Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 10

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.12.2025

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

Theater. Wir haben das noch nicht überwunden ... und wie gesagt, ich behaupte nicht, dass es mir schon gelungen ist – in vereinzelten kurzen Sequenzen, vielleicht! –, aber daran arbeite ich.»
«Ja, deshalb verwende ich keine Schauspieler; deshalb auch muss sich bei mir der Ton, das Geräusch, die Musik aus dem Bild ergeben. Musik gibt's bei mir nur, wenn man die Musikanten sieht – einfach Musik unterlegen, das ist nichts. Das Bild ist wesentlicher als der Ton, darum soll sich der Ton aus dem Bild ergeben.»
Dann wird die Feststellung gemacht, dass doch gerade Laien zur «Schauspielerei» vor der Kamera neigten, wogegen die gelernten Schauspieler ihren Körper derart beherrschten, dass sie diese – beim Laien unbewusste – Neigung zur «Schauspielerei» unter Kontrolle hätten. Bresson gibt zu, dass es in der Tat eines seiner Probleme sei, jene Laiendarsteller zu finden, welche sich vor der Kamera ganz natürlich verhalten.
«Mit natürlich meine ich auch, dass all die unkontrollierten Bewegungen... – ich zum Beispiel wackle oft mit dem linken Bein, ohne es zu bemerken (und in der Tat, das war's, was schon zu Beginn des Gespräches an Bresson aufgefallen war), die Dame da streicht sich immer wieder an der Nase, bestimmt ohne es zu wissen. Alle diese unkontrollierten, unbewussten Bewegungen möchte ich bei meinen Darstellern erhalten haben, und das ist bei Schauspielern nicht drin.
Nun – Persönlichkeiten neigen im allgemeinen wenig dazu, sich unnatürlich vor der Kamera zu verhalten. Und eigenartigerweise kommt Persönlichkeit am stärksten in der Stimme zum Ausdruck – deshalb wähle ich auch meistens meine Darsteller am Telephon aus.»

Mitgeteilt von Walter Vian

FILMKRITIK

Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann

Produktion: Schweiz 1972. Regie: Walter Marti und Reni Mertens (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/145).

Lieber Walter M. Diggelmann, ich mache Ihnen einen Vorschlag. Wir machen einen Film zusammen. In diesem Film sieht man nur Walter M. Diggelmann. Er sitzt so bequem oder unbequem, wie es ihm passt, hat etwas zu trinken oder zu essen, wenn er will. Eine Stunde lang. In dieser Stunde sagt WMD alles, was er in einer Stunde zu sagen hat. Aus dem Stegreif, was Ihnen einfällt. Wenn möglich ohne jegliche Selbstzensur. Der Titel des Films müsste sein: «Die Selbstzerstörung des Walter M. Diggelmann». Einer, der die Wahrheit sagt, zerstört sich selbst. Freundlich Ihr Walter Marti.
Das ist der Anfang eines Briefwechsels zwischen Walter Marti und dem in der Waadt lebenden Schriftsteller Walter Matthias Diggelmann, kurz WMD genannt. WMD hat den Brief beantwortet. Der Titel des geplanten Films mache ihm zwar zu schaffen, aber grundsätzlich sei er bereit mitzumachen. WMD schwebt so etwas wie ein «Ulysses» vor: «Ich könnte nur in einem wilden Durcheinander von mir und von meinen Beziehungen zur Umwelt erzählen, oft wohl sehr sprunghaft, doch immerhin assoziierend.» Heute gibt es den Film «Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann». In Bern war er im Kellerkino zu sehen, das Filmpodium in Zürich wird ihn sicher zeigen, und vielleicht nehmen sich noch einige Filmklubs dieses Werkes an, das Anforderungen stellt und vom Zuschauer Geduld und Bereitschaft zur Auseinandersetzung fordert. In die Kinos wird der Film wohl kaum gelangen. Dafür hat er nicht nur eine ungünstige Laufzeit (69 Minuten), dafür bricht er auch zu sehr mit formalen Kinofilm-Traditionen. Wer will schon über eine Stunde lang einem zuschauen, der auskotzt (der Ausdruck ist derb, aber an dieser Stelle unzweifelhaft

