

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 25 (1973)

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: 18.01.2026

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

FILMKRITIK

Aguirre, der Zorn Gottes

Deutschland, 1972. Regie: Werner Herzog (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/166)

Im Jahre 1560 sucht Pizarro, der spanische Eroberer von Peru, im Quellgebiet des Amazonas nach dem Goldland Eldorado. Unwegsames Urwaldufer, Krankheit, Hunger und Tod dezimieren den langen Expeditionszug und bringen ihn zum Stehen. Zur Erkundung schickt Pizarro eine Vorhut den reissenden Fluss hinunter und gibt ihr eine Woche Frist: Kehrt sie nicht zurück, gilt sie als verloren. So der Befehl. Anführer der Gruppe ist Pedro de Ursua, begleitet von seiner schönen Geliebten Inez de Atienza. Carvajal, der Mönch, dessen Tagebuch als Kommentar den Film begleitet, ist mit dabei, ebenso der ehrgeizige Aguirre mit seiner vierzehnjährigen Tochter. Nach Verlust eines Flosses samt Mannschaft beschließt Ursua die Umkehr. Doch Aguirre hat die Leute schon aufgewiegelt: Er setzt in einem Scheinprozess Ursua und auch gleich das ganze Haus Habsburg samt Philipp II. ab und «krönt» den Adeligen Fernando de Guzman zum Kaiser von Peru, Spanien und Eldorado, welches auf eigene Rechnung gefunden werden soll. Auf einem einzigen Floss, beladen mit Kanone, Pferd, Sänfte und Mannschaft, wird die Fahrt fortgesetzt.

Das Wasser wird ruhig, ringsum nur Wald, Wasser, Stille. Der unbequeme Guzman und der bei der Machtübernahme verwundete Ursua werden umgebracht, und bei einem Angriff auf ein Kannibalendorf schreitet Inez de Atienza in Hofkleid und königlicher Haltung freiwillig in den Dschungel. Jetzt hat Aguirre keinen Widerstand mehr zu fürchten. Unbewegt, fanatisch, folgt er seinem Weg. Auch als seine Tochter schon den Giftpfeilen des unsichtbaren Feindes, der gespenstisch am Ufer das Floss verfolgt, zum Opfer gefallen ist, träumt er weiter seinen Traum einer reinen Dynastie, die er mit ihr gründen will und die über das unentdeckte Geheimnis von Eldorado und die entdeckten Länder herrschen soll; ja seine Sucht treibt ihn noch weiter, dem Meere zu, wo Trinidad zu erobern ist. Er strebt nach Macht um jeden Preis und wäre es auch nur die Macht, über Strom, Urwald, Angst und Einsamkeit zu gebieten. Ausgeliefert dem Strom des Wassers und der Zeit, dem Schweigen und der Gefahr des schwirrenden Todes, ausgeliefert sich selber, verliert er jeden Sinn für Verhältnismässigkeit: Mit sich selber lässt sich keine Dynastie gründen, der Machttraum eines einzelnen stürzt weder Kaiser noch Könige, verändert nicht die Welt; er bleibt der Traum des Zwerges, ein Riese zu sein.

«Aguirre, der Zorn Gottes» ist eine Mischung aus Realität, Irrealität und Surrealismus. Gefährlich scheint alles, was wörtlich genommen wird: Wehe, wenn der Eingeborene die Bibel ans Ohr hält, um das Wort Gottes wörtlich daraus sprechen zu hören und sie enttäuscht wegwischt: er wird niedergemacht. Eldorado ist ein erfundenes Land, von verzweifelten Indios den spanischen Goldsüchtigen vorgegaukelt. Auch Geschichte will nicht wörtlich genommen sein: Verschiedene historische Ereignisse sind zu einem Einzigem zusammengezogen – Geschichte ist nur das farbige Bild, worauf sich der einzelne bewegt, Aguirre, der alle Beziehung zur Wirklichkeit verliert. Von Ehrgeiz und Macht besessen, nimmt er seine Illusion ernst, seine Träume wörtlich, bis sich auch die Wirklichkeit nicht mehr wörtlich nehmen lässt, sich verwandelt in Illusion, Fieber und Traum, bis das Segelschiff mit dem Rettungsboot tatsächlich in den Bäumen hängt, der Giftpfeil nicht mehr schmerzt, ja Tod und Existenz irreal werden und Aguirre schliesslich allein mit einer Schar Affen auf seinem Floss dem Meere zutreibt.

