

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: 10

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: 07.02.2026

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

Ein Regisseur, der die Welt verändern will

«Wer forscht und experimentiert, wird beleidigt und sogar als Feind des Vaterlandes angeklagt.» Mit diesen Worten beschrieb der am 8. Mai 1906 in Rom geborene Roberto Rossellini Ende 1969 die Arbeitsbedingungen im italienischen Film und Fernsehen und emigrierte nach Frankreich. Ein Jahr zuvor war er in Venedig noch als Produzent von Pasolinis Film «Teorema» aufgetreten, der später in Italien verboten wurde.

Rossellinis Name ist unlösbar verknüpft mit dem Begriff Neorealismus. Mit «Roma – città aperta» («Rom – offene Stadt») schuf er 1945 einen der ersten Filme dieser Richtung. Er liess die Wirklichkeit sprechen. Der Geist des Widerstandes gegen die deutschen Okkupanten war noch wach. Es genügte, ihn einzufangen und die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit mit Laien oder unbekannten Schauspielern und in Originaldekors zu inszenieren. Was sie erlebt hatten, sprudelte aus den Menschen kurz nach Kriegsende heraus. So wurde «Rom – offene Stadt» zu einem flammenden Dokument des Widerstandes. Und mit «Paiza» gelang Rossellini ein Jahr später eine intensive Chronik des alliierten Vormarsches in Italien. Beide Filme erlangten Welt-ruhm.

Als die improvisatorische Methode nicht mehr genügte, um die Welt zu erkennen, wurde Rossellini schwächer. In Deutschland versuchte er sich an einem Film über die Stunde Null. Doch da er es als Fremder sah, führte ihn sein Stil in die Irre. Der Abstieg begann. Doch ist er – entgegen einer weitverbreiteten Ansicht – nicht gradlinig und ungebrochen verlaufen.

So gelang Rossellini 1947/48 mit «Amore» ein zweiteiliger Film von beklemmender Dichte. Er konfrontierte das Monodrama «Die menschliche Stimme» von Cocteau mit der Geschichte einer einfältigen Bäuerin, die sich von einem stummen Fremden verführen lässt, in dem sie den heiligen Josef sieht. Sie fühlt sich ausserlesen, wird böse verspottet und verliert ihren Wahn erst, als sie für ihr Kind zu sorgen beginnt. Diese Episode wirkte wie ein Vorspiel zu «Franziskus, der Gaukler Gottes», einer Verfilmung der «Fioretti (Blümlein) des heiligen Franziskus von Assisi», die 1949 entstand. Der italienische Kritiker Massimo Mida hielt sie für eines der schönsten und aufrichtigsten Werke Rossellinis.

Schwache Teile in Episodenfilmen, Erfolge in der Opern-Regie, eine schlimme Stefan-Zweig-Verfilmung («Angst») waren weitere Stationen Rossellinis. Eine Reise nach Indien stürzte ihn in eine private Krise. Seine Romanze mit einer schönen Inderin führte zur Scheidung von Ingrid Bergman und versorgte die Skandalpresse mit Stoff. Der Film, der dabei herauskam, «India 57», konnte die verlorene künstlerische Position nicht zurückerobern. Das gelang auch zwei Filmen

nicht, die auf die Thematik von «Rom – offene Stadt» und «Paiza» zurückgriffen («Der falsche General», «Nacht über Rom»). Die Stendhal-Verfilmung «Vanina Vanini» versank in Pathos und Oberflächlichkeit.

Rossellini resignierte. «Der Kinofilm ist tot», verkündete er. Das Publikum habe ganz recht, wenn es nicht mehr ins Kino gehe. Rossellini zog daraus die Konsequenz und ging zum Fernsehen. Für die italienische RAI machte er eine Serie über die Geschichte des Eisens. Und für die ORTF in Paris drehte er die Produktion «Die Machtergreifung Ludwigs XIV.», in der der Sonnenkönig als ein ahnungsloser Jüngling erscheint, eingezwängt in ein byzantinisches Hofzeremoniell. «Rossellinis Kunst gibt dieser Schaulstellung etwas von der schönen Nüchternheit einer Brechtschen Lektion», schrieb Urs Jenny darüber in der «Süddeutschen Zeitung». Eine mehrteilige «Apostelgeschichte», ebenfalls für den Bildschirm inszeniert, wurde Ostern 1970 vom ZDF gezeigt. Für das französische Fernsehen entstand ein Spiel über Sokrates. Rossellinis Auffassung von dem griechischen Philosophen spricht für sich: «Sokrates hat den Schierlingsbecher getrunken, um ein Gesetz zu respektieren, das schändlich war. Doch eben darum hat er ihn getrunken, um die Ungerechtigkeit des Gesetzes zu beweisen, weil er mit dieser Geste seine Gegner entwaffnen wollte, weil er die Welt verändern und nicht so lassen wollte, wie sie war.» Eberhard Mannigel

FILM KRIK

Die göttliche Garbo – Primadonna des Films

Zum gegenwärtig zirkulierenden Zyklus

Vor 30 Jahren stand die «göttliche Garbo» zum letztenmal vor der Kamera. Und bis vor wenigen Jahren hielten sich die Gerüchte: die Garbo kommt wieder – die Garbo filmt wieder. Doch weshalb sollte sie denn neue Filme drehen? Schliesslich gibt es ja ihre alten. – Die Garbo kam nicht. Dafür sind ihre Filme wieder gekommen.

