Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 6

Rubrik: Filmkritik

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: 09.01.2026

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

Zum Tode von Fernandel

Mit wehender Soutane ist er durch das Dorf irgendwo in Italien geschritten, hat seinen Schäfchen die Hölle heiss gemacht oder ihnen die Pfade zum Himmel gezeigt, und ist mit dem Kommunisten und Bürgermeister Peppone in liebevoller Fehde gelegen: der streitbare Priester Don Camillo. Ja, und die Glokken seiner Kirche, dem Ort geheimer Zwiegespräche mit seinem Herrn «droben», hat er auch geläutet. Doch jetzt läuten die Glocken für ihn: Don Camillo, verkörpert vom grossen Komiker Fernandel, ist tot.

Am 28. Februar war es zur Erschütterung Tausender von Pariser und Franzosen, zur Trauer von unzähligen Film-Freunden der älteren und mittleren Generation bekanntgegeben worden: der französische Filmschauspieler Fernandel, mit bürgerlichem Namen Fernand Joseph Desiré Contandin, ist im Alter von 68 Jahren in seinem Heim an der Avenue Foch in Paris vom Tod ereilt worden. Freunde der Familie wussten zu berichten, dass der beliebte Komiker seit einiger Zeit an schwerer Krankheit gelitten hatte. Im Sommer letzten Jahres war Fernandel bei Dreharbeiten in Italien zusammengebrochen. Seither konnte er nicht mehr vor die Kamera treten.

Fernandel, der Star mit dem bleckenden Pferdegebiss, war der «Komiker des kleinen Mannes», und als kleiner Mann aus kleiner Familie ist er denn auch am 8. Mai 1903 in Marseille zur Welt gekommen. Sein Vater war Büroangestellter, dessen grosse Liebe die «Bretter, die die Welt bedeuten», die Bühne war, und so erschien es nur natürlich, dass auch der Sohn künstlerische Neigungen zeigte. Nachdem sich Fernandel in seinem «Zivilberuf» vom Laufburschen zum Bankangestellten durchgemausert hatte, griff das Schicksal ein: der «kleine grosse Mann» erhielt überraschend das Angebot, in Toulon als Sänger aufzutreten. Nach Erfolgen in der Provinz, kam 1930 der Triumph, als er in einem Variété von Sacha Guitry, dem weltbekannten Schauspieler und Bühnenautor, entdeckt wurde.

Fernandel, «der grosse Komiker, den die französischen Regisseure oftmals zum Hanswurst erniedrigt haben» (Filmhistoriker Georges Sadoul), gelangte auf der Leinwand als gutmütiger, grundehrlicher und liebevoller «Dorftrottel» zu Weltruhm. So etwa im Film «Tugendreicher Isidor» oder später in dem, heute weder dem jungen Filmklubpublikum, noch angehenden Cinéasten bekannten «Le Spountz». Doch Fernandel war nie totaler Blödelei oder allzugrosser Sentimentalität erlegen. Die Figuren, die er darstellte, waren wohl liebenswerte Naivlinge, doch niemals mitleiderwekkend. Denn das Ende war immer gut und das Lachen befreiend. Wirklich grosse Filme, in denen Fernandel sein komödiantisches Talent in emotionelle Bahnen zu lenken wusste, waren «Angèle» (1934) von Marcel Pagnol und «Carnet de Bal» (1937) von Julien Duvivier. Im letztgenannten Werk spielte er an der Seite der damals «Grössten»: Raimu, Louis Jouvet und Harry Baur. Duvivier war es denn auch, der Fernandel zu seinem publikumsmässig (wenn auch nicht künstlerisch) gewaltigsten Erfolg verhalf, zu «Don Camillo und Peppone», in dem in humorvoller, manchmal derbsaftiger und zuweilen fein-ironischer Form der Kampf zwischen katholischer Kirche und Kommunismus geschildert wurde. Zwei Fortsetzungen der «Don Camillo»-Serie beweisen den durchschlagenden Kassenerfolg dieser liebenswerten Komödien.

