Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 25 (1973)

Heft: 23

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.12.2025

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

überlegt werden. Die Verantwortlichen und die Kinder auf der Empfängerseite haben zu lernen, die Fernsehangebote auszuwählen, zu verarbeiten, zu werten, mögliche Konsequenzen zu überlegen. Dies sind sicher nicht alle anstehenden Fragen. Sie zu ergänzen und sich ihnen allen offen und ehrlich, intensiv und so vorurteilsfrei als möglich zu stellen, ist von all denen gefordert, die – in welchem Bereich auch immer – Verantwortung zu tragen haben. Alfons F. Croci

[1] Funk-Korrespondenz Nr. 44/1973 vom 31.10.1973, S. 18.
[2] Dieses Zitat und weitere Zitationen stammen – soweit nichts anderes vermerkt ist – aus Referaten und schriftlichen Unterlagen der diesjährigen «Mainzer Tage der Fernsehkritik».
[3] P. Charren: Fragwürdige Leitbilder – Alltagskost für Kinder, Referat an den Prix Jeunesse Tagen 1973 vom 15.–18. Oktober 1973 in München.
[4] Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationsforschung e. V. München, Oktober 1973

FILMKRITIK

Wild Horses (Die wilden Pferde)

Italien/Frankreich/Spanien 1973. Regie: John Sturges (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/344)

Obschon der Gattung «Western» Grenzen gesetzt sind, haben sie die Vielfalt der Motive und die gestalterische Freiheit der Regisseure nie einzuengen vermocht. Gerade die Schranken gewisser Konventionen scheinen die Könner unter den Filmmachern immer wieder zu besonderen Leistungen angespornt zu haben. John Sturges, Schöpfer bekannter Werke des Genres wie «Gunfight at the OK Corral», «Last Train from Gun Hill» oder «The Magnificent Seven», beweist auch mit «Wild Horses», dass er noch immer etwas von seinem Handwerk versteht. Dass sein neuer Film nicht mehr ganz die Qualität früherer Arbeiten erreicht, liegt vor allem an formalen Mängeln. Sei es beabsichtigt oder nicht, zu viele Einstellungen wirken durch diffuse Belichtung und unscharfe Farbtöne störend. Diese Einwände tun jedoch dem Gehalt des Films wenig Abbruch.
Bei «Wild Horses» berührt sympathisch, dass er der harten Western-Welle entsagt und ganz unspektakulär die Freundschaft zwischen einem Pferdezüchter (Charles Bronson) und einem Jungen schildert. Ohne viel Handlung und Spannung, jedoch mit Sinn für verhaltene Stimmungen, zeigt Sturges die Arbeit des Pferdezüchters Chino, schildert die Bedrohung seiner Freiheit durch den benachbarten Viehzüchter und lässt den Aussenseiter bei aussterbenden Indianern Freunde gewinnen. Die aufkommende Zivilisation fordert ihren Tribut. Pferde, Indianer und Chino, der Einzelgänger, büssen ihre Freiheit ein. Es gibt keinen heroischen Aufstand mehr, der ja ohnehin unnütz wäre, die Opfer verschwinden ohne viel Aufhebens von der Bildfläche.
Leicht wehmütig scheint Sturges den Verlust einer bessern Zeit, einer Zeit ohne Stacheldrähte, zu beklagen. Er lässt einen Jungen diesen Verlust miterleben. Dieser Knabe reift in den wenigen Wochen, die er bei Chino verbringt, zum Mann und bricht dann auf in eine ungewisse Zukunft. Inwieweit er die Begegnung mit Chino als verpflichtendes Erbe empfindet, bleibt offen.
Man könnte das Rückwärtsblicken von Sturges als Konzession an die Nostalgie-Welle auffassen. Etwas Nostalgie steckt sicher auch im Film. Doch bleibt er eigentlich stets wohltuend nüchtern, verklärt die alten Zeiten nicht und ist trotz aller

atmosphärischen Dichte immer diskret. Gerade das nur Angedeutete, das Raum für Assoziationen lässt, macht «Wild Horses» reizvoll. Ein Film wohl auch, der in seiner verhaltenen Art manchem Betrachter nicht entgegenkommt, der aber zeigt, dass auch beim Western nicht alles über einen Leisten geschlagen werden muss.

