

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 25 (1973)
Heft: 17
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>

künftigen intensiven Auseinandersetzung mit dem alten Schweizer Film, der bis zum Zweiten Weltkrieg hin Höhepunkte aufzuweisen hatte und erst in seiner damals unbestrittenen Funktion im Dienste der geistigen Landesverteidigung in Sterilität und unfruchtbarer Volkstümelei erstarrte. Das wird indessen nur möglich sein, wenn das geplante Projekt zur Rettung des frühen schweizerischen Filmschaffens vom Leiter der Cinémathèque mit grösserem Ernst betrieben wird, als dies bei der Zusammenstellung dieser Retrospektive der Fall war. Buache hat sich mit seiner billigen Demonstration gegen das ihm seit seinem Abgang verhasste Festival von Locarno einen Bärendienst geleistet: Er hat sich fachlich disqualifiziert und sich damit den ihm bisher grosszügig gewährten Kredit verscherzt. Das ist in hohem Masse bedauerlich. Urs Jaeggi

(Die Festival-Preise s. Rückseite der Kurzbesprechungen)

FILMKRITIK

The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds (Der Einfluss der Gammastrahlen auf die Margueriten)

USA 1972. Regie: Paul Newman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/245)

Einem nicht mehr ganz neuen Trend folgend, hat Paul Newman über seine neuste Regie-Arbeit einen Titel von unhandlicher Länge gesetzt. Ironisch, wie man vielleicht erwarten könnte, ist er allerdings nicht gemeint. Eher manifestiert sich darin eine verkappte Neigung zum Pathos: Die zufolge Bestrahlung verkrüppelt wachsenden Blumen kommen zwar im Film tatsächlich vor, haben an dieser prominenten Stelle aber auch die Funktion eines bildhaften Hinweises auf die Menschenschicksale, die der Film beschreibt.

Wie schon in Newmans erstem Film «Rachel, Rachel» (1968) steht im Mittelpunkt der Handlung eine Frau. Sie ist enttäuscht von ihrem Mann – der bereits verstorben ist –



und enttäuscht vom Leben überhaupt. Aus dieser Enttäuschung heraus, die sichtlich keine Verarbeitung gefunden hat, produziert sie ein zwischen Nachlässigkeit und Besorgtheit, zwischen Aggressivität und (Selbst-)Mitleid schwankendes Gebaren, dessen Auswirkungen sich in ihrem stets vom Chaos bedrohten Haushalt spiegeln, aber auch an ihren beiden Töchtern abzulesen sind. Das jüngere der Mädchen allerdings, die stille, eifrig mit naturwissenschaftlichen Arbeiten beschäftigte Martha, scheint überraschenderweise von der sie umgebenden Atmosphäre kaum beschädigt zu sein. Während die Ältere der Mutter die vorzeitige Zerstörung der Illusionen mit gleicher Münze heimzahlt, trägt Martha die Krisen von Mutter und Schwester gefasst und lässt sich in ihrer zuversichtlichen Grundhaltung nicht beirren.

Wie das möglich ist, dafür hält der Film keine Erklärung bereit, sondern eine These. Die Begeisterung für die Wunder der Welt, für die Beobachtung der Natur und die Ergründung ihres Aufbaus, diese von einem Lehrer angeregte Faszination scheint Marthas Unversehrtheit zu bewahren, scheint sie gegen die demoralisierenden Einwirkungen der häuslichen Umgebung wenn nicht unempfindlich, so doch resistent zu machen. Der Film formuliert das mit einer naiven Rhetorik, die zwar nicht der Richtigkeit des Gedankens, wohl aber der Glaubwürdigkeit seines Vortrags Abbruch tut: dass nämlich Lebenstüchtigkeit und -freude etwas zu tun haben mit der Begabung zu entdecken, zu staunen und sich zu begeistern.

Diese Problematik des Films dürfte bereits in der Konzeption von Drehbuch und Inszenierung gründen, die eine psychologisierende Milieustudie anstreben, sie mit Sorgfalt und mit Mut auch zum Hässlichen gestalten, aber nicht über diese Dimension hinausführen. In solchem Kontext bleibt die Erscheinung der kleinen Martha eine Kontrastfigur, die das vorgezeigte Elend wohl erträglicher macht, ihm aber an Glaubwürdigkeit unterlegen ist. Sie wirkt wie eine Art persongewordenes Bekenntnis zu einer doch sehr amerikanischen Ideologie der zuversichtlichen Weltanschauung trotz allem.

Trotz solcher Schwäche ist dem Film Eindrücklichkeit nicht abzusprechen. Stilistisch hält Newman ein beachtliches Niveau, und in der Führung der Darstellerinnen zeigt er eine geschickte Hand. Wie schon in «Rachel, Rachel» ist es vor allem Joanne Woodward (in der Rolle der Mutter), die den Zuschauer in Bann schlägt. Das Bild der mit sich und ihrer Umwelt hadernden Frau, die ihre Not zu überspielen sucht und dabei ins Hysterische abgleitet, dieses Bild nimmt in der Gestalt der Darstellerin sehr menschliche und bisweilen sogar gediegene Züge an. Einzuwenden ist bloss, dass die Woodward ihre eigene Intelligenz und ihr Können etwas zu offen ausspielt, so dass ihr die Figur um etliche Nuancen zu schön gerät. Die Schwäche ist derjenigen der Regie verwandt: Die Herausforderung der oftmals packenden Personenbeschreibung wird ein Stück weit zurückgenommen. Der Film ist so nicht ganz frei von einer Neigung zu falscher Erbaulichkeit.

Edgar Wettstein

Duel (Duell)

USA 1972. Regie: Steven Spielberg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/244)

Der Handlungsreisende David Mann (Dennis Weaver) ist mit seinem luxuriösen Chromschlitten auf einem einsamen Highway unterwegs. Nach anstrengender Arbeit entspannt er sich bei mässigem Tempo und dem einlullenden Autoradio. Vor ihm taucht ein graubrauner 40-Tonnen-Laster mit röhrend-knatterndem Geräusch auf. Er überholt ihn; es sind die stinkenden Abgase und der ohrenbetäubende Lärm, die ihn zum raschen Überholen veranlassen. Wieder allein, geht er zurück auf «normal». Nach kurzer Zeit ist der Tanker wieder hinter ihm und schon links an ihm vorbei. Mann schüttelt ärgerlich den Kopf. Er tritt kurzentschlossen aufs Gas und fährt vor. Er winkt dem Lastfahrer verärgert zu. Damit hat er das Startzeichen einer zweistündigen Höllenfahrt gegeben; denn urplötzlich ist der Truck wieder in seinem Rückspiegel. Wie das dröhnende gefräßige Maul eines feuerspeienden

Drachens wirkt die Schnauze des Lasters; Mann ist entsetzt, ihm bricht der Angstschweiss aus. Wie Mann auch fährt, der Laster fällt nicht zurück, er holt, im Gegenteil, nun auch wieder auf, setzt sich wieder vor den Personenwagen und versucht durch Schlangenlinienfahren ein weiteres Überholmanöver Manns zu verhindern.

