

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: 12

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

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

FILM KRITIK

Buraikan

Produktion: Japan, 1971

Regie: Masahiro Shinoda

Darsteller: Tatsuya Nakadai, Tetsuro

Tamba, Shima Iwashita, Shoichi Ozawa,

Kiwako Taichi

Verleih: Columbus, Zürich

Der europäische Betrachter sieht sich japanischen Filmen gegenüber oft ratlos. Vieles bleibt ihm fremd, unverständlich – er weiß nicht recht, wie er das Gesehene werten soll. Manchem Zuschauer dürfte es in Masahiro Shinodas «Buraikan» so gehen. Bilder bunten Lebens aus dem alten Japan breiten sich aus: wir sind in der Welt der Schauspieler, Gaukler, Geishas, Glücksritter und Krieger, des «Volkes» also. Hier treibt sich der gutaussehende Naojiro herum, der Schauspieler werden möchte, sich in eine Geisha verliebt und diese dann trotz dem anfänglichen Widerstand seiner Mutter zum Weibe nimmt. Weitere Episoden laufen nebenher. Die wichtigste: Kochiyama, Diener des sitzenstrengen Herrschers Mizuno, der mit dem Verbot von Prostitution, Theater, Spiel und Feuerwerk eine fortschrittliche Reform durchzuführen meint, rebelliert gegen seinen Herrn. Bevor er zum Aufstand aufruft, rettet er eine junge Zofe vor den Nachstellungen eines reichen Lüstlings. Nicht aus Edelmut vollbringt er jedoch die tapfere Tat; denn der Vater des Mädchens entlöhnt ihn reichlich. Schliesslich führen Kochiyama und Naojiro eine buntgescheckte Truppe von Schauspielern und Geishas zur Revolte gegen Mizuno an. Zum Zeichen des wieder gewonnenen Lebensgenusses steigt ein prächtiges Feuerwerk zum Himmel. Private Ereignisse spielen sich also vor dem Hintergrund politischer Unruhe ab. Die Verbindung der beiden Ebenen bleibt allerdings lose. Shinoda verzichtet weitgehend darauf, Akzente zu setzen. Eine gewisse Monotonie breitet sich aus, es fällt schwer, Wesentliches vom Unwesentlichen zu trennen. Interessant und reizvoll sind zwar die lebendigen Szenen des Volkslebens, die sehr schön photographiert sind. Diese Bilder entschädigen etwas für die Mühe, die einem der Inhalt des Filmes bereitet.

Vermögen einzelne Episoden, obschon oft verwirrend wirkend, noch zu gefallen, befällt einem bei der Geschichte des politischen Hintergrunds Ratlosigkeit. Es wird nicht klar, was für ein Herrscher Mizuno eigentlich ist; der Stellenwert der Reformen und des darauffolgenden Aufstandes bleibt verborgen. Ist unser Nicht-

Verstehen auf Unkenntnis der japanischen Geschichte zurückzuführen? Vielleicht. Dennoch darf man einwenden, dass Shinoda den Schritt vom Besonderen zum Allgemeinen nicht getan hat. Auf den europäischen Zuschauer dürfte «Buraikan» zu exotisch wirken.

Kurt Horlacher

Willard

Produktion: USA, 1972

Regie: Daniel Mann

Buch: Gilbert A. Raston nach dem Roman «Aufstand der Ratten» von Stephen Gilbert

Darsteller: Bruce Davison (Willard Stiles), Sandra Locke (Joan), Elsa Lanchester (Mrs. Stiles), Ernest Borgnine (Mr. Martin)

Rattendompteur: Moe di Sesso

Kamera: Robert B. Hauser

Verleih: Monopol-Films, Zürich

Das wünscht sich der frustrierte kleine Mann in mir doch auch: eine Privatarmee, um endlich Rache nehmen zu können an den grossen und bedrückenden Herren über mir! Glücklicherweise geht es mir aber nicht ganz so schlecht wie dem scheuen Willard Stiles; ihn versucht man fertigzumachen und nach Strich und Faden auszubeuten, wo er auch immer hinkommt. Sein Chef, Mr. Martin, hat dem Vater das Geschäft wohl ziemlich legal geklaut und ihn selbst dadurch zu Tode gebracht. Nun liegt auch Mrs. Stiles im Sterben, die mit dem einzigen, schwächlichen Sohn Willard die viel zu grosse und langsam verlotternde Villa bewohnt. Als sie stirbt, möchte Sohn Willard wenigstens den Familiensitz für sich und seine Tiere retten; doch Mr. Martin und der Staat wollen ihm auch diesen noch streitig machen: Der erste will ihn zwingen zu verkaufen, indem er ihn aus seiner bescheidenen Stellung in der Firma hinauswirft – der andere fordert eine Steuer von 2500 Dollar, die der kleine Bürolist nie bezahlen kann. Und immer in der Mühle steht Willard, ohne Selbstvertrauen, ohne Glück. Er bringt es nicht fertig, sich Freunde zu machen, und wo sie sich ihm anbieten, darf ihre verwandtschaftliche Hilfsbereitschaft natürlich vor allem nichts kosten.

