

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 16 (1964)
Heft: 9

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 02.05.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

ACCATONE

Produktion: Italien
Regie: P. P. Pasolini
Besetzung: Franco Citti, Franca Pasut
 Roberto Scarringella, Adele Gambrina
Verleih: Columbus

ms. Mehr als zweieinhalb Jahre hat es gedauert, bis "Accatone", der erste Film, den der italienische Schriftsteller Pier Paolo Pasolini selbständig und in Erweiterung seines schriftstellerischen Werkes geschaffen hat, zu uns in die Schweiz gekommen ist. Das ist ein einzelnes, wenn auch nicht das einzige Beispiel dafür, wie lange das Kinogewerbe in unserem Lande - trotz dem Ruf, eine reichste Auswahl von Filmen zu treffen - oft zögert, bis es bedeutende Filme auf die Leinwand bringt.

Pier Paolo Pasolinis schriftstellerisches Werk ist auf dem Wege, für die italienische Literatur die Alltagswirklichkeit der untersten Schicht der Bevölkerung zu erobern und den rhetorischen Traditionalismus durch eine schlichte, naturnahe, dialektale Sprache, eine Sprache abhold jedem Pathos und jeder Sentimentalität, auch jener des blossen Klanges und der Melodie, zu überwinden. Er steht damit in der eigenen, wenn auch nicht breiten Tradition, die im Verismus des vergangenen Jahrhunderts ihre Wurzel hat und nach dem Zweiten Weltkrieg, als die italienischen Schriftsteller sich daran machten, die Wirklichkeit in den Griff zu bekommen, die ihnen der Fascismus, Krieg und Nachkrieg hinterlassen hatten, neu auflebte. Damals kam für die realistische Literatur der Begriff des Neorealismus auf, der natürlich weit mehr als nur ein Schlagwort ist, vielmehr die Komplexität eines aktiv gewordenen Verhältnisses zur sozialen und politischen, zur geistigen und kulturellen Gegenwart enthält.

Pasolini, 1922 in Bologna geboren, in Rom lebend, ist als Schriftsteller in diesem Zusammenhang zu sehen. Gerade das Bedürfnis, der Wirklichkeit, und zwar der des untersten Proletariats Roms, habhaft zu werden, sie unverstellt, ohne die Schranke einer bewusstseinserhellten, ästhetisch polierten Sprache zu erfassen, musste Pasolini zum Film führen: zu diesem Medium, das in seinen wie in den Augen aller Realisten, durch die konkrete Erscheinungswelt der Photographie, durch die Körperlichkeit der Menschen, durch die Darstellbarkeit des Menschen in Gebärde, Mimik und Leibhaftigkeit, wie kein anderes Kunstmedium berufen scheint, in die nächste Atemnähe der Realität gelangen zu können.

Pasolinis Menschen stammen aus dem Unterproletariat, in seinen Büchern so sehr wie in seinen Filmen. Drei Filme hat er bisher gedreht, als ersten "Accatone" (der bei uns mit dem irreführenden und Pasolinis ehrliche Sozialwelt zur Kolportage erniedrigenden Untertitel "Porträt eines Zuhälters" läuft), als zweiten "Mamma Roma" (auf den wir immer noch warten), schliesslich als dritten, die Episode "La ricotta" in dem Film "Ropopag". Durch das Milieu, die Menschen, die Verwendung des römischen Dialekts für die Erzählung im Buch beziehungsweise für die Dialoge in den Filmen, durch die Härte des realistischen Zugriffs erweisen sich Romane wie Filme Pasolinis als die Werke des einen und selben Autors. Und dennoch gibt es, scheint mir, einen Unterschied, zumindest wenn man "Accatone" mit den Romanen Pasolinis, etwa "Vita violenta", vergleicht.