Jeder Versuch, an dem verrückt gewordenen Fahrer in seinem 40-Tonner vorbeizukommen, scheitert. Als Mann es dann doch fast geschafft zu haben glaubt, dreht der Tanker nach links, um den PKW von der Fahrbahn zu fegen. Nur durch Geschicklichkeit entkommt Mann diesem mörderischen Anschlag; denn dass ein Killer hinter dem Steuer des derart zum Mordinstrument missbrauchten Riesen der Landstrasse sitzt, ist David Mann nun klargeworden. Das anonyme Blechungetüm mit der Beweglichkeit eines riesigen Kakerlaks und dem Klang von ozeanischem Gebrodel beginnt nun ein mörderisches Katz- und-Maus-Spiel. Es zerwalzt Telephonzellen, ramponiert Manns Wagen vor einem Bahnübergang und stürzt schliesslich mit Manns Schlitten in den Abgrund; David konnte im letzten Augenblick aus seinem Wagen springen.

Dem 27jährigen Steven Spielberg ist mit seinem Erstlingswerk ein ungewöhnlich origineller Horrorfilm gelungen, in dem die Hauptrollen Motoren, Maschinen spielen – und nicht die Menschen. Den Lastwagenfahrer sieht man nie, er bleibt völlig anonym. Die Autos werden zu Gladiatoren, die Strasse zum römischen Kolosseum. Zwar diente das Auto im amerikanischen Film immer zur Erhöhung der filmischen Action, aber es war gleichzeitig Ausdruck menschlicher Bewegungsfreiheit. Wenn in «Vanishing Point» der Held durch die Staaten rast oder der Polizist in «French Connection» der U-Bahn nachjagt, dann sass immer hinter dem Steuer ein moderner Prometheus, der schalten und walten konnte, wie es ihm beliebte. Das Auto als Ausdruck der Bedrohung gab es nur in wenigen Gangsterfilmen, wo der Held von kompletten Dreschmaschinen und Mondfahrzeugen verfolgt wurde. Erst Spielberg dreht den Spiess um und zeigt die Kehrseite der Technik: das Automobil wird zum Hitchcockschen «Vogel». Das Gebieten über eine Motorleistung, das Hervorrufen grosser Wirkungen durch kleine, eigene Bewegungen, machte das Auto zum Boten der Übernatur: Vollkommenheit und Fehlen des Ursprungs, etwas Abgeschlossenes und etwas Glänzendes, eine Umwandlung des Lebens in Materie und letztlich ein Schweigen, das der Ordnung des Wunderbaren angehört. Autos haben etwas Engelhaftes. Das Automobil provoziert vor allem ein bisher vernachlässigtes Phänomen: den Raum. Schnelle und spontane Ortsveränderungen zu jeder Zeit bieten sich an, weil es als stehendes Ding wohl kaum seinen Zweck erfüllt. Sich irgendwohin zu begeben, erfordert nur den subjektiven Willen. Ungebundenheit, Beliebigkeit in der Zeit korrespondieren mit der Beliebigkeit in der Wahl von Geschwindigkeit, Richtung und Weg. Sie sind (neben der Transportfunktion) der rationale Kern des Gebrauchswertes des Autos und seine tatsächliche emanzipatorische Funktion im Sinne der Aufhebung von Zwängen der menschlichen Natur. Nur ist diese Beliebigkeit bei genauem Hinsehen eben längst eine Illusion: Nirgendwo wird die Autonomie, die das Produkt verspricht, deutlicher in ein radikales Ausgeliefertsein verwandelt als zu den Stosszeiten in den Städten und auf den Autobahnen. In diesem Umschlag in Unfreiheit manifestiert sich die Dialektik als Rückschlag auf eine bereits verlassene Stufe der Entwicklung: Man geht wieder zu Fuss. Wer den Stress jedoch auf sich nimmt, «weiter» zu fahren, der erlebt unter Umständen den Alptraum, den Spielberg – dramatisch überhöht – in seinem Film aufzeigt. Das Fahren wird zur Hölle, die Freiheit – Spielberg ist nicht ohne Ironie, wenn er das Ganze in einer leeren Landschaft spielen lässt – kippt um in Unfreiheit, in totalen Zwang, in nackten Terror. Spielberg gelingt es, seine Einstellungen so unheimlich zu gestalten wie die eines klassischen Horror-Schockers. Ein Rückspiegel verliert plötzlich seine nüchterne Funktion, der Geschwindigkeitsanzeiger wirkt wie ein unheil drohender Zeigefinger, der Schalthebel brutal, Reifen werden mörderische Walzmaschinen. Spielberg entdeckt, dank seiner Phantasie, in der modernen funktionellen Stromlinienform eine schwarze, düstere Romantik.

Es ist der konsequenteste Film, der bisher über Auto und Mensch gedreht wurde.

Wolfram Knorr

Date with a Lonely Girl / T. R. Baskin

(Rendez-vous mit einem einsamen Mädchen)

(USA 1971. Regie: Herbert Ross (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/243))

«Lieber Vater, liebe Mutter, ich bin in Chigago, habt keine Angst um mich.» Mit diesem Telegramm fängt die Einsamkeit T. R. Baskins in der Grossstadt Chicago an. Warum T. R. (wie sie sich nennt) die enge Kleinstadt verlässt, um nach Chicago zu kommen, wird dem Zuschauer nicht verraten. Vielleicht ist es Abenteuerlust, ein enttäuschendes Liebeserlebnis oder Langeweile. Der Film verfolgt den Start dieses jungen Mädchens in der ihm unbekannten Grossstadt. T. R. sucht Arbeit: Fünf lange Reihen Stenodaktylos verschlingen sie. Sie sucht eine Wohnung: Die einzige Behausung, die sie sich leisten kann, spottet jeglicher Beschreibung. T. R. sucht Freunde: Sie findet nur leere, einfältige Bekanntschaften, alle drehen sich um das Geld und um Luxus. T. R. geht durch eine Stadt, die sie nicht versteht und in der sich niemand um sie kümmert. Das junge Mädchen ist ausgestossen, ein Niemand, allein gelassen und verraten von einer Zivilisation aus Beton, Glas, Motoren, Gestank, Feigheit, Langeweile und geistiger Armut.