Kurt Horlacher

Oklahoma Crude

USA 1973. Regie: Stanley Kramer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/337)

Weniger seinem Regietalent als der grossartigen schauspielerischen Leistung seiner Darsteller hat es Stanley Kramer diesmal zu verdanken, dass sein neuer Film nicht in durchschnittlicher Belanglosigkeit versinkt. Weder das Buch von Marc Norman noch die Inszenierung sind tragfähig. Aber es gibt immerhin eine dickköpfige Faye Dunaway, einen unheimlich bösartigen Jack Palance und den liebenswürdig tolpatschigen George C. Scott, die eine akzeptable Show abziehen und den Film zwar nicht vor allen Längen, doch zumindest vor der Langeweile bewahren.
Schlecht ist die Idee zum Film keineswegs: Lena Doyle (Faye Dunaway) und ihr indianischer Helfer halten sich in den Ölfeldern Oklahomas einen Bohrturm und verteidigen ihn hartnäckig gegen den Pan-Oklahoma-Oil-Trust, der alle Kleinen auffrisst. Lenas Vater – ahnend, dass seine kratzbürstige Tochter dem Ansturm der Mächtigen auf die Dauer nicht gewachsen sein wird – heuert Hilfe an. Noble Mason (George C. Scott) wandelt sich vom verlausten, profitgierigen Tramp zum zuverlässigen Partner der Doyles, wächst an seiner Aufgabe, die er als eine Sache der Gerechtigkeit zu verstehen lernt und gerät schliesslich in eine menschliche Bindung zu Lena. Zum Happy-end indessen kommt es nicht: Als aus dem gegen eine Übermacht hartnäckig verteidigten Bohrloch endlich das schwarze Gold strömt, erweist sich der Triumph von kurzer Dauer. Die Bohrung ist neben der Hauptader durchgegangen, und bald versickert das letzte Tröpflein Öl wieder im Erdreich. Hellman (Jack Palance), der zusammen mit seinen Schergen die schmutzige Arbeit für den Trust erledigt und verbissen um die Bohrstelle der Doyles gekämpft hat, will sich angesichts des versiegenden Glücks schier totlachen. Es bleibt ein angedeuteter Bezug zwischen Lena und Noble. Dass Liebe wichtiger ist denn irdische Güter, kann in die Schluss-Sequenz des Filmes hineininterpretieren, wer vermessen genug ist.
Unbefriedigend bleibt der Film, weil Kramer ihn als vordergründiges Spektakel anlegt. Die sozialen Bezüge bleiben Andeutung, der Oberflächlichkeit verhaftet. Roh und unfertig (crude) wie das Öl, das aus dem Boden schiessen soll, kaum richtig durchdacht schmückt Kramer seinen Film mit ihnen. Man merkt die Absicht und ist verstimmt über die Unbeholfenheit, wie dies geschieht. Der Konflikt des kleinen Unternehmers, der am grossen Glück teilhaben möchte und dabei jenen in die Quere kommt, die Business im grossen Stile betreiben wollen, bleibt beim Gag stecken: Mason darf Hellman an die Stiefel urinieren und bemerken, dass dies doch die Art sei, wie Geschäftsleute miteinander verkehren. Ähnliches geschieht auch mit der Emanzipationsnummer der Lena. Das dramaturgische Angebot der dickköpfigen Frau, die sich in einer Männerlandschaft zu verwirklichen sucht und dabei die scheinbar ehernen Gesetze, die sich das sogenannt starke Geschlecht mühevoll zum Ehrenkodex erhoben hat, mit weiblicher Intuition über den Haufen wirft, weist Kramer immer wieder von sich.
So bleibt «Oklahoma Crude» ein mit Anstand inszenierter und gut gespielter Action-Film, in dem der vor allem in den Dialogen zum Ausdruck kommende amerikanische Humor seinen festen Platz hat. Zu bedauern ist allerdings, dass ein so gewiegter Routinier wie Stanley Kramer einen Stoff, der Ausgangspunkt zu einem hintergründigen Film hätte werden können, so ohne gedankliche Durchdringung zwischen den Fingern zerrinnen liess.