In "Accatone" fühlt sich Pasolini nicht versucht, für seine Menschen, die Gefangene ihrer selbst, ihrer sinn- und ziellosen Vitalität, ihres Milieus am Rande der Stadt, also der geordneten Gesellschaft, sind, nach irgendeiner Erlösung zu suchen. Er verzichtet darauf, Ideologie, etwa die des gesellschaftskritischen und klassenkämpferischen Marxismus, dem Pasolini in seinen politischen und sozialen Auffassungen nahe steht, aufscheinen zu lassen. Die menschliche Welt bleibt in "Accatone" geschlossen, es gibt keinen irgendwie gearteten Aufstand.

Die Menschen in "Accatone", Tagediebe, Zuhälter, Diebe, Arbeiter ohne Arbeitsfreude und Berufssinn, sind Menschen, deren Existenz ausserhalb der Gesellschaft steht. Es ist symbolisch für sie (wiewohl Pasolini Symbolismen nicht sucht, da sie seine realistische Welt zerstören würden), dass sie nie in die Stadt, also in die Ordnung, eindringen oder höchstens dann, am Schluss des Films, wenn sie auf Diebespfaden gehen; denn stehlen kann man natürlich draussen, im Randquartier mit seinen verwahrlosten, schmutzigen, armseligen Häusern und Baracken, nichts. Accatone und seine Kameraden bleiben draussen, sie haben gar keinen Begehrt, in die Stadt einzudringen, so wie sie gar nicht auf den Gedanken kommen, ihre Vitalität, die stark und gefährlich ist, zu nutzen, ihr im Leben eine Aufgabe zu geben, etwa also zu arbeiten.

Sie sitzen in dieser Vitalität fest, toben sie aus im Geschlecht, befreien sie im Allotria, das immer gleich umzuschlagen droht in Gewalttätigkeit. Sie leben von der Hand in den Mund, hungern auch, und sie tragen den Hunger lieber, als dass sie sich eine Arbeit suchen würden.



Zu allem fähige, junge Männer im Film "Accatone" gelangen nie in ein Verhältnis zur Schöpfung, zur Liebe, zu den Mitmenschen.

Manchmal drängt es in ihnen, kommen sie sich vor als Opfer, aber sie wissen nicht, als wessen Opfer. Der Gesellschaft? Um diese kümmern sie sich nicht. Ihrer selbst? Sie ahnen es, aber klar wird es ihnen nicht, denn sie leben ein Leben, das gleichsam vor dem Bewusstsein stattfindet, sie haben kein Bewusstsein, so wie sie letzten Endes auch keine Sprache haben, nur Worte der simpelsten Kommunikation, Sprachgebärden und Sprachfloskeln, in denen sich ihre Vitalität, aber auch ihre Gefangenschaft ausdrückt. Es gibt in diesem Film zwar schier endlose Reden, aber es gibt kaum ein Gespräch, es gibt kein intellektuelles Zueinander im Wort, es gibt in den Worten nur ein Tasten nach dem, was unausgesprochen, unaussprechbar in ihnen, tief innen, sitzt.

Accatone und seine Kameraden sind also Gefangene ihrer selbst, und Pasolini lässt es nicht zu, dass sich für sie irgendeine Erlösung anbiete, weder eine politisch-gesellschaftliche noch eine religiöse. Die einzige Erlösung ist der Tod, und der Tod ist eigentlich keine Erlösung, ist ein Abschluss, der die Vitalität und ihre dunklen, nicht begriffenen Schmerzen zum Stillstand bringt.

Accatone stirbt am Schluss, das sinnlose Opfer eines Verkehrsunfalles, der so sinnlos ist, wie sein ganzes Leben war. Dass der Tod Erlösung sein könnte, das zu denken, ist Accatone nicht imstande, aber aus den Tiefen seines Unbewussten steigt die Ahnung herauf, im Traum. Er träumt, dass er tot sei und seinen eigenen Leichenzug begleite. Hinter der Mauer des Friedhofs, in welchem der Zug verschwindet und in den er, Accatone, nicht eingelassen wird, breitet sich eine südliche Landschaft, karg, mit Buschwerk auf den Hügeln, von Sonne überstrahlt, verlassen, aber es zwitschern ein paar Vögel darin: es ist das Paradies, ein Paradies für die Armen, die Aermsten, so karg wie ihr Leben.