Auf einem ihrer nächtlichen Rundgänge lernt sie einen Mann kennen, der ihr vorspielt, genau so einsam zu sein wie sie. Nach einer schönen Nacht voller Zärtlichkeit kommt der Morgen des Versagens. Er steckt ihr ein paar Dollars in die Tasche, verabschiedet sich von ihr und sagt, wie «nett» es gewesen sei. Unverbindlich, bar jeglichen Engagements, ohne Investition eines Gefühls, lässt er das Mädchen wieder hinaus in die Einsamkeit ziehen. Er lässt es damit aber nicht bewenden. Bei einem zufälligen Zusammentreffen mit einem ehemaligen Schulkollegen vermittelt er diesem die Telefonnummer von T. R. Diese Handlung ist symptomatisch für ihn. Er unterdrückt damit sein schlechtes Gewissen, das er dem Mädchen gegenüber hat. Sie ist ja nur eine streunende Katze, Gefühle an sie zu verschwenden, wäre schade. Dabei gesteht er sich nicht ein, dass er unfähig ist, Gefühle der Liebe, Verantwortung, Zärtlichkeit und Zuneigung zu entwickeln. Das Zusammentreffen mit T. R. entwickelt sich für den Schulkollegen aus Uteca ungünstig. Wie das junge Mädchen nackt und verstört neben ihm liegt, ist er unfähig, sich das in geheimen Träumen vorgestellte und ausgemalte Sexualerlebnis zu gewähren. Unbewusst hat seine Männlichkeit etwas von der tragischen Situation des vermeintlichen Callgirls gespürt. Zwischen den beiden entwickelt sich ein Dialog, der aus dem Verständnis für die Situation des andern entsteht. Sie gehen auseinander im Bewusstsein, dass beide etwas voneinander gelernt haben.

«A Date with a Lonely Girl» ist ein stiller, nicht sehr aufregender Film. Das Einzelschicksal des jungen Mädchens widerspiegelt die Einsamkeit der Masse in den amerikanischen Grossstädten. Sicher ist er ein typisch amerikanischer Film; doch wir sind auch nicht so weit davon entfernt, von Existenzkampf, Industriegütern und Macht beherrscht zu werden. Auch in Europa hat der einzelne für die individuelle Entfaltung und gegen seine Einsamkeit zu kämpfen. Der Film wird getragen durch seine Hauptdarstellerin Candice Bergen. Es ist überraschend, wie diese Schauspielerin sich in die verschiedenen Rollen einfühlen kann. Einmal spielt sie überzeugend ein Naturmädchen, dann wieder die berechnend-kühle Geliebte, und in «Rendez-vous mit einem einsamen Mädchen» glaubt man ihr

Bunuel schreibt neues Drehbuch

Luis Bunuel hat mit dem Drehbuch zu einem neuen Film begonnen. Arbeitstitel: «El fantasma de la libertad» («Das Gespenst der Freiheit»). Bunuels altes Projekt «Mater Purissima», eine autobiographische Schilderung seiner Schuljahre in einer Jesuitenschule, scheint er damit nun endgültig aufgegeben zu haben. Der neue Film soll, nach Bunuel, methodisch seiner letzten Arbeit «Der diskrete Charme der Bourgeoisie», gleichen. Bunuel hat sich bislang geweigert, zu seinem neuen Projekt Interviews zu geben.

KURZBESPRECHUNGEN

33. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 6. September 1973

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet. Siehe Erläuterungen auf der Rückseite.

Die Betthostessen

73/241

Regie: Michael Thomas; Manfred Gregor; Kamera: Peter Baumgartner; Darsteller: Karin Hofmann, Ingrid Steeger, Christa Free u.a.; Produktion: Schweiz/BRD 1972, Elite/V.I.P., 80 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Sexfilmproduzent schliesst einen Vertrag mit einem Fensterputzer zwecks Erlangung einschlägiger Erlebnisberichte. Langweilender Sexstreifen, der die trostlosen Bett-szenen ohne Bemühung um einen Handlungsfaden aneinanderfügt.

E

The Class Reunion (Heisses Verlangen blutjunger Mädchen)

73/242

Regie und Buch: A. C. Stephen; Darsteller: Lisa Wood u.a.; Produktion: USA 1971, A. C. Stephen, 73 Min.; Verleih: Sphinx-Film, Zürich.

Ein Treffen ehemaliger Studienfreunde als dürrtiger Aufhänger für die ausgedehnte Darstellung von Sexualakten. Primitiver Schund, in dem man vergeblich nach heissem Verlangen und blutjungen Mädchen sucht.

E

Heisses Verlangen blutjunger Mädchen

Date With a Lonely Girl / T.R. Baskin (Rendez-vous mit einem einsamen Mädchen)

73/243

Regie: Herbert Ross; Buch: Peter Hyams; Kamera: Gerald Hirschfield; Musik: Jack Elliott; Darsteller: Candice Bergen, Peter Boyle, Marcia Rodd, James Caan u.a.; Produktion: USA 1971, Paramount Pict., 90 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Eine feinfühlig Studie über die Einsamkeit eines jungen Mädchens in einer amerikanischen Grossstadt, die zugleich mit dem amerikanischen «Way of Life» böse zu Gericht geht. Sicher kein grosser Film, weil zu undifferenziert, aber seine Kritik trifft auch europäische Verhältnisse, und in Candice Bergen besitzt er eine sensible Hauptdarstellerin.

→17/73

E

Rendez-vous mit einem einsamen Mädchen

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

Wer die Kurzbesprechungen immer rasch zur Hand haben will, kann sie, da die Blätter mit den Kurzbesprechungen im Falz perforiert sind, leicht heraustrennen. Dadurch ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten der Aufbewahrung:

1. Man kann die Kurzbesprechungen mit einer Schere ausschneiden und in eine Kartei einordnen. Passende Karteikarten, Format I, sind in jedem Bürogeschäft erhältlich. Dies ist die praktischste Lösung zum mühelosen Auffinden aller Filme. Die Einordnung der einzelnen Kurzbesprechungen erfolgt in der Regel nach dem Originaltitel. (Das erste für die Einordnung zählende Wort wird mit einem Punkt unter dem ersten Buchstaben bezeichnet. Die Artikel wie Der, Die, Das, Le, La, The, Ein, Un, A usw. zählen nicht.) Wer entsprechend der in der Schweiz verwendeten deutschen Verleihtitel einordnen will, kann – zur Vermeidung von Fehleinordnungen – dank den unten rechts wiederholten Verleihtiteln das Kärtchen einfach umkehren. Diese Verleihtitel müssen allenfalls, wenn sie uns bei der Drucklegung noch nicht bekannt sind, später vom Benutzer selbst nachgetragen werden. Wer die jährlich erscheinenden Titelverzeichnisse aufbewahrt, findet über die aufgeführten Verleihtitel rasch den Originaltitel und damit auch die Kurzbesprechung in der Kartei. Mit diesem Instrument kann man sich mühelos über die in Kino und Fernsehen gezeigten Filme orientieren. Die Kärtchen eignen sich zudem vorzüglich zur Orientierung über das laufende Kinoprogramm, wenn sie in Pfarrei- und Kirchgemeindehäusern, Schulen und Jugendgruppen in Schaukästen und Anschlagbrettern angebracht werden.