Urs Jaeggi

Emperor of the North (Ein Zug für zwei Halunken)

USA 1972. Regie: Robert Aldrich (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/319)

Nach einem durch Split-Screen-Effekte und eingehendem Song («A Man and a Train») aufgemüpften Vorspann fällt Aldrich gleich mit der «Tür» ins Haus. Genüsslich zeigt er den halbierten Körper eines Tramps, den der brutale Zugführer Shack (Ernest Borgnine) vom Zug gestossen hatte. «Unterhaltung» ist Aldrichs erklärtes Ziel. Ein politisches Dokument hat ihm nicht vorgeschwebt. Vergessen sind auch die sozialkritischen Ansätze, die seine früheren Filme auszeichneten («Apache», «The Grissom Gang»). Seit «Ulzana's Raid» ist sein kraftvoller Stil aufdringlich, ja fast ein bisschen hysterisch geworden. Dabei enthält das Drehbuch von Christopher Knopf zu «Emperor of the North» eine Menge richtiger Details: Die Wirtschaftskrise Anfang der dreissiger Jahre in den USA. Die Depressionen jener Bevölkerungsteile, auf deren Rücken das Dilemma ausgetragen wurde. Die Lager der herumvagabundierenden Arbeitslosen und Landstreicher, mit ihren eigenen Gesetzen und ihrer eigenen Sprache.
Aber Aldrich versteht es nicht, die Substanz der Story auszufüllen, wie etwa Bo Widerberg bei einem ähnlichen Thema in «Joe Hill». Ohne Überraschungen erzählt er klischeehaft die Geschichte vom Kampf zweier (Hollywood-)Veteranen. Dem Tramp A-Nr. 1 (Lee Marvin) gelingt es als erstem, sich unbemerkt auf dem von Shack geleiteten Güterzug einzuquartieren. Hätte das «Greenhorn» Cigaret (Keith Carradine) nicht die gleiche Idee gehabt, er wäre unentdeckt geblieben. Nur durch einen Trick entgehen sie Shack. Am nächsten Tag besteigt A-Nr. 1 wieder Zug 19. Und wieder vermasselt ihm Cigaret das Konzept. Auf brutale Weise zwingt sie Shack abermals, den Zug zu verlassen. Aber A-Nr. 1 nimmt die Herausforderung an. Auf dem Dach eines Personenzuges «trampen» die beiden hinter Nr. 19 her. Provozierend schreiben sie ihre Absicht auf einem Wasserturm an. Und nun beginnt ein mörderischer Kampf. Als A-Nr. 1 die Notbremse auslöst, bricht sich der Bremser das Genick, und der Heizer erleidet schwerste Verbrennungen. Der bis aufs Blut gereizte Shack versucht nun Cigaret zu töten, den er bis ans Ende des Zuges treibt. Da greift A-Nr. 1 in den Kampf ein. Und mit einem Hackebeilchen, das Aldrich schon vorher bedeutungsschwanger ins Bild geholt hatte, macht er dem sadistischen Shack den Garaus. Dann lässt er auch den Grünschnabel «aussteigen», nicht ohne ihm die (amerikanische) Weisheit mit auf den Weg zu geben, dass die alten handgreiflichen Methoden immer noch besser sind als das grosse Mundwerk der Jugend.
Auf dieser primitiven, ja schon faschistoiden Ebene bewegt sich der ganze Film, inklusive einiger abgedroschenen Broadway-Späßchen und dem ständigen understatement-talk Marvins. Für Amerikas «schweigende Mehrheit» mag dieser Film eine «nützliche» Erziehungsfunktion haben; denn dort dürfen schon Kinder sich an Aldrichs selbstzweckhaften Brutalitäten ergötzen und seine Kernsätze für bare Münze nehmen. Hier reiht sich sein Film nur nahtlos in die Sado-Schwemme ein.