Nicht nur Aguirre, auch der Zuschauer wird hineingezogen in diesen Kreis von Geschichte, Traum, Tatsache, Märchen und Illusion: Herzog führt ihn aus dem historischen Geschehen in Traumbilder von märchenhaftem Zauber: Vollendet schön sind die Aufnahmen vom Abstieg der langen Kolonne der weissen «Söhne der Götter» aus den

wolkenverhangenen Bergen der Anden hinunter in die Sümpfe der Niederung; die des Pferdes mit blauem Kopfschutz, das unbeweglich aus der grünen Urwaldwand des Ufers blickt, die huschenden Schatten der Eingeborenen, kaum wahrnehmbar, jedoch immer unterbewusst als Gefahr gegenwärtig; das Verstummen des Dschungel-lärms, sich als Angst in den Gesichtern der harten Männer spiegelnd. Dazwischen «schockiert» er mit banalen Dialogen: «Fleisch schwimmt vorbei», jubeln die Kannibalen eines am Ufer auftauchenden Dorfes. «Lange Pfeile kommen in Mode», bemerkt lakonisch ein Durchbohrter, und ein abgeschlagener Kopf zählt fertig bis zehn, bevor er erstarrt. So kommt kein Pathos und keine Gefühlsseligkeit auf.

Es ist der Film des Abenteuers einer Gruppe, des Abenteuers eines einzelnen, des Abenteuers des Lebens, das mit Sucht nach Macht, Flucht in den Traum und Negieren von Gefahr und Tod nicht bestanden wird. Die schwirrenden Giftpfeile des Feindes können nicht mit Kanonen bekämpft werden, «das Blasrohr bleibt dem Colt überlegen», Auflehnung, Ehrgeiz und Machttraum bleiben in sich selbst unfruchtbar. Über-mässige, todbringende, üppige Undurchdringlichkeit der Dschungelwälder und träge ziehender Strom sind nicht nur Symbol, sie verflechten sich mit dem Schicksal und werden zum Schicksal der Abenteurer.

«Aguirre, der Zorn Gottes» könnte auch wortwörtlich genommen werden und nicht nur als ein Mensch, der sich aufspielt zum «Zorn Gottes». Zorn Gottes, der über die goldbesessenen Menschen kommt, dem Throne nur «ein Brett und ein Fetzen Samt» sind, der sogar den Mönch heimlicher Goldgier verdächtigt. Zorn Gottes, der die Menschen in Zerstörung und Tod führt, sie dem Wasser, der Zeit, dem Wald, der Gefahr, der Angst, dem Hunger, Mord und Verhängnis ausliefert, bis alle umgekommen sind, bis die Tiere das Floss in Besitz nehmen.

Ein letztes Mal umrundet Thomas Mauch mit seiner Kamera das Floss mit dem einsamen Aguirre und lässt ihn dann als kleinen Punkt auf dem riesigen Strom ins Nichts verschwinden. Nirgends wird der Ablauf der Handlung durch zuviel Musik oder Kommentar gestört. Jedes Gesicht passt in seine Rolle, dasjenige von Klaus Kinski ist wie für Aguirre geschaffen. Ohne Aufdringlichkeit, ohne Moralisieren webt Werner Herzog Bezüge zu Welt und Leben. Die Möglichkeit, im Film «Welt und Menschen schweigend zu dechiffrieren», hat er ergriffen und zutiefst künstlerisch genutzt.