Da begegnet er an seinem 27. Geburtstag den Ratten im familieneigenen Park. Eigentlich sollte er sie nach Mutters Willen töten, findet aber plötzlich Gefallen an den lustigen Tierchen, beginnt sie zu füttern und später auch zu dressieren. Sie lernen schnell, was «food» (Nahrung) bedeutet; so gedeihen sie und vermehren sich freudig bei der herzlichen Pflege. Eines Tages nun packt Willard eine Kompanie seiner dressierten Nager in zwei grosse Mappen und schleicht sich damit in den Garten seines Chefs. Dort schickt er die wackeren Soldaten aus, nach «Nahrung» zu suchen und nebenbei die eben stattfindende Kunden-Party etwas in Bewegung zu bringen. Der grosse

Spass gelingt, Männer und Frauen springen entsetzt auf Stühle und Tische und rennen schliesslich in panischer Angst weg. Auf einen knappen Befehl hin kehrt die Kompanie in ihre Mappen zurück; eine erste Schlacht gegen den grausamen Feind ist gewonnen.

Zur Belohnung dürfen die beiden Lieblingsratten, der Albino «Sokrates» und «Ben» mit den rosaroten Öhrchen, jetzt gelegentlich mit ins Büro. So kann sich Willard auch gleich die vielen unbezahlten Überstunden etwas angenehmer gestalten. Ein anderes Mal holt sich Willard – wiederum von seinen Nagern bravourös unterstützt – die 2500 Dollar für die Steuern und gleich etwas dazu für das Rattenfutter. Schliesslich kommt auch der Tag, an dem er dem Chef endgültig auf den Leib rückt. Er führt seine ganze Armee mit dem Wagen ins Büro und lässt sie den Chef aus dem Fenster stürzen und zerreißen. Danach möchte er eigentlich ein neues Leben beginnen – wird aber «Ben» und die lieben Freunde nicht mehr los; die Rächerarmee lässt sich nicht mehr lenken und schon gar nicht einfach auflösen. So richtet sich die einzige möglich erscheinende Waffe im Kampf um ein bisschen Gerechtigkeit schliesslich gegen ihren Erfinder, und Willard muss sich ebenfalls bei lebendigem Leibe fressen lassen. Warum konnte dieser Film in den Vereinigten Staaten ein solch riesiger Erfolg werden, dass er dem Vernehmen nach schon denjenigen der «Love Story» übertrffen hat? Obwohl «Willard» hier in der Schweiz wahrscheinlich nicht dieselbe Chance haben wird, lohnt es sich, diese Frage zu stellen. Der möglichen Gründe sind viele, so dass sich aus ihnen bloss einige Mutmassungen ableiten lassen. Bestimmt sind einmal die traditionellen Gruselfilm-Liebhaber angelockt worden – und vielleicht sogar ein bisschen auf ihre Rechnung gekommen. Dann interessierte andere wohl die schlicht grossartige Dressurleistung von Moe di Sesso, die er mit seinen rund 500 Ratten hier demonstriert; er musste sie alle selber aufziehen und in Jahresfrist in Gruppen von 25 je für einen bestimmten Trick ausbilden (Treppen steigen, Vorhänge erklettern, Möbelstücke besteigen usw.). Weiter scheint es durchaus möglich, dass der eine oder andere sich gerne einmal die langschwänzigen Ekelerreger zu Gemüte führt, um ein klein wenig mit seinen Vorurteilen und Ängsten spielen zu lassen. Ganz so erregend und gruselig konnte allerdings im Rückblick der Film wohl doch nicht erfahren werden; das Schicksal von Willard Stiles erscheint dafür etwas zu alltäglich, und zudem sind die «ach so schrecklichen» Tierchen zu gekonnt in Szene gesetzt und photographiert worden. Wahrscheinlich kann sich der «kleine Mann von der Strasse» in jedem von uns Kinogängern einfach über die Identifikation mit Willard ein bisschen Luft machen; als frustriert Machtloser wird man sich seiner Ohnmacht bewusst und lässt wieder einmal etwas Dampf ab. In diesem Fall sollten wir von den Ratten möglicherweise lernen, dass nur die gleichgeschaltete, disziplinierte Masse sich der gemeinen Machthaber erwehren kann.

Doch bleibt so verstanden der Film ein äusserst schwacher Protest, weil die Einsicht schliesslich wieder zur Resignation nötigt: Die machtvolle Abwehrhaltung schwächt angesichts des popanzhaften Feindbildes zum Mythos an, drängt in der Folge zu massloser Vermehrung, wird schliesslich unkontrollierbar und endet im Chaos, in der Anarchie. So fallen die Auswirkungen des Terrors auf den einzelnen zurück, selbst wenn er sich anfangs subjektiv im Recht glauben konnte.