richtig), was ihn quält? Wer hat schon Lust, einen nahezu totalen Seelen-Striptease eines Menschen, der mit sich und der Umwelt nicht fertig wird, mitzuverfolgen? Selbstquälerische Äusserungen selbstquälerisch inszeniert: Da stellt sich anstelle des Kinovergnügens harte Arbeit ein, statt Konsumkino Auseinandersetzung mit dem Schicksal eines Menschen, der einen eigentlich nichts angeht. Geht er uns nichts an?
Walter Martis und Reni Mertens Film müsste eigentlich anders heissen: zum Beispiel « Die Selbstentblössung des Walter Matthias Diggelmann und die Selbstzerstörung des Walter Marti». Marti hat 20 Jahre lang redliche Filme gedreht. Filme, die allen etwas zu sagen hatten. «Krippenspiel» (im ZOOM-Verleih erhältlich) und «Ursula oder das unwerte Leben» etwa, Filme, die von Menschlichkeit geprägt waren und an Menschlichkeit appellierten. Filme aber auch, die – nicht vom Thema, doch von ihren formalen Eigenschaften her – eher konservativen Charakter hatten. Wobei es eigentlich fragwürdig ist, die Vergangenheitsform zu verwenden: Martis Filme sind noch immer aussagekräftig, noch immer Appelle. «Ursula oder das unwerte Leben» läuft *jetzt* in den Kinos der Bundesrepublik an. Der heute 50jährige Marti – «bis vor etwa sechs Jahren war ich ein Jungfilmer» – ist einer jener tragischen Kämpfertypen, die mitansehen müssen, wie andere von dem profitieren, wofür sie sich eingesetzt haben. Er und Reni Mertens, die sich jahrelang um die Anerkennung eines schweizerischen Filmschaffens bemüht haben, sehen sich jetzt, da ihr Kampf Früchte zu tragen beginnt, in den Schatten einer stürmisch nachdrängenden jüngeren Generation gestellt. Auch davon handelt der neue Film: von Erfolgen, die zu spät eintreffen. Marti rächt sich für seine Schwierigkeiten an sich selber: mit einem Film, der alle Kinokonventionen sprengt und deshalb nicht mehr konsumierbar ist. Und er führt damit seine persönliche Selbstzerstörung wesentlich weiter, als dies WMD gelingt.
Diggelmann also – gefangen im ungeheizten Käfig des Théâtre du Jorat in Mézières – zerstört sich weniger, als er sich entblösst. Er sitzt, geht auf und ab, trinkt hin und wieder einen kleinen Schluck aus einem Becher, der ihm vor Kälte an den Lippen schier klebenbleibt, und philosophiert über sich, Gott und die Welt. Er ist, das wird bald spür-

bar, einer jener Vertrampelten, denen das Schicksal übel mitspielt. Er, der gerne Dramatiker geworden wäre, steht im Schatten von Frisch und Dürrenmatt. Er, für den wahrscheinlich geordnete Familienverhältnisse ein Rückgrat wären, ist als uneheliches Kind geboren. Er, der nicht weiss, ob es einen Gott gibt, fühlt sich als Sohn Gottes und glaubt ein Recht auf Kreuzigung zu haben. Er, der jede zweite Woche einmal stirbt, lebt weiter. Das Bild einer durch und durch gespaltenen Persönlichkeit wird sichtbar. Systematisch breitet WMD seine schizophrene Seele aus, und die Kamera spielt den ruhig beobachtenden Psychiater. Für Drittpersonen wird die Sache mitunter peinlich, besonders weil Diggelmann vor dem Schlussakt, der Selbstzerstörung, zurückschreckt. Er gefällt sich in seiner Rolle, die zur Hälfte aus Martyrium und zur andern aus Scharlatanerie besteht, viel zu sehr, als dass er sich selber von der Bühne fegen würde: Die Selbstzerstörung wird zur Personality-Show, zum gigantischen und – vielleicht – selbstgefälligen Spektakel. Und leise bekommt man das Gefühl, dass WMD sich nicht zerstören kann, weil er die wirkliche Wahrheit verschweigt. Vielleicht, weil er sie selber nicht kennt?

