Filmkritik

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **24 (1972)**

Heft 9

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

FILM KRITIK

Dodes'ka-den

Produktion: Japan, 1970
Regie: Akira Kurosawa
Buch: A. Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto
Kamera: Yasumichi Fukuzawa, Takao Saito
Musik: Toru Takemitsu
Darsteller: Yoshitaka Zushi, Akemi Negishi, Shinusuke Minami, Atsushi Watanabe, Tatsuo Matsumura
Verleih: Columbus Film, Zürich

Erfreulicherweise hat auch ein neuer Film des durch «Rashomon» und «Die sieben Samurai» im Westen bekanntgewordenen japanischen Regisseurs Akira Kurosawa den Weg in unsere Kinos gefunden, denn «Dodes'ka-den» ist ein Werk, das sich des früheren Schaffens des japanischen Meisters würdig erweist. Der Titel des Films bezeichnet ein lautmalerisches Wort, das ein junger, geistesgestörter Mann unablässig von sich gibt, wenn er Tram spielt. Als Führer eines imaginären Tramzuges fährt er täglich durch Schuttablagerungen zu einer mit ein paar armseligen Hütten bestückten Slumsiedlung. Wir begegnen dem «Tramidioten», wie ihn die Kinder spöttisch rufen, des öftern während des Films. Er hat die Bedeutung eines Leitmotivs, und sein Erscheinen zu Beginn und am Ende setzt zudem den Rahmen für das ganze Werk. Der Idiot stellt einerseits den Bezug her zwischen der Aussenwelt und dem Slumbezirk, von dem der Film erzählt, andrerseits deutet er das Motiv der Imagination, der Traumwelt an, das für diese Menschen am Rande der Gesellschaft so wichtig wird.
Anhand verschiedener Episoden zeichnet Kurosawa das Leben der Slumbewohner, das als Abbild einer menschlichen Gemeinschaft zu einem weittragenden Symbol wird. Er stellt die Menschen nicht in erster Linie als sozialbedingte Typen dar, sondern sieht sie in ihrer individuellen, menschlichen Existenz und gelangt so auch innerhalb des geschlossenen Kreises des Elendsviertels zu äusserst differenzierten Beschreibungen.
Die sieben Episoden, die abwechslungsweise erzählt und von einem «Chor» von Waschfrauen kommentiert werden, umkreisen die Themen Armut und menschliche Würde. Der Konflikt zwischen den materiellen Nöten und den Ansprüchen des Lebens, zwischen dem, was dem Menschen unwürdig und dem, was ihm würdig ist, bewirkt bei Kurosawas Gestalten ganz unterschiedliche Verhaltensweisen. Der Bettler, der mit seinem Knaben in einem Autowrack haust, entflieht seiner armseligen Welt, indem er sich mit fantastischen Traumbildern ein prächtiges Haus baut. Der weise Goldschmied hingegen braucht keine Träume, er hat sein Leben in Abgeklärtheit eingerichtet. Mit Ausnahme eines verbitterten Mannes, dessen Frau ihn betrogen hat und der er nicht verzeihen kann, sind alle Menschen in «Dodes'ka-den» zwischen der Welt des Bettlers und jener des alten Weisen zu Hause. Die einen neigen eher zur Flucht – wie die sich jeden Abend betrinkenden Arbeiter –, die andern – wie der Bürstenmacher, der nicht weiss, ob alle seine Kinder von ihm sind, – eher zur Abgeklärtheit. Trotz den armseligen Lebensbedingungen gibt es doch für fast alle Menschen Möglichkeiten einer Lebensgestaltung, gewisse Formen der Freiheit also.
Dem Einzelnen wird in Kurosawas Film dieses Stück Freiheit, diese Lebensbejahung zuteil, wenn er einer Gemeinschaft oder einem Mitmenschen angehören kann, wenn er mitleiden, wenn er verzeihen – wenn er lieben kann. Ausgeschlossen ist da der Verbitterte, der seiner Frau nicht vergibt und fast schon wie ein Toter erscheint. Ausgeschlossen scheint aber auch der Bettler zu sein, der aus Stolz oder Scheu keine Hilfe annimmt, als sein Knabe am Sterben ist. Seiner Ausgeschlossenheit setzt er jedoch seine Traumwelt entgegen, in der er sich bis zum Tod seines Kindes noch leidlich einrichten kann.
Es geht Kurosawa also nicht um Kritik an sozialen Verhältnissen, sondern um Möglichkeiten menschlichen Lebens unter widrigen Bedingungen. Das individuelle Leben erlangt seine Würde durch den Mitmenschen oder durch die Gemeinschaft. Traumbilder und Phantasien sind Zeichen einer Freiheit. Das Bild des Menschen, das uns in «Dodes'ka-den» auf so subtile, verhaltene und schöne Art gezeigt wird, hat über den kleinen japanischen Slum am Rande der Zivilisation hinaus allgemeinmenschliche Gültigkeit.