2. Man kann die Blätter mit den Kurzbesprechungen lochen und in einem Ordner sammeln. Zum leichteren Auffinden der Kurzbesprechungen sind die Filme in jeder Lieferung alphabetisch geordnet. Wiederum erlaubt das Titelverzeichnis auch hier ein rasches Auffinden der mit einer fortlaufenden Zählung versehenen Kurzbesprechungen.

Einstufung

K = Filme, die auch von Kindern ab etwa 6 gesehen werden können

J = Filme, die auch von Jugendlichen ab etwa 12 gesehen werden können

E = Filme für Erwachsene

Die Altersangaben können Eltern und Erziehern als Hinweise dienen, doch sollten sich diese in jedem einzelnen Fall selber Rechenschaft geben von der geistigen und ethischen Reife der Kinder und Jugendlichen. Bei den K- und J-Filmen werden die Altersangaben nach Möglichkeit differenziert. – Innerhalb der einzelnen Stufen geht die Wertung jedes einzelnen Films aus dem Text der Kurzbesprechung hervor.

Gute Filme

* = sehenswert

** = empfehlenswert

Diese Hinweise sollen jeweils in Verbindung mit der Kurzbesprechung und der Einstufung gesehen werden.

Beispiel: J* = sehenswert für Jugendliche

E** = empfehlenswert für Erwachsene

Ausführliche Besprechungen

Filme, die aus verschiedenen Gründen Beachtung verdienen oder eine kritische Stellungnahme erfordern, erhalten im ZOOM-FILMBERATER eine ausführliche Besprechung, auf welche in der Kurzbesprechung verwiesen wird.

Beispiel: → 1/73 = ausführliche Besprechung im ZOOM-FILMBERATER Nr. 1/1973. Im Textteil verweisen ZOOM 1/72, Fb 1/72 auf Besprechungen in früheren Jahrgängen der beiden Zeitschriften.

Duel (Duell)

73/244

Regie: Steven Spielberg; Buch: Richard Matheson, nach einer eigenen Kurzgeschichte; Kamera: Jack A. Marta; Musik: Billy Goldenberg; Darsteller: Dennis Weaver, Jacqueline Scott, Eddie Firestone, Shirley O'Hara, Lucille Benson u. a.; Produktion: USA 1972, Universal, 90 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Ein Handlungsreisender, der mit seinem Chrom-Schlitten auf einer einsamen Strasse unterwegs ist, wird plötzlich von einem 40-Tonnen-Tanker terrorisiert: Das Duell auf der Strasse wird zu einem mörderischen Gladiatoren-Kampf. Dem 27jährigen Steven Spielberg ist mit seinem Erstlingswerk ein origineller Horror-Film gelungen, der seine realen Bezugspunkte hat: das Automobil als Symbol einer paranoiden Gesellschaft. Ab etwa 14 möglich.

→17/73

J*

Duell

The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds

73/245

(Der Einfluss der Gammastrahlen auf die Margueriten)

Regie: Paul Newman; Buch: Alvin Sargent, nach einem Bühnenstück von Paul Zindel; Kamera: Adam Holender; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Joanne Woodward, Nell Potts, Roberta Wallach, Judith Lowry, Richard Venture, Carolyn Coates u. a.; Produktion: USA 1972, Newman-Foreman, 100 Min.; Verleih: Fox Film, Genf.

Eine verwitwete Amerikanerin, die ihre Enttäuschung über sich, ihren Mann und die Welt nicht verwindet, gerät mit dem Älterwerden ihrer beiden Töchter in eine akute Krise. Trotz ihres aggressiven und verunsicherten Verhaltens bleibt das jüngere der Mädchen unbeschadet, da es ganz in seinem Interesse für die Natur und ihre Erforschung aufgeht. Eindringliches Personen- und Milieuporträt mit einer brillanten Hauptdarstellerin, in der Gestaltung der positiven Figuren jedoch etwas naiv-thesenhaft.

→17/73

E*

Der Einfluss der Gammastrahlen auf die Margueriten

Foma Gordejew (Thomas Gordejew)

73/246

Regie: Mark Donskoi; Buch: M. Donskoi und Boris Bialik, nach dem gleichnamigen Roman von Maxim Gorki; Kamera: Margarita Pilikhina; Musik: Lew Schwartz; Darsteller: Sergei Liukanow, Guergui Epifantsew, Sascha Balitski, Pawl Tarassow, Alla Labetskaia u. a.; Produktion: UdSSR 1960, Studio Maxim Gorki, 96 Min.; Verleih: Rialto-Film, Zürich.

Die geglückte Adaption von Gorkis Entwicklungsroman schildert den Versuch des Thomas Gordejew, aus der Klasse seines Herkommens auszubrechen. Sein Ausbruch ist eine individuelle Handlung und endet in Resignation, da er sich nicht mit den Unterdrückten vereinigen kann, von denen eine soziale Veränderung ausgehen wird.

→17/73

E*

Thomas Gordejew

The Hunchback of Notre Dame (Der Glöckner von Notre-Dame)

73/247

Regie: William Dieterle; Buch: nach dem gleichnamigen Roman von Victor Hugo; Kamera: Joseph A. August; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Charles Laughton, Sir Cedric Hardwicke, Thomas Mitchell, Alan Marshal, Edmond O'Brien u. a.; Produktion: USA 1939, RKO, 117 Min.; Verleih: Columbus, Zürich.

William Dieterles nicht ganz buchstabengetreue Filmversion von Victor Hugos berühmtem Roman überrascht noch heute durch die fast choreographische Gestaltung der grossen Massenszenen, die expressive Zeichnung des Bettlermilieus und die erstaunliche schauspielerische Leistung, mit der Charles Laughton dem mit der Maske einer Horrorfigur versehenen Krüppel Quasimodo menschliche Züge verleiht.

→17/73

E*

Der Glöckner von Notre-Dame

Keep on Rockin'

73/248

Regie und Kamera: D.A. Pennebaker; Musik und Darsteller: Chuck Berry, Bo Diddley, Jerry Lee Lewis, Little Richard u.a.; Produktion: USA/Kanada 1972, 95 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

In einem Stadion in Toronto treffen sich alternde Rock-'n-Roll-Stars der fünfziger Jahre auf Einladung John Lennons zu einem «Revival»-Festival. Der Film darüber ist streckenweise langatmig und nur gelegentlich – etwa beim Auftritt Chuck Berrys – unterhaltsam. Eher etwas für eingefleischte Fans als für Nostalgiker.

J

Matj (Die Mutter)

73/249

Regie: Wsewolod I. Pudowkin; Buch: Nathan Sarchi, nach Motiven des gleichnamigen Romans von Maxim Gorki; Kamera: Anatoli Golownja; Darsteller: Wera Baranowskaja, Nikolaj Batalow, A. Tschistjakow, A. Somzowa, Iwan Kowal-Samborski, W.I. Pudowkin u.a.; Produktion: UdSSR 1926, Meschrabpom-Russ, 71 Min.; Verleih: Rialto-Film, Zürich.