Rolf-Rüdiger Hamacher

Casablanca

USA 1942/43. Regie: Michael Curtiz (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 73/317)

Die Woge der Nostalgie oder wie immer man das rückwärtsgewandte Interesse breiter Massen nennen will, spült Werke von Howard Hawks und Douglas Sirk, Filme mit Marilyn Monroe und Marlene Dietrich, amerikanische Musicals der dreissiger und vierziger Jahre, aber auch Filme über Hitler in unsere Kinos und Fernsehstuben. Sie ermöglicht glücklicherweise auch ein Wiedersehen mit «Bogey», dem am 14. Januar 1957 mit 57 Jahren an Lungenkrebs verstorbenen amerikanischen

Schauspieler Humphrey Bogart. Er hatte in 77 Filmen mitgewirkt, von denen er einen Teil selbst als «lousy pictures» qualifizierte. Der junge Bogart, Sohn eines reichen New Yorker Chirurgen, flog von allen Schulen und trat mit 16 Jahren in die Marine ein. Auf dem Zerstörer «Santa Olivia» erhielt er durch einen Holzsplitter jene Narbe, die seine charakteristische «hängende» Oberlippe, von der sein einzigartiges schiefes Lächeln herrührt, und ein leichtes Lispeln verursachte. Nach dem Krieg kam er beim Theater unter, wo er die Rolle des jugendlichen Liebhabers spielte. Ab 1930 filmte er in Hollywood, aber seine eigentliche Karriere begann erst 1934 mit der Rolle des Gangsters Duke Mandee im Broadway-Stück «The Petrified Forest», das Robert E. Sherwood für Bogart geschrieben hatte und das 1936 von Archie Mayo verfilmt wurde. Bogart wurde zum «bad boy No. 1» Hollywoods: In fünf Jahren drehte er gegen dreissig Filme, bis er mit «High Sierra» (Raoul Walsh, 1941), «The Maltese Falcon» (John Huston, 1941), «Casablanca» und «The Big Sleep» (Howard Hawks, 1946), um nur diese zu nennen, zum Top-Star der Warner Brothers aufrückte. 1945–1949 gehörte Bogart als berühmtester Gangsterdarsteller Hollywoods zu den 10 höchstbezahlten Stars der Filmmetropole. Kenneth Tynan nannte ihn den «letzten und grössten Vertreter des Stoizismus auf der Leinwand», und John Huston, der mit Bogart sechs Filme gedreht hatte, schloss seine Grabrede mit den Worten: «Wir haben keinen Grund, irgendwelche Bitterkeit für ihn zu empfinden – nur für uns selbst, die wir ihn verloren haben. Er ist ganz unersetzlich. Es wird niemals mehr einen wie ihn geben.»