Kurt Horlacher

Straw Dogs

(Wer Gewalt sät ...)

Produktion: Grossbritannien 1971
Regie: Sam Peckinpah
Buch: Sam Peckinpah/David Z. Goodman
Kamera: Herbert Smith
Musik: Jerry Fielding
Darsteller: Dustin Hoffman, Susan George, T. P. McKenna
Verleih: 20th Century Fox, Genf

«Mord beschäftigte das 19. Jahrhundert, das 20. gibt sich keinen Gedanken darüber hin.
Man liquidiert.»

(Jürg Federspiel in «Museum des Hasses»)

Betrachtet man das gegenwärtige Kinoangebot und die neuesten Produktionslisten, muss die Radikalisierung der Themen auffallen; was der Italowestern mit seiner oft kruden Grausamkeit begonnen hat, wird heute auch von andern Genres fortgesetzt: Gewalt in allen ihren Ausprägungen – erinnert sei hier nur an Kubricks Schreckensvision «A Clockwork Orange», Friedkins «French Connection» und Siegels «Dirty Harry» – dominiert die Szene. In die Gruppe dieser Filme gehört auch Sam Peckinpahs «Straw Dogs», der allerdings, im Gegensatz zu den andern vorhin erwähnten Werken, nicht die Gewalttätigkeit als Stilprinzip verwendet, sondern recht eigentlich von der Gewalt als Steigerungsphänomen handelt, sie und ihre Ursprünge fassbar, durchschaubar zu machen und zu analysieren versucht.
Der junge linksliberale Mathematiker David Summer sucht der amerikanischen Atmosphäre zu entfliehen und zieht mit seiner jungen englischen Frau Amy in deren Heimatdorf in Cornwall. Bald jedoch merkt er, dass unter der friedlichen Oberfläche ländlicher Idylle der Terror wuchert. Einige von Summer angestellte Männer konzentrieren ihr Interesse auf Amy, die in ihrer kindhaften Sinnlichkeit ihre Reize freigiebig zur Schau stellt. Beide Seiten spielen so mit dem Feuer, doch Summer – streckenweise eine tragikomische Figur – will den Tatsachen in einer seltsamen Mischung von lähmender Unentschlossenheit und beinahe schon an Selbstaufgabe grenzender Friedfertigkeit nicht ins Auge sehen; er erträgt die ständig bösartiger werdenden Provokationen mit einem dumpfen Gefühl der Erniedrigung, die in der rüden Vergewaltigung Amy's durch zwei der Burschen ihren Höhepunkt findet. Erst als ein flüchtiger Sexualmörder vor der wutentbrannten Meute in seinem Hause Schutz sucht, erwacht Summer. Der angestaute Hass des verhöhnten Mannes durchbricht alle moralischen Barrieren und lässt den Pazifisten zum Berserker werden; in einem wahren Blutrausch tötet er die Eindringlinge.
Sam Peckinpah ist einer der eigenwilligsten und unbequemsten unter den amerikanischen Regieautoren. Wie kaum ein anderer Westernregisseur hat er es verstanden, in «The Wild Bunch» die typischen Mechanismen der Leidenschaft und der Gewalt in Parallelen, Verweisungen, Wiederholungen und Rückblenden bewusst zu machen. Auch in seinem ersten Nicht-Western behandelt er sein liebstes Thema: «Ich möchte das Publikum mit der Nase auf die Gewalt in der Welt stossen. Für mich sind alle Menschen gewalttätig, ich selbst nicht ausgeschlossen. Wenn man sieht, was in der Welt vorgeht, wird einem klar, dass wir in der Evolutionsskala erst einige Stufen über dem Affen stehen.»
Mit «Straw Dogs», dem beinahe die Bedeutung eines persönlichen philosophischen Bekenntnisses zukommt, versucht Peckinpah seine These zu beweisen, wonach die eskalierende Gewalt schliesslich mit grausamer Konsequenz jeden noch so friedliebenden Menschen in ihren Bann schlagen muss, wenn einmal die indivi-