Greta Garbos Entschluss, nie mehr zu filmen, war wohl ebenso einsam und rätselhaft, wie sich die «Göttliche» ihrem Publikum auf der Leinwand zeigte. Der Misserfolg ihres letzten Streifens, «The

two-faced woman» (Die Frau mit den zwei Gesichtern), eines 1941 von George Cukor auf den amerikanischen Markt zurechtgetrimmten Klamauks, mag dazu beigetragen haben. Denn der den Gehirnen von dollarietenden US-Filmbossen entsprungene Versuch, aus Greta Garbo ein rumbatanzendes Mädel im Hollywood-Appeal zu machen, misslang gründlich. Und dabei war zwei Jahre zuvor der «Göttlichen» innigster Wunsch, einmal in einer geistreichen Komödie zu spielen, in Erfüllung gegangen: der bedeutende Regisseur Ernst Lubitsch hatte mit der Garbo in dem intelligenten Lustspiel «Ninotschka» einen Welterfolg erzielt. Doch vielleicht war es auch der psychische Schock des plötzlichen Bewusstseins, tiefste und innerste Gefühle nicht nur dem Kamera-Auge, sondern auch den brennenden Blicken von Millionen Besuchern preiszugeben, was die «Primadonna des Films» bewog, in einer Zeit blutigen Krieges, dem Rummelplatz des Filmgeschäftes, in dem sie sich stets eine saubere Ecke ausgespart hatte, den Rücken zu kehren.

Doch die bedeutendsten Werke der einstigen kleinen Verkäuferin Greta Gustafsson, dem 1924 vom grossen schwedischen Regisseur Mauritz Stiller in Stockholm entdeckten, aufgeschossenen, flachbusigen Mädchen sind die grossen Tonfilme «Die Kameliendame», «Königin Christine» und «Anna Karenina». In diesen Werken erwies sich die fast schlacksig vor der Kamera sich bewegende Greta Garbo als grosse Tragödin von ausserordentlicher Schönheit und Reinheit, deren Blick entweder die Ferne fixierte oder inneren Spiegelbildern nachging, die ausserhalb der Wirklichkeit lagen. Denn trotz äusserer Harmonie war Greta Garbo nicht zur Darstellung von Glück geboren: ihre Mimik, ihre Gebärden, das nachgelebte Schicksal liessen auch in heiteren Augenblicken die unabwendbare Tragik ahnen. Als Schauspielerin machte sie keine Konzessionen: ohne dass ihr der «Sex-Appeal» abgegangen wäre, operierte sie nicht mit nackter Haut, betonten Körperformen oder herausfordernder Kleidung. Die Grossaufnahmen zeigten ein in jeder Stimmung verinnerlichtes Gesicht mit langgeschnittenen Augen, an denen keine falschen Wimpern klebten. Und wenn sie weinte, rannen echte Tragödien-tränen über ihre feingeschnittenen Wangen und nicht Glycerintropfen.

«Die Garbo», wie sie in der amerikanischen Filmreklame ohne Vorname genannt wurde, ebenso wie einst von den Primadonnen der italienischen Oper als «La Patti» oder als «La Melba» gesprochen wurde, hob die Zuschauer, die weinend oder ergriffen, verzückt oder bewundernd vor der Leinwand sassen, zu sich hinauf «in die klare Luft durchglühter Leidenschaft ohne „Happy-End“».

Als am 6. Oktober 1927 mit der Premiere des von Alan Crosland inszenierten Tonfilms «Jazz Singer» ein neues Kapitel der Filmgeschichte begonnen hatte, kam das «Out» für unzählige Stummfilm-Stars: harte Dollars fegten Publikumsstrolche rücksichtslos hinweg. Idole verschwanden

den in der Versenkung, weil ihre Stimme für das Mikrophon ungeeignet war. Würde die «göttliche Garbo» ihren Zauber auch im Tonfilm bewahren können? Manch einer zweifelte. Filmbosse zitterten, denn die Garbo bildete damals den Mittelpunkt der amerikanischen Filmindustrie. Doch die Garbo siegte auch über den Ton. Ihr erster gesprochener Film war eine Adaption des Bühnenwerkes «Anna Christie» von Eugene O'Neill. Und bereits nach den ersten Sätzen war klar, dass die Schwedin gesiegt hatte. Das Publikum war ob der tiefen, sonoren Stimme fasziniert: nur so konnte die geheimnisvolle, schöne Garbo sprechen. Die publikumswirkksamsten Filme von damals sind zeitlos. Ihr Siegeszug, einmal angetreten, scheint niemals aufzuhören, solange eine Leinwand besteht. Und da gegenwärtig ohnehin eine «Renaissance» des Romantizismus im Film (wohl eine Reaktion auf die allzu harten sechziger «Film»-Jahre) zu beobachten ist, liegen jene helvetischen Studiokinos wohl goldrichtig, die mit folgenden Reprisen für die Garbo werben:

