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

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

Band: 24 (1972)

Heft: 2

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: 11.01.2026

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

in Erinnerung als funkelnde Lustspiele, die einen in einer Stimmung wie nach dem Genuss von Champagner entlassen: beschwingt, gut gelaunt, aufgekratzt einer rosaroten Welt entgegentänzelnd.
Ernst Lubitsch hatte das Glück, vom grossen Theatermann Max Reinhardt unter die Fittiche genommen zu werden, von dem er den ausgefeilten Inszenierungstil übernommen hat. Nach einer Reihe kurzer Filme, in denen er selbst auftrat und die ihn beinahe ebenso populär machten wie Max Linder, stieg er nach 1918 ganz ins Filmgeschäft ein. Berühmte Namen der europäischen Theaterszene tauchten in seinen Filmen auf: Asta Nielsen, Emil Jannings, Pola Negri, Henny Porten usw. Mit «Madame Du Barry» (1919) schuf er sich den ersten internationalen Erfolg, der – ein paar Filme später – mit «Anna Boleyn» (1920) zum Höhepunkt dieser ersten Periode führte. Als er 1923 auf Wunsch Mary Pickfords nach Hollywood ging, begann ein kometenhafter Aufstieg, der ihn zu einem der Mächtigen in der Filmstadt werden liess (Generaldirektor der Paramount 1935–1938). Lubitsch verfeinerte seinen Stil zum berühmten «Touch», den er in verschiedenen brillanten Kostüm-Komödien bis zum Anbruch der Tonfilm-Ära weiterentwickelte. «The Love Parade» (1929) war sein erster richtiger Tonfilm und zugleich das erste «Musical» des amerikanischen Films überhaupt – Lubitsch machte die europäische Operette für den Film salonfähig, u. a. mit «The Smiling Lieutenant» («Ein Walzertraum», 1931) und «The Merry Widow» («Die lustige Witwe», 1934). Einige Werke aber sind besonders beliebt und bekannt geworden: «Trouble in Paradise» (1932), eine freche Vaudeville-Komödie um die damalige High Society; «Bluebeard's Eighth Wife» (1938), eine spritzige Neubelebung des erotischen Themas; «Ninotchka» (1939), eine antikommunistische Satire, in der die staunenden Kinogänger die göttliche Garbo erstmals lachen sahen; «The Shop Around the Corner» (1941), womit Lubitsch auf die «Konfektionsladen-Komödien» der Anfänge zurückgreift; «To be or not to be» (1942), die zum Standardprogramm jedes Filmklubs gehörende geistvolle Satire auf das Nazi-Regime.
In «Heaven Can Wait» (1942) hat Lubitsch sozusagen sein Credo niedergelegt: Nach seinem Tode legt ein Lebemann dem Teufel Rechenschaft ab über sein Leben, das aus dem Wunschtraum bestand, auf einem Champagnermeer zu schwimmen, in einem Schiff, dessen Kamine aus riesigen Zigarren geformt sind, und zu den Klängen eines Léhar-Walzers eine schöne Frau durch die Salons der ersten Klasse zu führen. Ernst Lubitsch hat in seinem Werk immer wieder augenzwinkernd die Lust am Leben propagiert und mit maliziösem Lächeln und listiger Boshaftigkeit diese kleinen und grösseren Schwächen der Playboys und Playgirls der «goldenen Jahre» aufs Korn genommen.

Urs Mühlemann

Ernst Lubitsch (links) mit James Stewart

FILM KRITIK

WR – Die Mysterien des Organismus

(Misterje Organizma)

Produktion: Jugoslawien/Deutschland, 1970
Regie, Buch und Montage: Dusan Makavejev
Kamera: Pega Popovic, Aleksander Petkovic
Musikcollage: Bojana Makavejev
Darsteller: Milena Dravic (Milena), Jagoda Kaloper (Vladimir), Ivica Vidovic, Tuli Kupferberg, Jackie Curtis, Miodrag Andric
Verleih: Victor Film, Basel