Drei Jahre nach seinem Tod begann, ausgehend vom Bogart-Fan-Club der Harvard University in Cambridge (Massachusetts), ein eigentlicher Kult um «Bogey», der um 1965/66 seinen Höhepunkt erreichte und den Kults um James Dean und Marilyn Monroe ähnlich war. Innerhalb eines halben Jahres erschienen nicht weniger als sechs Bogart-Biographien. Heute gehen die Bücher, Studien und Essays über ihn in die Hunderte. Bogarts Ruhm erweist sich als dauerhafter denn jener der meisten Leinwandgötter. Nach Henri Agel ist Bogart in komplexer Weise ein Held unserer Träume: «In ihm konzentriert sich mehr von den wehmütigen Wunschträumen als etwa in den forschen Draufgängern, deren Image niemals solch entscheidenden Veränderungen unterworfen war wie gerade das des zum Untergang Prädestinierten.» Heute erscheint Humphrey Bogart, der Aussenseiter und «Einzelgänger von der traurigen Gestalt», als romantischer Held einer vergangenen Epoche.
«Casablanca» gehört zu Bogarts berühmtesten Filmen und ist einer der ausdauerndsten Longsellers Hollywoods. Zum «Klassiker» ist er nicht wegen künstlerischer oder menschlicher Tiefe geworden, sondern weil er ein Genre perfekt darstellt, das für eine ganze filmhistorische Epoche exemplarisch ist. Die unnachahmliche Verbindung von Routine und Geschmack und die geschliffenen Dialoge – dem Film liegt ein Bühnenstück zugrunde – lassen das Kolportagehafte und Sentimentale der Dreiecksgeschichte einer Frau (Ingrid Bergman) und zweier Männer (Bogart und Paul Henreid) vergessen. Die Inszenierung ist so glatt und unauffällig wie möglich, die Kamera bewegt sich wie geölt und zeichnet eine erstaunlich dichte Atmosphäre des unruhigen Casablanca während der Kriegsjahre, als Emigranten aus ganz Europa auf der Flucht vor Hitler in dieser von Spitzeln und zwielichtigen Figuren wimmelnden Stadt unter Verwaltung Vichy-Frankreichs auf ein amerikanisches Visum warteten. Bogart spielt hier nicht einen Gangster, sondern einen «good-bad guy», einen Barbesitzer, der sich nach einem enttäuschenden Liebeserlebnis in Paris nach Casablanca verkroch, um seine seelischen Wunden zu lecken. In der erneuten Begegnung mit der Geliebten, der Frau eines tschechischen Widerstandsführers auf der Flucht, wandelt er sich vom einsamen Zyniker zum selbstlosen Menschenfreund und Patrioten. Michael Curtiz (1888–1962), mit richtigem Namen Michaly Kertesz und Ungare, lieferte mit «Casablanca» wohl sein Meisterwerk, in dem nicht weniger als 16 von 20 Hauptdarstellern Hitler-Emigranten waren, darunter Conrad Veidt, Peter Lorre und Curt Bois. Der Film ist also nicht nur für Bogey-Fans von grösstem Interesse, er ist auch ein film- und kulturhistorisches Zeugnis für die Zeit des Zweiten Weltkrieges.

Franz Ulrich

Harold and Maude

USA 1971. Regie: Hal Ashby (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/321)

«Harold and Maude» beginnt fast wie eine «schwarze Komödie» englischer Herkunft: Harold Chasen (Bud Cort), lieblos erzogener Sohn reicher Eltern, erschreckt seine Umgebung mit fingierten Selbstmorden und verbringt seine Zeit am liebsten mit dem Besuch von Begräbnissen, zu denen er in einem Leichenwagen hinfährt. Die Bemühungen eines Psychologen, den depressiven Sonderling von seinen Manien zu heilen, bleiben ebenso erfolglos wie die Versuche der dümmlichen und herrschsüchtigen Mutter, dem Sohn durch ein Vermittlungsinstitut eine Lebensgefährtin zu finden: Harold schlägt die ihm vorgestellten jungen Damen mit seinen makabren Scherzen alle in die Flucht. Nur eine Person findet Harolds Vertrauen und bald auch seine Liebe: Maude (Ruth Gordon), eine ursprünglich aus Wien stammende, schrullige, bald achtzigjährige, aber immer noch unternehmungslustige alte Dame, die in einem bizarr ausstaffierten Eisenbahnwagen lebt und ihre Verachtung des Privatbesitzes gelegentlich mit der «Enteignung» eines fremden Automobils