Anna Karenina (1935)

Bereits 1927 war mit Greta Garbo eine Stummfilm-Fassung des grossen Tolstoi-Romans gedreht worden. Würde diese erste Version den Schöpfer dieses bedeutenden Werkes der Weltliteratur wohl zu Protesten herausgefordert haben, gelang das von Clarence Brown inszenierte Remake wesentlich besser: obwohl auf die Liebe der Anna Karenina zum russischen Graf Wronski reduziert, entsprach der Film dem Roman wesentlich besser. Recht aufschlussreich ist allerdings ein Vergleich mit dem kürzlich in der Sowjetunion gedrehten «Anna Karenina». So fehlt in der Garbo-Verfilmung jener weibliche Aufbruch zur sozialen und gesellschaftlichen Bewusstseinswerdung, vielmehr ist Anna Karenina das liebende Weib, dessen Leidenschaft tragisch endet. Neben der Garbo spielen ein grossartig versnobt-überheblicher Basil Rathborn den Karenin und ein überzeugender Fredric March den Grafen Wronski.

Königin Christine (1934)

Nach einem Besuch in ihrer schwedischen Heimat mimte Greta Garbo voll Leidenschaft unter Regisseur Rouben Mamoulin die einsame und rätselhafte Königin Christine (1626–1689), die Tochter des schwedischen Königs Gustav Adolf, die 1654 der Krone entsagte. Es war ihre «Wunschrolle», die allerdings mit der historischen Wirklichkeit nicht allzuviel zu tun hatte, ihrer Darstellerin aber Gelegenheit zu dekorativem Auftreten und emotioneller Aktion gab. Selten ist eine Gestalt der Garbo innerlich so nahe gegangen wie diejenige der Königin Christine. Das grosse Publikum liebte die «Göttliche» denn auch am meisten in dieser Rolle.

Gräfin Walewska (1937)

Nach dem überwältigenden Erfolg der «Kameliendame» geriet «Gräfin Walewska» etwas in den Schatten, was indessen der Sehenswürdigkeit des Films keinen

Abbruch tut. Unter der Führung von Clarence Brown zeigte die Garbo als Geliebte von Napoleon Bonaparte eine schauspielerisch reife Leistung, der die eigenwillige Napoleon-Studie ihres Partners Charles Boyer in nichts nahestand. Fast scheint es, als hätte sich Rod Steiger für seinen Napoleon-Part in «Waterloo» bei seinen französischen Kollegen inspiriert. In Gräfin «Walewska» legte überdies auch der bedeutende deutsche Kameramann Karl Freund eine weitere Talentprobe ab.

Die Kameliendame (1936)

Marguerite Gauthier zu spielen, ist seit jeher der Traum grosser Theater-Primadonnen gewesen. Auch Greta Garbo fand 1936 Gelegenheit, das faszinierende Geschöpf des Roman-Autors Alexandre Dumas junior unter der Regie von George Cukor und mit dem damals noch blutjungen, blendend aussehenden Robert Taylor als Armand Duval zu gestalten. Die «Marguerite» ist zu einer unvergesslichen und künstlerisch überzeugenden, zu einer ergreifenden Darbietung der Garbo geworden: es war der Höhepunkt ihrer Laufbahn. Für diese Rolle hat «die Göttliche» in Schweden die hohe Auszeichnung «Litteris et artibus» erhalten.

Rolf Niederer

Die «Göttliche Garbo»
in «Anna Karenina»

Me, Natalie

Produktion: USA, 1969

Regie: Fred Coe

Buch: Martin Zweiback

Musik: Henry Mancini

Darsteller: Patty Duke, James Farentino,

Salome Jens, Elsa Lanchaster, Nancy

Marchand, Martin Balsam

Verleih: Columbus, Zürich

«Ich, Natalie, bin ein hässliches Mädchen aus Brooklyn, New York. Niemand liebt mich, niemand mag mich, bis eines Tages...» Wer nun glaubt, es würde sich wie in Grimms Märchen das Mädchen Natalie vom hässlichen Entlein zum schönen Schwan auswaschen, der irrt. So märchenhaft, so einfach ist das Leben 1971 nicht mehr: Natalie wird nie eine Schönheit werden, aber sie lernt mit ihrem Gesicht, das ihr hässlich scheint, zu leben und sich dabei selber zu finden, eine Persönlichkeit zu werden: «Me, Natalie Miller».