Wolte Daniel Mann in diesem Sinne tatsächlich einen politischen Film machen, dann gelang ihm eben dies nur sehr beschränkt: Die erforderliche Analyse der psychisch und sozial komplexen Entwicklung, die zu Willards massloser Rache und dann in die totale Krise führte, sie steht auf viel zu schwachen Füßen. Seine feindliche Umwelt und seine Kindheit kommen nie richtig, objektiviert ins Bild, die einzelnen Unterdrückungs- und Entfremdungsfaktoren sind allzusehr übersteigert; Mr. Martin ist ein Popanz, gegen den die aufgestaute Wut nur eben einmal explodieren kann. Nun könnte allerdings gerade dieser Umstand für das heutige Amerika und zum Teil auch für unsere Gesellschaft symptomatisch sein: Das Unbehagen in den Gemeinheiten und Ungerechtigkeiten unserer Verhältnisse hat noch nicht gelernt, sich rational und selbstkritisch zu äussern; es bricht einfach auf, ohne die subjektiven Emotionen des einzelnen zu objektivieren und mit anderen Erfahrungen zusammen zu systematisieren. Es zeichnet sich also in der sporadischen Kritik an bestehenden unmenschlichen Verhältnissen noch keine Koordination und Solidarisierung ab. In

Willard mit Sokrates und Ben: die Ratten, die der Aussenseiter dressiert, um sie auf seine Mitmenschen zu hetzen, wenden sich letztlich gegen ihn selber. «Willard» wurde von Daniel Mann mit Bruce Davison in der Hauptrolle inszeniert

dieser Hinsicht ist der Film doch bemerkenswert.

Andererseits müsste der Weg der Rattenarmee wohl auch kritisch auf die These von der «militärischen Friedenssicherung und Konfliktbewältigung» bezogen werden: Auch sie kann sich in ihrer Einseitigkeit nicht über ein bestimmtes Mass hinaus halten, ohne in ihr Gegenteil verkehrt zu werden. Zu stur an ihrem Feindbild orientiert, kann sie sich nicht positiv auf den Freund einstellen; ist also einmal der gemeinsame Feind erledigt, dann muss ein neuer Sündenbock her, und der wird auch in den Reihen der früheren Freunde gefunden. Ohne Sündenbock ist die weitere Existenzberechtigung und das einseitige Selbstverständnis der «militärischen Friedenssicherung» nicht zu garantieren. Einem einzelnen – wie etwa Willard – sollte man allerdings solche Einseitigkeit nicht zum Vorwurf machen, wohl aber einer Gruppe oder Gemeinschaft von vernunftbegabten, selbstkritischen und solidarischen Menschen. Auch in dieser Hinsicht lässt sich das jüngste Kino-Opus von Daniel Mann noch konkret aktualisieren, obwohl im übrigen die Grusel-Story angesichts der zeitgenössischen Grausamkeiten als ziemlich anachronistisch erscheint.

Urs Etter

Deadlock

Produktion: Deutschland/USA, 1971

Regie: Roland Klick

Buch: Roland Klick

Kamera: Robert van Ackeren

Musik: The Can

Darsteller: Mario Adorf, Anthony Dawson, Marquard Bohm, Mascha Elm Rabben

Verleih: Columbus, Zürich

Die Reklame preist den Film als aktionsgeladenen, harten Western-Hit an. Damit

beginnen die Missverständnisse um ein Werk, das zwar keineswegs überzeugt, aber dennoch interessant ist. «Deadlook» ist eine Art Endspiel. Klick untersucht darin Verhaltensweisen von Menschen, die am Rande von dem leben, was wir Gesellschaft nennen, und die glauben, sich mit Reichtum in diese Gesellschaft einzukaufen zu können. Sie sind Unordentliche, die sich nach Ordnung sehnen, einer Ordnung, von der sie nie profitieren werden können, die immer Sehnsucht bleiben wird. Denn diese Ordnung lässt sich nicht erkaufen. Sie ist das Privileg jener, die einen ordentlichen Weg gegangen sind. Die andern sind für immer ausgestossen: Mario Adorf, der inmitten einer Wüste zusammen mit seiner geistig umnachteten Frau und einer Tochter die Hütten einer längst verlassenen Minensiedlung behaust, Kid, der verwundet einen Koffer voll Geld durch die Wüste schlepppt, und Sunshine, der alternde Killer, der die letzte Chance seines Lebens kaltblütig auszunützen gedenkt.