demonstriert. Maude lehrt Harold, sich von den Zwängen einer in Konventionen erstarrten Gesellschaft zu befreien und das Leben, so wie es sich ihm von Fall zu Fall gerade bietet, in vollen Zügen zu geniessen. Das ungleiche Paar setzt sich in Form einer privaten Revolte im kleinsten Rahmen von der Umwelt ab und narrt mit seinen abstrusen Streichen nicht nur die Polizei, sondern auch Harolds Onkel Victor (Charles Tyner), einst die «rechte Hand» General MacArthurs, der den missratenen Neffen gerne ins Militär stecken möchte. Wie Harold ernsthafte Heiratsabsichten zu äussern beginnt, entzieht sich ihm Maude durch den Tod.
Die liebenswürdige Direktheit, mit der Ruth Gordon die Rolle der Maude interpretiert, die modischen Songs von Cat Stevens, die die Handlung allerdings eher unterbrechen als begleiten, nicht zuletzt aber wohl die trotz ihres leicht anarchistischen Anstrichs pragmatische Lebensphilosophie, für die hier geworben wird, haben dem Film in Frankreich und im Welschland sowohl bei der Presse wie beim Publikum einen überraschenden Erfolg eingetragen. Mit etwas mehr Schliff und weniger verbal geäusserter Philosophie hätte Hal Ashby aus seiner Vorlage zweifellos einen anspruchsvollen Unterhaltungsfilm machen können, eine Charakterkomödie von leicht makabrem Zuschnitt. Der Individualismus, der in «Harold and Maude» so plakativ angepriesen wird («If you want to be happy, be happy...», heisst es in einem der Songs), hätte sich, um überzeugen zu können, aus der Handlung ergeben müssen. (Unerreichtes Vorbild für die Integrierung anarchistischen Gedankenguts in eine unterhaltsame Komödie bleibt immer noch Marcel Carnés «Drôle de drame», 1937.) Die zwischen Pioniergeist und Hippiephilosophie liegende Lebensbejahung, zu der Harold so ostentativ getrieben wird, steht nicht zuletzt deshalb auf schwachen Füssen, weil ausgerechnet Maude, die «positive» Heldin des Films, sich am Ende den Beschwernissen des Alters und der fällig werdenden Lösung von ihrem jungen Freund durch den Freitod entzieht. Damit gewinnt endgültig jene Unverbindlichkeit die Oberhand, die den Hintergrund der sonst einfallsreichen und unterhaltsamen Komödie bestimmt.