Dieser Film des Amerikaners Fred Coe gehört auf Grund seines Inhaltes und der Art, wie er das Thema der Liebe einbezieht und in stimmungsvollen Abendaufnahmen wiedergibt, in den Bereich des Romantischen und der «Weichen Welle». Aber ganz anders als etwa in «Love Story», die durch psychologische Berechnung eine fast unglaubliche Breitenwirkung erreicht hat, ist dieses Werk still, be-



hutsam und doch voller echter Seitenhiebe auf eine Umwelt, in der die Menschen, die nicht dem Propagierten Schönheitsideal der Zeit entsprechen, keinen Platz und keine Anerkennung finden. Indirekt, am Beispiel des jungen Mädchens aus Brooklyn, übt er Kritik an einer kalten, herzlos gewordenen Welt. Indessen antwortet der Film nicht brutal auf die brutale Herausforderung. Vielmehr greift er zum Mittel der feinen, leichten Ironie, die deutlich auch in der Schlusspointe zu erkennen ist: Natalie findet auf den rechten Weg mit der Hilfe eines verheirateten, aber unglücklichen Malers. Das Happy-End scheint perfekt, doch Natalie verzichtet, sich selber und dem Maler zuliebe. Zugleich wird der Zuschauer lächelnd an der Nase herumgeführt. Damit, indem Fred Coe die Handlung mit einem ironisierenden Rahmen umgab, erreichte er zweierlei: Zum einen schuf er sich eine Distanz zu dem im Film gepflegten Romantizismus, zum andern entschärfte er damit das an sich tragische Aussenseiterschicksal des Mädchens.

In tagebuchähnlichen Ausschnitten, in der Ich-Form erzählend, zeigt der Film Erlebnisse und Stationen aus dem Leben Natalies. Von ihrer Kindheit bis zum zwanzigsten Lebensjahr wird der Zuschauer Zeuge der Enttäuschungen, des Ekels vor der Umwelt und der Lebensangst des Mädchens.

Mit Hilfe von psychologisch glaubhaften Beispielen wird im ersten Teil des Filmes zu erklären versucht, weshalb Natalie ihr Gesicht und später die Leute zu hassen beginnt und als Reaktion einen Jugendkomplex davon trägt, der sich in Aggressionen äussert: Gedankenlos und grausam, wie nur Kinder es sein können, wird sie in der Schule ausgelacht, die hübsche Freundin schleppt sie an Partys, um an ihrer Seite nur noch schöner zu erscheinen, oder ihre Eltern, die Natalie helfen möchten, suchen ihr einen Freund, der die trostlose Ungeschicklichkeit begeht, ihr zu sagen, dass sie schiele. Das Resultat davon ist, dass sich das Mädchen abschliesst.

Der Wandel tritt dann ein, als sie sich von ihren Eltern und ihrer Umgebung löst und in Greenwich Village, dem Künstlerviertel der Stadt, wo sie niemand kennt, ein eigenes Zimmer mietet. Die Suche nach der Persönlichkeit beginnt. Anfänglich nur ein äusserlicher Wandel, sichtbar gemacht im Sammeln wertvoller «schöner» Steine, im Motorrad und in der künstlichen Nase, findet sie durch die Liebe eines Malers ihr eigenes Ich und damit ihr Glück als ganzer Mensch. Es ist der Maler, selber unglücklich, der ihr zu verstehen gibt, dass nicht die «äussere», sondern letztlich nur die «innere» Schönheit eine Persönlichkeit zu schaffen vermag. Dieser Wandlungsprozess, der den zweiten Teil des Filmes umfasst, ist keine schwerfällige, todernste Menschenstudie: Natalie wirft sich nie heulend aufs Bett. Im Gegenteil, mit viel Witz und einer Handvoll frecher, satirischer Einfälle sowie einer wahrhaft grossartigen Patty Duke (Natalie) wächst der Film über ein billiges Rührstück hinaus zu einer ehrlichen Gesellschaftskritik. Walter Lüthi

Le Fou

Produktion: Schweiz, 1970
Regie und Buch: Claude Goretta
Kamera: Jean Zeller
Musik: Guy Bovet
Darsteller: François Simon (George Plond), Camille Fournier (Jeanne Plond), Arnold Walter (Alain Burnier), Pierre Walker (Directeur)
Verleih: Septima-Film, Genf

Über «Le Fou», den Film des Westschweizers Claude Goretta, haben wir in ZOOM schon anlässlich der «Solothurner Filmtage» berichtet. Im Stil könnte «Le Fou» als mit «Charles mort ou vif» von Alain Tanner verwandt betrachtet werden; mit «einfachen» Mitteln realisiert, menschlich und glaubwürdig, echt in Thematik und Aussage. Es ist die Geschichte eines durchschnittlichen Menschen, dessen durchschnittliches Leben am Ende eine völlig überraschende und undurchschnittliche Wendung nimmt.