Diese drei Ausgeflippten werden nun miteinander konfrontiert. Jeder sieht im Metallkoffer, der die vielen Banknoten enthält, die Möglichkeit, sein Leben zu verändern. Jeder will ihn in seinen Besitz bringen und nach Möglichkeit seine beiden Rivalen übertölpeln. Solidarität gibt es in diesem Ringkampf nur dann, wenn es die äusseren Umstände verlangen oder wenn zwei glauben, durch eine gemeinsame Aktion den dritten aus dem brutalen Spiel werfen zu können. Also kreisen die drei Männer umeinander, überwachen sich, befehlen sich, machen sich gegenseitig zu Domestiken und schliessen Pakte, um sie alsbald wieder aufzulösen. Für Mario Adorf, dem die notwendige Härte fehlt, um die Spielregeln konsequent einzuhalten, d.h. den eine bestimmte Barriere daran hindert, kaltblütigen Mord zu begreifen, endet der Reigen um das Vermögen legal. Er und seine Familienangehörigen werden das Opfer von Sunshine, dessen anfängliche Überlegenheit sich mit der Fortdauer des Katz-und-Maus-Spiels in Wahnwitz und nackte Mordlust umschlägt. Einziger Überlebender bleibt schliesslich Kid, der sich – ohne Geld – in jene Einsamkeit verzieht, aus der er am Anfang gekommen ist.

Anthony Dawsons Django-Gesicht, sein Schlapphut, der Staubmantel und seine seltsame Schusswaffe, dann aber auch die öde, unwirkliche Wüstenlandschaft sind es wohl, die dem Film Klicks das Prädikat «Western» eingetragen haben. Ein Western aber ist dieser Film nur insofern, als er die Klischees dieser FilmGattung dazu verwendet, ein ebenso ewiges wie auch aktuelles Thema verfremdeter Form darzustellen: die verändernde Wirkung eines greifbaren Reichtums auf den Menschen.

Nun liegt für einmal die Schuld, dass ein Film falsch apostrophiert und somit ans falsche Publikum herangetragen wird, nicht beim Verleih allein. Roland Klicks Inkonsistenz ist dafür zumindest mitverantwortlich. Statt sich zielstrebig auf die endspielhafte Situation der drei Männer zu konzentrieren und das Mittel der Verfremdung ohne Konzessionen anzuwen-





Sie sind Unordentliche, die sich nach Ordnung sehnen: Marquard Bohm als Kid und Anthony Dawson als Sunshine in Roland Klicks «Deadlock»

den, liebäugelt er doch immer wieder damit, einen Spätwestern zu drehen. Die Folge davon ist, dass sich Klick verrennt, dass sein Film auf der Strecke bleibt und niemand mehr so recht weiß, was der Regisseur eigentlich bezweckt. Die Vermischung zweier Ideen verhindert die Transparenz. Das ist eigentlich schade; denn in «Deadlock» sind zumindest in der ersten Hälfte aufregende Ansätze zu einem psychologischen Kammerpiel-Drama vorhanden, das sich des Mittels der Verfremdung in geschickter Weise bedient und damit Verhaltensweisen des Menschen in der Realität und im Kino blosslegt und durchschaubar macht.

Urs Jaeggi

Il giardino dei Finzi Contini

(*Der Garten der Finzi Contini*)

Produktion: Italien, 1971

Regie: Vittorio de Sica

Buch: Ugo Piro, Vittorio Bonicelli und Alain Katz, Tullio Pinelli, Valerio Zurlini nach dem Roman von Giorgio Bassani (1962)

Kamera: Ezio Guarneri

Musik: Manuel de Sica

Darsteller: Dominique Sanda, Helmut Berger, Lino Capolicchio, Fabio Testi, Romolo Valli, Camillo Cesarei, Inna Alexeif, Barbara Pilavin, Katina Morisani
Verleih: Victor-Film, Basel

Nach Visconti und nach Bertoluccis zwei letzten Filmen hat sich nun ein weiterer Italiener an den Faschismus in einer Vergangenheit herangemacht, die weiterlebt

und -wirkt. Der Mechanismus der Ausöh lung und Einkreisung sowie der psychischen, dann physischen Vernichtung, die ganze Gesetzesmässigkeit einer Macht, die sich auf Ordnung, Gehorsam und Stärke beruft, erscheint als zeitlich nicht begrenztes Phänomen, wenn de Sica in seiner recht freien Adaptation von Bassanis gleichnamiger Vorlage auch grossen Wert auf die Schaffung der Atmosphäre legt, die das Ferrara der späten dreissiger und der frühen vierziger Jahre geprägt hat.

De Sica zeigt am Beispiel der besitzenden Bürgerfamilie Finzi Contini, dass der Faschismus nicht nur Gewalt, sondern, vor allem, zuerst Unwissenheit und Ahnungslosigkeit braucht. Die verschiedenen Individuen – etwa der Vater in seiner Ignoranz, Micol mit ihrer relativen Hellsicht – und die eingeflochtene Liebesgeschichte gewinnen ihre Bedeutung nur im Gewebe der sozialen und politischen Situation, die an Henri Agels Definition vom Rassismus erinnert: «L'encerclement d'êtres sans défense par l'irrépressible stratégie du malheur.»