Dustin Hoffman verkörpert in Sam Peckingpahs «Straw Dogs» den Pazifisten David Summer, der zum Berseker wird, der beim Töten ein masochistisches Vergnügen findet, grossartig

duell verschiedene Aggressionsschwelle überschritten ist. Die «archetypischen Züge», die den Menschen aller Erfahrungen und rationalen Überlegungen zum Trotz in Grenzsituationen instinktiv handeln lassen, legt der Regisseur mit logischer und psychologischer Folgerichtigkeit bloss. Schon die ersten, in sanften braungrünen Farbtönen gehaltenen Bilder der scheinbar friedlichen, poesievollen Landschaft Cornwalls werden jäh durchbrochen: ein Bierglas zerbricht unter dem Druck einer Faust und signalisiert die Grausamkeit und den Schrecken, die unterschwellig schon von Anfang an spürbar sind. Mit beinahe satanischer Bosheit kreist Peckinpah das eigentliche Thema ein, lässt Beschaulichkeit aufkommen, um sie gleich wieder zu zerstören, spielt mit dem Empfinden des Zuschauers wie die Katze mit der Maus und führt ihn mit virtuos gehandhabter Kamera unerbittlich in einen sich stetig verengenden Kreis, aus dem es kein Entrinnen mehr gibt und in dessen Zentrum die Vernichtung steht – der Satz, dass der Mensch des Menschen Wolf sei, wird exemplarisch bewiesen.

«Straw Dogs» ist ein Schlag ins Gesicht eines jeden den humanistischen oder christlichen Prinzipien verpflichtenden Menschen, denn Peckinpah lässt die Hoffnung auf eine Veränderung, auf eine Entwicklung, an deren Ende der «friedliche Mensch» steht, gar nicht erst aufkommen. Er konfrontiert den Zuschauer vielmehr mit den durch gesellschaftliche Zwänge oft unterdrückten, stets aber vorhandenen primitivsten animalischen Instinkten, die – nach Ansicht des Regisseurs – immer noch das fundamentalste Lebensprinzip darstellen. Man braucht den Pessimismus des exilierten Amerikaners zwar nicht in allen Ausprägungen zu teilen, muss ihm aber teilweise recht geben: Gewalt wird immer Gewalt zeugen, und selbst der friedlichste Mensch wird in ihren Strudel geraten, wenn er erst einmal bis zur Grenze des Erträglichen provoziert und aufgestachelt worden ist. In der Geschichte sind dafür genügend Beispiele zu finden. In einer Zeit, in der sich mehr Menschen denn je ihrer Ohnmacht der Gewalt gegenüber bewusst werden, sollte das zu denken geben.

Zugegeben: der Film ist hart, aufrüttelnd, provokativ, und «sensiblen Menschen ist vom Besuch abzuraten» (Werbetext). Der Vorwurf aber, durch detailliert gezeigte Brutalität der um sich greifenden Verrohung des gesellschaftlichen Zusammenlebens Vorschub zu leisten, ist hier unangebracht; die Gewalt wird hier für einmal nicht in der Manier des Italowestern selbstzweckhaft als modisches Beiwerk zum ästhetischen Todesballett verwendet. Sie erwächst als logische Folge der Handlung und wird zu einem menschlichen Verhaltensmuster, dessen Existenz wohl niemand ernsthaft in Zweifel ziehen will und kann.

Einen Grossteil seiner Wirkung verdankt «Straw Dogs» einem Schauspieler, dessen Wandlungsfähigkeit und Vielseitigkeit einmal mehr fasziniert: Dustin Hoffman, der bis heute noch nie eine so gewalttätige Rolle gespielt hat. Er besteht auch diese Probe; seine Verkörperung des Pazifisten David Summer, der plötzlich ein masochistisches Vergnügen am Töten findet, ist schlechthin grossartig.

Balts Livio

Comptes à rebours

(Die Abrechnung)

Produktion: Frankreich, 1971
Regie: Roger Paigaut
Buch: André G. Brunerin
Kamera: Jean Tournier
Darsteller: Jeanne Moreau, Simone Signoret, Michel Bouquet (Valberg), Serge Reggiani (Nolan), Marcel Bozzuffi, Charles Vanel
Verleih: Idéal-Film, Genf

Das klassische Thema der Rache spielt in diesem urechten französischen Policier eine zentrale Rolle. Nolan, der etliche Jahre hinter schwedischen Gardinen verbringen musste, kommt an die Stätte des Verbrechens zurück. Getrieben vom Gedanken der Rache, will er mit den Schuldigen für seine «Versenkung» abrechnen. Die Gebrüder Nolan, Spezialisten für Überfälle, wurden von einer Bande für einen Überfall auf einen Geldtransport zugezogen. Durch Verrat wurde die Polizei nach geglückter Tat auf die Spuren der zwei Brüder gesetzt, und bei der Verhaftung kam es zu einer Schiesserei, in der einer der Brüder erschossen auf der Strecke blieb. Doch auch die Polizei kam nicht ungeschoren davon; Valberg, ein Polizeikommissar, trug eine schwere Gesichtsverletzung davon, die ihn auf Lebzeiten verstümmelte und den Abschied von der Polizei nach sich zog.