Ein normaler Bürger – er ist Sortiment-Chef in einem grossen Betrieb – lebt sein Leben an der Seite seiner behinderten Frau. Er ist pünktlich, fleissig, sogar pedantisch, und sein Traum, sein jahrelanges Sparen gelten einem Eigenheim auf dem Lande, einem kleinen nur, aber selber erarbeitet, ein pünktliches Leben lang. Ein grosses Motorrad mit Seitenwagen (in dem auch die Frau gerne mitfährt) ist der einzige Luxus im grau in grau getönten Alltag. Aber dann: ein Schwächeanfall, ein Erholungsurlaub ... und vorzeitige Entlassung aus dem Arbeitsverhältnis. Der Traum vom Häuslein im Grünen ist ausgeträumt, es bleibt der beschäftigungslose Tramp in der kleinen Wohnung, das Hin und Her ohne Ausweg und ohne Zukunft. Die Frau treibt ihn zur Spekulation mit dem bisher ersparten Kleinvermögen, eine Investitionsfirma betrügt das Ehepaar um seine ganze Barschaft. Dann wird er Zeuge, wie ein Buchhändler, der einen Jungen bei Gelegenheitsdiebstahl ertappt, für «Gerechtigkeit» sorgt. Und nun will er auch für sich selber Gerechtigkeit erlangen: Mit der gleichen behutsamen Pedanterie wie früher im Sortiment geht er zu Werke bei einer Reihe von Einbruchdiebstählen, perfekte Verbrechen geradezu, bei denen es in jedem Fall darum geht, Reiche (und allzu Reiche) um Bargeld zu erleichtern, bis das ursprüngliche Vermögen – mit-samt der erhofften Rendite – wieder beisammen ist.

Aber diese Gerechtigkeit in eigener Sache lässt sich nicht ohne Folgen erkaufen. Die Existenz im Grenzbereich der Kriminalität raubt dem alternenden Mann (von François Simon mit erschütternder Eindringlichkeit dargestellt) jede Selbstkontrolle; in einem grossen Show-down provoziert er unnötigerweise die Hüter der vermeintlichen Ordnung und lässt sich von ihnen über den Haufen schiessen wie ein wildes Tier. Ein Leben wurde gewaltsam ausgelöscht, aber es war an einer andern Form der Gewalt, der Rücksichtslosigkeit und der Brutalität viel früher schon zerbrochen: am gedankenlosen Egoismus unter Mit-



«Le fou» von François Simon mit erschütternder Eindringlichkeit gespielt

menschen. – «Le Fou» von Claude Goretta ist ein grossartiges, menschliches und aufrichtiges Dokument von allgemeiner Gültigkeit. Heinrich von Grünigen

Cold Sweat

(Späte Rache)

Produktion: Frankreich/Italien, 1970
Regie: Terence Young
Buch: Simon Wincelberg und Albert Simonin nach dem Roman «Ride the Nightmare»
Kamera: Jean Rabier
Musik: Michel Magne
Darsteller: Charles Bronson, Liv Ullmann, James Mason
Verleih: Monopole-Pathé SA, Genève

Charles Bronson: Wo er auftritt, da beherrscht er die Szene von der ersten bis zur letzten Sequenz. Ja man darf so weit gehen und behaupten, dass viele Filme nur dank dieses harten Amerikaners sehenswert und goutabel sind. Charles Bronson ist heute ein Musterbeispiel dafür, wie von der Filmindustrie ein Mensch zum Typ stilisiert wurde: hart im Zupacken, wendig in auswegslosen Situationen, kurz die Sätze und schnell die Bewegungen. Aufgebaut auf diesem Image, wird er verkauft, gut verkauft. Charles Bronson wurde zu einem Markenartikel mit Marktwert, der zielgerichtet eingesetzt wird: Er ist der kluge Held, der nie unsympathisch wirkt. In «Cold Sweat» ist das stereotype Bild dieses gewiss guten Schauspielers noch um eine Nuance bereichert worden. Er ist nicht mehr nur Jäger und Gejagter, wie noch in «Violent City», er kämpft diesmal nicht nur um seinetwegen, aus Lust am tödlichen Spiel, sondern er kommt mit dem Gesetz in Konflikt, um seine Familie zu retten. Das ist neu am «Typ Bronson». Er ist jetzt mehr als nur der furchtlose Mann, letzten

Endes ein «Übermensch», er ist jetzt Beschützer von Menschen, die er liebt. Der kalte «Übermensch» erhält dadurch menschliche Züge. Seine Unverletzlichkeit wird auf die Ebene des Familienbeschützers transponiert: Bronson wurde vollends zum Traumhelden der mittleren Generation gemacht. War das notwendig?

Terence Young, Regisseur einiger James-Bond-Epen und des nicht gerade sehr gelungenen Filmes «Poppy is a Flower, too» erweist sich in diesem Fall als ein routinierter Inszenator eines auf weite Strecken recht Spannungsgeladenen Abenteuerfilmes. «Cold Sweat» ist zwar kein ausgesprochenes Meisterwerk der «Siebenten Kunst» trägt aber doch dem legitimen Bedürfnis nach leichter Unterhaltung auf saubere Weise Rechnung, wobei Elemente aus der Kriminal- und Abenteurssparte geschickt miteinander verbunden worden sind, aber ohne dass Terence Young neue Kniffe hinzugefügt hätte. Er hält sich im Stil, Schnitt und Aufbau der Geschichte an altbewährte Rezepte: Es fehlt weder die rasante Autofahrt über eine kurvenreiche Bergstrasse noch die alten Revolvertricks. Sieger bleibt Bronson. Walter Lüthi