Das irreversibel hereinbrechende, von den Finzi Contini nur zu lange ignorierte Drama bleibt bis auf den Schluss anonym, unsichtbar. Es ist zwar da, der Zuschauer fühlt (und weiss) es; es gewinnt eine wichtige Position nach der andern, es isoliert die Andersartigen, raubt ihnen Recht um Recht: Doch die Opfer bleiben passiv, halten fest an ihrem Besitz, an der Vergangenheit, an einem nicht mehr fundierten vagen Glauben an sich. Wo die Vorlage ein Klima schafft, das zugleich an Proust und an Fourniers «Grand Meaulnes» erinnert, zeigt de Sica eine Gesellschaftsschicht, deren Ausstrahlung nur noch Erinnerung ist und die hinter den Mauern des Gartens – eines falschen Edens – nichts anderes zu tun vermag, als auf ihr Ende zu warten. Unter dem Druck des nahenden Verhängnisses fällt jede Zukunft dahin: die Gegenwart verliert ihr

Leben. Der einzelne, die individuelle Liebe, die Familie und die ganze Gesellschaft sind verurteilt: gebannt von einem Fatum, das sie akzeptieren, ehe sie es kennen.

De Sica legt seinen ganzen Film darauf an, dieses Ersticken fühlbar zu machen. Jeder neigt sich über sich selbst, am typischsten vielleicht Micol Finzi Contini, die auf ihre Liebe – ihr Leben – verzichtet, ihre Erinnerungen pflegt und nicht zufälligerweise eine (unterdrückte) Leidenschaft für ihren Bruder verspürt. Das kollektive Schicksal der Juden ist begründet im apolitischen, bürgerlich individuellen Verhalten des einzelnen. Doch auch der diesem Milieu Fremde, Malnate, ein Mailänder und Nicht-Jude, entgeht der fatalen Falle nicht, die über jenen zuschnappt, die sich vor der Entscheidung zur richtigen, konsequenten Aktion drücken: Malnate stirbt als Kommunist in der Uniform der Faschisten an der russischen Front.

Die Unfähigkeit zum Handeln findet ihren adäquaten Ausdruck in einem Film ohne Handlung, ohne Handlung jedenfalls im Sinne einer selbstbestimmten und motivierten Entwicklung und Veränderung. Wirkt dabei der Anfang mit seinen störenden Schnitten und seiner unsicheren Kamera- und Darstellerführung auch auffallend steif und gehemmt, so gewinnt der Film doch von Sequenz zu Sequenz an Dichte und Gewicht: durch den Ernst, die Insistenz einer Regie, die am Ort der praktisch auf ihre Deportation und Vernichtung wartenden Juden verharrt und die gerade durch diese konsequente Statik eine beachtliche Wirksamkeit erreicht. De Sica hat bewiesen, dass man ihn noch nicht abzuschreiben hat, mag man auch

In «Il giardino dei Finzi Contini» zeigt de Sica am Beispiel einer besitzenden Bürgerfamilie, dass Faschismus nicht bloss Gewalt, sondern vorerst Unwissenheit voraussetzt



in den letzten 15 Jahren – wohl seit «Il tetto» – mit Recht an seinem Comeback gezweifelt haben. Dennoch sind die Grenzen formal wie thematisch unübersehbar: die Sica zeigt mehr das Wie als das Warum und Woher; er beschreibt, schafft Atmosphäre und analysiert kaum. Und wenn die oft ungelenken Zooms und Gegenschnitte, wenn das etwas allzu solide, spröde und nicht sehr neuartige Handwerk und die oft gefährlich seicht-emotionale Musik nicht stärker ins Gewicht fallen, so liegt das einzig an der formalen Konsequenz und Beschränkung eines Regisseurs, der aufzeigt, wie eine anonyme Macht aufsteigt und eine andere Welt versinkt, weil sie die Zeichen der Zeit nicht erkennen kann oder will. Bruno Jaeggi

Von Richthofen and Brown

(*Manfred von Richthofen – der Rote Baron*)

Produktion: USA, 1971

Regie: Roger Corman

Buch: John und Joyce Corrington

Kamera: Michael Reed

Musik: Hugo Friedhofer

Darsteller: John Phillip Law (Manfred von Richthofen), Barry Primus (Hermann Göring), Don Stroud (Roy Brown), Corin Redgrave (Lanoe Hawker)

Verleih: Unartisco, Zürich

Am 21. April 1918 richtet der kanadische Jägerpilot Roy Brown seine Bordwaffen über Frankreich auf einen karmesinroten Albatros-Dreidecker und holt das Flugzeug mit einem Feuerstoss vom Himmel. Dieser Abschuss des deutschen Fliegerasses Manfred Freiherr von Richthofen bedeutet mehr als einen blosen Luftsieg. Mit dem Tod des unter Kameraden bewunderten und bei Feinden geachteten Offiziers kaiserlicher Noblesse ist die bis dahin gültige Form der Kampfführung Mann gegen Mann endgültig vorbei. Der immer stärker von der Technik beherrschte Krieg entwickelt sich fortan zum schmutzigen anonymen Tötungsgeschäft.