Die vorrevolutionäre Tragödie einer russischen Arbeiterfamilie. Die Wiederbegegnung mit einem Klassiker der sowjetischen Filmkunst vermittelt auch heute noch nachhaltige Eindrücke. Zwar sind die historischen und ästhetischen Werte dieser Pionierleistung festgelegt und unbestritten; dennoch regt Pudowkins Meisterwerk jede Generation erneut zu einer grundsätzlicheren Auseinandersetzung mit dem Wesen des Films an. – Ab etwa 14.

→17/73

J**

Die Mutter

Ooh... You Are Awful (Nackte Blüten)

73/250

Regie: Cliff Owen; Buch: John Warren, J. Singer; Kamera: Ernest Steward; Musik: Christoph Gunning; Darsteller: Dick Emery, Ronald Fraser, Derren Nesbitt, William Franklyn u.a.; Produktion: Grossbritannien 1972, Quintain, 90 Min.; Verleih: Ciné-vox, Genf.

Zwei englische Gauner kassieren von einem Italiener eine halbe Million Pfund, indem sie dessen Sohn die Hand der Prinzessin Anne versprechen. Als einer der beiden Partner tödlich verunfallt, muss der andere, meist in weiblicher Verkleidung, die Kontonummer der in einer Schweizer Bank deponierten Beute mühsam auf dem verlängerten Rücken einiger Mädchen zusammensuchen, wobei er von britischen Gangstern und der italienischen Mafia bedrängt wird. Teils vergnüglicher, teils bloss läppischer Klamauk.

E

Nackte Blüten

Oswalt Kolle: Liebe als Gesellschaftsspiel
(Liebe als Gesellschaftsspiel)

73/251

Regie: Werner M. Lenz; Buch: Oswalt Kolle; Darsteller: Joey Klüger, Annemarie Löbeau, Angelika Webeck, Karin Böttcher, Michael Büttner u.a.; Produktion: BRD 1972, Centrum, 85 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Als Bereicherung des sexuellen Lebens empfiehlt Kolle diesmal den freien Austausch von Männlein und Weiblein innerhalb grösserer und kleinerer Gruppen. All jenen, denen der Begriff eheliche Treue gerade auf diesem Gebiet noch etwas bedeutet, weil sie auch auf der sexuellen Ebene den geeigneten Partner nicht einfach für austauschbar halten, bescheinigt er Frustration und Verharren in überholten Konventionen. Überholt – und dumm dazu – ist indessen allenfalls sein Film, der beweist, dass sein Autor von den Untersuchungen der jüngsten Zeit auf sexualethischem Gebiet nicht eben viel mitbekommen hat.

E

Liebe als Gesellschaftsspiel

La part des lions

73/252

Regie: Jean Larriaga; Buch: Georges und André Tabet; Kamera: Roland Dantigny; Musik: Georges Garvarentz; Darsteller: Robert Hossein, Charles Aznavour, Michel Constantin, Raymond Pellegrin, Elsa Martinelli u.a.; Produktion: Frankreich/Italien, Roger William, Paris-Cannes Prod., 100 Min.; Verleih: Néo-Filmor, Genf.

Ein erfolgreicher Schriftsteller plant für seinen Jugendfreund, der Safeknacker geworden ist, einen Banküberfall, der jedoch allen Beteiligten nur Verderben bringt. Handwerklich recht gelungener Krimi, dem es jedoch nicht ganz gelingt, neben dem Gangsterdrama auch noch die Schilderung einer Freundschaft und einer Liebesbeziehung zu bewältigen.

E

Sex-Träume-Report

73/253

Regie: Walter Boos; Buch: Fred Drenger; Kamera: Ernst W. Kalinke; Darsteller: Karin Böttcher, Elke Boltenhagen, Josef Moosholzer, Claus Tinney, Rinaldo Talamonti u.a.; Produktion: BRD 1973, TV 13, 90 Min.; Verleih: Rex-Film, Zürich.

Ein Diplompsychologe und seine Assistentin befragen Passanten über allfällige sexuelle Träume. Von fünf Personen erhalten sie bereitwillig Auskunft, was der Film zum Anlass nimmt, nach sattem bekannter Report-Manier Sexualgymnastik bis zum Überdruß vorzuführen. Miese Fließbandproduktion, ebenso langweilig wie reiz- und witzlos.

E

Venga a prendere il caffè ... da noi (Schwestern teilen alles)

73/254

Regie: Alberto Lattuada; Buch: A. Lattuada, Adriano Baracco, Tullio Kesich, Piero Chiara, nach dem Roman «La spartizione» von Piero Chiara; Kamera: Lamberto Caimi; Musik: Fred Bongusto; Darsteller: Ugo Tognazzi, Francesca Romana Coluzzi, Milena Vukotic, Angela Goodwin, Jean-Jacques Fourageaud u.a.; Produktion: Italien 1970, Mars Film, 102 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Angejahrter Steuerbeamter nistet sich auf der Suche nach einem gesicherten Leben bei drei reichen, aber alternden und sexuell verklemmten Schwestern ein. Nachdem er eine von ihnen geheiratet hat, widmet er sich auch den andern, wobei er sich übernimmt und durch einen Schlaganfall an einen Rollstuhl gefesselt wird. Als Satire auf selbstgefällig-egoistisches Patriarchentum und die damit verbundene Geschlechtsmoral gemeinte Satire, die sich aber vorwiegend als langweilig, witz- und geschmacklos erweist.

E

Schwestern teilen alles

Zorro dans ses aventures galantes

73/255

(Zorro – spiel mir das Lied der Wollust)

Regie: Henri Saint Sebastian; Buch: H. B. de Boitseli; Kamera: John Vincent; Musik: Gilbert Gardet; Darsteller: Jean-Michel Dhermay, Germain Laurent, G. Roussel, Louise Petit u.a.; Produktion: Belgien 1972, Brux International, 87 Min.; Verleih: Septima Film, Genf.

Zorro, der Leinwand-Rächer unterdrückter Bauern, kämpft mit Peitsche und Degen und zeigt bei Scharen liebeslüsterner Damen eine nie erlahmende Potenz. In seiner inhaltlichen und formalen Primitivität anödender Sexfilm an der Grenze zur Pornographie.

E

Zorro – Spiel mir das Lied der Wollust

Die Preise von Locarno

Offizielle Jury

1. Preis: *Illuminacja* von Krzysztof Zanussi (Polen);

Spezialpreis: *Le cousin Jules* von Dominique Benichet (Frankreich);

2. Preis: *Utazas Jakabbal* von Pal Gabor (Ungarn);

3. Preis: *American Graffiti* von George Lucas (USA).

Spezielle Erwähnungen: *Injun Fender* von Robert Cordier (USA); *Maya Darpan* von Kumar Shahani (Indien); *Stregone di città* von Gianfranco Bettetini (Italien); *Je cherche les miens* von Mikhail Boguine (UdSSR); *Tschetan, der Indianerjunge* von Hark Bohm (BRD).