Oder gibt es nicht einen Anklang an Erlösung im Lachen? Im Lachen, sagt man, befreit sich der Mensch. Aber ist das Lachen Accatones und seiner Gesellen wirklich ein Lachen, das befreit? Zweimal lachen sie; das erstemal, als sie, mit knurrenden Mägen, zuschauen, wie Spaghetti gekocht werden; das anderemal, als sie, nach einem langen ermüdenden Marsch durch die Stadt, sich auf dem Randstein niedersetzen und einer von ihnen einen Schuh auszieht. Ihr Lachen ist wild, heftig, aber ist es befreiend? Tönt es nicht vielmehr wie ein Schrei, wie der Schrei des Aufbegehrens gegen ihr Schicksal, dem sie nicht entfliehen können?

Dieses Lachen ist erschütternd; es gibt kaum eine Szene in diesem Film, die tiefer ans Herz griffe als diese. Pasolini hat einen Film geschaffen, von dem jede Sentimentalität fern ist (was ihm in seinen Romanen nicht immer so rein gelingen will). Es ist ein unpoetischer Film, oder wenn er Poesie hat, ist es eben diese Poesie des Unpoetischen. Dass er unpoetisch ist, liegt im Stoff, der keinen Glanz verträgt, wenn er echt bleiben will.

Die Bildsprache Pasolinis wächst konsequent aus diesem Stoff heraus, sie hat nicht einen einzigen Anflug von Rhetorik, von formalistischem Glanz. Nüchtern ist sie, ohne Zier. Die Kamera greift zu, aber sie schweigt nicht. Schwenk und Fahrt sind behutsam, fast zögernd verwendet, als würden sie zur Gefahr, dass sie Pathos in die Geschichte Accatones hineintrügen. Bild setzt sich neben Bild, Grossaufnahmen

und Halbtotale sind, in hartem Schnitt gegeneinandergestellt, nach alter Manier, Einstellung gegen Einstellung je nach Massgabe des Dialoges geordnet; und im Bild gibt es keine kompositionelle Absicht, oder höchstens die der Zufälligkeit, keinen Belcanto der Plastizität. Die Realität der Landschaft, der Strassen, des Milieus, der Menschen erscheint ungeschminkt.

Die Fabel wird geradlinig, ohne Ausschmückung und Umwege, abgewickelt, chronologisch, und selbst der Traum, den Accatone in der Nacht vor seinem Tode träumt, ist keine Unterbrechung, sondern ein Teil dieses chronologischen Berichts. Er erscheint ganz selbstverständlich, wird nicht vorbereitet, sondern ist Teil eben der Wirklichkeit, auf gleicher Ebene wie sie. Einen Traum so schlicht, so ohne psychologische Vorbereitung im Film dargestellt zu sehen, ist wohltuend, heute, wo die Darstellung von Traum und Innenwelt von anderen Filmkünstlern so raffiniert und mit ästhetischem Selbstzweck in Szene gesetzt wird.

Die Welt dieses Films ist solcherart in sich geschlossen. Und sie wirkt geschlossener gerade noch dadurch, dass Pasolini als musikalische Begleitung Musik Bachs verwendet. Sie umschliesst die im Film sichtbare Welt, umgürtet sie gleichsam, ist, eben weil sie Erlösung in sich trägt, zur Gegenwelt, ist die Gegenwelt der Ordnung: in der Spannung zu ihr wird die Welt Accatones, diese heillose Vitalität, noch härter, noch qualvoller. "Accatone" ist ein Film, der nicht trösten will. Und wenn doch so etwas wie Trost darin ist, so der, dass seine Menschen, selbst die kriminellen Napolitaner, sympathische Menschen sind - sie haben, trotz dem Entsetzlichen ihrer Existenz, unsere Sympathie, vielleicht unser Mitleid, jedenfalls unsere Solidarität.