Doch auch in der Selbstgefälligkeit, im mit der Fortdauer des Films immer stärker werdenden Rollendenken des Akteurs, bleibt Diggelmanns Monolog Bestandesaufnahme. Stellt sich bloss die Frage, wer da ein Protokoll seines seelischen Zustandes und mitunter auch seines Welt- und Gesellschaftsverständnisses zu Protokoll gibt. Ist es bloss der Diggelmann oder am Ende vielleicht doch der Teil einer ganzen Generation, der sich als Kämpfer für eine neue Gesellschaft verstanden hat, aber in der schizophrenen Lage ist, sich von den vom Tisch eben dieser Gesellschaft heruntergefallenen (nicht immer geringen) Brosamen zu ernähren? WMD tönt es an, wenn er vom Auto spricht, das er sich eigentlich nicht leisten kann (eine durchaus doppelbödige Bemerkung), wenn er sich die Frage stellt, weshalb sein jüngstes Buch so gut verkauft werde oder den Begriff des «freien Autors» in Frage stellt.

Frei, sagt WMD freimütig, fühle er sich als freier Schriftsteller mitnichten. Da gäbe es mancherlei Zwänge, seien Termine zu berücksichtigen und schliesslich würden Fernsehanstalten und auch das Radio im Falle eines Auftrages doch recht deutlich darauf hinweisen, wo der Publikumsgeschmack liege. Frei ist der freie Autor also nur beschränkt. Seine Abhängigkeit von der Gesellschaft, für die er schreibt, ist notorisch. Und so vereinigt WMD in seiner Persönlichkeit nicht nur politisches Engagement, Aussenseitertum und ein unbestreitbares Talent, Gedankengänge in Worte zu fassen, sondern immer auch ein Stück der Gesellschaft, in der er lebt. Die Konfrontation des «etablierten» mit dem «nonkonformen» Diggelmann vertieft noch die Gespaltenheit der Person. Dieses innere Ringen, das der Schriftsteller in seinem Monolog freilegt, aber ist Modellfall einer Generation, die gekämpft, sich Positionen geschaffen hat, dabei müde geworden ist bis zur Verzweiflung und/oder Anpassung. So besehen, passt Diggelmann sehr wohl in Martis Film. Der Schriftsteller äussert, was der Filmemacher denkt. Unzufrieden sind beide. Kann sein, dass die Ursache dafür im mageren (und dennoch nützlichen) Ergebnis des persönlichen Einsatzes zu suchen ist, kann sein, dass hier ganz einfach ein Prozess des Alterns seine bildhafte und auch wortreiche Äusserung findet.

Marti/Mertens also haben einen 69 Minuten dauernden Monolog abgefilmt. Diggelmanns Gesicht ist mässig abwechslungsreich, seine Gesten spärlich. Aktionen gibt es ausser dem Entkorken einer Flasche keine. Dass der Film dennoch trägt, ja überhaupt Film bleibt, liegt an der diskreten, aber ausgeklügelten Bilddramaturgie, die man als Choreographie zu bezeichnen versucht ist. Sie und die weise Distanz der Kamera zu Diggelmann verhindern weitgehend auch, dass der Film ins Peinliche abrutscht, dass er Intimsphären zu verletzen beginnt. Der Film verrät Könnerschaft und Routine. Wieweit er einer Notwendigkeit entspricht, hängt weitgehend von der Auffassung über die Nützlichkeit der seelischen Entblössung Diggelmanns ab. Totale Ablehnung liegt so nah wie die Erfahrung einer persönlichen Läuterung. Die Diskussion um diesen Film wird nicht zuletzt eine Diskussion um die Funktionen und die Nützlichkeit von Psychoanalytik und Psychotherapie sein.

Urs Jaeggi

The Poseidon Adventure (Die Höllenfahrt der Poseidon)

USA 1972. Regie: Ronald Neame (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/144)

Der Passagierdampfer «Poseidon» befindet sich um die Jahreswende auf seiner letzten Fahrt von New York nach Griechenland, wo er abgewrackt werden soll. Trotz stürmischem Wetter und halbleeren Ballasttanks verlangt der Vertreter des Reeders, drei Tage Rückstand auf den Zeitplan durch Höchstgeschwindigkeit aufzuholen. Der Kapitän gibt nach, weil er um sein Kommando fürchtet. In der Silvesternacht treibt ein Seebeben eine riesige Wasserwand übers Mittelmeer und bringt den kopflastigen Luxusdampfer zum Kentern: Kieloben treibt er in den wilden Wogen. Im grossen Speisesaal, wo man sich eben zum Neuen Jahr zugeprostet hat, stürzen die Menschen in fürchterlichem Durcheinander vom Boden über die Wände zur Decke. Für jene, die den Sturz überleben, besteht die einzige Rettung darin, aus dem tief unter Wasser liegenden Speisesaal nach oben in eine Luftblase im Schiffsrumpf zu gelangen. Als erster erfasst ein Geistlicher die Situation: Tatkräftig fordert er die Leute auf, mit ihm den Aufstieg auf eigene Faust zu wagen. Aber nur neun sind dazu bereit, die andern wollen sich nicht ins Ungewisse stürzen, sondern auf Rettung warten, womit sie sich jedoch zum sicheren Tod verurteilen, wie sich später herausstellt. Für die zehn Wagemutigen beginnt ein harter Wettlauf mit dem Tod, ein verzweifelter Kampf von Deck zu Deck, in einem Inferno aus Wasser, Feuer, Rauch und einem auf den Kopf gestellten Schiffsbauch. Nur sechs erreichen schliesslich den Schacht der Schiffsschraube und werden von einer Rettungsmannschaft mit Schneidbrennern erlöst.

