. Tatsächlich wird ein privates Schicksal auf dem Hintergrund der Rassenunruhen geschildert, wobei der 1934 von John Ford verfilmte Roman «The informer» von Liam O'Flaherty den Anstoß gab.

Ein Mitglied einer «Black-Power»-Gruppe hat sich vor dem gut vorbereiteten Einbruch in ein Waffenlager so sinnlos betrunken, dass auf seinen Einsatz verzichtet werden muss. Bei dem Einbruch wird ein Wächter erschossen, so dass die Polizei jetzt nach dem Mörder fahndet, dessen Jacke am Tatort zurückblieb. Der Ausgestossene versucht nun, wieder Verbindung mit seinen früheren Kampfgefährten zu bekommen, doch sie bedeuten ihm unmissverständlich, dass für haltlose Schwächlinge, die den Erfolg des Kampfes gefährden, kein Platz unter ihnen sei. Als ihm auch der als Mörder Gesuchte seine Verachtung kundtut, verfällt er in Verzweiflung und verrät auf Einflüsterung eines schmierigen Polizeispitzels der Polizei das Versteck des Gesuchten, wofür er runde 1000 Dollar kassiert. Durch grosse Geldausgaben macht er sich aber verdächtig. Alle Ausreden nützen nichts. Er verstrickt sich so tief in Widersprüche, dass die «Black-Power»-Gruppe bei einer internen Gerichtssitzung sein Todesurteil spricht. Auf dem Gelände eines Stahlwerkes wird es vollstreckt.

Nur am Rande spielen die Auseinandersetzungen zwischen den Anhängern einer friedlichen Lösung der Rassenfrage und den radikalen Elementen eine Rolle. Der Geist Martin Luther Kings wird am Anfang zwar eindringlich beschworen, aber er verblassen sehr schnell hinter der spannend dargebotenen Verräter-Geschichte, die bereits in vielfachen Variationen abgehandelt worden ist. Abgesehen davon wird eine Skala eindrucksvoller Gesichter vorgeführt, die so schnell nicht zu vergessen sind. Das gilt beispielsweise sowohl für die völlig verstörte und verängstigte Kreatur des Gestrauchelten als auch für die bis ins letzte disziplinierte Herrscherfigur des Anführers der Gruppe oder dessen feurige Freundin, die einzige Frau in leitender Funktion. Was diese farbigen Darsteller an Urwüchsigkeit darbieten, ist bemerkenswert. Insgesamt aber überragt der Film den Durchschnitt nicht. FJW

Candy

IV. Mit Reserven

Produktion: Selmar Pictures; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Christian Marquand, 1968; Buch: Buck Henry, nach dem Roman von Terry Southern und Mason Hoffenberg; Kamera: Giuseppe Rotunno; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Eva Aulin, Richard Burton, Marlon Brando, James Coburn, Walter Matthau, Charles Aznavour, Ringo Starr und andere.

Ein «Candy» ist eine Art Lutschbonbon, also etwas Süßes. Und süß ist auch das blauäugige, blondlockige Sexy-Girl, das so unschuldig-naiv in die Welt schaut und sich seiner Sex-Ausstrahlung keineswegs bewusst ist. Die aber ist so elementar, dass sie alle Männer, denen sie begegnet, zu wilder Leidenschaft entflammmt und daher auch ständig vergewaltigt wird. Das bringt sie und ihre Familie – Vater, Onkel und Tante – in die absonderlichsten Situationen, ja Gefahren, bis alles in einem tollen Happening endet. Die Geschichte – wenn man diesen konventionellen und linearen