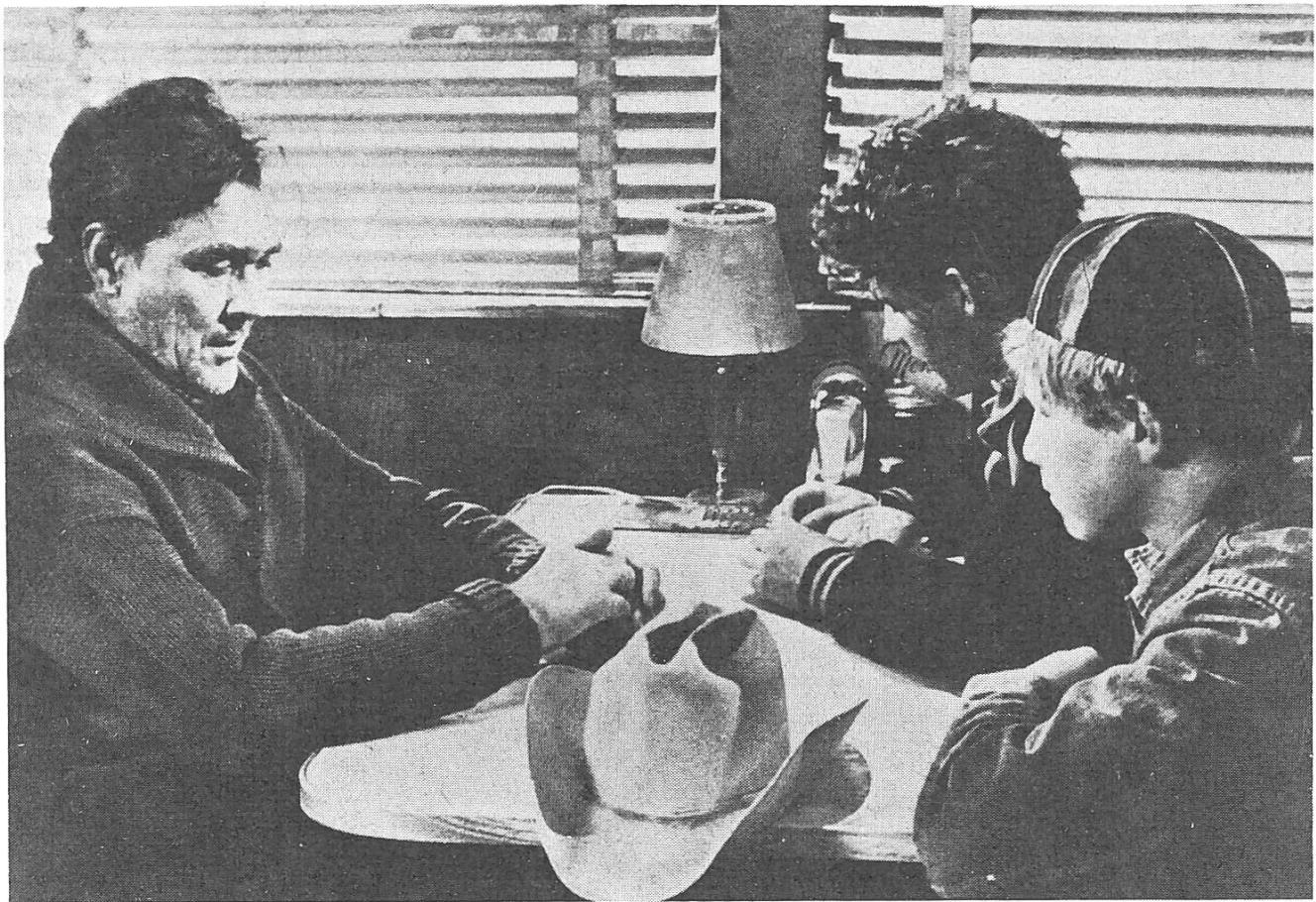
Elsbeth Prisi

The Last Picture Show (Die letzte Vorstellung)

USA 1971. Regie: Peter Bogdanovich (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/171)

Mit seiner dritten Arbeit – der Komödie «What's up, Doc?» – hat sich Peter Bogdanovich vor Monaten in unseren Kinos vorgestellt. Inzwischen folgte, zumindest in Zürich, sein eigentlicher Durchbruchsfilm nach, den er aber vorher, an zweiter Stelle gedreht hatte, und der seinen Ruf als grosses Nachwuchstalent des amerikanischen Films begründete. Dass daraus in den USA nicht nur der «beste Film des Jahres» 1971, sondern auch ein Kassenerfolg geworden ist, scheint auf den ersten Blick überraschend. Nicht etwa, dass es ihm gestalterisch an Qualitäten fehlte, im Gegenteil. Die amerikanische Provinz im Jahre 1951 wird stilistisch in diesem Film mit ungewöhnlichem Einfühlungsvermögen beschworen. Aber das Bild, das Bogdanovich von ihr gibt, ist alles andere als attraktiv, ist in einer Weise desperat, dass man eigentlich annehmen möchte, diesen kritischen Blick zurück würde nur ein besonders geneigtes Publikum würdigen.