Kuroneko

(Vampire)

Produktion: Japan, 1968

Regie: Kaneto Shindo

Darsteller: Kichijemon Nakamura, Kiwako Taichi

Verleih: Columbus-Film, Zürich

Was mit dem deutschen Titel «Vampire» als Gruselfilm angekündigt wird, wird diesem meisterlichen, japanischen Werk nicht gerecht; denn das Unheimliche macht nur einen Aspekt des Ganzen aus. Gewiss geschehen schauerliche Dinge in der vor etlichen Jahrhunderten spielenden Geschichte. Zwei von einer Samuraihorde umgebrachte Frauen – Mutter und Schwiegertochter – erscheinen als Rachegeesten wieder und töten mit Vampirbissen Samurai, die sie zu sich gelockt haben. Sie treten als menschliche Wesen auf, die jedoch über geheimnisvolle, übernatürliche Kräfte verfügen. Nachdem schon viele Samurai tot sind, wird einem besonders tapferen Krieger der Auftrag erteilt, die mordenden Ungeheuer unschädlich zu machen. Eine Tragödie Sophokleischen Ausmasses bahnt sich an, als sich herausstellt, dass der junge Gintoki, der diese schwere Aufgabe auf sich genommen hat, Sohn und Gatte der Frauen ist. Aus dieser Situation gibt es keinen Ausweg. Die Frau, die ihren Mann liebt, kann ihn nicht töten; sie bricht ihr Gelübde den Göttern gegenüber und verwirkt ihr zweites Dasein. Die Mutter hingegen bleibt ihrem Gelübde treu und wendet sich gegen den eigenen Sohn. Gintoki schliesslich erfüllt seinen Auftrag nicht; er kann seine Mutter nicht töten.

Shindo zeigt mit dieser unheimlichen Geschichte Gesetze, Schrecken und Folgen des Krieges. Der Film beginnt mit dem Überfall der Samurai auf die in ihrer Hütte allein lebenden Frauen. Wie wilde Tiere stürzen sie sich auf die Wehrlosen, rauben, schänden und brandschatzen. Ehrenkodex oder ritterliches Verhalten, das man Angehörigen von Kriegerkasten nachsagt, ist eine Legende der Geschichtsschreibung. Krieg, unmenschlich und grausam, war zu allen Zeiten dazu ausersehen, Leben zu zerstören, nicht zu erhalten. Und schon immer waren es die Schwachen und Wehrlosen, die Alten, Frauen und Kinder, die den Schrecken des Krieges hilflos ausgesetzt waren.

In «Kuroneko» können sich nun die Schwachen an ihren Unterdrückern rächen. Die Morde der Krieger haben die Morde der Rachewesen gezeugt, Gewalt zeugt wiederum Gewalt, der sinnlose Teufelskreis schliesst sich. Die Gesetze des Krieges machen nicht halt vor Familie und Liebe, sie fordern auch den Tod des Geliebten. Für sieben Tage nur können Gintoki und seine Frau den Sieg des Bösen aufhalten und der Liebe leben, einer Liebe ohne Zukunft jedoch. Die Mutter hingegen, die an ihrem unerbittlichen Racheschwur festhält, sieht in Gintoki nicht ihren leiblichen Sohn, sondern den Leben zerstörenden Samurai, das Prinzip des Bösen, das es auszurotten gilt.

Die an sich schon erschütternde Geschichte erfährt eine ungemeine Wirkung durch ihre filmische Gestaltung. Mit atmosphärisch dichten Bildern hat Shindo diese unheimliche Schreckenswelt eingefangen. Das Gespenstische, Schauerliche empfindet man nie als wohliger wie bei den üblichen, westlichen Vampirfilmen. In «Kuroneko» überkommt einen wirklich das Schaudern, es läuft einem kalt den

Die Gesetze des Krieges machen nicht halt vor Familie und Liebe. Kiwako Taichi und Kichijemon Nakamura in «Kuroneko»

Rücken hinunter. Man hat das Gefühl, die Menschen seien den bösen Mächten vollkommen ausgeliefert, sie seien allein, ausweglos verstrickt. Es gibt nirgends Geborgenheit, Wärme, Menschlichkeit. Es ist immer kühl, windig, gefährvoll. Diese Atmosphäre überträgt sich auf den Zuschauer, der betroffen und gebannt das schreckliche Geschehen nachempfindet.