Der junge Jugoslawe Dusan Makavejev setzt seine Kritik an der sozialistischen und kommunistischen Realität, die er in seinen beiden bei uns bekanntgewordenen früheren Filmen («Der Liebesfall» und «Unschuld ohne Schutz») begonnen hat, in seinem neusten Werk noch konsequenter und kompromissloser fort. Hand in Hand damit läuft seine Entwicklung von der klaren Schilderung einer Intrige («Der Liebesfall») zur multiinterpretablen Collage, zum eigentlichen filmischen Rätselspiel, das vom Zuschauer gelöst werden will. Anstelle des passiven Kinokonsums tritt das aktive Mitdenken des Zuschauers, der die einzelnen Stücke des Puzzles zu ordnen hat. Nimmt er sich diese Mühe, entwickelt sich langsam ein plastisches Bild voller Ironie, Spott, aber auch Tragik über das Gesellschaftssystem der «zivilisierten» Welt und ihrer Machtverhältnisse, das betroffen macht, weil es entlarvt. Je mehr Versatzstücke der Betrachter aufzunehmen und in das Gesamtbild zu integrieren versteht, desto umfassender und facettenreicher wird das Bild. Diesen Film immer und immer wieder zu sehen bedeutet demnach fortwährenden Gewinn. Darin aber liegt auch die Schwierigkeit dieses umfassenden Werkes: Unsere anerzogenen Kinogewohnheiten sträuben sich notgedrungen gegen einen solchen Film. Sie zu überwinden, ist wohl Voraussetzung zum Verständnis eines filmischen Geniestreiches, der erregend und verwirrend zugleich wirkt.
Makavejev geht von der Unfähigkeit politischer Machthaber aus, die Versprechungen der von ihnen vertretenen Ideologien in die Wirklichkeit umzusetzen. Dass ihm als Bürger eines sozialistischen Staates die Stagnation, um nicht zu sagen die Institutionalisierung zum Bürokratismus und zum blossen Machtdenken des Kommunismus ein Dorn im Auge ist, liegt auf der Hand. Die Massen sind nicht befreit worden. Dafür wird ihnen von den Potentaten der Macht ein Ersatz-Himmelreich vorgegaukelt, das mehr und mehr an Glaubwürdigkeit verliert. Die Glorifizierung von Personen und eine rein politische Handhabung der Macht, die nach und nach alle Daseinsgebiete umfasst und immer totaleren Besitz über den Menschen ergreift, entfremdet das Gedankengut des Marxismus-Leninismus von seinen ursprünglichen Absichten und führt es bedrohlich in die Nähe des Faschismus. Ausschnitte aus einem verkrampften filmischen Stalin-Porträt russischer Herkunft, aus einer Massenkundgebung für Chinas Mao und die Betrachtung eines Bildes von Hitler inmitten einer ihm huldigenden Frauengruppe dienen dazu, die Fehlleistungen in den vermeintlichen Sozialparadiesen zu entlarven. Sie weisen aber auch auf die Parallelen etwa des in der Sowjetunion gepflegten Kommunismus zum Faschismus eines Tausendjährigen Reiches hin. Die Masse ist fehlgeleitet: Personenkult und organisierte Massenkundgebungen täuschen Solidarität auf dem Wege zur grossen Freiheit vor, der in Wirklichkeit ein Weg in die Finsternis des Ungeistes und der Unterdrükkung jedes persönlichen Ausdruckes ist. In Makavejevs Film eingeschnittenes Filmmaterial aus Irrenhäusern (nazideutscher Provenienz) zeigt denn auch mit Nachdruck, wo jene enden, die dem Machtanspruch der Potentaten mit freiem Geist entgegentreten...
Auf die gefährliche Nachbarschaft des imperialistischen Kommunismus zum Faschismus hat vor vielen Jahren schon der Psychoanalytiker und Marxist Wilhelm Reich hingewiesen. Er, der von den Nazis nach Amerika hatte fliehen müssen, ist Begründer der sogenannten Orgasmustherapie, einer Behandlungsform zur Abreaktion aller Agressionen durch eine to-