Handlungsort ist eine Kleinstadt in Texas: Ein paar Gebäude an einer Strassenkreuzung, eine Tankstelle, ein Restaurant, die Schule, verstreute Wohnhäuser in der Umgebung. Trotz offener Landschaft herrscht dörfliche Enge. Man kennt sich untereinander, beobachtet sich, beurteilt sich gegenseitig nach imperativen sozialen Normen. Sexualität ist offener Gegenstand des Wettbewerbs und der demonstrativen Emanzipation unter den Jungen. Bei der älteren Generation ist sie unter der Oberfläche wirksam als Teil einer unbewältigten



Lebensproblematik. Unbewältigt scheint vorab die Erfahrung, dass jene Vitalität, die das Leben in der Weite des amerikanischen Westens einst getragen hatte, nicht mehr verfügbar ist. Sam, der Restaurant-Besitzer, verkörpert die Erinnerung daran. Er stirbt noch vor Ende des Films. Zurück bleiben degenerierte Rituale, in denen sich Lebenskraft noch glaubt beweisen zu können: Sex, Sport, Militär.

«The Last Picture Show»: Das kleine Kino des Orts wird geschlossen. Zum unwiderruflich letztenmal reiten markige Männergestalten über die Leinwand. Auch dies ist ein Bild des Abschieds von einem überholten Selbstverständnis. Bogdanovich sammelt ohne viel Aufwand an dramatischer Verknotung und Sentimentalität solche Hinweise zur Situation der amerikanischen Gesellschaft vor zwanzig Jahren. Es sind Erinnerungen, sichtlich mit Sorgfalt für die Leinwand aufbereitet, in einem Stil, der mit vielfachen Reminiszenzen auch das Kino jener Epoche evoziert. Ein persönlicher Anteil Bogdanovichs steckt darin, und seine Wertschätzung für die positiven Aspekte der Hollywood-Filmtradition kommt – wie ja auch in «What's up, Doc?» – deutlich zum Ausdruck.

Der Rückblick hat aber auch aktuelle Bedeutung. Wenngleich es im Film nicht ausdrücklich gesagt wird, sind die Erinnerungen Material zur Besinnung über die Gegenwart. Die krisenhaften Entwicklungen der letzten Jahre haben ihre Wurzeln weiter zurück, in nicht ausgetragenen Konflikten und nicht bewältigten Umstellungen. Ist der Erfolg des Films in den USA selber ein Anzeichen für den Willen zur Besinnung auf solche Zusammenhänge? Die Annahme könnte voreilig sein. Denn wohl hat Bogdanovich seinen Film von vielem freigehalten, was ihn oberflächlich attraktiv machen könnte: Er verzichtet auf Stars, auf Farben, lässt dem Zuschauer die Chance, aus Distanz zu beobachten. Aber es hat sich – vielleicht gegen den Willen des Regisseurs – bei der hingebungsvollen Rekonstruktion der Epoche doch Patina in das Bild eingeschllichen. Ein Zug von Nostalgie geht durch «The Last Picture Show», der die Kritik etwas weicherbettet, als ihr angemessen wäre. Es könnte sehr wohl sein, dass diese Seite es gewesen ist, die dem Film zu seinem – auch so noch bemerkenswerten – Erfolg verholfen hat. (Vgl. dazu die Kritik in ZOOM Nr. 22/1972)

Edgar Wettstein

Traitemet de choc

Frankreich 1972. Regie: Alain Jessua (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/177)

Eine Frau der oberen Gesellschaftsschicht, nicht mehr jung, um die 40, Managerin einer grossen Fabrik, fühlt, dass es mit ihr abwärtsgeht: Das Unternehmen macht ihr Schwierigkeiten, weil es jüngere Kräfte erfordert, und ihr Äusseres wird alt und faltig. Um diese unvermeidbare Entwicklung aufzuhalten, um wieder wie 30 aussehen zu können, fährt sie in den sonnigen Süden Frankreichs, um in einem feudalen Luxus-Institut eine Verjüngungskur zu machen. Dieses versnobte, mit allen Raffinessen moderner Wissenschaft und Technik ausgestattete Institut für Thalassotherapie (Heilbehandlung in Zusammenhang mit dem Meer) wird von einem jungen, schönen Wunderdoktor (Alain Delon) geleitet, der es mit unwiderstehlichem Charme versteht, nicht nur die Grössen der High Society um sich zu versammeln, sondern auch die weiblichen Vertreter dieser Schicht in sein Bett zu dirigieren. Alles gehört zur Kur und verjüngt. Vom gemeinsamen Nacktbaden bis zum Beischlaf. Geheimnisumwittert sind nur die Spritzenkuren, die die Patienten geradezu süchtig machen.