Kurt Horlacher

Slogan

(Slogan)

Produktion: Frankreich, 1970

Regie: Pierre Grimblat

Musik: Serge Gainsburg

Darsteller: Serge Gainsburg, Jane Birkin

Verleih: Comptoir, Genf

Vor einem Jahr machte der erotische Schlager «Je t'aime, moi non plus» die Runde durch sämtliche Hit-Paraden. Das vierminütige Liebesstöhnen wurde vom «Paar des Jahres», Jane Birkin und Serge Gainsburg, serviert. Die beiden tummeln sich auch auf der Leinwand, im Jet-Set-Milieu natürlich, geben sich modern-aufgeschlossen, leicht popig und nonchalant. Er ist ein erfolgreicher Werbefilmer, sie posiert als Mannequin: ein Liebesfall in der Reklame-Welt. Aus der oberflächlichen Bekanntschaft entwickelt sich eine Bett-Verbindung, Parties und Tränen stärken das Klischee-Lebensgefühl, und am Ende reicht's gar zu einem kleineren Kater. Die Branche verulkt sich selber: fiktive Werbe-Spots blenden in die lose Handlung ein, legen blitzschnell aufgesetzte Verhaltensweisen bloss und setzen zu einer halbherzigen Kritik an. Wer etwa die Entlarvung einer konsumsteuernden Institution – der perfektionierten Werbung eben – erwartet, sieht sich bald enttäuscht. «Slogan» bleibt reine Spiegel-



fechtere; ganze Sequenzen könnten einem beliebigen Zigaretten- oder Auto-Reklamefilm entnommen sein. Kritische Untertöne entpuppen sich als gelungener Public-Relations-Gag für die beiden Protagonisten; das Mode-Paar ist Anreiz für Leute, die gerne «in» sein möchten. Liebhaber und Verehrer eines als zeitgemäss angepriesenen Lebensstils finden ihre Bestätigung: «cool» (kühl) sein, heisst die Devise, die sich doch nur als blosser Masche herausstellt. Urs Mühlemann

FESTIVALS

Politik statt Glanz

17. Westdeutsche Kurzfilmtage in Oberhausen

Die Oberhausener Kurzfilmtage sind mehr als eine Informationsveranstaltung über den Kurzfilm. Die grosse Stadthalle im Ruhr-Revier ist eine Stätte der politischen Auseinandersetzung; denn mehr noch als der lange Spielfilm ist der Kurzfilm ein Mittel zur Verlautbarung politischer Ansichten, und gar oft wird er von seinen Herstellern als die Möglichkeit zu politischer oder sozialer Veränderung schlechthin angesehen. Die Worte Lenins, der Film sei für den Staat die wesentlichste Kunstrichtung, sind nicht ungehört geblieben, wenn zahlreiche Filmemacher sich heute auch nicht mehr für die Propagierung eines bestimmten Staatswesens einsetzen, sondern ihre Produkte als politische Agitation gegen bestimmte Staatsstrukturen verstanden wissen wollen. Im Hintergrund solchen Bemühens stehen nicht nur Kritik, sondern vielfach der Wunsch nach einer freien und vom Intrigenspiel der Mächte unabhängigen Entfaltung des Menschen. Die Spielformen solcher Agitation sind sehr verschiedenartig und reichen von der plumpen Polemik über das scharfe Pamphlet bis zur subtilen und entlarvenden Bestandesaufnahme bestimmter Zustände. Es gab dieses Jahr in Oberhausen mit ganz wenigen Ausnahmen keine apolitischen Filme, wohl aber war ihre Qualität recht unterschiedlich.

Verkrampfung

Allgemein betrüblich war die Feststellung, dass im Westen und im Osten mit ungemeiner Verkrampfung artikuliert wird. Musterbeispiele dafür waren die meisten Filme aus der Bundesrepublik. Das einseitig linke Engagement und die damit verbundene fehlende Bereitschaft zur Diskussion mit dem liberaleren Denkenden, aber auch die Suche nach einer möglichst exklusiven und intellektuellen Form, haben zur Stagnation

geführt. Aber auch die französischen, britischen und niederländischen Filmemacher – sieht man vom eigenwilligen Holländer Frans Zwartjes ab – hatten wenig zu bieten. Das Schielen nach Vorbildern und, bei den Franzosen ganz offensichtlich, das gestörte Verhältnis zum Kurzfilm hat schwer auf die Qualität der Beiträge gedrückt. In vielen Fällen hat die Ratlosigkeit zur Flucht in eine bestimmte Form des «cinéma direct», den Interview-Film, geführt, eine Form, die, wird sie nicht ganz bewusst und gezielt eingesetzt, sich ungemein rasch totläuft.

Polit-Schinken aus dem Osten

Aber auch im Osten hat man sich in letzter Zeit offenbar schwer getan. In den Beiträgen aus der Tschechoslowakei und Polen war das gegenwärtig für eine schöpferische Entfaltung ungünstige Klima latent spürbar. Die Filme aus diesen beiden Staaten haben eine Unverbindlichkeit angenommen, die erschreckend wirkt, wenn man um den Reichtum des polnischen und tschechoslowakischen Filmschaffens noch vor wenigen Jahren weiss. Den Gipfel der Banalität erreichten indessen die Filme aus der Sowjetunion und der Deutschen Demokratischen Republik. Die Einengung der schöpferischen Freiheit – oft als Restalinisierungsprozess bezeichnet – prägt diese Machwerke, die sich in mehr oder weniger unverblümter Form in den Dienst der Staatspropaganda stellen. Wenn wir auch nicht wissen, wie sich diese Filme auf das Publikum in der UdSSR und der DDR auswirken, so konnte doch festgestellt werden, dass die Masche des zu neuem Leben erweckten «sozialistischen Realismus» im Westen kaum verfangt. Selbst dem sich zum grossen Teil aus dem «Links-Establishment» rekrutierenden Oberhausener Publikum waren diese pompösen Breitleinwandshinken zuwider: es gab Pfiffe und Buhrufe.