Regisseur Ronald Neame hat diese Katastrophe auf hoher See, nach einem Roman von Paul Gallico, mit riesigem Aufwand teils an Bord der «Queen Mary», teils im Studio spannend inszeniert. Er hat damit an die grosse Tradition des spektakulären Hollywood-Abenteuerfilms angeknüpft: grosser Aufwand, dynamische und logische Handlung, handfeste und übersichtliche Dramaturgie, einfache Psychologie und renommierte Stars. (An dieser «Höllenfahrt der Poseidon» haben nicht weniger als 15 Oscar-Träger mitgearbeitet – von Gene Hackman bis A. D. Flowers, dem Spezialisten für mechanische Sondereffekte.) All dieser Aufwand befriedigt gewiss Aktions- und Schaubedürfnis, und es wäre verfehlt, hier nach innerer Glaubwürdigkeit und persönlicher, künstlerisch geformter Aussage zu suchen.

Wichtig für einen solchen sogenannten «Omnibusfilm» ist in erster Linie die Zusammenstellung der die Handlung tragenden Protagonisten. Die Gruppe aus zehn Personen, die hier allein etwas zur Rettung ihres Lebens zu unternehmen wagt, ist nach bestimmten psychologischen, sozialen und dramaturgischen Gesichtspunkten ausgewählt worden, um ein möglichst grosses Identifikationspotential der Zuschauer zu befriedigen. Führer der Gruppe ist Frank Scott (Gene Hackman), ein junger, unorthodoxer und tatkräftiger Geistlicher, der freimütig seine Meinung sagt und offenbar nach der Maxime «Hilf dir selbst, so hilft dir Gott» lebt. Er ist bei der kirchlichen Obrigkeit in Ungnade gefallen und befindet sich, sozusagen strafversetzt, frohgemut auf der Fahrt zu einer Pfarrei irgendwo in Afrika. Mit seiner optimistischen, aber etwas nebulösen Lebensphilosophie ist er der Sympathie der Zuschauer sicher. Als geborener Führer feuert er seine Schutzbefohlenen zum Durchhalten und zu höchsten Leistungen an, fest auf seinen Gott vertrauend oder mit ihm hadernd, wenn es Tote aus seiner Gruppe gibt. Er erreicht fast übermenschliches Mass als (problematischer) geistlicher Supermann, wenn er sich schliesslich, Christus ähnlich, für die anderen opfert. – Sein Widerpart ist Mike Rogo (Ernest Borgnine), ein polternder, bärbeissiger New Yorker Kriminalkommissar mit harter Schale, weichem Kern und kindlich-naivem Gemüt. Ihm geht Scotts Befehlston auf die Nerven, weshalb er sich öfters widersetzt; damit erfüllt er seine dramaturgische Funktion, nämlich Scott die Gelegenheit zu geben, den Fortgang der Handlung zu erläutern. Rogos attraktive Frau Linda (Stella Stevens) ist eine ehemalige Prostituierte mit etwas schwierigem Charakter. Mikes rührende Fürsorge um sie mobilisiert zusätzliche Sympathie für den Polizisten, und zudem bringt sie, zusammen mit zwei jungen Mädchen in knappen Höschen, eine Prise Erotik ins düstere Katastrophenspektakel. – Das Ehepaar Manny und Belle Rosen (Jack