Gedanken darüber aber macht sich nur die Frau (Annie Girardot), die als Neue den Kreis der Eingeweihten betritt. Als ein Freund von ihr sie eines Tages beschwört, wieder zu verschwinden und tags darauf Selbstmord begeht, wird sie nachdenklich. Doch niemand will ihre innere Unruhe teilen, im Gegenteil, man versucht sie zu überreden, sich nur auf die Kur zu konzentrieren. Erst als die portugiesischen Gastarbeiter, die als Bedienstete arbeiten, mit fahlen Gesichtern durch die Gegend torkeln und als betrunken bezeichnet werden, geht sie der Sache auf den Grund. So stellt sie fest, dass Delon Dutzende von toten Schafen heimlich aus einem Labor weggeschaffen lässt und die Gastarbeiter – illegal eingeschleust – ebenfalls nach und nach spurlos verschwinden und durch neue ersetzt werden. Als sie daraufhin den Versuch macht, ihre unheimlichen Vermutungen einem Kurgast anzuvertrauen, merkt sie, dass sie hier keinen Freund haben wird; alle scheinen eingeweiht. Doch eines Nachts ist sie Zeuge eines schrecklichen Vorgangs, der ihre Vermutungen bestätigt: Der Wunderdoktor zapft einem Gastarbeiter Blut ab, verwendet es für seine Droge und lässt die Leiche beiseite schaffen. Jetzt denkt sie nur noch an Flucht; doch das moderne Schloss Dracula kann sie nicht mehr entlassen. Selbst im nahegelegenen Dorf werden die transsylvanischen Gepflogenheiten akzeptiert. Sie wird zum gehetzten Wild. In ihrer nackten Angst bringt sie den Wunderdoktor um und stellt sich der Polizei. Doch die nimmt sie sofort in Haft, denn der Polizeiinspektor selbst lässt sich einmal im Jahr verjüngen.

Alain Jessua, einer der eigenwilligsten Cineasten Frankreichs («Jeu de Massacre») hat hier eine fabelhafte Idee realisiert: Das Vampir-Genre, an sich immer versteckt gesellschaftskritisch, wird seiner Kostüme und Schminke entledigt, ohne dass die Gesetze und Rituale dieser Trivialgattung verändert werden. So wurde der Film, ohne die geringste, bewusste Manipulation, zurbrisanten politischen Parabel mit Anspielungen und handfester Kritik: Die Elite, eine verschworene Gemeinschaft, die sich für Geld ein neues Leben kauft, die Gastarbeiter, die bis aufs Blut ausgenutzt werden, und gewisse Ärzte, die aus der Angst der Menschen vor dem Älterwerden Kapital schlagen. Das Gruselkabinett, das keineswegs phantastisch ist, sondern Wirklichkeit sein kann (wenn nicht schon ist), setzt sich aus den bürgerlichen Kapitalisten grossen Stils zusammen, den Verdiennern und Faiseuren. Mit Hilfe der Technik machen sie sich an die Ausschlachtung der Welt und des Lebens. Und Jessua beschönigt da nichts, so schön sein Film auch sein mag. Indem er aber nicht in die Vergangenheit ausweicht, den Terror also nicht exotisiert, wird die Gesellschaft sichtbar entblösst. Da sind einmal die gigantischen Konzernzusammenballungen, die Korruption und Vetternwirtschaft (die Jet-Setler aus Wirtschaft, Politik und Kunst schaukeln sich gegenseitig in die Höhe), der Sog der Werbung und der Konsumterror (die schönen Bilder, das besondere Essen, die schnellen Wagen usw.) und die politischen Machenschaften. Sein Film leitet den

Schäuder nicht ab in unterirdische Gänge, Kerkerfluchten und Ruinen, sondern lässt ihn direkt vor unserer Gesellschaft entstehen.