Zu Beginn des Jahres 1953 war Fernandel, der seinen Künstlernamen der Schwiegermutter verdankt, die ihn in Anspielung auf die unzertrennliche Liebe zwischen ihm und seiner Frau Henriette (die er 1925 geheiratet hatte) «Fernand d'elle» (etwa: ihr Fernand) nannte, zum Ritter der Ehrenlegion geschlagen worden. Fernandel hinterlässt nicht nur drei erwachsene Nachkommen, sondern auch im Bewusstsein von filmbegeisterten Generationen ein beglückendes Werk. Gewiss: seine Filme mögen einer neuen sozialkritischen und programmatischen Kritik nicht mehr standhalten, doch dazu waren sie ja auch nicht gedreht worden. Sie entstanden zu einer Blütezeit der französischen Filmindustrie und waren dazu bestimmt, Freude und Gefühle zu wecken. Sie sollten Fröhlichkeit in die Herzen Unzähliger tragen, die bereit waren, ihre Herzen der Fröhlichkeit zu öffnen. Zugegeben: es war «Papas Kino», das da gedreht wurde, aber wo wäre die «nouvelle vague», die «Neue Welle» à la Vadim, Truffaut, Chabrol und Godard ohne Pionierarbeit der einer Kulturtradition verhafteten französischen Altmeister?

Rolf Niederer

FILM KRITIK

Catch 22

Produktion: USA, 1970
Regie: Mike Nichols
Drehbuch: Buck Henry, nach dem gleichnamigen Roman von Joseph Heller (1955)
Darsteller: Alan Arkin (Hauptmann Yossarian), Martin Balsam, Richard Benjamin, Arthur Garfunkel, Paula Prentiss, Anthony Perkins, Orson Welles, Jon Voight
Verleih: Starfilm, Zürich

bj. Mike Nichols, der sowohl mit «Virginia Woolf» wie auch im masslos überschätzten «The Graduate» hinter seinen Intentionen zurückblieb, hat sich an einen der perfidesten Antikriegsstoffe herangemacht: an Joseph Hellers «Catch 22», an ein Buch, das mit seinem impertinenten Schwung nicht nur das praktische Prinzip des Krieges überrennt, sondern auch dessen (geheuchelte) Motivierung und fürchterliche Schizophrenie mit ätzender Schärfe an den Wurzeln trifft. Nichols vermag dabei die Vorlage nicht zu erreichen. Was sich dort mit ungestümer Ironie, mit fast subversiver Leichtigkeit formulieren und im Ergebnis radikal zersetzen lässt, bleibt hier, im konkreten Leinwandbild, bedeutungsschwer, oft auch etwas dickflüssig und schematisch. Und dennoch haben wir es hier mit einer der gescheitesten Durchdringungen und, dadurch bedingt, mit einer der fürchterlichsten Blossstellungen des kriegerischen Handwerks und Mythos zu tun, die in unseren Kinos seit langem zu sehen waren.

Der Krieg ist das Chaos. Er degradiert den Menschen zum Material. In den üblichen «Tora»- und «Liberation»-Wälzern wird das Material zum Wert an sich und die ganze «Tragödie» zur Ästhetik, die, gemäss dem Manifest der Futuristen etwa, den Krieg zum herrlichen, erlebenswerten Spiel erhöht. Nichols Film nun reduziert diese Grundwahrheiten bis zum blossen Skelett: der Film selbst erscheint als ein Chaos, als eine Folge absurder, grotesker, schrecklicher Ereignisse. Doch der Krieg ist zugleich auch die perverse Apotheose der Ordnung. Und erst diese Ordnung macht das Chaos, durch das die Ordnung um so stärker wird, möglich: letztlich erscheint der ganze Film völlig in sich geschlossen; die Entwicklung ist logisch, kontinuierlich. Hier hat Nichols, mit grosser Intelligenz für die Montage, über die