tale Orgasmusentspannung ohne direkte sexuelle Reizwirkung. Er war es auch, der als einer der ersten die Zusammenhänge zwischen Sexualität und Politik untersuchte und zur Auffassung gelangte, dass einer Befreiung der Massen im marxistischen Sinne eine Befreiung der Menschscheit von den sexuellen Tabus voranzugehen habe. Dass diese aussergewöhnliche Figur, dieser frühe Nonkonformist, Makavejev geeignet und interessant genug erschien, um in seinem Film als Gegenpol zum dogmatischen Kommunismus in seiner ganzen Verkrampfung zu erscheinen, ist nur natürlich. Dass eben dieser Wilhelm Reich ein Opfer der unrühmlichen Umtriebe des Kommunistenfressers McCarthy in den Vereinigten Staaten wurde und sein Leben 1957 im Staatsgefängnis von Pennsylvania beendete, nachdem seine Bücher und Schriften verboten und verbrannt worden waren, mochte den Regisseur darin noch bestärken. «Der amerikanische Traum ist tot», bemerkt Reichs Gattin in einem Filminterview, und damit ist wohl gemeint, dass die Freiheit des Individuums auch im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten ihre Grenzen dort hat, so sie der etablierten Macht ins Gehege kommt. Durch die Parallelität der diskriminierenden Handlungsweise der Mächtigen und ihrer Mitläufer am Individuum gewinnt der Film eine Allgemeingültigkeit, die über die Kritik am kommunistischen Machtsystem hinausreicht und die Macht als Mittel der Repression am einzelnen Menschen schlechthin anprangert. Wie weit man hier Makavejev folgen will, ist eine Frage der persönlichen Einstellung. Sie wird weitgehend davon abhängen, ob der Glaube an einen antiautoritären und völlig emanzipierten Menschen, der weder weltlicher noch transzendenter Autorität sich verpflichtet fühlt, nachvollzogen oder zumindest in Betracht gezogen werden kann.
Tatsache bleibt, dass die Figur und Persönlichkeit von Wilhelm Reich, seine Ideologie vom befreiten Menschen (auch sie bleibt letztlich eben Ideologie) und sein Lebenswerk sich wie ein roter Faden durch die Filmcollage ziehen. Durch Interviews mit Verwandten, Bekannten, mit seinen Lebensmittelhändlern und seinem Coiffeur, aber auch mit den Anhängern und wissenschaftlichen Erben seiner Theorien sucht Makavejev dieser schillernden Person nahezukommen. Dabei gewinnt die Theorie, dass der Mensch nicht bloss einen Körper hat, sondern Körper ist und all sein Handeln mit dem Mysterium seines Körpers unmittelbar in Beziehung steht, zunehmend an Gewicht. So lässt sich in Beziehung zur Reichschen Theorie von der Kausalität zwischen Politik und Sexualität ableiten, dass jeder Missbrauch der Macht – und wann schon hat Machtergreifung nicht früher oder später zu Missbrauch geführt – Ausdruck fehlgeleiteter oder unterdrückter Sexualität ist. Makavejev macht das an einer weiteren zentralen Figur deutlich: an Milena, der Jugoslawin, die vorerst einen auch im sexuellen Sinne liberalen Sozialismus fordert, sich gleichzeitig dem Drängen eines jugoslawischen Soldaten verschliesst und sich später einem sozialistischen Eislaufkünstler aus der Sowjetunion an den Hals wirft. Dass sie diese Liebe mit dem Leben bezahlt, weil der systemtreue Russe seine aufgestauten Aggressionen in der Verwirrung seiner Gefühle mit einem Sexualmord abreagiert, ist die logische Konsequenz dieses filmischen Einschubs, der wie kein anderer zur politischen Parabel auswächst.
Dieser Versuch einer Hilfeleistung durch Dusan Makavejevs vielschichtiges Filmpuzzle kann nicht abschliessenden Charakter haben. Zuviel bleibt darin unberücksichtigt, so etwa die Funktion des Pop-Künstlers Tuli Kupferbergs, der im Film als totaler Soldat durch New Yorks Strassenschluchten schreitet und seine Waffe zum Sexualsymbol stilisiert, oder Jackie Curtis, der Zwitter aus dem Panoptikum Andy Warhols, der über die Schwierigkeit moniert, adäquate Partnerschaft zu finden. Es gibt in diesem Film kaum eine Sequenz ohne tiefere Bedeutung. Sie zu deuten, ihnen einen bestimmten Sinn zuzuordnen, einen Sitz im politischen Alltag zu geben, ist das grosse Vergnügen in diesem durch und durch unkonventionellen Film eines einfallreichen und intelligenten Regisseurs, der sich bemüht, den Zuschauer aus der Rolle des Konsumenten herauszuführen und ihn zum Mitarbeiter zu machen.

Urs Jaeggi

Diamonds Are Forever

(Diamantenfieber)

Produktion: USA, 1971
Regie: Guy Hamilton
Darsteller: Sean Connery, Jill St. John, Charles Gray
Verleih: Unartisco, Zürich

Ian Flemings Agentenromane haben im angelsächsischen Sprachgebiet bereits Ende der fünfziger Jahre weite Leserkreise angesprochen. Anderswo ist James Bond eigentlich erst durch die Verfilmungen bekannt geworden. Allerdings verbreiteten die ersten Filme («Dr. No», «From Russia with Love») noch keine Epidemien. Mit «Goldfinger» kam dann aber der ganz grosse Erfolg, und James Bond wurde zum Markenartikel, der sich bis ins abgelegenste Bergdorf verkaufen liess. Ein Phänomen also.
James Bond steht wohl am Ende einer langen Reihe von Verbrecherbekämpfern, deren Mittel und Wege im Laufe der Jahre grosse Veränderungen erfahren haben. Conan Doyle versah seinen Sherlock Holmes noch mit einem genialen, deduktiven Denkvermögen und mit grosser Erfindungsgabe. Später haben die Helden begonnen, ihre Mittel denjenigen der Verbrecher anzupassen. Ihr moralischer Status ist immer mehr gesunken. Auch Ian Fleming will dem Leser weismachen, dass der gewalttätige und hinterhältige Feind nur mit seinen eigenen Waffen zu schlagen sei. Das Publikum kann nun die Phantasien des Verbrecherlebens mit dem Helden zusammen in vollen Zügen geniessen und dennoch theoretisch auf der Seite des Rechts, der Ordnung und der freien westlichen Welt stehen. Der Held ist längst kein Gentleman mehr; er ist zu einem austauschbaren, gesichtslosen Wesen geworden, das mit maschineller Rücksichtslosigkeit die Bösewichte zur Strecke bringt. Er könnte sehr gut durch den noch zuverlässigeren Roboter ersetzt werden.
Es scheint nun aber, dass – beim Leserpublikum wenigstens – eine Sättigung mit Bond-Figuren eingetreten ist. Kriminalromane mit einem gewaltlosen, denkenden Helden (die von Kemelman etwa) verzeichnen nämlich wieder hohe Verkaufsziffern. Es überrascht deshalb ein wenig, dass der neueste Bond-Film noch einmal einen so grossen Zulauf findet. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem nach bewährtem Schema gedrehten «Diamonds Are Forever» um ein letztes Aufflackern des Bondfiebers. Dass sich die Gattung eigentlich totgelaufen hat, merkt man jedoch an der neuesten Produktion. Der Zuschauer sieht sich die Sache unbefangener als einst an, er identifiziert sich kaum mehr mit dem älter und dicklich gewordenen Sean Connery. Man nimmts' als das, was es ist: ein Plausch. Brutalität und Sex übertreffen das Branchenübliche keineswegs mehr, gelegentlich ist sogar etwas von Ironie zu spüren. Jedenfalls ist «Diamonds Are Forever» nicht zuletzt wegen einiger raffiniert gemachter Aktionsszenen goutierbar. Ich glaube allerdings nicht, dass man uns noch mit vielen weiteren Bonds beschenken wird. Vielleicht bringt uns die «weiche Welle» auch im Kino wieder den menschlichen, intelligenten Detektiv.