Manfred von Richthofen, wegen seines roten Dreideckers der «Rote Baron» genannt, verkörperte in seiner draufgängerischen Ritterlichkeit den letzten prominenten «Gentleman in Uniform». Im Gegensatz dazu bestand für den kanadischen Farmer Roy Brown kein soldatischer Ehrenkodex mehr; er sah den einzigen Sinn des Krieges darin, seine Feinde in blindem Befehlsempfängertum, kaltblütig und erbarmungslos umzubringen. Der Film erzählt die Geschichte dieser beiden gegensätzlichen Männer. Er versucht, sich bei der Schilderung der Ereignisse an die Historie zu halten. Dafür genügend flugtüchtige deutsche und alliierte Jagdflugzeuge aus dem Ersten Weltkrieg aufzutreiben bereitete Produzent und Regisseur erstaunlich wenig

Schwierigkeiten, gelangen doch im Film sieben originale Flugzeugtypen jener Zeit zum Einsatz. Der Verzicht auf Modelle und Nachbildungen sowie auf Studio-montagen und Trickaufnahmen wurde indessen zu teuer erkauft. Einmal ziehen höchst selten mehr als ein Dutzend Jäger gleichzeitig ihre Kreise, was historisch nur begrenzt richtig ist. Zum andern macht sich sehr schnell die lähmende Eintönigkeit der Kameraführung breit; so werden beispielsweise alle Absturzszenen (bis auf eine einzige) völlig unmotiviert geschnitten. Geschickt gestellte Aufnahmen hätten dem angestrebten Realismus besser gedient. Diese Schwächen verblassen indessen neben einem unentschuldbaren technischen Lapsus: beinahe jeder Absturz ist durch Kopfschussverletzung des Piloten bedingt – dennoch explodiert mit ermüdender Regelmässigkeit der ganze Flugapparat bereits in der Luft!

Dass der Film nicht überzeugen kann, liegt nun aber zur Hauptsache an einem mangelhaften Drehbuch. Zwar leidet «Von Richthofen and Brown» nicht an der Krankheit eines glorifizierenden Heldenepos und verfällt auch nicht der Versuchung einer dokumentarischen Kriegsreportage à la «Luftschlacht um England». Doch wird die Chance der Konfrontation zweier grundverschiedener Charaktere nicht voll genutzt. Brown, der zynisch-kalte Killer, und von Richthofen, die lebende Legende soldatischer Ehre, bleiben bleich und blass in ihren Verhaltensweisen (obwohl sich vor allem John Phillip Law sichtlich Mühe gibt). Daneben fällt kaum mehr ins Gewicht, dass der Film in geschichtslosem Raum angesiedelt scheint – die Luftkämpfe sehen sich an wie Sandkastengefechte fernab von aller übrigen Kriegswelt – und die erwähnten technischen Pannen nicht zu vermeiden wusste. Im ganzen: trotz beachtlichem Aufwand (Besetzung, Material) gelingt diesem amerikanischen Fliegerfilm kein filmischer Höhenflug.

Andreas Schneiter

Viva Max!

Produktion: USA, 1970

Regie: Jerry Paris

Buch: Elliot Baker

Kamera: Henry Persin

Darsteller: Peter Ustinov, Pamela Tissin, Jonathan Winters

Verleih: Parkfilm, Genf

Ein mexikanischer General möchte seiner Freundin beweisen, dass seine Männer treu seine Befehle befolgen und – wenn es sein muss – für ihn in den Tod gehen. Weil das die Freundin nicht glaubt, macht sich der General auf, mit seinen Männern die mexikanisch-amerikanische Grenze zu überschreiten und Fort Alamo (heute eine Touristenattraktion) zu besetzen. Das gelingt ihnen, und sie hissen die mexikanische Flagge. Das bringt die Amis aus ihrer Fassung. Vom Sheriff über die

Zivilgarde bis zum Militär wird alles mobilisiert, um dem Spuk ein Ende zu machen. Eine spinnige Touristin, die gefangen gehalten wird, wittert gar eine kommunistische Invasion und hält die Mexikaner für «diese gelben Schlitzäugen», die sich «vermehren wie die Karnickel». Der Sheriff leitet den Verkehr um, damit die Staatsbürger keine Minderwertigkeitsgefühle beim Anblick der mexikanischen Flagge bekommen, und der General plant und startet einen Grossangriff, bei dem sie sich, die Trottel, die sie nun einmal sind, die Hosen voll machen. Erst als patriotische Sektierer (Braunhemden!) angestürmt kommen, wird das Ganze zum heroischen Debakel für den Mexikaner, und alles endet im harmonischen Gleichklang. Mehr ist nicht. Das muss man ein bisschen erläutern, denn der Film tut's nicht.