Begriff überhaupt verwenden kann – zerfällt nach Comic-strips-Art in sechs unverbunden nebeneinander gestellte Episoden, in denen neben der amerikanischen (heute aber durchaus schon weltweiten) Sex-Vergötzung jeweils noch ein anderes Motiv aufs satirische Korn genommen wird, wobei sich aber ihr Sinn keineswegs auf Anhieb entschlüsselt. Erkennbarer Sinn oder gar Logik darf in einem dem Absurden verpflichteten Film von vornehmerein nicht gesucht werden. Dazu kommt aber noch, dass der französische Schauspieler Christian Marquand sein Regiedebüt ziemlich verfehlt hat: aus dem (angeblich halb pornographischen, halb satirischen) Roman von Terry Southern und Mason Hoffenberg macht er sozusagen absurd Klamauk, ein Riesengeblödel aus Plattitüden, dessen Text von einer geradezu zotenhaften Eindeutigkeit ist. Dieser Text und auch die popig-schicke Aufmachung drängen sich selbst-zweckhaft vor und verstellen das Verständnis für den Sinn der Persiflage, vor allem aber für die Gesamtzusammenhänge. Auch die Weltstars, die sich von Marquand in diesem Film versammeln liessen, begnügen sich damit, eine Riesenklamaukshow abzuziehen. So wird es dem Zuschauer schwer gemacht, herauszufinden, was er da eigentlich lustig finden soll. Optisch gab es wohl schon schlimmere Filme, doch sind die Inzestszenen mit Onkel und Vater echte Tiefpunkte der Geschmacklosigkeit. Fs

The arrangement (Das Arrangement)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Athena Enterprises Prod.; Verleih: Warner-B.; Regie: Elia Kazan, 1969; Buch: E. Kazan, nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Robert Surtees; Musik: David Amram; Darsteller: Kirk Douglas, Faye Dunaway, Deborah Kerr, Richard Boone, Hume Cronyn, Dianne Hull, Anne Hegira und andere.

Elia Kazan legt mit «The arrangement» die Verfilmung seines eigenen Romans vor, der es in Amerika und Europa zu Bestseller-Ruhm gebracht hat. In gewissem Sinne ist dieses Werk eine Fortsetzung seines Films «America, America»: Der griechische Einwanderer aus der Türkei, dem Amerika als eine neue, bessere und freiheitlichere Welt erschienen war, ist nun selbst zum Amerikaner geworden, zu einem erfolgreichen Werbefachmann mit gepflegter Frau und hübscher Tochter, Villa und Swimmingpool. Die Geschichte der Lebenskrise dieses Eddie-Evangelos Anderson enthält den Stoff zu einer, wie man wohl annehmen darf, persönlichen und autobiografisch gefärbten Abrechnung Kazans mit dem amerikanischen «way of life». Kazan selbst, als Elija Kazanjoglous 1909 in Konstantinopel als Sohn griechischer Eltern geboren, emigrierte mit seiner Familie in die USA, nachdem sich der Vater dort als Teppichhändler etabliert hatte.

Der Beginn von «The arrangement» gehört in seiner knappen, dichten Gestaltung zu den besten Sequenzen des Films. Geschildert wird der Tagesbeginn der Familie Anderson: Erwachen, Frühstück und Fahrt zur Arbeit. Radio und Fernsehen sind mit ihren Reklame-Slogans allgegenwärtig. Auf der Autobahn rollt Eddie in seinem Wagen eingeklemmt zwischen riesigen Autokolonnen, die ihm keinen Spielraum lassen. Plötzlich bricht er aus und gerät unter die Räder eines Lasters – Unfall oder Selbstmordversuch? Mit diesem Beginn umreisst Kazan die Lebenssituation seines Helden: Als Teil eines riesigen Räderwerkes ist Eddie eingespannt in den Betrieb seiner Umwelt, seines Berufes und seines Milieus. Er hat sich mit Arbeitgebern, Frau und Freunden arrangiert und führt ein äußerlich erfolgreiches und angenehmes, aber oberflächliches und verlogen Leben. Er kümmert sich weder um Gut noch Bös, sondern nur darum, ob sich etwas verkaufen lässt.

Aus dieser Welt des unverbindlichen Übereinkommens und des fragwürdigen Compromisses reisst ihn die Begegnung mit Gwen, einer ungebrochenen, natürlichen Mitarbeiterin aus dem Büro, die seine Geliebte wird. Gwen ist kritisch, herausfordernd, sie öffnet ihm die Augen über seine «Arrangements» und lässt ihn stehen, als sie merkt, dass er sich auch mit ihr zu einem Dreiecksverhältnis arrangieren möchte, ohne eine wirkliche Entscheidung zwischen ihr und seiner Gattin zu treffen. Eddie ist verletzt, wird unsicher und gerät in eine Krise. Nach der Genesung von seinem «Unfall» weigert er sich, sein bisheriges Leben wieder aufzunehmen. Er begibt sich auf