Kurt Horlacher

Fiddler on the Roof

(Anatevka)

Produktion: USA/Jugoslawien, 1971
Regie: Norman Jewison
Buch: Joseph Stein, nach der Erzählung von Scholom Aleichem
Musik: Jerry Bock
Liedertexte: Sheldon Harnick
Choreographie: Jerome Robbins
Kamera: Oswald Morris
Darsteller: Chaim Topol (Tevye), Norma Crane (Golde), Leonard Frey (Motel), Rosalind Harris (Tzeitel), Paul Mann (Lazar Wolf), Molly Picon (Yente)
Verleih: Unartisco, Zürich

Der amerikanische Choreograph und Regisseur Jerome Robbins (verantwortlich auch für die Tanzszenen in «West Side Story») verhalf der literarischen Vorlage zu Weltruhm. Am New Yorker Broadway inszenierte er die Geschichte von Tevye, dem Milchmann, der im ukrainischen Dorf Anatevka alle Schicksalsschläge als

Tevye, der Milchmann, der alle Schicksalsschläge als gottgegeben hinnimmt

gottgegeben hinnimmt: Die heiratslustigen Töchter Tevyes verehelichen sich gegen den Willen ihres Vaters, das Dorf wird von Kosaken verwüstet, und schliesslich wird auf Befehl des Zaren gar die ganze Gemeinde in die Emigration geschickt. Das Musical mit dem eher ungewöhnlichen Inhalt und den zündenden Melodien – wer kennte nicht die wilde Süsse der Titelmelodie oder den Song «If I were a rich man»? – schlug sämtliche Zuschauerrekorde und holte sogar das Renommiermusical «My Fair Lady» ein. Ein solcher Erfolg harrte bloss noch der Verfilmung, die schliesslich in die Hände des Kanadiers Norman Jewison («In the Heat of the Night», «The Thomas Crown Affair») gelegt wurde. Jewison übernahm wesentliche Elemente der Originalinszenierung, einschliesslich der Darsteller, vermied aber allzu vordergründige Show-Effekte zugunsten eines in erlesenen Farben entworfenen, filmisch hervorragend gestalteten Reigens der Menschlichkeit. Zwei Themen vor allem sind es, die leitmotivisch das Filmepos durchziehen: die Auseinandersetzung zwischen Tradition und modernem Zeitgeist einerseits und die Wanderung des Ewigen Juden durch die Höhen und Tiefen des Lebens andererseits. Tevye, der mit Gott gleichsam per Du ist, steht auf der Schwelle zwischen Überlieferung und Wandlung. Tief verwurzelt in der patriarchalischen Struktur der jüdischen Kultur, sieht er sich durch den Generationenkonflikt bis zum äussersten dessen, was ihm an menschenmöglicher Toleranz gegeben ist, getrieben. Dieses Leiden an Entwicklungen, die nicht so sein können, wie sie zu wünschen wären, entbehrt nicht der Tragik: Dem Willen zur Menschlichkeit gerät die Ehrfurcht vor dem Gottesgesetz in die Quere. Die Fähigkeit zur Anpassung, die Ergebenheit in ein wechselhaftes Los, notgedrungen entwickelt durch jahrhundertealte Verfolgung, lässt den Juden Tevye gebeugt, jedoch ungebrochen, weiterziehen in die ungewisse Zukunft. Über alle Konfessionen und Religionen hinweg haben diese «modern» anmutenden Züge ihr Gewicht: der Mensch in Erwartung göttlicher Gnade, auf der hoffnungsvollen Suche nach dem «kleinen, bescheidenen Glück». Fern jeder kitschigen Anwandlung und dem strapazierten, klassischen amerikanischen «Happy end» abhold, ist «Fiddler on the Roof» ein besinnlicher, gar erschütternder Film – trotz (und sogar wegen) seiner lyrischen Szenen und der prallen Ausgelassenheit. Die vielgerühmte Selbstironie des jüdischen Geistes ist nicht immer Ausdruck eitler Lebensfreude, sondern vielmehr ein Mittel zum Überleben. Dank dem feinen Sinn der Regie für echte Töne, dafür auch, wo die Grenze zwischen ehrlicher und falscher Sentimentalität liegt, wird «Anatevka» zu einem universale Menschlichkeit ausströmenden Erlebnis. Urs Mühlemann