Vorlage hinaus Hervorragendes geleistet. Die Hauptfigur, Hauptmann Yossarian, der zuerst, wie so viele andere auch, den Weg des geringsten Widerstands wählt und nichts als überleben will, durchgeht eine sehr plausible Entwicklung: am Schluss desertiert er nach dem fernen Schweden.
Den Rahmen der Handlung – oder besser der Handlungen – bildet die amerikanische Präsenz im Italien des Zweiten Weltkriegs. Von einer amerikanischen Luftwaffenbasis aus operieren die Bombengeschwader gegen italienische Dörfer und Städte. Sinngemäss bekommt die Handlung als Kontinuität kein Gewicht, denn sie hat auch keine Bedeutung. Wichtig werden dafür die Episoden und Charaktere, die Flüchtigkeit der Motive, der Irrsinn der Entschlüsse, der wahnwitzige Eifer der ahnungslosen Führer, die Gedankenschwäche der Gehorchenden. Immer wieder läuft sich das System leer. Der Krieg selber findet dabei kaum statt – wenigstens wird er nicht wahrgenommen. Man bombardiert, tötet – Zivilisten und andere –, man stürzt ab oder kehrt zurück, und gedacht werden darf höchstens innerhalb der Kompetenz, also in Funktion zur praktischen Ausführung eines Befehls, dessen Hintergrund nie einsichtig gemacht wird – und werden darf. Man verdrängt konsequent jeden Gedanken an den Krieg.
Hauptmann Yossarian begeht indessen den verhängnisvollen Schritt zum selbständigen Denken – und nun beginnt das Räderwerk zu laufen. Anstatt eine strategisch unwichtige Stadt bombardiert er das freie Meer, mit unschuldiger Miene tritt er nackt zur Ordensverleihung oder zur Bestattung eines Kameraden an, um die unfassbare Absurdität des Ganzen aufzuzeigen – was indessen niemand kapieren will. Denn der Krieg – und hier wird endgültig deutlich, dass Nichols nicht von Italien, sondern eindeutig von Vietnam spricht – ist die Fortsetzung der Wirtschaft mit anderen Mitteln, die Korruption durch das Geld, die Zerstörung durch die Macht einer stärkeren Organisation und Gesellschaft. Dagegen vermag der einzelne nichts. Ohnmächtig muss Yossarian mitansehen, wie die Amerikaner sich selber bombardieren, weil das ihrer Wirtschaft hilft: wenn es um den Profit geht, führt man Krieg – selbst gegen sich selber. Wer eine «kleine» Italienerin vergewaltigt und dann zum Fenster hinauswirft, kommt ungeschoren davon: er ist Teil des gleichgearteten Systems. Wer indessen mit gesundem Menschenverstand gegen dieses System angehen will, in den unwichtigsten Details, wird verhaftet. Für Yossarian gilt es da nur noch Abschied zu nehmen. Als Deserteur.
Die Brisanz der geistvollen, turbulenten Angriffe, die sich, mit wenigen Ausnahmen, Sequenz für Sequenz einstellen, schwächen die eingangs erwähnten Einwände etwas ab. Nichols kreist immer näher und schneller um den entblössten Kern des Krieges, und das Lachen hat hier, ganz anders als im puerilen, verlogenen «M.A.S.H.», keine befreiende Wirkung: es bleibt einem buchstäblich in der Kehle stecken. Auch die ausserordentliche Präsenz der Darsteller, vor allem jene Alan Arkins als Yossarian, gibt dem Film ein Gewicht und eine Kohärenz von nicht alltäglicher Wirkung, die kein dumpfes «Erleben» (oder Konsumieren) zulässt, sondern zur präzisen Reflexion und individuellen Selbstbefragung zwingt.

L'amante di Gramigna

(Der Bandit)

Produktion: Italien/Bulgarien, 1968
Regie: Carlo Lizzani
Drehbuch: Ugo Pirro und Carlo Lizzani, frei nach der gleichnamigen Novelle von Giovanni Verga
Kamera: Silvano Ippoliti
Musik: Otello Profazio
Darsteller: Gian Maria Volontè, Stefania Sandrelli, Ivo Garrani, Luigi Pistilli, Emilia Radeva, Assen Milanov
Verleih: Monopol, Zürich.