SPIEL OHNE GEWINN (Recoil)

Produktion: USA
Regie: Paul Wendkos
Besetzung: Robert Taylor, Vera Miles, Marc Lawrence
Verleih: Elite

ms. Ein Kriminalfilm, der nicht als heisser Thriller, sondern als Rechenpiel aufgezogen ist, das kühl den Intellekt beschäftigt und mit allerlei Kombinationen die Phantasie unterhält. Das Thema besteht darin, wie ein Chefdetektiv und seine Leute allmählich einen Ring von Leuten einkreist und überführt, die illegale Wettbureaus unterhalten. Ein Mitglied der Bande, das als Psychopath erscheint, bietet der Polizei einen Ansatzpunkt und die Frau des Bandenchefs sowie dessen Rechtsanwalt, die nur halb im Verbrechen stehen, sind die Schlüssel, von denen schliesslich der Erfolg der Polizei abhängig wird. Der Film ist insofern von Interesse, als er uns Schritt um Schritt an die Lösung heranführt. Formal geht er so vor, dass er für den Zuschauer weder mit den Verbrechern noch mit den Detektiven eine Identifikation herstellt, sondern auch dem Zuschauer die Möglichkeit eigenen Kombinierens offen lässt. Das Geschehen wird also nicht aus einer einzigen Perspektive, etwa der des verfolgten Verbrechers oder der des verfolgten Detektivs, aus gezeigt, sondern Sequenz um Sequenz wird aneinander gereiht, in ständigem Wechsel der Perspektiven. Damit stellt sich Sachlichkeit her, die die ganze Spannung ausmacht. Zur Sachlichkeit gehört die Eigenart, dass das Bild fast immer aus Halbnahaufnahmen besteht. Die Schauspieler stehen im Mittelpunkt, es gibt keine Massenszenen. Man könnte also sagen, der Film stehe nahe beim Theater. Daher konzentriert er sich auch auf Stars - Robert Taylor, Vera Miles, Harold J. Stone. Psychologie des Einzelnen interessiert, nicht seine soziale Umwelt. Die Regie hat der bezeichnenderweise vom Fernsehen herkommende Paul Wendkos inne.

LIEBESGRUESSE AUS MOSKAU (From Russia with love)

Produktion: England
Regie: Terence Young
Besetzung: Sean Connery, Daniela Bianchi,
Pedro Amendariz, Lotte Lenya
Verleih: Unartisco

FH. Der Film dürfte eine gewisse Anziehungskraft durch seinen geschäftlich geschickten Titel ausüben, der einen Blick hinter den eisernen Vorhang, verspricht. Aber er ist auch alles, was an ihm zu loben ist. Es handelt sich um eine der üblichen, wilden Spionagegeschichten, nur noch um ein Stück rasanter als der gewöhnliche Aufguss. "Phantom" ist ein Geheimdienst, der irgendwie die Welt-herrschaft erobern will, indem der britische Star-Geheimdienstmann James Bond getötet und eine neue, kostbare Deciffriermaschine aus Russland gestohlen werden soll.

Darauf kann es losgehen, "frei für Alle", jedes Mittel gestattet, und dazu noch in dem mystischen Konstantinopel, sodass auch Türken und Zigeuner einbezogen werden können. Am Leben bleibt schliesslich der Held James Bond, der sich mit seiner Deciffriermaschine nebst Geliebten als Sieger in Sicherheit bringen kann, während seine Gegner selbstverständlich ins Gras beißen. Es ist totaler Unsinn, mit britischem, eiskalten "Understatement" serviert, hie und da unfreiwillige Heiterkeit erzeugend, völlig überflüssig, täuschend im Titel, ein Max- und Moritz-Spionage-Kasperli-Theater.