eine für ihn und seine Umgebung skandalöse und schmerzliche Suche nach seinem unter Konventionen und Kompromissen verschütteten wahren Ich. Unter dramatischen Auseinandersetzungen und auf vielerlei Umwegen, die ihm Rückschläge bringen, sucht er sich Rechenschaft zu geben über seine Herkunft und seinen Beruf, über seine Beziehungen zu den Eltern, zur Frau und zur Geliebten. Schicht um Schicht trägt er den Schutt von Fehlern, Versäumnissen und Erinnerungen ab, unter dem sein Ich begraben liegt, und Maske um Maske reisst er von seinem Gesicht, um seine wahre Persönlichkeit zu finden. Er brennt das Haus seiner Kindheit nieder – ein Symbol seiner Selbstbefreiung und Reinigung. Er will nur sein, einfach sich selber sein; er möchte die Minuten seines Lebens nicht mehr verkaufen müssen, sondern nur ein einziges gutes Werk tun, um die Selbstachtung wieder zu finden. Am Ende seines Ringens befindet sich Eddie auf eigenen Wunsch in einem Irrenhaus. Es scheint für ihn einen neuen Anfang zu geben mit Gwen und ihrem Kind, das vielleicht von ihm stammt.

Elia Kazans Film ist in Gestaltung und Thema ein faszinierendes Werk, das allerdings erheblich unter formaler und inhaltlicher Überladenheit leidet, die einer glaubwürdigen und künstlerischen Vertiefung im Wege steht. Das Geschehen wird überwuchert von einer Vielfalt von Beziehungen, Personen, Themen und Problemen, deren Straffung auf Wesentliches zumindest einer besseren Übersicht zugute gekommen wäre. Auch gelingt es Kazan nicht immer, seine Figuren psychologisch glaubwürdig erscheinen zu lassen; hier kommt vielleicht allzu viel angelesene Psychoanalytik und romanhafte Konstruktion ins Spiel. So sind etwa Eddies Frau und Gwen sehr vordergründig kontrapunktisch konstruiert, so dass keine von beiden wirkliches Leben besitzt. Weder Eddie noch Gwen (in der Interpretation von Kirk Douglas und Faye Dunaway) vermögen wirklich glaubhaft zu machen, dass sie die Fähigkeiten zu einer dauerhaften Bindung in einem einfachen, natürlichen und sinnerfüllten Leben aufbringen werden; abgesehen davon, dass Kazan das natürliche Leben etwas einseitig und oberflächlich einfach mit sexuell erfülltem Leben gleichzusetzen scheint.

Auch künstlerisch steht Kazan hier nicht ganz auf der Höhe einiger seiner früheren Filme. Manche formalen Spielereien und Mätzchen verhindern die stilistische Einheit, weil sie nicht ins Werkganze integriert sind, sondern plakative Fremdkörper bleiben, mit denen Kazan zu sagen scheint: «Seht, auch ich kann modern sein.» Und wenn er zwei Gesichter in ein einziges übergehen lässt, oder wenn Eddie als Erwachsener in einer Szene aus seiner Jugendzeit gegenwärtig ist, so sind die Beziehungen zu Ingmar Bergman (etwa «Personas» und «Smultronstället») ziemlich offensichtlich. ul.

Grosser Preis des OCIC für 1969

Die Jury des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC) vergab ihren «Grossen Preis 1969» an den französischen Film «Le grand amour» (Fb 8/69) von Pierre Etaix. In der Begründung heisst es: «Das feinfühlige und originell-humorvolle Werk beschreibt das Reifen ehelicher Liebe durch die Versuchung gedanklicher Untreue. Die Darstellung geschieht im ironischen Gewand kleinstädtischer Lebensgewohnheiten. Weitere menschliche Werte sind in vielen gut beobachteten Situationen zu erkennen.» – Die Jury drückt weiterhin ihre Anerkennung aus über das hohe Niveau der im Wettbewerb gezeigten Filme. Unter diesen hat insbesondere der Film «Ma nuit chez Maud» von Eric Rohmer (Das Drehbuch erschien in L'Avant-Scène, Nr. 98, Dezember 1969) besondere Beachtung gefunden wegen der gelungenen Darstellung akuter Probleme im Leben eines heutigen Christen. fd