Boulevard du Rhum

Produktion: Frankreich, 1971
Regie: Robert Enrico
Darsteller: Lino Ventura, Brigitte Bardot
Verleih: Impérial Films, Lausanne

Rhum schmuggelt er, Lino Ventura, in den späten zwanziger Jahren gleich schiffsweise an die Küste der Vereinigten Staaten. Ruhmbeladen kehrt er nach jeder Flaschenexpedition in die Antillen zurück. Herrliche Zeiten waren das für die «Rhumrunners», als Amerikas Kehlen infolge des Alkoholverbotes auszutrocknen drohten ... und manch eine Flasche fand auf krummen Wellen den Weg ins gelobte, nun geplagte Land. Noch mehr Flaschen aber des köstlichen Saftes schwammen in die Arme der Küstenwache. Unbarmherzig rammte sie die Schmugglerschiffe in den felsigen Grund der blauen See. Einmal erwischt es Ventura: Schiff und Rhum versinken im Wasser; er nicht. Im Gegenteil: Er sammelt Geld für ein neues Schiff, auf seine unnachahmliche Weise. Als Schiessbudenfigur quasi lässt er auf sich zielen. Zwölfmal wird es im Kino dunkel, zwölfmal knallt es aus einem Dutzend Revolver. Mit steigender Wundenzahl steigt auch sein Geldbetrag. Und so hat er sich einen neuen Kahn, eine neue «Lady of my Heart» erschossen. Der nächste Schmugglertransport könnte in Szene gehen, geht aber nicht, weil inzwischen Lino Ventura an einem Stummfilmstar, an Brigitte Bardot, Feuer gefangen hat. Als Pantherweib auf der Leinwand verknallt er sich in sie, als schmiegsames, durchtriebenes Kätzchen am Strand findet er sie und – Käptn, nimm mich mit auf die Reise – sticht er mit zwei «Ladies of my Heart» in See, wo die Küstenwache lauert und schiesst. Ein spleeniger Lord, echt englische Qualität, massgeschneidert dazu, begleitet sie in Sicherheit und heiratet den Stummfilmstar. Die Ehe hält nicht bis ans Ende des Films ... Doch die Schicksalsschläge parieren die Helden gekonnt wie die Faustschläge, die nicht eben selten und weich fallen.
Gewiss, «Boulevard du Rhum» ist ein reiner Unterhaltungsfilm, und als solcher aufzufassen. Er bietet dieses legitime Kinobedürfnis in brillanter, leichtflüssiger Art, gewürzt mit einem Schuss Abenteuer. Es ist ein Film mit pointiertem Witz, gallischem Ganovenhumor und augenzwinkernder Selbstironie, die nicht in Selbstverstümmelung endet. Der Einfall, Stummfilmszenen einzuflechten und diese in den eigentlichen Film hinüberzuführen, verleiht dem unbeschwerten Werk frische Heiterkeit und einen gewissen Tiefgang, ohne darob auf ein Riff aufzulaufen. Der Film ist lustig, ohne in Blödelei zu verblöden. Der gescheite Humor trägt den Sieg davon, zusammen mit Lino Ventura und Brigitte Bardot. Walter Lüthi

Le Casse

(Der Coup)

Produktion: Frankreich, 1971
Regie: Henri Verneuil
Drehbuch: Henri Verneuil und Vahe Katcha
Musik: Ennio Morricone
Darsteller: Jean-Paul Belmondo, Omar Sharif, Dyan Cannon, Nicole Calfan, Robert Hossein, Renato Salvatori
Verleih: Vita-Film, Genf

Diesmal ist es Athen. Doch Henri Verneuil, Altmeister des französischen Kriminalfilms, besingt nicht die Perle der Antike, nicht den Glanz, den die Mittelmeersonne auf die Marmorsäulen der Akropolis zaubert, sondern den greif- und messbaren Wert einiger Smaragde, tief verborgen im Villenviertel, gesichert und versichert im perfektionistischen Stil der heutigen Zeit.