Ökumenische Jury

1. Preis: *Illuminacja* von K. Zanussi;

Spezielle Erwähnung: *Le cousin Jules* von Benichet;

Empfehlungen für: *Maya Darpan* von K. Shahani und *Utazas Jakabbal* von P. Gabor (Ungarn).

Jury der Jungen:

Preise für: *Le cousin Jules* von D. Benichet; *In Continuo*, *Juda*, *Dan Vise*, drei Kurzfilme von Vlatko Gilic (Jugoslawien); *Romantika* von Zsolt Kezdi-Kovacs (Ungarn); *Le train rouge* von Peter Ammann (Schweiz); *Naive Maler in der Ostschweiz* von Richard Dindo (Schweiz).

Jury FIPRESCI

Illuminacja von K. Zanussi.

Was hat Gott im Funk verloren?

Eine nicht nur provozierende Frage...

Was hat Gott eigentlich im Funk verloren? Diese Frage stellte die Redaktion von «SWF-intern», der Kontakt-Zeitschrift des Südwestfunks, Geistlichen und Rundfunkjournalisten in Heft 3/73.

Monsignore Helmut Ehrler, der kirchliche Beauftragte für die katholische Kirche, der diese Frage direkt als «Zuspruch» empfindet («Ich bedanke mich – nun bekomme ich wieder Mut»), dreht den Spiess um und fragt, was der Mensch verlöre, käme Gott im Funk nicht mehr vor. Es könne wohl nicht bestritten werden, dass viele Hörer die Frage nach Gott bewegt. Wenn sich der Journalist als ehrlicher Makler aller Meinungen verstehe, dürfe er auch die Stimme der Gläubigen nicht unterschlagen. Pfarrer Rudolf Bössinger, der Beauftragte für die evangelische Kirche, beantwortet die Frage, was Gott im Funk verloren hat, mit den Worten «Nichts. Oder alles. Jedenfalls nicht irgend etwas oder ein bisschen». Alles, was im Funk gearbeitet wird, sei bedürftig einer Ausrichtung, die über Wohl und Wehe, über Aufbau oder Zerstörung entscheidet. «Das hat Gott im Funk verloren. Sogar im buchstäblichen Sinn verloren: Es ist weg. Oder verdeckt. Schwierig zu finden. Jedenfalls muss es gesucht werden. Mit vereinten Kräften.»

Kirchenfunk-Redakteur Dr. Ludwig Klein meint, wenn man die «Grössenverhältnisse» bedenkt, sollte man annehmen, Gott habe im Funk etwas mehr verloren als beispielsweise der Sport – womit nichts gegen den Sport und nichts für den Kirchenfunk gesagt sein solle. Zur Informationsaufgabe des Kirchenfunks gehöre es, zu zeigen, wie auch in der immer weltlicher werdenden Welt christlicher Glaube möglich und nötig ist». Kirchenfunk-Redakteur Hans-Joachim Girock schliesslich glaubt nicht, dass Gott im Funk etwas «verloren» hat, «weder als Abonnent reservierter Sendezeiten noch als heimlich installierter Zensor unseres journalistischen Gewissens. Aber als Thema können wir ihm nicht entinnen. Und daran wird sich nichts ändern.»

die Einsamkeit. Ihr intensives Gesichtsspiel hebt den Film über den Durchschnitt. Eine aussergewöhnlich bewegliche Kamera verfolgt das junge Mädchen auf ihrem Weg. Sicher ist «Date with a Lonely Girl» kein ganz grosser Film – dazu ist er vielleicht zu indifferenziert und zu sehr der Schwarzweiss-Malerei verfallen. Wer sich aber einfühlen kann und die Sensibilität, die Candice Bergen in ihre Rolle legt, versteht, wird diesem Film viel abzurufen vermögen.

Matthias Thönen

Les Caïds

Frankreich 1972. Regie: Robert Enrico (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/226)

Les Caïds konzentriert sich auf die Freundschaft zweier alternden Gentlemengangster, die mit einem letzten grossen Coup ihre Auswanderung nach Australien finanzieren wollen. In dem fernen Land möchten sie ein rechtschaffenes Leben aufbauen. Der Bankraub gelingt nur teilweise; einer bleibt bei dem Unternehmen auf der Strecke. Zwar gelingt dem Überlebenden die Flucht, doch werden die Tochter des Verstorbenen und ihr Freund von der Polizei zu Tode gejagt. Das viele Geld und die geglückte Flucht nützen ihm nichts mehr; alle seine Freunde hat er verloren und damit auch sein fernes Ziel.

Les Caïds ist ein spannend inszenierter Thriller, in dem die Kamera subtil geführt wird und die bekannten Schauspieler durchwegs ansprechend agieren. Mit viel Feingefühl werden die sentimental Stellen des Films überspielt. Auch der Humor kommt nicht zu kurz. Die Freundschaft zwischen den einzelnen Mitgliedern der Outsidergruppe geht dem Zuschauer unter die Haut: «Wenn es dem Durchschnittsbürger an echter Freundschaft mangelt, unter den Kriminellen ist sie noch anzutreffen:» Überhaupt können die zwei Freunde nicht als gewöhnliche Gangster angesehen werden – schon eher sind sie verhinderte Robin Hoods, die nicht in ein bürgerliches Schema gepresst werden können. (Im Nebenberuf treten sie als Todesfahrer auf.) Die Polizei hat nichts Gleichwertiges aufzuweisen; sie besteht nur aus knallharten, herzlosen Robotern, die den lieben Mitmenschen ein glückliches Leben nicht gönnen mögen. Mit allem Verständnis, das Verbrechern entgegenzubringen ist, geht der Film in seiner Idealisierung der Kriminalität denn doch zu weit. Es bleibt dem Zuschauer gar nichts anderes übrig, als mit den Outlaws zu zittern und schliesslich mit dem Übriggebliebenen zu weinen. Dies zeigt einerseits, dass der Film anspricht; doch besteht andererseits die Gefahr, dass das Gefühl für die Realität verlorengeht.