Der Arzt, eine Mischung aus Dracula und Melmoth, ist der typische Vertreter des korrumptierten Bildungsbürgers, der zwar durchaus Mitgefühl hat mit den Opfern und auch der Frau, aber gewiss nicht zur Hilfe bereit ist. Seine Haltung entspricht weniger der des Voyeurs als der des Pleitegeiers; er möchte absahnen. Als Opfer figuriert, was immer schon Opfer war, der hilflose Arme.

Gleichzeitig erscheint die Unterdrückung als erotisch-sexuelles Existential. Der Aggressionsakt der Ausbeutung, der ihm, dem Arzt, auch angetan wird (in einem Gespräch mit der Frau wird es erwähnt), erscheint als Lustbedürfnis (Delon ist mit ihr im Flugzeug und versetzt die Kurgäste mit Sturzflügen in Schrecken), das er aggressiv entladen kann. Den Horror vor dem, was man mit ihm selbst anstellt, darf er geniessen als Horror, den er anderen antut. Seine Rettung bedeutet die Vernichtung anderer. Der Arzt denunziert, genau wie sein literarischer Vorgänger Dracula, Rationalität. Denn Wissen kann nur dahin führen, dass man die Unabänderlichkeit des Elends und der Ausbeutung erkennt – und damit die eigene Nichtigkeit. Deshalb kämpfen sie darum, die Spielregeln anzuerkennen. Es gibt kein Happy-End, keinen Ausbruch aus dem Teufelskreis. Das Böse siegt, aber es ist längst zum schönen und durchaus erträglichen «Design» geworden. Der Pakt mit dem Teufel heisst hier soviel wie der Pakt mit den realen Zuständen. Ganz im Sinne von Sartre, der sagt, dass die Hölle nicht irgendwo «oben» oder «unten» ist, sondern in uns selbst und in unserem Nächsten, zeigt Jessua das Böse keineswegs personifiziert im Arzt, sondern als gesellschaftlichen Zustand, der akzeptiert werden muss, will man nicht zum Opfer werden. Nirgends moralisiert Jessua, er beschränkt sich lediglich darauf, die Mechanismen des Bösen zu zeigen. Die Wertung überlässt er ganz dem Zuschauer. Sein Horror-Film beginnt denn auch sehr sanft, im Stile gewisser kunstgewerblicher Liebesfilme, um dem Zuschauer zunächst seine Sehgewohnheiten zu belassen. Schritt für Schritt wird die Fassade aufgebrochen und der Horror dahinter sichtbar gemacht.

«Traitements de choc» ist meiner Meinung ein hochpolitischer Film, weil er einen gesellschaftlichen Prozess mit Hilfe des Trivial-Genres und gewisser Horror-Elemente sichtbar macht, ohne in wilde und modische Montage-Zauberei zu verfallen. Hier steigt der Zuschauer ein, weil ihm die stilisierten Rituale der Vampir-Filme längst bekannt sind. Jessuas Film ist meines Wissens der einzige, der sich das Horror-Genre zunutze machte, um eine zeitbezogene, gesellschaftskritische Parabel daraus zu schaffen.

Wolfram Knorr

Bello onesto Emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata

(Ein leichtes Mädchen in Australien)

Italien 1971. Regie: Luigi Zampa (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/151)

Probleme italienischer Auswanderer in Australien vermögen vielleicht nicht ein allzu grosses Interesse zu erwecken, doch sollte diese Thematik gerade bei uns nicht nur die Aufmerksamkeit eines italienischen Publikums finden. Luigi Zampa schildert die Geschichte eines einfachen italienischen Arbeiters, der sich in Australien nach jahrelanger, harter Arbeit eine kleine Existenz geschaffen hat und dessen sehnlichster Wunsch es ist, zu heiraten. Natürlich muss es eine Italienerin sein, doch die sind in jener Gegend sehr rar. Anhand einer glänzenden, echt komischen Sequenz in einem Tanzsaal demonstriert Zampa auf unvergleichliche Art das Problem des Männerüberschusses. Schliesslich bleibt nur noch der Korrespondenzweg, auf welchem sich Amadeo denn auch in Italien eine Braut verschafft. Ein risikoreiches Unterfangen allerdings, wenn man bedenkt, dass sich die Ehepartner in Australien dann zum erstenmal sehen werden!