Die Vereinigten Staaten bilden ein föderalistisches System, d.h. dass die Regierungshoheit funktionell aufgeteilt ist zwischen Bund und Gliederstaaten. Jeder Amerikaner ist also nicht nur Bürger der USA, sondern auch der Teilstaaten; er hat doppelte Rechte und Pflichten. Wo die Vereinigung autonomer Territorien angestrebt wird, die Verschmelzung zum Einheitsstaat jedoch unmöglich ist, weil die Teilstaaten nicht nur auf ihrer Eigenständigkeit beharren, sondern auch stark genug sind, sich in diesem Bestreben zu behaupten, da entsteht gewöhnlich ein föderalistisches System als Kompromiss. Dieses System der patriotischen Eigenbrötelei und dem Drang zur Vereinigung (weil man permanent vor Eroberungen Angst hatte), diese etwas schizophrene Mentalität will der Film persiflieren. Es geht um Patriotismus, Bürokratie und amerikanische Geschichte. Die historischen Zusammenhänge um die Schlacht von Alamo werden für die Amerikaner aus John Waynes Film «Alamo» erfahrbar gemacht. Nicht die historische Figur Jim Bowie interessiert sie, sondern Richard Widmark in der Rolle des Bowie. Der Touristenkitsch im Fort bestimmt das amerikanische Geschichtsbild.

Für die Amerikaner ist Leben und Bewusstsein eben eine Kegelbahn. Ist die Bahn frei und hat man gelernt, wie die Kugel zu setzen ist, kann jeder alle Neune schieben. Amerikanisches Selbstbewusstsein lässt sich erjagen. Es müssen nur die richtigen Voraussetzungen gegeben sein. Und über so einen vertrotteten mexikanischen «Don Quichotte», der diese antiquierte «europäische Ehrenrührigkeit» auch noch so ernst nimmt und gegen «die Windmühlen» anrennt und die «business and happiness»-Mentalität nicht akzeptiert; der kann nur blöd sein – oder Kommunist. Das klingt alles ein bisschen infantil, aber der Film ist es auch. Überzeugungen dieser Art sind noch heute die Achse, um die sich die gesamte amerikanische Lebensphilosophie dreht. Ein amerikanischer Essayist bemerkte einmal, es würde in seinem Land so viel über Patriotismus und Glück geschrieben, dass ein anständiger Mensch Mühe habe, ein sauberes Stück Papier zu finden, um eine Bierflasche einzupacken. Der Film von Jerry Paris lässt das nur am

Rande erahnen. Am Ende weiss man: irgendwie darum muss es gehen. Peter Ustinov als mexikanischer General kann auch nichts Rühmliches dazu beitragen; er verzichtet sein Gesicht und schleicht durchs Bild. Offenbar sollte er den «typischen Mexikaner» abgeben, aber daraus wurde eben (leider) eine amerikanische (infantile) Vorstellung. Das Thema ist nicht neu. Es gab schon ähnliches: «Die Maus, die brüllt» (ein Zwerghaat hat der USA den Krieg erklärt) und «Die Russen kommen». «Viva Max!» ist der schlechteste der drei Filme. Wolfram Knorr

Big Jake

Produktion: USA, 1970
Regie: George Sherman
Buch: Harry Julian Fink und R. M. Fink
Musik: Elmer Bernstein
Darsteller: John Wayne, Maureen O'Hara, Richard Boone
Verleih: Columbus Film, Zürich