Schweizer Beiträge gut aufgenommen

In den oftmals durch gähnende Langeweile dominierten Programmblöcken wirkten die Schweizer Beiträge recht positiv. Sieben Filme liefen im offiziellen Programm, dazu noch Peter von Guntens «Bananera-Libertad» in einer Informationsschau. Kurt Gloor's «Ex», Rolf Lyssys «Vita parçœur» und Hans Ulrich Schlumpf's «Sag mir, wo du stehst», fanden ein kritisch interessiertes Publikum und wurden – mehr als in der eigentlichen Diskussion – in der Wandelhalle eifriger Rede und Gegenrede ausgesetzt. Auch die vier Trickfilme von Gisèle und Ernest Ansoerge («Alunissons»), Gorgon Haas («Die Abenteuer des Hick und Hack»), Urs Graf («Eine Linie ist eine Linie») und Marcel Spühler («Kreise») fanden zumindest beim Sachverständigen gute Aufnahme, obschon gerade sie einer ungleich schärferen Konkurrenz ausgesetzt waren als die Realfilme.

Witz, Satire und Selbstkritik als scharfe Waffe

Doch was wäre Oberhausen dieses Jahr ohne die Filme aus Jugoslawien gewesen. In den Produktionen aus Belgrad,

Zagreb und Novi Sad fehlte endlich jene so bemühte Verkrampfung, wurde plötzlich Film gemacht. Dennoch sprühten die Filme vor politischem Engagement, vor gesunder Selbstkritik, die sich nicht selten in befreiendem Humor oder aber bissiger Ironie äusserte. Die Jugoslawen verstehen es, ihre Filme so anzulegen, dass sie einerseits keine Zweifel über ihre Anliegen lassen, andererseits aber nie in der Sackgasse der Sturheit enden. Offensichtlich befruchtend wirkt sich dabei der Balanceakt auf dem Grat der von Staaten wegen noch gerade akzeptierten Schärfe in der Kritik aus. Thematisch kreisen die Filme immer wieder um den Konflikt zwischen der Idealvorstellung von einem sozialistischen Staatswesen und der von Minderheitenproblemen und sozialer Ungerechtigkeit geprägten Wirklichkeit. Nichts wäre indessen verfehlt, als diese Werke – die fast alle von der spitzen Waffe der Satire und der Ironie exzellenten Gebrauch machen – für die Situation in Jugoslawien allein gelten zu lassen. In keinem einzigen dieser Filme – erwähnt seien hier bloss die herrliche «Litanei der heiteren Leute» von Karpo Acimovic, der ungemein selbstkritische und das Verständnis der Bevölkerung zur Partei entlarvende «Kolt 15 Gap» von Mika Milosevic und Jovan Jovanovic, Zelimir Zilniks Exkurs über die Bedeutung des filmischen Engagements, «Schwarzer Film», und «Auch unsere Stimme soll gehört werden» (Krsto Papic), ein pointierter Bericht über einen Schwarzsender in Kroatien – fehlte das Aufbrechen und Sichtbarmachen allgemeingültiger menschlicher Probleme im Aufeinanderprallen von Staat und Bürger.

Zur Befreiung aus der Unterdrückung

Echtes politisches Engagement ging auch von den Filmen Lateinamerikas aus. Deutlich spürbar wird hier die Schule des Kubaners Santiago Alvarez, der ebenfalls mit zwei Werken vertreten war, von denen allerdings nur «Elf zu null», ein Polit-Agitationsfilm auf Grund der Ermordung des chilenischen Oberbefehlshabers General Schneider zur Verhinderung der Machtübernahme des jetzigen Staatsoberchefs Allende, zu überzeugen wusste. Das lateinamerikanische «andere» Kino hat sich das nicht einfache Ziel gesetzt, zur Bewusstseinsbildung und zur Befreiung seiner Völker aus der Unterdrückung beizutragen. Diese Bemühungen kamen etwa in allerdings verschlüsselter Form im grossartigen «Al Paredonn» von Mario Mitrotti (Venezuela) zum Ausdruck, in welchem der Regisseur in ironischer Form davor warnt, die Revolution und den persönlichen Freiheitsbegriff zur neuen Ideologie zu degradieren. Spätestens an dieser Stelle muss von einem der wichtigsten in Oberhausen gezeigten Filme gesprochen werden: von «The End of the Dialogue». Dieses aufwühlende Dokument über das Schicksal einer von einer weissen Minderheit am Gängelband geführten schwarzen Bevölkerung in Südafrika wurde im Versteckten von fünf Autoren des «Pan Africanist Congress» gedreht und das Filmmaterial unter Ein-