bj. Carlo Lizzani («Banditi a Milano»), der, wie etwa Bolognini, am Auslauf des Neo-Realismus steht, hat seit jeher Spontaneität, Emotion und Intelligenz zu einem sehr dichten Engagement verbunden, dessen Stimmigkeit oft mehr zu überzeugen vermochte als die kaum je zu Ende geführte Analyse.
Auch in dieser Parabel vom betrogenen Bauern, der nur noch zwischen (versklavender) Resignation und Revolte wählen kann, zielt Lizzani sehr bewusst auf eine verbindliche Sozialkritik, die sich indessen im Temperament des Regisseurs bisweilen etwas verliert. Mit Ugo Pirro zusammen hat der Regisseur die sizilianische Novelle von Giovanni Verga (1840–1922) verfilmt, die von den Privilegien und der Ausbeutung berichtet, die weiterbestanden, auch nachdem Garibaldi den Bauern ermöglicht hatte, ihr Land zu besetzen. Piemontesische Truppen bewachen, mit der gleichen Strenge wie zuvor die bourbonischen, eine Ordnung, die nur den bereits Besitzenden, Gerisseneren und Vermögenden dient.
So wird Giuseppe Gramigna und dessen Vater ihr selber gebautes Häuschen abgelistet. Gramigna erkennt den Mechanismus des Betrugs und der Repression – und zugleich auch seine eigene Ohnmacht. Zuerst stürmt er den Aktenstoss des Notars, dann stattet er den Reichen und Mitschuldigen seinen verhängnisvollen Besuch ab, bis er schliesslich, von immer stärkeren Verbänden gejagt, in der Höhle Zuflucht findet. Hier verbindet sich seine Leidenschaft der Rache mit jener der Liebe: Gemma wird seine Braut, schlägt sich zu ihm, und erst ihr Zögern, ihr vermeintlicher Ausbruch aus der Isolation und der Verzweiflung wird beiden verhängnisvoll.
Lizzanis Film besticht durch Atmosphäre, Kraft und Reichhaltigkeit an Eindrücken und menschlichen Regungen. Gefühl und Erotik, Wucht und Robustität erinnern eigenartigerweise an die Ästhetik der Gewalt des novo cinema: da ist dasselbe Ineinander von Blut und Liebe, Gewalt und Zärtlichkeit, Brutalem und Zerbrechlichem. Da ist auch dieselbe Identifikation von Verzweiflung und Wut, Aggression und Sehnsucht nach Ruhe, die illusorisch bleibt.
Lizzani war nie treuherziger Optimist. Auch hier geht die Revolte Gramignas am Ziel vorbei. Sein Tod ist völlig überflüssig. Die Bauern haben ohne ihn und in einer gemeinsamen, gezielten Aktion gegen den Hauptschuldigen – den sich Gramigna stets für später «aufgehoben» und nie angegriffen hatte – einen ersten Schritt zur Erhebung getan. In diesem Kampf zwischen der Unordnung der

Mit einer Parabel übt Carlo Lizzani in «L'amante di Gramigna» eine verbindliche Sozialkritik

Revolte und persönlichen Rache gegen die legale Ruhe und Ordnung, die im Dienste einiger weniger repressiver Beherrscher steht, hat Gramigna für die richtige Seite auf untaugliche Weise im falschen Augenblick gekämpft.
Wenn sich Luzzani, wie angedeutet, gelegentlich in unkontrollierten, episodenhaften Sequenzen etwas verliert, so führt er doch seine beiden Darsteller jederzeit mit kaum erwarteter Dynamik und Präzision. Noch nie habe ich Gian Maria Volontè so überzeugend, so unverfälscht und ausdrucksvoll gesehen, und Stefania Sandrelli vermag als Gemma ihre Fraulichkeit und Sensibilität sehr nachhaltig und dem klassisch-sizilianischen Stoff durchaus angepasst zu entfächern.

Spritzige Unterhaltung: Sharon Tate und Vittorio Gassmann in «12 + 1» von Nicolas Gessner

That Cold Day in the Park

(Ein kalter Tag im Park)

Produktion: USA 1969
Regie: Robert Altman
Darsteller: Sandy Dennis, Michael Burns
Verleih: Parkfilm, Genf