Nolan lässt nicht mit sich reden, nichts kann ihn von seinen Rachegedanken abbringen, und er befördert einen nach dem andern seiner ehemaligen Kollegen ins Jenseits. Als sich Nolan am Ende seines Rachegangs wähnt, muss er feststellen, dass er erneut der Geprellte und Verratene ist. Er wird für einige weitere Jahre ins Gefängnis wandern. Der ausrangierte, verstümmelte Polizist Valberg hat ein verständliches Interesse, dass Nolan seine reichgewordenen Berufskollegen zur Strecke bringt. Schliesslich ist er es, der Nolan die Suppe versalzt und ihn für seine Narben im Gesicht zahlen lässt. Valberg spielt diese wichtige Rolle im Dunkeln, er hängt sich Nolan an die Fersen, alles wird von ihm registriert, er ist die graue Eminenz, die indirekt über Nolan eine psychische Macht ausübt und ihn zu ihrem Werkzeug macht.

Die Sympathien des Zuschauers gehören Nolan; er ist der Verratene, er musste für die Bande den Kopf herhalten. Derweil er im Gefängnis schmorte, wurden seine ehemaligen Komplizen ehrenwerte Bürger und scheffelten Reichtum. Das Ende kommt auch für den Zuschauer überraschend, muss er doch feststellen, dass der Jäger unschuldiges Wild jagte und die vielen Toten überflüssig, ja eines ungerechten Todes sterben mussten. Die Spannung lebt weitgehend davon, dass niemand weiss, wer der Verräter ist. Die vier Gejagten sind sich über die Vorkehrungen für ihren Schutz nicht einig. Keiner traut dem andern – jeder könnte der Verräter sein. Sehr feinfühlig lässt der Film die Liebe zwischen Nolan und seiner ehemaligen Frau Madelaine (Jeanne Moreau) wieder erblühen, ebenso gerieten die Milieuschilderungen hervorragend.

Trotz der undurchsichtigen Ausgangslage und den vielen Nebenhandlungen entwirren sich die Fäden am Schluss. Keine noch so nebensächliche Handlung ist ohne Bedeutung. Zu dem Gelingen des Puzzlespiels tragen die Darsteller einen

gewichtigen Teil bei; sie geben dem Film das Profil. Allen voran steht Simone Signoret, die in der Rolle der «Gangstermutter» Lea eine grossartige Leistung erbringt. Serge Reggiani («Our Man in Havanna», «Exodus», «Battle of Britain») spielt den Rächer sehr zurückhaltend, doch setzt er die Akzente genau und gewinnt dadurch an Glaubwürdigkeit.

Matthias Thönen

Tales of Beatrix Potter

(Tanz der Tiere)

Produktion: Grossbritannien, 1971
Regie: Reginald Mills
Choreographie: Frederick Ashton
Darsteller und Tänzer: Mitglieder des Royal Ballet
Verleih: Columbus, Zürich

Die Kinderbücher der Beatrix Potter (1866–1943) sind im angelsächsischen Sprachgebiet auch heute noch sehr verbreitet, und seit um die Jahrhundertwende ihre «Peter-Rabbit»-Geschichten zum erstenmal erschienen sind, haben sie Generationen von Kindern (und Erwachsenen) erfreut. Mit Phantasie und Humor erzählt sie von den Tieren, die sie in ihrer geliebten englischen Landschaft beobachtet hat. Texte und Illustrationen ergänzen sich in ihren Büchern auf glückliche Weise, und das Fehlen jeglicher Sentimentalität hebt sich wohltuend von vielen andern Kindergeschichten ab.

Nun hat es der bekannte britische Choreograph Frederick Ashton unternommen, einige Geschichten in einem Ballettfilm einzurichten. Es ist ihm vortrefflich gelungen, den Zauber, der von den anmutigen Tierfiguren ausgeht, auf den Film zu übertragen und ein Stück viktorianischer Zeit abzubilden. In verschiedenen Episoden erscheinen die Mäuse, die Schweinchen, die Eichhörnchen, die Eule, der Fuchs, die Ente und der Frosch. In einer poetischen Landschaft tanzen sie ihre Ballette und spielen ihre Fabeln.
Viel Heiterkeit und Liebenswürdigkeit, gelegentlich auch etwas Ironie strahlen die Geschichten aus und übertragen sich auf den Betrachter. Die Kinder haben an den putzigen Fabelwesen ihre Freude, werden jedoch bei der einen oder andern Episode, die für ihr Empfinden wohl zu lang geraten sein mag, etwas unruhig. Den meisten Fabeln fehlt es ein wenig an Spannung und überraschenden Pointen. Die Ballettfreunde dürfte dies jedoch kaum stören; sie können sich an den meisterlichen Tänzen des Royal Ballet freuen.