Matthias Thönen

Matj (Die Mutter)

Sowjetunion 1926. Regie: Wsewolod Pudowkin (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/249)

Eine Wiederbegegnung mit russischen Filmen der zwanziger Jahre bietet Anlass zu vielfältigen Überlegungen. Die Werke Eisensteins und Pudowkins, von klarsichtigen Zeitgenossen enthusiastisch gefeiert, haben an die fünf Jahrzehnte überdauert und gelangen auch heute noch in die Kinosäle. Ein Beweis also dafür, dass auch beim Film Dauer ein Zeichen künstlerischer Qualität ist? Gerade das Merkmal der Dauer wird der Filmkunst von Skeptikern doch oft abgesprochen. Die dem Film vorgeworfene Schnellebigkeit und Vergänglichkeit lässt sich nicht trennen von der industriellen Komponente der filmischen Produktion. Der Einfluss der Technik auf die Kunst, der nirgends so stark ist wie beim Film, bringt es mit sich, dass man – nach Perfektion strebend – das Alte, das technisch noch nicht Vollkommene verwirft und das Historische ins technische Museum, ins Raritätenkabinett verweist.

Trotz der Nostalgiewelle wird es deshalb wohl kaum zu einer Renaissance von Stummfilm-Regisseuren kommen, wie es etwa in der Literatur zu einer Renaissance Hermann Hesses gekommen ist. Die Lesegewohnheiten haben sich eben viel weniger geändert als die Seh- und Hörgewohnheiten. Heisst das nun, dass den Filmklassikern auf jeden Fall etwas Museales anhaftet, dass man sich also anerkannten Meisterwerken gegenüber ehrfürchtig verhält, sonst aber eigentlich etwas erstaunt die Lobeshymnen vernimmt, die diesen Filmen über die Zeiten hinweg entgegengebracht wurden? Kann man denn also «Die Mutter» oder «Panzerkreuzer Potemkin» nur noch historisch richtig würdigen? Es ist wohl unbestritten, dass beide Werke epochale Filme ihrer Zeit sind und für die Entwicklung der Filmkunst massgebend waren. Eine Fundgrube für den Filmhistoriker, der «sozialen Realismus», Montagetechnik, Bildsymbolik, individuelle und kollektive Bewusstseinswerdung studieren und erläutern kann.

Glücklicherweise ist nun aber der Film nicht eine Angelegenheit der «Happy Few». Der Film hat ein grosses, gemischtes Publikum, das aus den verschiedensten Gründen ins Kino kommt. Gelehrte und tiefgründige Abhandlungen bewegen wohl nur eine kleine Minderheit zum Kinobesuch. Filme wie «Die Mutter» verlangen vom heutigen Besucher eine Auseinandersetzung mit dem schöpferischen und geistigen Gehalt des Werkes in einem eher noch höheren Masse als vom damaligen Zeitgenossen. Denn was bei Pudowkin und Eisenstein neu war, das «Aufeinanderweisen der Bilder» (Balász) etwa oder der dichterische Schnitt, sind heute in die Filmtechnik integriert worden und selbstverständlich geworden. Das rein Formale, das die Zeitgenossen so ungemein beeindruckt haben muss, fasziniert den jetzigen Betrachter wohl nicht mehr in jenem Masse. Die Anforderungen an den heutigen Besucher, der sich vor allem mit dem Gehalt des Films beschäftigen wird, sind deshalb ganz beträchtlich.

Nimmt man aber diese Anforderungen auf sich und setzt man sich mit Pudowkins «Die Mutter» auseinander, so wird man auch heute noch von der Geschichte der Mutter aus dem Volk, die durch die Verhaftung und Einkerkierung ihres Sohnes einen Reifeprozess durchmacht und in der revolutionären Haltung ihrem Leben einen Sinn geben kann, zutiefst beeindruckt. Auch der Faszination der expressiven Bilder wird man sich wohl kaum entziehen können, so dass man wieder etwas spürt von dem, was der Literaturhistoriker Walter Muschg empfand, als er 1927 schrieb: «In der ‚Mutter‘ ist (...) ein seelisches Wunder hervorgegangen. Jede Szene bringt ein Äusserstes an Ausdruck, Schönheit oder Grauen. Ein Arbeiter spielt die Hauptrolle des jungen Revolutionärs, eine ganze Welt von unvergesslichen Gesichtern ist um ihn, von denen keines weiss, was Schminke ist. Offiziere, Richter, eine stillende Mutter, Wirtshäusler und Gefangene sind wie aus einem Traum geholt: einem guten oder einem bösen, immer einem unergründlich tiefen. Hier hat ein Volkstum seinen nicht zu erschöpfenden Reichtum gespendet, der Geist den Ungeist überwunden.»

Kurt Horlacher

Foma Gordejew (Thomas Gordejew)

Sowjetunion 1960. Regie: Mark Donskoi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/246)

Donskois Adaption von Maxim Gorkis Entwicklungsroman fiel in die «Tauwetterperiode» der frühen sechziger Jahre und weist denn auch etliche interessante Merkmale jener Zeit auf. So vermerkt man etwa das Fehlen eines penetranten Dogmatismus und die Abkehr vom pathetischen Heroismus. Dafür treten die künstlerischen Qualitäten russischen Filmschaffens in den Vordergrund, seien es die formalen – hier die bewegenden Bilder der grossartigen Wolgalandschaft – oder die inhaltlichen, die adäquate Umsetzung von grosser Literatur in den Film.

Thomas Gordejew, der Sohn eines reichen Kaufmanns, mutterlos aufgewachsen, ist sensibler als die Generation seines Vaters und eignet sich nicht für den rauen und

skrupellosen Kaufmannsstand. Obschon ihm bereits früh soziale Ungerechtigkeiten auffallen, leidet er jedoch vor allem an sich selber, an seinem eigenen gebrochenen Verhältnis zur Welt der Väter, an seinem Unvermögen, sich standesgemäss zu verhalten und in seinem vorgezeichneten Leben einen Sinn zu sehen.

Thomas versucht zunächst, individuelle Freiheit zu gewinnen, und gerät dadurch immer mehr in Konflikte mit seiner Klasse. Eingenommen von seinem persönlichen Befreiungsversuch, vermag er den gesellschaftlichen Bezug seiner Situation nur am Rande zu sehen. Die Loslösung von seiner Klasse bleibt denn auch weitgehend eine rhetorische. Wohl lehnt er sich mit Worten auf und verkündet an einem Bankett den Angehörigen des Kaufmannstandes mit einer feurigen Rede die Wahrheit über die soziale Lage; er ist jedoch nicht bereit, gegen seinen eigenen Stand mit Taten zu kämpfen und sich den Unterdrückten anzuschliessen, denen er zwar wohlwollend, im Grunde aber fremd gegenübersteht. Thomas zieht die Konsequenzen seiner Bewusstseinsveränderung nur im Hinblick auf sich selber. Schliesslich bleibt nur die Resignation. Thomas reiht sich unter die Armen, die sich damit abgefunden haben, Wohltätigkeiten entgegenzunehmen, und für die die herrschende Klasse, um ihr Gewissen zu beruhigen, ein Nachtsyl gebaut hat.