kh. «Wie weit geht eine Frau, um ihre Einsamkeit zu überwinden?» Die etwas reisserische Schlagzeile der Kinoreklame lässt nicht ahnen, was an Gehalt in diesem ungewöhnlichen Film steckt. Mit viel psychologischem Gefühl schildert Robert Altman («M.A.S.H.») die Einsamkeit einer unverheirateten, etwa 30jährigen Frau aus besseren Kreisen, die allein ein gediegenes Apartement bewohnt. Sie nimmt einen durchnässten Jungen von der Strasse zu sich, sorgt sich um ihn wie eine Mutter, spielt mit ihm wie eine Schwester und möchte ihn lieben wie eine Frau. Frustriert, des Alleinseins müde, sucht sie Freundschaft und menschliche Wärme. Es kümmert sie nicht, dass der Junge sich stumm stellt; wenn sie nur jemand bei sich hat, den sie umsorgen und verwöhnen kann. Der Junge aus ärmeren Verhältnissen lässt sich's gefallen, ohne seine Gastgeberin wirklich auszunützen. Er geniesst es zu baden, in einem weichen Bett zu schlafen, gut zu essen und zu trinken.
Sie jedoch versucht alles, um ihn an sich zu binden, sie schliesst ihn ein, sie erniedrigt sich, sie gibt ihre ganze Würde auf, um den Jungen an sich zu fesseln. Die Selbst-Entwürdigung nimmt immer krankhaftere Züge an, die Frau verliert jeglichen Halt und wird zu einer Wahnsinnstat getrieben.
Der Film spielt in Vancouver, im Westen Kanadas, in einer Stadt der Gegensätze, wo die Oberschicht britischen Lebensstil und Akzent pflegt, während die untern Schichten sich mit der rauhen, unfreundlichen Wirklichkeit dieser noch etwas an eine «Frontier-town» (vorgeschobene Stadt zur Zeit der Eroberung des Wilden Westens) gemahnenden Stadt auseinandersetzen. Die Frau und der Junge sind Vertreter der beiden Schichten. Der Junge nimmt keinen Schaden, wenn er sich «oben» hält; er stellt sich geschickterweise ja auch stumm und gibt seine Freiheit nie auf. Die Frau jedoch zerbricht, als sie sich in krankhaftem Wahn erniedrigt. Auf interessante Weise werden so innere, psychologische Bezüge äusseren, sozialen gegenübergestellt.
Die Atmosphäre dieser herbstlich-nassen Welt, die einen frieren macht, ist in dichten Bildern eingefangen. Man kann die Sehnsucht nach Wärme nachfühlen, man spürt, wie die elektrisch gespendete Wärme in der Wohnung die menschliche Wärme nicht ersetzen kann. Die Szenen in der Stadt versucht Altman mit dokumentarischen Mitteln möglichst realistisch zu gestalten. Diese distanzierte Betrachtungsweise stört allerdings etwas in diesem auf innere, psychische Konflikte angelegten Film.
Mit überzeugender Eindringlichkeit gibt Sandy Dennis die einsame Frau, die nach aussen die Formen ihrer Gesellschaftsschicht wahrt, der jedoch die innere Unruhe am hastigen Gang etwa oder an den Augen immer wieder anzumerken ist. Michael Burns spielt den unkomplizierten Jungen, der eigentlich nicht recht weiss, was um ihn vorgeht, auf sehr sympathische Art. Ausgezeichnet mimt er ihn in seiner «stummen Rolle».

12 + 1

Produktion: Frankreich/Italien, 1970
Regie: Nicolas Gessner
Darsteller: Vittorio Gassmann, Sharon Tate, Orson Welles, Vittorio de Sica
Verleih: Rialto Film, Zürich

kh. Schon seit einiger Zeit, wohl etwa seit der Krise in Hollywood, wird der Aufwand, mit dem ein Film gedreht wird, nicht mehr unbedingt als Qualitätsmassstab akzeptiert. Auch illustre Namen schüchtern den Kinobesucher vielleicht nicht mehr so ein wie einst. Mit Fug verlangt man auch vom Unterhaltungsfilm ein gewisses Niveau. Stellt man nicht allzu hohe Ansprüche, hat «12 + 1» dieses gewisse Niveau gerade noch erreicht.
Mehr noch als die Tatsache, dass ein Schweizer Produzent diesen aufwendigen Streifen mitfinanziert hat, interessiert uns die Arbeit des Schweizer Regisseurs Nicolas Gessner («Diamanten-Billard»). Er inszeniert die nicht mehr ganze neue Geschichte mit viel Tempo und Schwung. Flauten sind selten, allerdings auch witzige Gags. Ein New Yorker Barbier italienischer Herkunft (Vittorio Gassman) erbt von einer spleenigen Tante in England 13 Stühle, die er sogleich für wenig Geld einem Antiquar verkauft. Erst nachdem dieser die Erbstücke an verschiedene Kunden veräussert hat, erfährt der Erbe, dass in einem der Stühle ein grosser Schatz verborgen ist. Und nun kann die turbulente Jagd nach dem einen Stuhl beginnen. London, Paris, Rom sind die Stationen der aufregenden Reise, die der Barbier mit seiner Partnerin (der inzwischen auf grausame Art ermordeten Sharon Tate) unternimmt. Diese Jagd bietet natürlich unzählige Möglichkeiten für komische Situationen, die denn auch weidlich ausgenützt werden. Denn schliesslich müssen ja die Stühle den rechtmässigen Besitzern irgendwie entwendet werden, damit man mit scharfem Messer die Sitzflächen aufschneiden und nach verstecktem Gut durchsuchen kann. Am amüsantesten sind die Szenen in einem «théâtre macabre», wo Orson Welles eine schauerliche «Dr.-Jekyll-and-Mr.-Hyde-Vorstellung» gibt. Hier funkeln

ein paar wirklich komische Gags. Lustig ist ferner noch eine Verfolgungsjagd im Park einer Römer Villa, wo sich Verfolger und Verfolgte in Stummfilmmanier nachjagen.
Am Ende bedauert der Zuschauer, dass so viel Aufwand und Können – des Regisseurs und der Darsteller – nicht für eine gewichtigere Sache eingesetzt wurden. Denn auch Komödien bedürfen einer gewissen Substanz, wollen sie so unterhalten, dass man sich des Kinogeldes nicht reuig ist. Aber bekanntlich soll es sehr schwer sein, etwas Leichtes und zugleich Gutes zu schaffen.