Gerhart Waeger

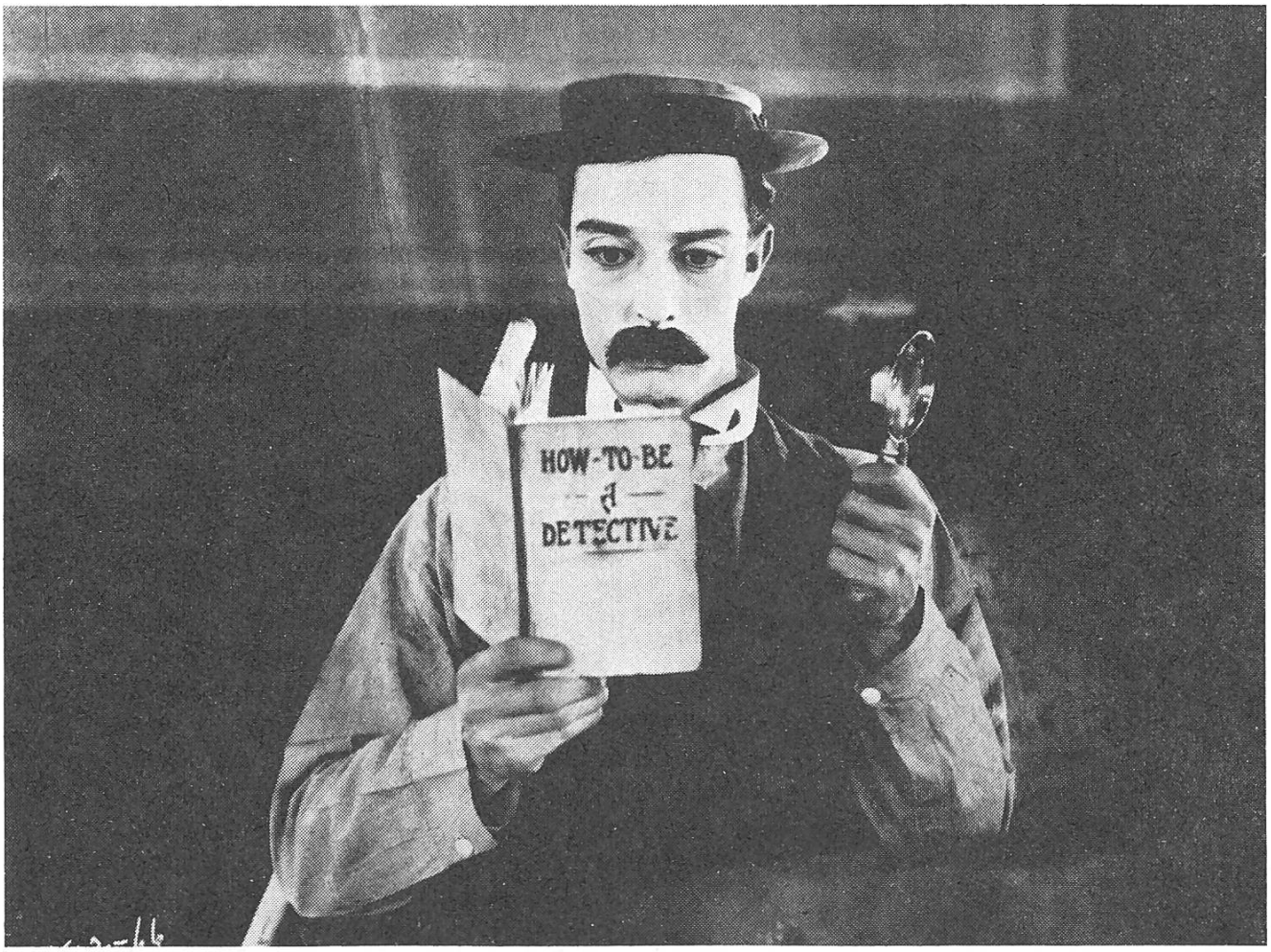
Buster Keatons früheste Langfilme

The Three Ages. Regie: Buster Keaton und Eddie Cline; Buch: Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean C. Havez; Kamera: Elgin Lessley und William McGann; Darsteller: Buster Keaton, Margaret Leahy, Wallace Beery, Joe Roberts, Oliver Hardy u.a.; Produktion: USA 1923, Metro Pictures (Joseph M. Schenck), 60 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.
Our Hospitality. Regie: Buster Keaton und Jack G. Blystone; Buch: Clyde Bruckman, Jean C. Havez, Joseph Mitchell; Kamera: Elgin Lessley und Gordon Jennings; Darsteller: Buster Keaton, Natalie Talmadge, Joe Keaton, Joseph Keaton, Joe Roberts, Kitty Bradbury u.a.; Produktion: USA 1923, Metro Pictures (Joseph M. Schenck), 70 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.
Sherlock Junior. Regie: Buster Keaton; Buch: Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean C. Havez; Kamera: Elgin Lessley und Byron Houck; Darsteller: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Joe Keaton, Jane Connelly, Ford West, Ward Crane u.a.; Produktion: USA 1924, Metro Pictures (Joseph M. Schenck), 50 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

Betrachtet man die drei frühesten Keaton-Langfilme, die nun gleichzeitig auf dem Schweizer Markt (wieder) zugänglich werden, so fallen neben den zu erwartenden Gemeinsamkeiten nicht unerhebliche Unterschiede auf, Unterschiede sowohl des Temperaments als auch der Konzeption. Sie erklären sich zum Teil aus der Situation heraus, dass nämlich Keaton zu Beginn dieser Phase noch damit befasst war, seine eigenen Möglichkeiten auszumessen. Es zeigen sich in den drei praktisch innert