Amadeo hat ein Heiratversprechen von einer temperamentvollen und schönen Römerin erhalten, die Italien verlassen möchte, um von ihrem Zuhälter und ihrem Dirnenberuf loszukommen. Aber auch Amadeos Anlockung ist nicht ganz frei von List. Da er nicht gerade einem Schönheitsideal entspricht, hat er seinem Brief das Bild eines Freundes beigelegt, der um einiges besser aussieht. Man begreift daher Amadeo – glänzend dargestellt von Alberto Sordi –, dass er bei der Ankunft seiner Braut, der attraktiven Claudia Cardinale, nicht mehr den Mut hat, sich als Bräutigam auszugeben.

Diesen ersten Teil des Films versteht Zampa hervorragend zu gestalten. Mit leichter Hand akzentuiert er das komische Geschehen, ohne jedoch den Boden einer genau beobachteten sozialen Wirklichkeit zu verlassen. Die Funktion der Komödie, Menschliches zu offenbaren, ist hier wahrgenommen. Leider flacht die Handlung nach diesem geglückten Beginn ab. Auf einer mehrtägigen Autofahrt durch die reizvolle australische Landschaft kommt sich das ungleiche Paar wohl näher, doch steht während dieser ganzen Reise das filmische Einfangen australischer Naturschönheiten im Vordergrund, so dass man sich bald einmal in einem Kulturfilm wähnt. Der Handlungsablauf wird zusehends wirrer, und erst nach dieser Fahrt wird das Geschehen wieder gradliniger. Das Zusammentreffen mit dem vermeintlichen Bräutigam bietet Stoff zu weiteren komischen Verwirrungen, bis sich schliesslich doch noch alles in Minne auflöst.

Die Bewältigung eines durch aus bedenkenswerten Problems mit Mitteln der Komödie ist dort geglückt, wo die Komödie nicht Selbstzweck wird. Zampa hat eine schwierige Aufgabe nicht in allen Teilen befriedigend gelöst. Die gelungenen Szenen des Films jedoch sind kleine Leckerbissen, um derentwillen sich Besuch und Auseinandersetzung lohnen.

Kurt Horlacher

FORUM

Grossstadt-Neurosen – gesehen von Fellini

Zu seinem neuen Film «Amarcord»

Was kann ein Mensch tun, der eines Tages aufwacht mit der Feststellung, dass er seine Umwelt nicht mehr als die frühere erkennt, Gattin und Kinder als Fremde empfindet und jeglichen inneren Halt verloren hat? Federico Fellini, der diesen Zustand der völligen sinnlichen Abstumpfung als Ausgangssituation seines neuen Films *Amarcord* gewählt hat, schickt seinen Helden, einen Mann mittleren Alters, auf eine imaginäre Reise in die Kindheit zurück, auf die Suche nach einem Zustand der Reinheit und ursprünglichen Spontaneität, die nach und nach wieder zurückzuerlangen ist durch eine Resensibilisierung der abgetöteten Sinne. Zuerst fühlt sich der Mann im Reich seiner Erinnerungen geborgen wie in einer Arche, einem sicheren Pol innerhalb des unheilvollen Chaos, das die Welt bedroht. Doch bald erweisen sich die Erinnerungen als unerträglich. Der Versuch, der ständigen Bombardierung der fünf Sinne durch die ununterbrochenen Reize der Grossstadt durch eine Flucht in die Vergangenheit zu entrinnen, erweist sich als Fehlspekulation: Die chaotische Bilderfülle der Erinnerungen vergrössert die Verwirrung des Mannes bloss. Für ihn gibt es kein Heil: Er muss untergehen in einer Welt, die zum Untergang bestimmt ist. Eine Welt, die in den Augen Fellinis den Menschen überfordert durch das hektische Aufeinanderfolgen von Ereignissen, Nachrichten, Mythen, Moden, Ideologien – eine Welt, mit der man auf die Dauer nicht mehr Schritt halten kann und die den Menschen schliesslich völlig lähmen wird. Fellini sucht nicht etwa nach einem Ausweg oder nach einer rationalen Lösung, sondern er taucht seine Hauptfigur in eine Vergangenheit, die praktisch identisch mit seiner eigenen ist. Die Stadt, in der die Kindheit des Helden von *Amarcord* (auf deutsch: «Ich erinnere mich») spielt, ist zwar laut Drehbuch eine beliebige norditalienische Pro-