Lasst sie leben!

Produktion: Galapagos-Films (Paris) und WWF, 1963–1970
Herstellung, Regie, Kamera und Kommentar: Christian Zuber
Verleih: Idéal-Film, Genf

mm. Wenn man bedenkt, welch enormer Aufwand an Zeit und Geduld zur Herstellung eines Tierfilmes erforderlich ist, so kann es nicht weiter verwundern, dass abendfüllende Expeditionsfilme über Tiere in freier Wildbahn eher selten sind. Christian Zuber ist kein Unbekannter, was die Sparte Tier- und Naturfilm anbelangt: «Paradies der Tiere», «Die grosse Safari» und «Mit der Kamera in der Hand» haben seinerzeit schon die Aufmerksamkeit auf ein kommendes Talent gelenkt. Zubers erster Grossfilm, mit Unterstützung des World Wildlife Fund (WWF) produziert, führte ihn während sieben Jahren kreuz und quer über den Globus. Dabei sind eine Reihe eindrücklicher, teils sogar überwältigender Dokumente über tierisches Verhalten entstanden: etwa der beinahe aussichtslose Kampf frischgeschlüpfter Seeschildkröten ums Überleben oder die Lebensgewohnheiten verschiedener Vogelarten. Ein sozusagen archaischer Hauch geht durch die Szenen der Seeiguane, wo Tier und Felsengrund zu einem Nachtmahr zu verschmelzen scheinen; Zeugen der Vergangenheit scheinen hier und dort aus Urtiefen emporzuquellen.
Andere Aufnahmen zwar lassen erkennen, dass Zuber manchmal etwas stark nach der Gunst eines breiten Publikums schielt, beispielsweise wenn ihm Verniedlichungen und Vermenschlichungen à la Walt Disney unterlaufen, doch tut dies dem fesselnden Werk keinen Abbruch. Liebe zum unschuldigen Tier – denn es vermag ja nichts gegen menschliche Torheit – und Ehrfurcht vor dem Leben vereinigen sich zu einer Hymne an die Natur. Zubers Film steht, bezeichnenderweise, unter dem Motto: «Autos, Flugzeuge, Satelliten können, falls sie zerstört werden, jederzeit neu gebaut werden. Aber ein Lebewesen, sei es eine Schildkröte, ein Elefant oder ein einfacher Schmetterling, kann trotz unserem wissenschaftlichen Fortschritt niemals rekonstruiert werden.»

Csillagosok, Katonak

(Rote und Weisse)

Produktion: Sowjetunion/Ungarn, 1967
Regie: Miklos Jancso
Buch: Georgi Mdivani, Gyula Hernadi, Miklos Jancso
Kamera: Tomas Somlo
Darsteller: Tatjana Konjukowa, Kristina Mikolajewska, Michale Kasakow, Sergei Nikonjenko, Jozsef Madarasz
Verleih: Emelka, Zürich