DIE CASAROLI - BANDE (La banda Casaroli)

Produktion: Italien
Regie: Fl. Vancini
Besetzung: Renato Salvatori, Thomas Milan, J. Cl. Brialy
Verleih: Pandora

ms. Der junge Italiener Florestan Vancini, ein Schüler von Valerio Zurlini, ist mit dem Film "La lunga notte del 43", der den Sturz Mussolinis am 26. Juli dieses Jahres behandelt, bekannt geworden. In "La banda Casaroli" greift er wieder ein Thema der neueren Geschichte Italiens, diesmal nicht so sehr der politischen, als vielmehr der gesellschaftlichen, auf. Es geht um den "mezzogiorno di fuoco" in Bologna im Jahre 1950. Im Oktober und November dieses Jahres machte eine Bande von jungen Verbrechern die Banken Italiens unsicher.

Die Bande setzt sich aus drei jungen Männern zusammen. Ein Arbeitsloser, Gabriele, gerät in die Abhängigkeit von Paolo und Corrado, die als Schwarzhändler begonnen haben und Banditen geworden sind. Sie unternehmen Raubzüge auf Bankfilialen, sie gehen dabei etwas kopflos und wenig raffiniert, aber brutal vor, und eines Tages erschiesst Gabriele einen Bankangestellten, der die Hände nicht hoch nimmt. Die Polizei kommt der Bande nur zufällig auf die Spur. Die Banditen fliehen, von Panik ergriffen flüchten sich Paolo und Corrado durch Bologna und schiessen jeden nieder, der sich ihnen in den Weg stellt. Auf einem Platz werden sie unter Feuer genommen, Paolo, der Bandenchef, ist scheinbar tödlich verletzt, Corrado bringt sich selber um, und der vorerst unentdeckt gebliebene, etwas dumme und schüchternere Gabriele nimmt sich, als er hört, dass seine Freunde tot sind, ebenfalls das Leben.

Aber Paolo Casaroli ist nicht tot, er erholt sich im Krankenhaus, und er verhöhnt einen Journalisten, der ihn dort aufsucht und die Begründung für die begangenen Verbrechen im Krieg sucht; er verhöhnt den Journalisten, der sich - wie alle um die öffentliche Ordnung Bekümmerten - das schöne Gedankengebäude zusammengezimmert hat, dass der Krieg an allem Schuld sei. Vancini gibt mit diesem Schluss der Interpretation von "La banda Casaroli" einen Wink: nicht der Krieg ist schuld am Verkommen dieser Burschen, nicht die Arbeitslosigkeit, die damals noch herrschte, sondern es handelt sich um einen konstitutionellen menschlichen Mangel, und diesen Mangel kann man als "Fascismus" bezeichnen. Es gibt bei Paolo Casaroli eine Ideologie, und nach dieser Ideologie, auf Grund derer Casaroli immer auch auf Mussolini anspielt, gibt es nur zwei Arten von Menschen, solche, die die Arme hochheben,



Im Film "Die Casaroli-Bande" wird mit Restbeständen der faschistischen Ideologie abgerechnet.

und solche, die die Arme hochheben lassen. Vancini will, indem er dokumentarisch vorgeht, zeigen, dass es in Italien noch Restbestände des Fascismus gibt, will aber auch dartun, dass diese fascistische Ideologie nicht einfach gesellschaftlich bedingt ist, sondern konstitutionell besteht. Formal lehnt sich Florestan Vancini an die chronistische Erzählweise an, die Franco Rosi in "Salvatore G." so meisterhaft entwickelt hat. Es gibt keine Studioaufnahmen im Film, die Montage des Bildmaterials, das die Atmosphäre des Dokuments besitzt, ist einfach, mit offensichtlich didaktischem Ziel, dem nämlich, das Publikum auf die Erkenntnis dessen hinzuleiten, was als fascistisches Denken gilt. Gespielt ist der Film hervorragend.