Durch alle Panzerplatten und Tresoranlagen vermag das grüne Leuchten der Edelsteine eine Diebsbande anzuziehen, die ihrerseits alles einsetzt, was die Technik entwickelt hat, um in die stählerne Höhle von Tausendundeiner Nacht zu greifen. Und der Fischzug gelingt.
Damit sind die beiden Pole gegeben, zwischen die Henri Verneuil seinen Film «Le Casse» gespannt hat: vollendete Technik und messerscharfe, tödliche Logik auf der einen Seite, romantisches, gefühlbetontes, doch traumwandlerisch sicheres Mittelmeer-Wesen auf der andern. Präzision gegen Gelassenheit. Jean-Paul Belmondo gegen Omar Sharif. Der Gangster französischer Abkunft und der griechische Polizeichef, diese zwei Rivalen werden von Henri Verneuil als vollkommen gegensätzliche Charaktere gezeichnet, die indessen beim Einsatz ihrer Waffen, so verschieden sie auch sind, durchaus ebenbürtig erscheinen. Neben den beiden Hauptfiguren verblassen in diesem Werk die andern Spieler und werden zum Teil zu schlecht plazierten Marionetten. Allein im Kraftfeld Belmondo-Sharif liegt das Geheimnis der Unterhaltsamkeit und der Spannung von «Le Casse». Es kann in der kurzen, simplen Sportplatz-Frage zusammengefasst werden: Wer gewinnt? Jean-Paul Belmondo geht mit elektronischen Geräten gegen die Geheimkode des Tresors vor und gewinnt die erste Runde für seine Bande. Ein faszinierend inszeniertes Autorennen – jedoch nicht mit dem Bullit-Rennen vergleichbar, wie die Reklame es haben möchte – verläuft knapp am Unentschieden vorbei zugunsten des Chefs der Kriminalpolizei, der seinem rauchenden Wrack mit einer Eleganz entsteigt, als handle es sich um eine Staatskarosse. So geht das Smaragde-Ping-Pong hin und her, wobei schliesslich nicht nur bleischwere Bälle zu fliegen beginnen: auch verführerische Augen- und Anblicke kommen über das Netz gejagt. Dabei steigert sich merklich das Tempo. Wenn bei der Arbeit mit dem elektronischen Einbrecherköfferchen die Sekunden wie Stunden in das Kino tropfen, so tobt am Schluss ein wahres Hagelwetter, ja eine tödliche Sturzflut von Getreidekörnern auf den smaragde-süchtigen Polizeimann nieder.
«Le Casse» ist im Unterschied zu den früheren Werken von Henri Verneuil auf weite – da und dort etwas zu weite – Strecken Spektakel, Spektakel in seiner Doppelbedeutung von Unterhaltung und Aktion. Der Regisseur, der zusammen mit Vahe Katcha auch als Drehbuchautor zeichnet, ist diesmal an der Oberfläche geblieben und hat es unterlassen, die Hintergründigkeit, den Ursprung und die Bindung des Blutes miteinzubeziehen, wie er das meisterhaft in «Le Clan des Siciliens» getan hat. Verglichen mit diesem vorletzten Werk, ist Henri Verneuil auch weniger brutal. Die zwei Toten, das in einer Art Schiessbudenknallerei niedergestreckte Bandenmitglied und der im Getreidesilo erstickte Polizeichef, erscheinen dem Zuschauer eigentlich eher als verunglückte Versuche in schwarzem Humor, denn als Kriminalfälle. Und damit wäre wohl der wundeste Punkt in diesem gelungen photographierten, virtuos gespielten Film erreicht: das Versagen des Witzes. Fast krampfhaft kommen einem die Anstrengungen des Regisseurs vor, spielerisch witzig zu sein und die Spannungen durch ebenbürtige Entladungen aufzulösen. Wo sie dagegen von Erfolg gekrönt sind, ist die künstlerisch und menschlich wertvolle Parodie perfekt. Meistens ist jedoch das Ergebnis von Konzessionen, falschen Konzessionen an Fremdenverkehr und Krimerfans verwässert und gleicht – um zum Smaragde-Ping-Pong zurückzukommen – einem Ball, der das Netz touchiert hat: einerseits eine Könnerleistung, anderseits doch ein etwas magerer Trick. Fred Zaugg

Jean-Paul Belmondo in «Le Casse», dem an der Oberfläche gebliebenen Kriminalfilm von Henri Verneuil