Albertson und Shelley Winters) ist auf der Fahrt nach Israel, um ein Enkelkind zu besuchen. Manny, ein durchschnittlicher Bürger und Geschäftsmann im Ruhestand, ist seiner Gattin in treuer Liebe zugetan. Belle ist ein warmherziges, dickliches und ängstliches Mami, das jedoch in grösster Not zu einer unerwarteten Leistung fähig ist. – Weiter gehören zur Gruppe: ein ältlicher, unter seiner Einsamkeit leidender Junggeselle (Red Buttons), der in der behutsamen Betreuung einer hilflosen jungen Schlagersängerin (Carol Lynley) eine ihn beflügelnde Lebensaufgabe findet; ein verletzter Schiffssteward (Roddy McDowall), der auch in höchster Gefahr Haltung behält, und schliesslich noch das Geschwisterpaar Susan und Robin Shelby (Pamela Sue Martin und Eric Shea): Susans heimliches Idol ist Scott, dem sie blindlings vertraut, und Robin ist ein herziger, naseweiser und wissbegieriger Bengel, der dank seiner Schiffskenntnisse manch wichtigen Fingerzeig für die Rettung gibt.
Aus dem Gegensatz der verschiedenen Charaktere dieses Typenensembles ergeben sich kritische Auseinandersetzungen und retardierende, beruhigende Momente. Zusammen mit melodramatischen Elementen, pathetischer Musik, nervenzerreissender Geräuschkulisse und dem lautstarken Dialog lädt es die Zuschauer emotional derart auf, dass es wohl gerne Klischeehaftigkeit und Oberflächlichkeit übersieht. Die raffinierte Dramaturgie der Schocks und Effekte und die durchaus anständigen Darstellerleistungen helfen über solche Mängel dieses Epos menschlichen Mutes, Opfergeistes und Überlebenswillens in einer Extremsituation hinweg. Franz Ulrich

Now You See Him, Now You Don't (Es kracht, es zischt ... zu seh'n ist nichts)

USA 1972. Regie: Robert Butler (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/118)

1923 stellte Walt Disney zusammen mit seinem Bruder Roy die ersten Zeichentrickfilme her. 5 Jahre später schuf er Mickey Mouse, die ihn weltberühmt machte und zu der sich später weitere Disney-Superstars gesellten: Pluto, Donald Duck, Goofy und andere. Mit abendfüllenden Zeichentrickfilmen aus der Welt der Märchen und der Jugendliteratur legte Disney, der mit nicht weniger als 32 Oscars geehrt wurde, die Grundlage zu einem eigentlichen Industriekomplex, zu dem auch «Disneyland» in Kalifornien und «Disney-World» in Florida gehören. Man mag heute gegen Disneys Werke kritischer geworden sein und sie als eine Mischung von Kunst, Kitsch und Perfektion belächeln – zumindest Phantasie und handwerkliches Können ist ihnen nicht abzusprechen. 65jährig ist Walt Disney am 16. Dezember 1966 gestorben. Seither produzieren seine auf Familienunterhaltung spezialisierten Studios weiter: harmlose, anspruchslose, nette und technisch perfekte Streifen, denen jedoch die besten Seiten der früheren Disney-Filme weitgehend fehlen. Auch «Es kracht ...» ist nach dem in den letzten Jahren offenbar erfolgreichen Rezept fabriziert worden: Ein märchenhaftes, unglaubliches Geschehen wird in eine normale, reale Umwelt gesetzt, wodurch sich allerhand Überraschungen und Komplikationen ergeben.
Weil eine Hypothek zurückbezahlt werden muss, das Geld jedoch fehlt, steckt ein College finanziell in der Klemme. Gläubiger ist ein Mister Arno, der sich alsbald als Gangster entpuppt: Er will das Schulareal in die Hand bekommen, um darauf eine Vergnügungsstätte mit Spielhölle zu bauen. Zwar könnte dem College der für einen wissenschaftlichen Wettbewerb ausgesetzte Preis aus der Patsche helfen, doch hat man das College gar nicht erst eingeladen, und auch der ahnungslose Dekan traut dem Genie seiner Schüler nicht. Diese arbeiten im Labor an Forschungsprojekten: Einer untersucht Hummeln, ein anderer probiert eine Flüssigkeit herzustellen, die unsichtbar macht. Ein Blitz aus nächtlichem Himmel produziert denn auch tatsächlich diesen Wundersaft, der sich durch blosses Wasser wieder wegmachen lässt. Da die finsteren Absichten Arnos entlarvt werden, muss unbedingt das Geld herbeigeschafft werden. Die Studenten verhelfen dem Dekan zu wunderbaren Golferfolgen und dadurch auch zur Teilnahme des Colleges am Wettbewerb, den