LA VIE CONJUGALE

(Meine Tage mit Pierre)
(Meine Nächte mit Jacqueline)

Produktion: Frankreich/Italien
Regie: André Cayatte
Besetzung: Marie-José Nat, Jacques Charrier, Michel Subor,
Verleih: Columbus

ZS. Es handelt sich um zwei Filme, die meist abwechselnd im gleichen Kino gespielt werden, aber eine Einheit darstellen. Es geht beide Male um die Schilderung der gleichen Ehe und ihres Zusammenbruchs, nur einmal von seinem, das zweite Mal von ihrem Standpunkt aus.

Cayatte kann auch hier den Juristen nicht verleugnen. Es geht ihm darum, die Not zweier Menschen zu zeigen, die beide die gleiche Gemeinschaft ganz verschieden sehen. Dabei nimmt er selber keine Stellung, der wahre Sachverhalt wird nicht abgeklärt, keine Beweismittel dafür oder dagegen angerufen, sodass der Zuschauer beim Verlassen des Films nicht weiss, wer von den beiden gewesen Ehepartnern mehr im Recht gewesen ist.

Wie schon früher, arbeitete Cayatte auch hier wieder ausgedehnt mit dem Mittel der Rückblende. Die beiden haben sich während des Studiums, wo sie an der gleichen Fakultät eingeschrieben waren, kennen gelernt. Obwohl begabter als er, gibt sie ihr Studium auf, um nur noch der Familie und dem Kind, das sich einstellt, leben zu können. Rasch aber beginnen die Schwierigkeiten, die nach 7 Jahren zum Bruch führen. Beide sind unglücklich, und die Zukunft sieht für sie sehr unsicher aus.

Wie es zum Bruch kam, das wird uns nun in zwei Versionen erzählt. Scheinbar scheint sich darin manches Vorgefallene zu widersprechen, aber das trifft bei genauerem Zusehen nicht zu, nur die Standpunkte sind verschieden. Jacqueline kann es nicht verschmerzen, dass ihr Mann so ehrgeizlos ist, dass er lieber als Jugendrichter sich mit der gefährdeten Jugend abgibt, als einen Haufen Geld bei einem grossen Anwalt zu verdienen. In ihren Augen ist er ein Schwächling, der die ganze Familie zwingt, mit einem kärglichen Gehalt auszukommen, sodass sie noch mitverdienen muss. Sie spürt auch, dass er sich von ihr abwendet und wirbt um ihn, jedoch ohne Erfolg, trotzdem sie auch zahlreiche Verehrer abweist.

Er macht seinerseits aus seiner Enttäuschung kein Hehl. Sie habe einen masslosen, gesellschaftlichen Ehrgeiz entwickelt, grosszügig leben wollen, dabei ihre Pflichten als Frau und Mutter vernachlässigt. Sie sei auch untreu gewesen, während er bis zur Lächerlichkeit alles getan habe, sie zurückzugewinnen, ohne Erfolg.