Murphy's War

Produktion: USA, 1971
Regie: Peter Yates
Darsteller: Peter O'Toole, Sian Phillips
Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Werke, die unter dem Etikett der Antikriegs-Filme segeln, sind nicht unbedingt Anti-Kriegsfilme. Peter Yates macht mit seinem «Murphy's War» keine rühmliche Ausnahme. Zwar stellt er sehr geschickt die geistlose Sinnlosigkeit des Krieges dar. Ja es gelingt ihm bei seiner Darstellungsweise sogar ein hohes Mass an Verdichtung, indem er den Kampf der Millionen auf ein einziges Menschenschicksal reduziert. Er individualisiert gleichsam und potenziert damit die Brutalität und die Sinnlosigkeit. Ein Einziger steht beispielhaft für das ganze gnadenlose Handwerk. Der Irrwitz wird aber noch einmal dadurch gesteigert, indem Yates einen vollständig nebensächlichen Kriegsschauplatz mit einem vollständig nebensächlichen Ereignis ein paar Tage vor der Kapitulation der Achsenmächte als Ausgangspunkt seines Filmes gewählt hat. Die Reduktion auf den Einen, der aus Hass und aus eingeimpftem Pflichtgefühl kämpft, die Verlegung weg vom Zentrum an den äussersten Rand des Geschehens gibt den Krieg vollends der Lächerlichkeit preis.
Trotz dieser glücklich gewählten Konstellation, den Krieg zu entlarven, wird man bei diesem Film nicht ganz glücklich. Yates deckt zwar minutiös, manchmal fast im Zeitlupentempo die Gedankengänge und Handlungsweisen des Soldaten Murphy auf, nicht aber deren Motivation. Er bleibt im Äusseren haften und stellt das System des Krieges nicht bloss. Murphy's Krieg wird zum Privatkrieg mit Heldencharakter, wo doch das Kriegstheater gar keine Verwendung mehr hat für Helden. Yates klagt aber nicht an, er zelebriert das mörderische Handwerk dermassen, dass es fast zu einem Kunstwerk emporgehoben wird. Und das lag doch nicht etwa in

der Absicht des Regisseurs, oder doch? Dieser Eindruck wird durch die Aufnahmetechnik und die Photographie, die auf weite Strecken berückend schön ist, noch gestärkt. Sie lassen die mörderischen Ereignisse fast zur friedlichen Idylle werden. Es gibt Augenblicke, die an ein Ferienparadies erinnern und das eigentliche Anliegen, den Wahnwitz des Krieges zu zeigen, vergessen lassen.
Murphy ist der einzige Überlebende einer britischen Einheit, der nach dem Überfall eines deutschen U-Bootes, im Orinocco stationiert, davongekommen ist. Nach seiner Genesung, von einer englischen Quäkerin (Sian Phillips) gesundgepflegt, schwört er Rache. Sein hirnverrücktes Ziel ist, das U-Boot zu versenken. Die aberwitzige Idee trägt den Sieg davon. Murphy zerstört das Schiff, doch mit diesem geht auch er in den braunen Fluten unter. Dieses Ende ist absurd, lächerlich und pathetisch in einem. Hier, aber nur hier, trifft Yates doch noch ins Schwarze: Es gibt keine Helden mehr. Walter Lüthi

Disons, un soir à dîner

Produktion: Frankreich, 1971
Regie: Giuseppe Patroni Griffi
Darsteller: Jean-Louis Trintignant, Annie Girardot, Florinda Bolkan, Tony Musante
Verleih: Sadfi, Genf

«Ein Film, der mit diabolischem Feingefühl weiss, bis wohin er zu weit gehen darf...» heisst es im Inserat, das den Kinokunden während der Feiertage aus der Stube und, wenn möglich, vom Fernsehapparat hätte locken sollen. Leider stimmt an diesem Satz nur gerade das Wort «Film», falls man den Begriff lexikalisch eng fasst als Projektion eines belichteten und entwickelten Filmstreifens auf eine Leinwand. «Diabolisch» ist höchstens die Unverfrorenheit, ein solches Machwerk überhaupt zu drehen. Wenn man unter «Feingefühl» das Gegenteil von dem versteht, was es landläufig bedeutet, dürfte man es dem Film wohl attestieren. Und da der Regisseur gar nicht weiss, wohin er geht, kann er wohl nicht gut «zu weit gehen.»
Es ist betrüblich und unbegreiflich, dass sich so hervorragende Schauspieler wie Jean-Louis Trintignant und Annie Girardot dazu hergegeben haben, an einem Film mitzuwirken, der ohne jeglichen Wert und Gehalt ist. Dreiecks- und Vierecksgeschichten sind zwar meistens banal. Das heisst jedoch noch lange nicht, dass sie auch banal gestaltet werden müssen. Doch dies hat Griffi mit bewunderungswürdiger Konsequenz und Einfalt getan. Es lohnt sich eigentlich nicht, sich über nichtssagende Filme zu ärgern, und in der Regel ärgert man sich ja auch nicht. Griffi hat es nun aber fertiggebracht, dass ich den Kinosaal wirklich verärgert verlassen habe. Denn da wird einem noch vorgegaukelt, es sei etwas dran, es werde gescheit geredet und intelligent analysiert. Dabei ist alles prätentiöser Schein, unecht und verlogen. So geistlos ist doch wohl das Klischeemilieu der erfolgreichen Schriftsteller und Schauspieler auch wieder nicht. Oder?
Giuseppe Patroni Griffi hat einen Film gemacht. Warum? Kurt Horlacher