Kurt Horlacher

Little Fauss and Big Halsy

Produktion: USA, 1971
Regie: Sidney J.Furie
Darsteller: Robert Redford und Michael J.Pollard
Verleih: Starfilm, Zürich

Zu diesem Film könnte man sagen: wie gehabt in «Easy Rider», nur sehr schal und dürftig. Zwei ungleiche Burschen fahren in ihrem klapprigen Kleinlaster – mit zwei Motorrädern hinten auf der Brücke – durch eine amerikanische Postkarten-Landschaft. Big Halsy, der grosse Maulheld und begnadete Rennfahrer, und Little Fauss, der hässliche zuverlässige Mechaniker, fahren von einem Country-Rennen zum andern, in der Hoffnung, Geld zu gewinnen, um überleben zu können. Die Frauen, die am «Wegrand» stehen, werden grundsätzlich ausgenützt. Morgens in der Dämmerung wird von dannen geschlichen, und in den kurzen Minuten der Reue und des «Katzenjammers» wird tiefsinnig über Sex, Liebe, Tod und die Menschheit gesprochen. Ein weiteres Rennen ruft, und der ganze Leerlauf beginnt erneut. Doch Big Halsy ist nicht ein so grosser Star, wie er sich's erträumt hat, und der kurzsichtige Fauss ein besserer Rennfahrer als die schwache Konkurrenz, was zum Bruch der kranken Freundschaft der beiden führt.
In diesem Film können nicht einmal die Rennszenen begeistern; zurück bleibt ein bitterer Geschmack, und eine kleine Wut über so viel missbrauchtes Zelluloid muss aufkommen. Eine weitere Chance wurde vergeben, die Leere aufzuzeigen, die viele Jugendliche umgibt. Es hätte ein Film über missbrauchtes Leben werden können, über Nervenkitzel, Kameradschaft, das Alleinsein und über die heutige Liebe; doch was daraus gemacht wurde, ist ein nutzloser Motorrad-Reklamefilm. Da, wo im Film «Easy Rider» anhand der drei Aussenseiter Kritik an den herrschenden Missständen übt, wo einiges über ihre Suche nach Liebe und Erfüllung dargestellt wird, kann man über Little Fauss und Big Halsy nur die Achseln zucken. Das leere Geschwafel der zwei Jungen könnte beim Zuschauer Verdauungsstörungen hervorrufen. Ein weiteres Stilmittel, das im Film «Easy Rider» hervorragend eingesetzt wurde – die Musik –, wird beinahe vergessen und spielt eine minderwertige Rolle. Matthias Thönen

Szene aus den verfilmten, um die Jahrhundertwende entstandenen Kinderbüchern der Beatrix Potter

Le grand cérémonial

(Die Nacht der Puppen)

Produktion: Frankreich, 1969
Regie: Pierre Alain Jolivet
Musik: Jack Arel
Darsteller: Marcella Saint Amant, Ginette Leclerc, Michel Tureau
Verleih: Victor-Film, Basel

Der Film «Le grand cérémonial» ist die Übertragung des gleichnamigen Bühnenstückes des im französischen Exil lebenden spanischen Dramatikers Fernando Arrabal, wobei der Inhalt des umstrittenen Stoffes primär nicht verändert worden ist. Nur die Engnis der Bühne, die geschlossene Form des Raumes ist durch die Weite des Mediums Film ersetzt worden, ohne allerdings die damit verbundene inhaltliche Anpassung vorzunehmen. Damit fällt die Distanz, die der Film notgedrungen schafft, mit der Dichte des Werkes auf der Bühne auseinander. Der Film «Le grand cérémonial» ist ein schlechtes Beispiel einer Adaption eines