«Big Jake» ist ein «Vater ist der Beste»-Film in bonbonfarbenem Western-Kostüm. John Waynes physische Präsenz kippt hier um in Las-Vegas-Basar-Show-Mentalität, die feucht und klebrig ist wie ein zu kurz gebackener amerikanischer Apfelkuchen. In Stelzeierpose stapft er durch das pastellfarbene Cinemascope-Format wie ein lebendig gewordenes Rodeo-Plakat, begleitet von seinen beiden Film-Söhnen, den paillettenbestickten, auf Flamingobeinen herumhopsenden Disney-Land-Kükens. Und Richard Boone, ein wirklich beachtlicher Bösewicht («Hombre»), wirkt hier wie ein aus einem Altersheim entlaufener Schlingel. Ab und zu wird sein verwirrtetes Gesicht, das wie genarbtes ochsenblutfarbenes Leder aussieht, riesengross ins – wenn auch nie dramaturgisch zwingende – Bild gesetzt. Am blamabelsten jedoch schaut's mit dem einstmais grossen Star Maureen O'Hara aus. Aus ihr hat man ein altes Girl der Flash-Gordon-Comics gemacht: mit flammenden magentarothen Haaren steht die Übermutter im Bild, als habe sie das Mittagessen für ihre Familie zerkochte. Kommen wir zur Filmhandlung: Eine steinreiche Rancher-Frau wird von einer Gruppe ziemlich lustloser Musical-Gangster überfallen und des Enkels beraubt. Die Burschen legen eine Menge Menschen um (in der Hauptsache das Personal, also Mexikaner und Neger, deshalb nimmt das keiner so tragisch), verschossen aber die Texas-Lady samt Enkel; die alternde Schöne lassen sie zu Hause, den Enkel nehmen sie mit und verlangen ein Lösegeld von einer Million Dollar. Um den Knaben zurückzuholen, braucht sie einen besonders starken Mann – und der ist ihr geschiedener: John Wayne zieht mit blutrünstigem Lassie-Hund durch die Lande und rettet arme Menschen vor der Lynchjustiz. Dann kommt die grosse Aufgabe, und alte, verlorengegangene Vaterinstinkte treiben ihm die Tränen in die Augen. Zusammen mit seinen beiden Söhnen (von je einem Sohn John Way-

nes und Robert Mitchums gespielt) jagt er den Schurken in einem müden Italo-Western-Kampf den Enkel wieder ab und kehrt, um vieles gereifter, ins traute Heim zurück.

George Sherman, ein alter B-Film-Regisseur («The Son of Robin Hood»), kam mit dem ungeheuerlichen Produktionsaufwand nicht zurecht und lieferte weder einen hübschen B-Film noch einen epischi-breiten Western, sondern ein buntes Zwischendurch. Sherman hat den Film als Spätwestern angelegt, um ja nicht den Anschluss zu verpassen. Autos und Motorräder fahren durch die Gegend, und die mondäne Ranch erinnert an den Edwardian-Room in Hollywoods Plaza-Hotel. Die Typen sind eingezwängt in Kamm-garnanzüge und seidene Halstücher – die Ideologie ist erzreaktionär. Es wird einem schwarz vor Augen. Wolfram Knorr

nicht zurückschreckt, einzugreifen versucht, dem Recht zu Recht verhelfen will, steht machtlos da. Trotz dem satirischen Unterton bringt Lizzani einen Schuss Moral hinein. Am Ende des Filmes geht diese Gesellschaft an ihrer eigenen Völker zugrunde: Auf der Überfahrt von Italien nach Tunesien ertrinkt die Clique, Opfer ihrer Selbstsicherheit. Walter Lüthi

AUFSÄTZE

Christus am Festival

Religion und Kirche in Cannes 1972

In einem ersten Artikel über Cannes hat Urs Jaeggi in seinem Überblick besonders auf die Problematik der Festival-Berichterstattung hingewiesen und gleichzeitig einen weiteren Querschnitt durch dieses Festival angekündigt. Auch der hier vorliegende Bericht hat eine persönliche Note, basiert aber doch auf der allgemein registrierten Tatsache, dass Filme mit religiöser, metaphysischer, biblischer oder kirchlicher Thematik in Cannes 1972 in einer unerwarteten Häufung vorkamen.

Im Unheil ist die Frage nach dem Heil eingeschlossen

Schon die ersten Tage brachten gleich drei bedeutende Filme. Der deutsche Beitrag, Peter Fleischmanns «Das Unheil», schildert eine Menschheitskrise, eine Gesellschaft ohne Hoffnung und Zukunft, in deren Mitte eine Pfarrersfamilie steht. Das eigentliche Unheil schlägt nicht zusammen über der kranken Stadt. «Es steht bevor. Das Unheil ist das Bevorstehende, der Mangel an Perspektive, an Hoffnung auf Zukunft.» Damit aber ist nicht bloss eine gesellschaftskritische Position charakterisiert. Wir fragen unwillkürlich vor dieser von Müll übersäten Stadt, wo die Kirche sich an die Industrie verkauft hat und die Leute ausgerechnet bei einem Glockenfest aufeinander losgehen: Gibt es hier eine Heilung? Wo sitzt das Unheil in dieser Gesellschaft und in diesem kirchlichen Betrieb? Mit dem Ausdruck Unheil ist, wenn man's näher betrachtet, eine Gesamtheit von Erscheinungen anvisiert, die zum mindesten in diesem Milieu an theologische Grundfragen röhren, d.h. im Unheil ist die Frage nach dem möglichen «Heil» mit drin.

Gleichnis über das Alte und Neue Testament

Ein bissiges Pamphlet gegen die englische Aristokratie brachte Peter Medak in «The Ruling Class». Die Thematik dieses vom Autor des Bühnenstückes, Peter Barnes, selber verfassten Drehbuches könnte jedoch auch in einer völlig ande-