man dank der Entdeckung des Saftes zu gewinnen hofft. Aber Gangster Arno hat sich in den Besitz desselben gesetzt und sich und seine Kumpane unsichtbar gemacht, um eine Bank auszurauben. Nach einer aufregenden Verfolgungsjagd durch Dick und Dünn – eine Nachahmung ähnlicher Autojagden in vielen Krimireissern der letzten Jahre – werden die Gauner von den gewitzten Kollegianern schliesslich gestellt, und selbstverständlich wird in letzter Sekunde auch noch der Preis gewonnen.
Ausser einigen unwichtigen Nebenfiguren sind in diesem Film alle Erwachsenen bestenfalls skurril, schlimmstenfalls blosse Karikaturen: Der College-Dekan ist ein eitler Trottel, Gangster Arno sieht zwar recht smart aus, ist aber, ebenso wie seine Helfershelfer, ein ziemlicher Tolpatsch, und Bankdirektor und Polizisten sind mehr als nur begriffsstutzig. Eltern gibt es im ganzen Film keine. Was für ein erhebendes Bild der Erwachsenenwelt bekommen da die jugendlichen Zuschauer vorgesetzt! Einigermassen vernünftig benehmen sich nur die – natürlich allesamt sehr sympathischen – Burschen und Mädchen, die mit Hilfe von Walky-Talkies, Buggys und anderem technischen Spielzeug allen Situationen gewachsen sind.
Der Film ist gewiss flüssig inszeniert und weist eine bemerkenswerte Tricktechnik auf. Aber er ist nicht mehr als ein steriles Serienprodukt. Seine vordergründige Problemlosigkeit dürfte allerdings nicht ganz problemlos sein. Denn das Fehlen jeglichen Bezuges zum wirklichen Leben macht den Streifen zu einer geistlosen, fad-komischen und überflüssigen Angelegenheit. Behandelt werden nur Scheinprobleme in einem heilen, weissen Mittelklass-Milieu, in dem ausschliesslich materielle, auf keinen Fall jedoch geistige, humane oder soziale Werte zu gelten scheinen. Es existiert kein Rasseproblem (der Film spielt immerhin in den heutigen USA), keine Umweltverschmutzung, keinen Generationenkonflikt, keine sozialen Gegensätze, keine Schul- und Pubertätsprobleme. Es gibt nur eine alberne Geschichte, etwas Spannung und klamaukhafte Komik. Lernprozesse, wie etwa im «Snoopy», können die Kinder bei diesem gehaltlosen Zeitvertreib beim besten Willen nicht machen. Nicht einmal phantasieanregend wie frühere Disney-Filme ist dieses Werk: Der Zauberstab, der im Märchen magische Kräfte besitzt, mächtig macht und eine grosse, geheimnisvolle Rolle spielt, ist hier durch eine Spraypumpe ersetzt, mit der normalerweise Farben oder Insektizide versprüht werden... Profaner, ärmer geht es nicht mehr – demgegenüber ist jedes Märchen ein Ausbund an phantasieanregenden, psychologischen und moralischen Inhalten.

Franz Ulrich

The Serpent (Die Schlange)

Frankreich/BRD/Italien 1972. Regie: Henri Verneuil (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/146)

Wenn sein Name überhaupt Aufnahme in filmkulturellen Veröffentlichungen gefunden hat, dann höchstens wegen des Naturalismus seines milieuechten Fernfahrer-Filmes «Des gens sans importance» aus dem Jahre 1955: Der 53jährige Franzose Henri Verneuil hat sich bisher stets im künstlerischen Niemandsland zwischen Kommerzialität und stilvoller Unterhaltung bewegt. Falsch wäre es aber, mit versnobten «Filmkunst»-Augen solche Werke abschätzig zu betrachten. Denn ohne gute Unterhaltung kommt das Kino im Fernsehzeitalter erst recht nicht aus. Und zum Donnerwetter: muss es denn immer ein Bergman sein? Nein, diesmal sind es Spione.
Oberst Wlassow wählt die Freiheit: angesichts der Aeroflot-Maschine entschliesst sich der sowjetische Diplomat auf dem Flughafen Orly bei Paris für Amerika. Weil der diplomatische Kavalier aber nicht nur in den Salons von Paris, sondern als Angehöriger des Sowjetischen Geheimdienstes (KGB) auch auf dem weit schlüpfrigeren Parkett illegalen «Gedankenaustausches» mitgetanzt hat, steht im «gelobten Land» gleich das Empfangskomitee vom Central Intelligence Service (CIA) Spalier. Denn die amerikanischen Berufskollegen fragen sich neugierig, weshalb Iwan wohl den Wodka mit Whisky vertauschen will.