Bühnenstoffes für den Film. Es wurde nur adaptiert und nicht dem Medium gemäss neu geschaffen und neu gestaltet.
Arrabals Stück enthält traumatische Visionen sexueller Ängste, Lüste und Pervertierungen, hervorgerufen durch eine enge Mutter-Sohn-Beziehung, wobei das gestörte Verhältnis zur Frau (als Sexualobjekt) des jungen Mannes, eigentlich Arrabal selber, im Spiel mit den lebensgrossen Schaufensterpuppen seinen Ausdruck findet. Der Film selber hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck, und zwar deshalb, weil er oberflächlich nur das Seelenleben des triebverirrten Sohnes (Michel Tureau) ausbreitet und auskostet, statt es zu analysieren und gnadenlos zu sezieren. Was durch die enge Form der Bühne, durch das Wort noch hatte feinstufig und sensibel abgegrenzt werden können, wird nun durch das Bild ersetzt, durch ein Bild, das oft unnötig verdeutlicht. Wo Arrabal einen Traum, eine Vision oder einen Wunsch in Sätzen zusammenfasst, weitet sie der Film aus in Bilder voller Symbolik, die überflüssig sind und das Mass der Erträglichkeit oft sprengen. Im Grunde genommen bewegt sich eben der Film nur mehr auf den Spuren von Arrabal. Wo der Spanier endgültig und radikal mit der engen Mutter-Sohn-Beziehung abrechnet, kostet der Film den Hass, die Wut und die Perversionen zuwenig differenziert aus, um dem an sich abgrundtiefen Thema gerecht werden zu können. Statt dass ein eigenständiges, feinstufiges Seelengemälde eines Verirrten, eines durch Erziehung Fehlgeleiteten geschaffen worden wäre, gibt sich der Film über weite Strecken als ein oberflächliches, unverbindliches Konversationsstück. Walter Lüthi

Valdez is Coming

(Valdez)

Produktion: USA, 1971
Regie: Edwin Sherin
Buch: R. Kibbee, D. Rayfiel, E. Leonhard
Musik: Charles Gross
Darsteller: Burt Lancaster, Susan Clark
Verleih: Unartisco, Zürich

Der Anfang ist beinahe idyllisch: Frauen schwatzen, Kinder spielen, Männer stehen in Gruppen umher. Vereinzelte Schüsse fallen, ab und zu kracht eine Salve. Die Picknickstimmung lässt auf ein Schützenfest schliessen. Doch die Zeichen trügen, das scheinbare Spiel ist blutiger Ernst. Die entspannte Atmosphäre ist bloss Oberfläche: Die vermeintliche Schiessübung ist ein organisiertes Kesseltreiben auf einen des Mordes verdächtigen schwarzen Deserteur. Da taucht von irgendwoher eine zerlumpte Gestalt inmitten der adrett gekleideten Weissen auf, geduckt und unterwürfig wie ein streunender Hund: ein mexikanischer Sheriff. Er erledigt die Schmutzarbeit, kann fast nicht anders, bringt das farbige Wild für die weissen Jäger zur Strecke.

Ein durchwegs neuer Burt Lancaster in «Valdez is Coming» von Edwin Sherin: als gequälter Sheriff, der zum Rächer wird, entführt er Gay Erin (Susan Clark)

Erst dann merkt er, dass er getäuscht worden ist: das Opfer war unschuldig.
Diese Szenen zu Beginn stellen deutlich den Gegensatz zweier grundverschiedener Lebenshaltungen heraus, einen Gegensatz, der mit Ablauf der Handlungen zusehens schärfer wird: der Antagonismus zwischen weisser Herrschaft und Demut der Farbigen. Im Vordergrund steht die beinahe klassisch zu nennende Story vom gedemütigten Sheriff, der sich an seinen Quälgeistern rächt: Bob Valdez (Burt Lancaster) sammelt für die Witwe des von ihm gutgläubig erschossenen Deserteurs, wird von den weissen Grossgrundbesitzern verhöhnt und buchstäblich gekreuzigt und entführt daraufhin die Freundin des weissen Anführers. Dieser hetzt nun mit seiner Bande den Sheriff kreuz und quer durch die zerklüftete Sierra, wobei im verzwickten Versteckenspiel schwer auszumachen ist, wer eigentlich wen verfolgt. Jedenfalls wird der Ruf: «Valdez kommt!» für ein gutes Dutzend Menschenjäger zum letzten Wort.
Die Dimensionen dieses zügig abrollenden Wildwest-Spektakels sind genau um jene Nuance verschoben, die daraus eine Parabel macht. Valdez ist Mexikaner und damit Angehöriger eines unterdrückten Volkes der «Dritten Welt». Somit erhält die persönliche Entwicklung des Sheriffs ein besonderes Gewicht: Wenn er, an ein Kreuz gefesselt, sich davonschleppt und schliesslich zusammenbricht, so trägt er dieses Kreuz stellvertretend für sein Volk. Verdeutlicht wird das noch durch das zynisch-hoffnungslose Gespräch zwischen Valdez und seinem Freund, in dem sie beide die Rollen von weissem Herrn und farbigem Knecht übernehmen. Valdez erlangt sein Selbstbewusstsein erst auf der tiefsten Stufe der Erniedrigung: erst dann stellt er sich seinen Peinigern und greift, weil ihm ja nichts anderes übrigbleibt, zur Gegengewalt. Der Unterdrückte stemmt sich gegen seinen Unterdrücker, ist ebenbürtig und schliesslich sogar überlegen. Bemerkenswert ist auch das Verhalten der mexikanischen Desperados, die ihren weissen Chef bei der Verfolgung unterstützen: Obwohl Valdez den Mannschaftsbestand empfindlich lichtet, lernen sie ihn respektieren als gleichwertigen Gegner. Schliesslich erkennen sie, dass sie ja alle Mexikaner sind, und wenden sich von ihrem Boss ab. Damit haben sie sich zwar noch nicht solidarisiert, aber immerhin ein neues Bewusstsein erfahren.
In diesem Film, dessen Titel vielleicht auch «Erwachet, Verdammte dieser Erde» lauten könnte, taucht ein durchwegs neuer Lancaster auf: Gang, Gebärde, Sprache – sie verleihen Glaubwürdigkeit und Durchschlagskraft. Schon lange nicht mehr war Burt Lancaster so überzeugend. Urs Mühlemann