AUFSÄTZE

Für eine humanere Erziehung

Vittorio de Setas pädagogisches Filmexperiment

Lehrer ist einer der am schlechtesten bezahlten Berufe in Italien. Das Monatsgehalt reicht kaum, um eine Familie ohne Schulden durchzubringen. Die meisten «professori» sind gezwungen, einen Nebenverdienst anzunehmen, der ihnen oft wichtiger ist als der Hauptberuf. Wozu soll man sich auch in der Schule einsetzen, bei diesem Hungerlohn? So trifft man oft den Lehrertyp, der die Klasse schriftlich beschäftigt, um in derselben Zeit Privatlektionen vorzubereiten oder Übersetzungen zu schreiben. Kein Wunder, dass die Schüler dann jegliche Freude am Lernen verlieren und rebellieren oder resigniert blödeln.
Vittoria de Seta, bei uns bekannt durch «Banditi a Orgosolo», will mit seinem neuen Film diese Zustände beleuchten und zugleich ein pädagogisches Experiment durchführen. Während mehrerer Monate wird er mit der Kamera die Entwicklung einer «schwierigen» Schulklasse in einem Römer Aussenquartier verfolgen und aufzeichnen. Die Situation ist authentisch: In dieser Schule begegnen die Lehrer und der Rektor der Gruppe von sogenannten Schwererziehbaren mit äusserster Repression, überzeugt, da helfe nur noch die Peitsche. In eine solche Klasse wird nun der Schauspieler Bruno Cirino als Lehrer hineingeworfen, der die Schüler nicht unterdrücken, sondern verstehen und fördern will. Um sich auf diese Arbeit vorzubereiten, hat Cirino in einer andern Schule während einiger Monate selbst unterrichtet, also ein richtiges Praktikum absolviert. Schauspieler und Regisseur sind überzeugt davon, dass die Rebellion der Schüler nicht diesen selbst zuzuschreiben ist, sondern durch das System der Schule hervorgerufen wird. Sie werden versuchen, das Interesse zu wekken durch freie Diskussionen, Gruppenarbeiten und Selbstverwaltung der Klasse, die die Gesprächsthemen bestimmen soll. Eine Auffassung von Pädagogik, wie sie in der Theorie längst besteht, jedoch in der Praxis nur allzu selten angewendet wird.
«Un anno a Pietralata» (Ein Jahr in Pietralata») ist nicht nur ein pädagogisches, sondern auch ein filmisches Experiment; denn die Situation erlaubt es nicht, mit konventionellen Methoden und Apparaturen zu arbeiten. Der Film wird in Direktton aufgenommen, ohne nachträgliche Synchronisation. Zu diesem Zweck musste das ganze Schulzimmer mit einem speziellen Verfahren schalldicht von der Umgebung abgeschlossen werden. Da eine eigentliche Schauspielführung nicht möglich ist, wird der Lehrer mit dem Regisseur und einem pädagogischen Berater durch einen Mini-Radioempfänger verbunden sein, um Anweisungen ohne Unterbruch befolgen zu können. Ein festes Drehbuch gibt es nicht, bloss eine Konzeption. Die Handlung entsteht im Augenblick ihres Geschehens.
Dieser vom italienischen Fernsehen produzierte Film ist ein Experiment, das sich vor allem deshalb lohnt, weil es sich in den Dienst jener Sache stellt, die uns heute besonders dringlich erscheint: einer humaneren Erziehung. Robert Schär

Inkasso 1972

Trotz der massiven Teuerung, die sich auch im graphischen Gewerbe bemerkbar macht, wird der Abonnementspreis von ZOOM für 1972 unverändert bleiben. Dies ist um so eher möglich, als auch dieses Jahr die Abonnementsgebühren auf dem rationellen Wege der Nachnahme eingezogen werden. Die guten Erfahrungen und das Verständnis unserer Leser letztes Jahr haben gezeigt, dass wir diesen Weg weiterhin beschreiten dürfen. Dafür sind wir dankbar, können wir doch so die administrativen Umtriebe auf ein Minimum beschränken und damit Geld sparen.
Jene Leser und vor allem die Schulen und Institutionen, die uns vor Jahresfrist ersucht haben, die Abonnementsgebühren aus buchhalterischen Gründen mittels eines Einzahlungsscheines überweisen zu können, werden in den nächsten Tagen statt der Nachnahme wiederum eine Rechnung zugestellt erhalten.
Herausgeber, Redaktion und Administration von ZOOM danken an dieser Stelle allen ihren Abonnenten für ihre Treue zur Zeitschrift und ihre Bereitschaft, die Abonnementsgebühr (Fr. 22.– pro Jahr), die auf Ende Januar eingezogen wird, erneut zu überweisen. Nur durch Ihr Interesse und Ihre finanzielle Unterstützung, lieber Leser, ist es uns weiterhin möglich, Sie als einzige Fachzeitschrift in der Schweiz mit halbmonatlicher Erscheinungsweise rasch und zeitgerecht über die Aktualitäten in Film, Fernsehen und Radio orientieren zu können.

Mit freundlichen Grüssen
Herausgeber, Redaktion
und Administration ZOOM