So beginnt der nervenkitzelnde, trotz seiner Länge nie langweilige Spionage-Thriller «The Serpent» («Die Schlange»), in dem mehr läuft als nur die Filmspule. Henri Verneuil hat den unterhaltsamen und doch bisweilen etwas nachdenklich stimmenden Polit-Krimi im Stile eines «Policiers» alter französischer Leinwandschule inszeniert. Wilde Autojagden wechseln mit doppelzüngiger Intrige, schlangengleich umwindet der Tod die in der Falle Gefangenen, und unerbittlich läuft das gigantische, raffinierte, computergesteuerte CIA-Räderwerk der ebenso erschreckenden wie verblüffenden Wahrheit entgegen.
Doch nicht nur Spione, auch grosse Stars der fünfziger und sechziger Jahre sind unter uns: Yul Brinner als beinahe dämonischer Wlassow, Henry Fonda, ein unheimlich kühler CIA-Boss, Dirk Bogarde, der undurchdringliche Gentleman britischer (Geheimdienst-) Aristokratie. Virna Lisi flimmert sexy über die vorübergehend auch vor Erotik knisternde Leinwand, und schliesslich gibt der «Grand old man» des bundesdeutschen Lichtspiels, Martin Held, ein Zweiminuten-Gastspiel. Der aber versteht – zumindest im Film – die Welt nicht mehr. Und auch Farley Granger, seit dem vor über 20 Jahren gedrehten Hitchcock-Film «Strangers on a Train», ist längst kein Fremder mehr. Schliesslich mischen noch die Franzosen Philippe Noiret und Michel Bouquet, angeklagt der eine, anklagend der andere, im undurchsichtigen Treiben mit.
Die Musik hat Ennio Morricone komponiert. Doch wer Morricone liebt, drückt lieber «C'era una volta nel West» an der nächsten Musik-Box.
Verneuil hat seine Story aus zum Teil wahren, an die Öffentlichkeit gedrungenen Spionagefällen zeitlich gerafft, wie ein Mosaik zusammengesetzt und seinen Vermutungen über mögliche oder (gut) erfundene Hintergründe freien Lauf gelassen. Und obwohl die Betonung auf Unterhaltung liegt, obwohl oder gerade weil der Film nicht betont politische Stellung bezieht, schimmert eine politische Aussage hervor: Zu verspüren ist etwas vom Unterschied zwischen den keineswegs immer sauberen Methoden einer trotz all ihrer Lügendetektor-Verhören, trotz all ihrer Fragwürdigkeit und Schwächen immer noch demokratischen Staatsform und dem bedingungslosen Anspruch des totalitären Staates auf den Menschen bis in seinen intimsten Bereich. Rolf Niederer

The Train Robbers (Dreckiges Gold)

Produktion: USA 1972. Regie: Burt Kennedy (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/148)

Wer immer geglaubt hat, der amerikanische B-Western sei tot, sieht sich spätestens bei der Betrachtung dieses Filmes in seiner Annahme getäuscht. Burt Kennedy, der heilen Welt des klassischen Western stets mehr verbunden als der an der Legende rüttelnden neuen Richtung dieses Filmgenres, hat es fertiggebracht, einen Spiegelei-Western par excellence zu drehen, obschon die Infrastruktur für diese einst berühmte Filmgattung längstens nicht mehr besteht. Spiegelei-Western nennt man jene Filme, die in der Blütezeit der amerikanischen Filmproduktion gleich serienweise hergestellt wurden und die sich – weil immer mit denselben Versatzstücken und Klischees gearbeitet wurde – eben wie ein Ei dem andern gleichen. Ihr unbestrittener Vorteil waren das leichte Amüsement und die sichtbare Distanz zur Realität. Beides garantiert «The Train Robbers» in abgewogenem Masse, wobei sich das Vergnügen nicht etwa durch besonders geistreiche Einfälle der Regie, sondern durch die geradezu rührend naive Inszenierung einstellt.
Kennedy also bastelt – unberührt von allen Einflüssen der letzten Jahre – unverdrossen am Mythos John Wayne weiter. In gemächlichem AHV-Tempo reitet dieser mit seiner Bande und einer vermeintlichen Bankräuber-Witwe Richtung Mexiko, um einen verborgenen Goldschatz sicherzustellen. Er ist der Boss, und damit das klar ist, haut er den jungen Bandenmitgliedern hin und wieder die Faust ins Gesicht. Unter solch väterlicher Führung sind diese alsbald bereit, erstens Männer zu werden und zweitens ihr Leben bedingungslos in den Dienst der Expedition zu stellen. Das ist auch wichtig, weil am Wege mancherlei Ge-