Cayatte hat sich grosse Mühe gegeben, die beiden Streitenden als liebenswerte Menschen darzustellen, die von der Richtigkeit ihres Standpunktes restlos überzeugt sind. Aber leider ist es ihm nicht gelungen, immer die entsprechenden Gestaltungsmittel zu finden, welche den Zuschauer von seinem Anliegen überzeugen könnten. Der Verlauf der Geschichte wirkt mehrmals sehr konstruiert und gezwungen, ja ausgefallen, sodass ein Mitgehen nicht immer möglich ist. Auch sind der Frivolitäten reichlich viele, ohne dass sie irgendwie durch die Absicht des Films gerechtfertigt wären. Aber es zeigt sich hier die Lebenserfahrung des Juristen, der nicht nur mutig Gesellschaftskritik übt, besonders an der Justiz, die er von Grund auf kennt, sondern der auch sehr gut vorführt, wie sich aus kleinen Differenzen beim Zusammenleben, im Grunde Nichtigkeiten, schwere Konflikte ergeben können, bis zur Unheilbarkeit. Auch hinter den Unzulänglichkeiten zeigt sich plötzlich wieder, wie begabt Cayatte auch als Regisseur ist, wie er mit wenigen Aufnahmen eine Atmosphäre erzeugen, ein Milieu überzeugend herbeizubereichern kann. Auch die Darsteller sind gut geführt, soweit es das unterschiedlich geratene Drehbuch zulässt. Wer sich für solche Fragen interessiert, wird hier guten Stoff zum Nachdenken finden.

KEIN LORBEER FUER DIE MOERDER (The prize)

Produktion: USA
Regie: Marc Robson
Besetzung: Paul Newman, Elke Sommer, Edward G. Robinson
Verleih: MGM

ZS. Der Nobel-Preis gibt hier den Vorwand für einen Spionagefilm ab. Allerdings ein Nobel-Preis, wie ihn sich Amerika selber kaum vorstellen dürfte. Die Preisträger sind teilweise geschwätzte Trottel, sie betrachten sich als Scharlatane, wenn sie Mediziner sind, oder sie stecken in düstern Eheschwierigkeiten, wenn sie mit Gemahlin anrücken. Nur einer ist hinter einer unscheinbaren Maske als Literaturprofessor heil und mit allen Wassern gewaschen, der amerikanische Preisträger für Literatur. Der Osten versucht nun, sich des Atomphysikers zu bemächtigen und ihn durch einen Schauspieler zu ersetzen, was natürlich prompt durch den harmlos-scharfsichtigen Literaten entdeckt wird. Die schwedische Polizei wird als nicht übertrieben gescheit betrachtet, sie hat nichts davon bemerkt und glaubt es lange nicht. Doch kommt alles zum guten Ende; zwar kann der geraubte Atomphysiker nach den ausgestandenen Schrecken sich nur noch schwankend den Preis beim König holen, aber wenigstens wird der falsche Atomphysiker abgemurkst. Allerdings muss dann noch die stiefmütterlich behandelte Polizei erscheinen, um den arg in Lebensgefahr geratenen Literaturpreisträger zu retten.

Man darf hinter einem solchen Stoff nichts anderes als Unterhaltung suchen. Das West-Ost Problem wird als solches überhaupt nicht berührt, es wird nur für Unterhaltungszwecke herangezogen. Das ist nicht sehr erfreulich, wenn im Ganzen der Film auch lustige Stellen aufweist. Aber wir werden selbst dann, wenn brillant gespielt wird, ein Unbehagen nicht los, dass ein so heillos ernster Konflikt nur dazu dient, die Menschen zum Lachen zu bringen, Geld für Vergnügungszwecke daraus zu schlagen. Ganz abgesehen von der Lächerlichmachung des Nobel-Preises, der dies kaum verdient hat. Unterhaltungsfilme pflegen allerdings, selbst wenn sie nicht ganz schlecht sind, bald wieder zu verschwinden, so dass dies nicht allzu tragisch genommen werden darf, umsoweniger, als der Film ausgezeichnete Aufnahmen von Stockholm aufweist, die ein längeres Leben verdienten. Es wird aber doch der Unterhaltungswert dadurch reduziert.



P. Newman (links) und Ed. G. Robinson (Mitte), zwischen ihnen Diane Baker und Elke Sommer, im Film "Kein Lorbeer für die Mörder", der sich stellenweise ergötztlich um den Nobelpreis auslässt, aber durch die Ausnützung des Ost-Westkonflikts für blosse Vergnügungszwecke an Unterhaltungswert einbüsst.