Plaza Suite

(Hotelgeflüster)

Produktion: USA, 1971
Regie: Arthur Hiller
Darsteller: Walter Mathau, Maureen Stapleton, Lee Grant
Verleih: Universal, Zürich

Gerade dieser Film beweist es einmal mehr, dass amerikanische Regisseure selten eine glückliche Hand haben, Filmwerke zu drehen, die wirklich humorvoll, leicht und zugleich unterhaltsam sind. Zu einem guten Teil mag dies auch daran lie-

gen, dass der amerikanische Humor, oder was immer darunter zu verstehen ist, vom europäischen grundlegend verschieden ist. Zwar sind die meisten amerikanischen Unterhaltungsfilme, die sogenannten Komödien, technisch und ausstattungsmässig makellos gemacht, jedenfalls im Verhältnis zu dem, was sie darstellen; aber es fehlt ihnen trotz der Leichtigkeit an gewisser Tiefe. Sie sind hohl, leer, irgendwie ausgebrannt. Strapaziert durch die immer gleichen ermüdenden Gags, kommt sich der anspruchsvollere Zuschauer in den meisten Fällen, anders als etwa nach dem französischen Pendant, geprellt vor. Diese Filme sind vielfach naiv und trivial, aber von einer solchen Naivität und Trivialität, dass einem übel wird.
«Plaza Suite» von Love-Story-Vater Arthur Hiller in Szene gesetzt, macht da leider keine Ausnahme. Der Film ist von einer Plattheit sondergleichen. Aufgebaut wie ein Theaterstück, führt Hiller den Hollywood-Humoristen vom Dienst, Walter Mathau, durch drei verschiedene Episoden. Mathau zeigt sich zwar als verblüffender Verwandlungskünstler, aber sein Witz ist spröde und bleibt schleppend an der Oberfläche hängen. Gegenstand der drei Episoden sind gewisse amerikanische Verhaltensweisen, die aufs Korn genommen werden, manchmal sogar grotesk übersteigert, aber ohne tiefere Hintergedanken serviert. Hier werden gewisse Schwächen der amerikanischen Gesellschaft nicht mit dem Messer des Witzes parodiert; hier wird vielfach nur bis zur überdrüssigen Langeweile geblödelt. Ob Walter Mathau die Suite 718 im luxusträchtigen New Yorker Hotel «Plaza» als angegrauter Ehemann mit Seitensprung belegt, das andere Mal als Hollywood-Produzent mit Appetit auf seine Jugendliebe oder am Ende gar als geplagter Vater einer heiratsunwilligen Tochter; der Film zeigt sich immer von der sprödesten Seite. Walter Lüthi

---

Franco Nero als Kunstmaler in «Un tranquillo posto di campagna» von Elio Petri

Un tranquillo posto di campagna

(Der einsame Platz)

Produktion: Italien/Frankreich, 1968
Regie: Elio Petri
Darsteller: Franco Nero, Vanessa Redgrave, George Geret
Musik: Ennio Morricone
Verleih: Unartisco, Zürich