fahren lauern und eine Schar von Bösewichten sich des Goldschatzes bemächtigen möchte. Dass John Wayne und Kompanie am Ende des Films aller Vorsicht zum Trotz dennoch übers Ohr gehauen werden, verdanken sie ihrer stillen Grösse und edlen Einfalt sowie dem trügerischen Weibsbild. Das kommt davon, wenn man wider besseres Wissen auf Blondinen hört...
Für action sorgen in Kennedys Film ein unheimlich qualmendes Dampfross, ein störrisches Maultier, ein Kugelwechsel und ein paar Stangen Dynamit. Dazwischen wird unendlich viel geritten. Waynes Trupp tut dies – weil dem alternden Kämpen der Galopp offensichtlich nicht mehr bekommt – wie erwähnt in überlegener Ruhe, während die Verfolger ihre Gäule im Tempo der Gehetzten jagen. Es ist eines der ungelösten Rätsel dieses Filmes, weshalb die Verfolger John Wayne nicht mehrmals überrunden. Wer sich indessen mit solchen Nebensächlichkeiten befasst, hat wohl den tieferen Sinn dieses Films nicht verstanden, hat nicht begriffen, dass es in «The Train Robbers» nicht um so banale Dinge wie Logik geht. Wesentlicher sind die Sequenzen, in denen Wayne, als hätte ihn ein Herrgottsschnitzer aus dem Oberammergau in kerniges Holz gehauen, als Reinkarnation des guten, alten Amerikaners, des unerschrockenen Pioniers, erscheint: als Silhouette im Abendrot, grell erleuchtet vom Schein eines fürchterlichen Blitzes oder geheimnisvoll angestrahlt vom flackernden Lagerfeuer. Da wird der Film zur Botschaft und John Wayne zum ersten Propheten. Für den Transport von Ideologien haben sich B-Western noch immer als gute Vehikel erwiesen.

Urs Jaeggi

ARBEITSBLATT KURZFILM

Ordnung im Haus (Rend a házlan)

Zeichentrickfilm, farbig, 16 mm, 6 Min., Lichtton; Regie und Buch: Péter Szoboszlay; Kamera: Irén Henrik; Musik: Rudolf Tomsits; Produktion: Ungarn 1971, Pannonia Filmstudio, Budapest (Deutsche Fassung: Aventin Filmstudio); Verleih: SELECTA-Film, Fribourg; Preis: Fr. 17.–.

Kurzcharakteristik

Ein Hausmeister stöhnt über seine «unordentlichen» Hausbewohner, die ihren individuellen Neigungen nachgehen. Er schlägt radikale Methoden zur Herstellung von Recht und Ordnung in seinem Sinne, zur Gleichschaltung der Menschen vor. Eine alptraumhafte, immer wieder auf den Zuschauer losgehende Gestalt macht die Gefahr dieser Wunschträume erschreckend deutlich und regt die kritische, distanzierende Auseinandersetzung an.

Beschreibung

Fabelwesen in Tiergestalt verlassen ein Haus, ein Mensch verschwindet schnell im Eingang dieses Gebäudes, in dessen Wand Riesenmenschen wie Karyatiden eingefügt sind. Eine Stimme klagt, die Menschen würden sich wie Gesindel, wie Tiere benehmen; manche kämen erst nachts um 2 Uhr nach Hause und lärmten dann noch rücksichtslos, andere würden viel Schmutz machen, und er müsse allen Dreck wegräumen. Man könnte fast Mitleid mit diesem Beschwerdeführer haben. Doch dann taucht die Gestalt auf und tritt dem Zuschauer in bedrängender Vergrösserung immer mehr entgegen. Wie der Hausmeister über die Mülltonnen (zeitweise mit menschlichen Gestalten bedeckt) verfügt, möchte er auch die Menschen leiten. Alle Wohnungen sollten sich