lü. Wer glaubt, einen Propagandafilm aus einem kommunistischen Staat vor Augen zu haben, irrt. Das Werk «Rote und Weisse» ist zwar ein politischer, ja ein hochpolitischer Film über ein für den Osten wie den Westen gleichermassen äusserst heikles und explosives Thema: den russischen Bürgerkrieg der Jahre 1918 bis 1920. Unmittelbar im Anschluss an die Oktoberrevolution von 1917, welche die Bolschewisten an die Macht brachte und die kurze russische Republik, herausgewachsen aus der Februarrevolution des gleichen Jahres, zu Ende gehen liess, begann der russische Bürgerkrieg, der das Land und die Regierung Lenins an den Rand des Abgrundes trieb. Primär war der Krieg eine Auseinandersetzung zwischen den Bolschewisten, den «Roten» eben, und den «Weissen». Die Truppen der «Weissen» setzten sich aus Anhängern des zaristischen Russlands, aus Liberalen, den Leuten also, die im Frühjahr 1917 das Zarenreich stürzten, und aus Sozialrevolutionären und Menschewisten zusammen. Unterstützt wurden die Gegner der Bolschewisten von den Westmächten: Franzosen, Engländer, Tschechen, Japaner, selbst Deutsche kämpften auf ihrer Seite. Die Lage der «Roten» wurde noch dadurch erschwert, dass die nichtrussischen Nationalitäten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts ins Zarenreich eingegliedert wurden, sich loszulösen begannen und ebenfalls auf der Seite der «Weissen» kämpften. Für die Bolschewisten eine hoffnungslose Situation. Doch im Jahre 1920 gehört der Sieg ihnen.
Miklos Jancso hat aus dem dreijährigen unerbittlichen Ringen einen kleinen, militärisch nichtigen, menschlich aber grossen Ausschnitt dargestellt, eine Episode nur, die aber stellvertretend für das Ganze steht: Eine Wolgahöhe ist von zaristischen Truppen beherrscht, Rotgardisten und einige Internationalisten versuchen dort Fuss zu fassen und werden geschlagen, hingemäht in einem Roggenfeld. Ihre Körper werden von den reifen Ähren zugedeckt. Was übrigbleibt, sind Langgewehre, die im Feld, Grabsteinen, Mahnmälern gleich, stecken. Hoffnungslosigkeit, Bitterkeit sprechen aus den Augen des einzigen Überlebenden, eines Ungarn. Sein Blick, der eine einzige Anklage gegen die Sinnlosigkeit des Krieges ist, prägt sich tief ein und wirkt noch lange nach.
Der Gefahr, ein einseitiges Zerrbild zu zeichnen, den letzten Endes siegreichen Bolschewisten ein Denkmal, das zugleich auch Deckmäntelchen wäre, zu setzen, ist Milos Jancso nicht erlegen. Sein Blick für die historische Realität, trotzdem er auf dem Boden des Marxismus steht, ist nicht getrübt. Distanziert, kühl, kritisch, fast objektiv steht er den Ereignissen gegenüber, die er in seinem ausserordentlichen Werk in die uner-

messliche Weite der russischen Landschaft gestellt hat. In eine Landschaft, in welcher der Mensch sich klein, nichtig und hilflos vorkommt. Es sind denn auch Menschen dargestellt, die im riesigen Räderwerk der Revolutionsgeschichte nur Ausführende einer grösseren Macht sind oder Kämpfende, die ihren Idealen, ob «rot» oder «weiss» ist Nebensache, treu bleiben und sich für die Freiheit einsetzen. Es sind romantische Träumer, wie die Ungarn, die auf der Seite der «Roten» kämpfen und eine alte Welt in Asche und Trümmer schlagen, um eine neue Ordnung aufbauen zu können.

Der ungarische Regisseur entkleidet in seinem Film Schritt um Schritt die hohle Motivation des Bürgerkrieges, so wie sich die an den Feind ausgelieferten Soldaten jeweils nackt ausziehen müssen, weil ihre Hosen und Hemden noch das einzig brauchbare sind. Was bleibt, ist der Wahnwitz des Krieges, das Entsetzen und die menschliche Erniedrigung: Soldaten werden in einem Teich niedergestochen wie Fische. Das scheusslich schöne Kriegsspiel, optisch brillant und gekonnt in rasenden Reiterattacken oder schwerfälligen Angriffen zu Fuss eingefangen, wird zur Absurdität, weil es den Menschen negiert. Der Wahnwitz des pathetischen Kriegsmechanismus steigert sich am Ende ins Unfassbare: in Fünferkolonne, die Marseillaise singend, marschieren die letzten Rotgardisten den Hügel zum Fluss hinunter. Unten, aufgestellt wie Schachfiguren, erwarten sie die Weissen. Singend empfangen sie ihren Tod. Das Ritual des Krieges wird zum Ritual des Todes, besser, das Hohelied der Revolution wird zum Schlachtgesang, der sie ins Verderben führt.

Und trotz alledem scheint dieser ungarische Film den Krieg, seine kaum fassbaren Handlungen und sein Soldatenleben zu verherrlichen, und zwar deshalb, weil vordergründig Massenexekutionen, der Lärm der Schlachthandlung und graue Kriegsstimmung in grausamen Bildern gezeigt werden. Jedoch sind diese Bilder, in langen, ungeschnittenen Kamerafahrten festgehalten, nur der gut sichtbare Rahmen, um die Anklage und Sinnlosigkeit des Handelns besser zur Geltung kommen zu lassen. Denn eingestreut in das kämpferische Wechselspiel zwischen «den Roten und den Weissen», zum Teil mit dem Geschehen eng verwoben, sind Passagen tiefer menschlicher Reaktionen von packender Wucht, aber auch von zarter, verspielter Schönheit, wie etwa der Walzertanz der Krankenschwestern, angetan mit luftigen, durchsichtigen Kleidern: Die Schwestern wiegen sich im Takt einer skurrilen Militärkapelle in einem lichten Birkenwald vor den Augen hoher Offiziere der weissen Armee. In dieser Gegenüberstellung und zugleich Verbindung von Privatvergnügen und soldatischer Realität wird die Absurdität und Hoffnungslosigkeit der mörderischen Auseinandersetzung aufgedeckt. Jancsos Kritik am Krieg wird zur Kritik an der Revolution.