Gordejew ist der Mensch, der dazwischensteht, der aus einer alten Welt ausbricht, ohne eine neue zu finden. Eine tragische Gestalt also, in seiner menschlichen Schwäche und Einsamkeit unheroisch, jedoch deshalb glaubhaft und überzeugend. Gerade wegen des fehlenden heldischen Pathos vermittelt der Film sein soziales Anliegen auf eindrückliche Weise. Donskoi hat es verstanden, die russische Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Bildern darzustellen, in denen wirklichkeitstreue Andeutungen genügen, um die Thematik klarzumachen. Er braucht keine aufgesetzten Symbole, um seine Aussage zu bekräftigen. Das realistisch gezeichnete, muffige Milieu der Kaufleute, im Kontrast zum Leben der unterdrückten Schichten, spricht für sich.

Der idealistische Gehalt des Werks zeigt sich in den Bildern der Arbeiter, die trotz aller Not singen können, offenbar wissend, dass ihnen die Zukunft gehört. Gerade dieser Aspekt macht es aber in einem Film, der nicht nur an das Gute eines Systems, sondern auch an das Gute im Menschen appelliert, dem heutigen Besucher bewusst, wie die Ideale der Gerechtigkeit auch in den sozialistischen Staaten missbraucht werden. Von geradezu bitterer Ironie ist deshalb die Stelle im Film, wo man dem missliebigen Thomas droht, man werde ihn in ein Irrenhaus stecken, und er auf die Frage, ob man denn das überhaupt tun könne, von einem Vertreter der herrschenden Klasse im zaristischen Russland die Antwort erhält: «Bei uns kann man alles.» Kurt Horlacher

The Hunchback of Notre Dame (Der Glöckner von Notre-Dame)

USA 1939. Regie: William Dieterle (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 66/32 und 73/247).

Als William Dieterles für damalige Verhältnisse monumentale Verfilmung von Victor Hugos Roman «Notre-Dame de Paris» 1940 erstmals in der Schweiz gezeigt wurde, rühmte die Presse vor allen Dingen die erstaunliche schauspielerische Leistung Charles Laughtons in der Rolle des Quasimodo und die eindrückliche Gestaltung der zahlreichen Massenszenen. Über letztere bemerkte der Kritiker der National-Zeitung am 29. April 1940 sogar: «Ob man derartige kolossalische Kostümdramen liebt oder nicht, ist letzten Endes Geschmacksache; jedenfalls meistert Dieterle das Massenaufgebot der nach Tausenden zählenden Statisterie in wild bewegten Volksszenen unendlich sicherer als der sonst auf monumentalisierende Filmfresken spezialisierte Cecil B. de Mille.» Auch heute noch frappiert an Dieterles Film der expressive, nach choreographischen Gesichtspunkten organisierte Einsatz der grossen Menschenmengen. Das scheinbar planlose Durcheinanderagieren zahlloser Figuren beim grossen Bettlerfest zu Beginn kontrastiert dabei mit den koordinierten, zielgerichteten Bewegungen der aufgeputsch-

ten Masse beim späteren Sturm auf die Kathedrale. Besonders nachhaltig wirkt diese Bewegungsregie beim Heer der Bettler und Krüppel, das ins Halbdunkel unterirdischer Gänge und Hallen verbannt ist (der Kritiker der NZZ sprach am 17. September 1940 von «Krudelitäten»). Gepackt wird man ferner auch heute noch von der Selbstenttäuscherung, mit der Charles Laughton die ins Grauenhafte des Horrorfilms übersteigerte Maske des Quasimodo auf sich genommen hat, und von der schauspielerischen Intensität, mit der er den Zuschauer von den menschlichen Empfindungen des dämonischen Krüppels zu überzeugen vermag. Neben solchen Qualitäten nimmt man auch einzelne, übrigens ganz zur Atmosphäre gehörende «Drücker» in Kauf: Esmeraldas (Maureen O'Hara) Gebet für ihr Volk etwa, oder den keineswegs der Romanvorlage entsprechenden Schluss, bei dem Esmeralda gerettet wird und der an seiner Liebe fast zugrunde gehende Quasimodo bei den steinernen Chimären der Kathedrale zurückbleibt.

Die Geschlossenheit des eigenen Werks und die Durchhaltung der Atmosphäre waren William Dieterle wichtiger als eine sklavische Bindung an die Romanvorlage. Dies führte bei einer späteren Aufführung des Films in Luxemburg zum Wutausbruch eines Kritikers, der den Amerikanern im «Luxemburger Wort» vom 30. Juni 1954 vorwarf, «die europäische Literatur zu verhunzen», und die Vermutung äusserte, Victor Hugo werde sich ob dieses «Nightmare» wohl «sechsmal im Grabe umgedreht haben». Sollte der zitierte Kritiker recht behalten haben, würde der grosse französische Dichter und Romancier in seinem Grab nach sechsmaliger Umdrehung nun wieder richtig liegen und dabei feststellen können, dass Dieterle zwar den tiefen Pessimismus des Werks willkürlich gemildert, andere Elemente indessen sinngemäss in Bilder umgesetzt hat: den trotz der romantischen Handlung fast klassisch wirkenden Fatalismus sowie die Gegenüberstellung menschlicher Leidenschaften und christlicher Nächstenliebe.

Was «The Hunchback of Notre Dame» grundsätzlich vom modernen Film unterscheidet, ist die formalistische Bildgestaltung. Die Kamera wird hier noch nicht mit dem menschlichen Auge identifiziert, das die Oberfläche der Dinge und Menschen abtastet. Dieterle betrachtet den auf der Leinwand gezeigten Ausschnitt der Realität vielmehr als etwas Geschlossenes, als ein «bewegtes Bild» im Sinne des Stummfilms, das nach bestimmten Kompositionsprinzipien gestaltet wird. Deshalb auch die relativ starre Kamera und die gewagten Totalen aus der Vogelperspektive des Turms von Notre-Dame.

Gerhart Waeger

ARBEITSBLATT KURZFILM

Juda (Judas)

Kurzspielfilm, farbig, 16 mm, Lichtton, 11 Min., Geräusche ohne Sprache; Regie und Buch: Vlatko Gilic; Kamera: Lubomir Ivkovic; Schnitt: Aleksander Ilic; Musik: Milan Trickovic; Produktion: Jugoslawien 1972, Dunav Film, Belgrad; Verleih: ZOOM, Dübendorf, Preis: Fr. 20.—

Kurzcharakteristik

Ein Mann aus einer Sippongemeinschaft in der Steinwüste Dalmatiens begibt sich von seinem Haus weg und wird von Schlangen angegriffen und gebissen. Verbissen wehrt er sich und tötet einige von ihnen, die andern fliehen. Angst und Einwirkung des Giftes bewirken bei ihm Bewusstseinsstörungen, so dass er überall Schlangen zu hören und sehen glaubt. Erst ein Anruf von aussen rettet ihn von den Zwangsvorstellungen. Angespochene Themen sind: das Böse, Falschheit, unheimliche Mächte, Angst.