Die letzten Erfolge des italienischen Regisseurs Elio Petri lassen es wünschenswert erscheinen, auch seine unbekannteren Werke kennenzulernen. Im Mittelpunkt des vorliegenden Films steht der erfolgreiche Maler Ferri, der von seiner Geliebten, die zugleich seine Managerin ist, geleitet und getrieben wird. Hier ist schon einiges in Ansätzen vorhanden, was später meisterlich gestaltet wurde. Wie Lulù in «La classe operaia va in paradiso» durch seine Arbeit ist hier Ferri durch seine beziehungslose Kunst von einem menschgemässen Dasein entfremdet. Den physischen Plagen des Arbeiters stehen die psychischen des Künstlers gegenüber. Ferri leidet unter phantastischen Traumbildern. Dem Wahnsinn nahe, sucht er während einer Schaffenskrise Ruhe und neue Kräfte in ländlicher Abgeschiedenheit auf einem verfallenen Schloss.
Während dieses Aufenthaltes wird er jedoch vollständig in Anspruch genommen von der Geschichte der Tochter der einstigen Besitzerin, die als 17-jähriges Mädchen am Ende des Krieges umgekommen war. Die besessene Beschäftigung mit Leben und Tod dieses Mädchens beflügelt von neuem seine Visionen und hält ihn von jeglichem künstlerischen Schaffen ab. Traum und Wirklichkeit vermengen sich immer wieder und bieten Anlass zu geheimnisvollen und schauerlichen Szenen auf dem Schloss. Nach einer spiritistischen Sitzung wird die rätselhafte Geschichte schliesslich aufgedeckt. Der vom Wahnsinn befallene Ferri kommt in eine Irrenanstalt, wo er routinemässig kleine Bilder herstellt, die nach aussen geschmuggelt und zum Vorteil seiner Manager gut verkauft werden.
In «Un tranquillo posto di campagna» ist Petris Temperament noch nicht gezügelt. Der Überschwang an Bildern, Träumen und Visionen wirkt verwirrend. Petri hat sich den optischen Reizen nicht entziehen können. Den Bildern fehlt jedoch oft der zwingende Bezug zum inhaltlichen Geschehen, sie wirken aufgesetzt und mit Symbolen überladen. Antonionis «Blow up» mag Petri beeinflusst und ihn auf Wege geführt haben, die ihm nicht gemäss sind. Auch wenn dieser Film als missglückt zu betrachten ist, hat er sicherlich seinen Stellenwert in Petris Schaffen und lohnt als Vergleich mit seinen gelungenen Werken eine Betrachtung. Kurt Horlacher

FESTIVALS

Kurzfilm-Krise

4. Informationstage mit Filmen aus Deutschland in Oberhausen

Kaum zwei Jahre ist es her, dass der kubanische Regisseur Santiago Alvarez den Filmemachern, den westdeutschen besonders, die Leviten las. Seine Kritik traf hart, und das, was er meinte, wurde durch eine Retrospektive seiner Filme exakt illustriert: Gesinnung, klares, ideologisch richtiges Bewusstsein sei nur die eine Voraussetzung des Filmemachens; sie könne aber die andere, die technische Beherrschung des Mediums und die ästhetische Qualität (durch die Alvarez' Filme bestechen) nicht ersetzen und überflüssig machen. Zwei Jahre später, 1972, am gleichen Ort, bei den «4. Informationstagen mit Filmen aus der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin» in Oberhausen, wurde deutlich, dass seine Kritik ungehört geblieben ist, dass wenig davon ernstgenommen und noch weniger praktiziert worden ist. Wie wenig, das lässt sich daran erkennen, dass einer der Filmemacher, Gerhard Büttenbender (eine Ausnahme, die die Regel bestätigt), seinen Kollegen vorwerfen musste, ihre Filme seien undialektisch – weil sie das Gegenteil von dem erreichten, was sie wollten – und ein Verstoss gegen kommunistische Moral, weil sie oft den Kritisierten keine Möglichkeit liessen, aus der Kritik zu lernen.
«Wir sahen uns dabei einer verheerenden Fülle von Filmen gegenüber, die zum überwiegenden Teil ihre Mittel in keiner Weise beherrschten und schon in den fünfziger oder sechziger Jahren weder einen Qualitäts- noch einen Novitätsanspruch hätten erheben können. Diese Filme werden entweder aus Taschengeldetats produziert oder sind die Nachzüglerprodukte einer korrupten Kurzfilmindustrie. Aus dieser ökonomischen Misere resultiert eine erschreckende Gleichgültigkeit gegenüber den filmischen Mitteln wie auch in den meisten Fällen eine ungetrübte Ignoranz gegenüber den behandelten Themen und Gegenständen. Wir sahen uns diesen Filmen ohne eine Handhabe der Ablehnung gegenüber...»
Diese Sätze aus der Erklärung der Programmkommission zeigen, noch einmal, die ganze Problematik auf, in der der bundesdeutsche Kurzfilm im Augenblick steckt – wobei wirklich so pauschal von «dem» westdeutschen Kurzfilm geredet werden darf, weil die Oberhausener Informationstage einen nahezu kompletten Überblick geben. Jeder darf beliebig viele Kurzfilme nach Oberhausen einsenden; die Programmkommission hat lediglich die Aufgabe, die Filme zu ordnen und sie in ein Zeitschema zu bringen. Die diesjährige Kommission hat aus ihrer Analyse die