Chisum

Produktion: USA, 1970
Regie: Andrew V. McLaglen
Darsteller: John Wayne, Forrest Tucker, Christopher George, Ben Johnson

uj. Andrew V. McLaglen ist wohl der bedeutendste Regisseur, der das Erbe des klassischen amerikanischen Western übernommen hat, ohne sich um die neuen, ja zum Teil revolutionären Richtungen, die dem Genre durch die italienische Wildwest-Film-Produktion aufgezwungen worden sind, zu kümmern. McLaglen bietet nach wie vor amerikanischen Heimatfilm nach festgefügten Regeln. Bei ihm herrscht noch jene heile Welt, in der Gut und Böse sauber getrennt werden kann, wo die Ehrlichen über die Falschen und Gemeinen siegen. Da bildet höchstens der «Edelgangster» à la Billie the Kid ein schwer erfassbares Bindeglied zwischen den Polen und wird als Persönlichkeit geschildert, die durch höhere Macht und äussere Umstände dazu verdammt sind, nicht einem der beiden sonst sauber getrennten Lager anzugehören.

Bei aller Fragwürdigkeit dieser Haltung ist es befreiend, wieder einmal einem solchen klassischen Western zu begegnen, der nicht an der Legende von der Eroberung des Far West durch kühne und mutige Männer rüttelt und in dem das Nebeneinande: von Bibel und Colt seine naive, aber irgendwie tiefe Begründung hat. Gewiss, das ist Opas Kino, verachtet und belächelt, gehört in die Kategorie jenes Traum- oder Illusionsfilms, den junge Cinéasten heutzutage mit Vehemenz niederzureissen versuchen. Aber wie das gemacht ist! Die Perfektion der Darstellung, die Inszenierung von Action, jahrzehntelang geübt und immer wieder verfeinert, sucht nach wie vor seinesgleichen. So hat etwa das moderne Kino jenen bestechenden Einstellungen von einer Rinder-Stampede im Western-Town leider nichts Gleichwertiges entgegenzustellen, bleibt die Auseinandersetzung zwischen den Guten und den Bösen weiterhin unerreichtes Kintopp. Chisum, der Siedler und Rinderzüchter, hat sich in New Mexico gegen einen Bonzen zu wehren, der mit allen Mitteln, aber vor allem doch mit illegalen, versucht, seinen Reichtum ins Unermessliche zu steigern. Die Auseinandersetzung gegen dessen Revolverschwinger bleibt unerlässlich, fruchten doch alle Bemühungen für eine gütliche Beilegung des Streites nichts. John Wayne, wer anders könnte schon die Rolle des gutmütigen, aber harten Chisum besser verkörpern, bleibt letzten Endes Sieger. Wenn er dann in der Schlusseinstellung, sein Land überblickend, zum Denkmal erstarrt, so hat dies durchaus seine tiefe Bedeutung, ist es doch ein Hinweis darauf, dass gerade solche Männer die Geschichte der Pionierzeit des amerikanischen Westens schrieben. Eine Geschichte allerdings, die von der Legende geprägt ist. Denn gerade vom Rinderzüchter Chisum weiss die objektive Geschichtserzählung zu berichten, dass er alle Mittel angewendet hat, um alleiniger Herrscher auf der Rinderweide in New Mexico zu werden. Er war kein Freund der kleinen Siedler und Rancher, sondern ein machthungriger Grossgrundbesitzer, wie auch Zane Grey in einem seiner Romane schreibt. Doch ist es ein Charakteristikum der Geschichte des Wilden Westens, dass sie von der legendenhaften Erhöhung recht umstrittener Figuren zu reinen Helden mitbestimmt wird.

Zur Statue erstarrt: John Wayne als Chisum im gleichnamigen Film von Andrew V. McLaglen

Diese Seite stand nicht für die Digitalisierung zur Verfügung.

Cette page n'était pas disponible pour la numérisation.

This page was not available for digitisation.