Jahresfrist entstandenen Arbeiten aber auch verschiedene Aspekte von Keatons Talent, die konstitutiv zu seinem Schaffen gehören.
In *The Three Ages* erregen schon die ersten Bilder mit dem durch die felsige Urlandschaft manövrierenden Dinosaurier Heiterkeit: Die Naivität, mit der da Vorzeitliches in Papiermaché ersteht, scheint ihrerseits noch einer film-urgeschichtlichen Situation zuzugehören. Dabei wirkt der Film aber nicht lächerlich im abwertenden Sinn, denn der Zuschauer weiss nie so genau, ob er über ihn oder mit ihm lacht. «The Three Ages» ist selber, das wird rasch erkennbar, ein parodistisches Unternehmen. Er variiert ein Thema durch drei verschiedene historische Epochen, erzählt also drei Geschichten, die nicht hintereinander, sondern parallel geführt werden. Diesen Aufbau hat Keaton übernommen vom dramatischen Stummfilm, der eine Vorliebe für Historisches und Zeitenüberschreitendes entwickelt hatte und es mit entsprechend pathetischer Geste vorführte. Prominentes Beispiel dieses Genres, das man heute am ehesten noch vor Augen haben mag, ist Griffiths «Intolerance». In diesem Zusammenhang lohnt es sich auch, auf die Gestaltung der Zwischentitel zu achten, die – wie immer bei Keaton sorgfältig gestaltet – ebenfalls auf Parodie (besonders der Griffithschen Manier) hin angelegt sind.
Die Handlung dreht sich in «The Three Ages» um die Abenteuer eines jungen Mannes, der in Konkurrenz mit einem überlegenen Mitbewerber um die Hand eines Mädchens kämpft. Nachdem er zuerst im Wettbewerb der sozialen Statussymbole unterliegt, versucht er sich bei der Angebeteten interessant zu machen, indem er ihre Eifersucht erregt, was ihm selber aber nicht gut bekommt. Nach einer direkten Konfrontation mit seinem Konkurrenten setzt der scheinbar schon aus dem Feld Geschlagene zu einem tollkühnen Handstreich an, mit dem er das Mädchen, das gerade dem andern angetraut werden sollte, raubt. Diese Partie des Films bringt, wie üblich bei Keaton, den grossen «Spurt», den phantastisch gesteigerten Bewegungsablauf und die akrobatischen Einlagen. Daran schliessen sich als ironische Schlusspunkte kurze Ausblicke auf Busters «Familienglück».
Natürlich hat die Form, die Keaton für seinen ersten langen Film gewählt hat, verschiedene Vorzüge. Ausser der Verballhornung von filmischen Vorbildern und dem historischen Mummenschanz erlaubt sie auch ein pointiertes Spiel mit dem Gegensatz der Epochen. Vom Aufbau her bietet sie Keaton gewisse Erleichterung, weil mit der Verschachtelung dreier Episoden – die je den Umfang eines Kurzfilms haben – noch nicht alle spezifischen Probleme des Langspielfilms auftreten.
Gerade in diesem Punkt zeigt sich ein deutlicher Entwicklungsschritt von «The Three Ages» zu *Our Hospitality*. Hier nun hat man es mit einem regelrechten Langfilm zu tun, der auch metermässig umfangreicher ist. Das zwingt Keaton, seine Dramaturgie zu modifizieren, in der Anlage des Stoffes weiter auszuholen und bei seiner Entwicklung die nicht spezifisch komischen Elemente auszubauen. Ein Prolog, der dem Film vorangestellt ist, lässt überhaupt nicht an Komödie denken. Gerafft wird die Geschichte einer Blutfehde zwischen zwei Familien erzählt, bei der schliesslich auf der einen Seite nur noch ein Kleinkind übrigbleibt, das rechtzeitig zu Verwandten in Sicherheit gebracht wird. Die eigentliche Handlung beginnt, nach einem kurzen ironischen Seitenblick auf die Frühgeschichte der Stadt New York, mit der Heimkehr des inzwischen erwachsen gewordenen Willie McKay. Die Reise mit einem Eisenbahnzug, der auch für die besonderen Verhältnisse des amerikanischen Films als museal gelten darf, bringt nicht nur eine erste Fassung des amüsanten Spiels, zu dem sich Keaton vom Thema Eisenbahn immer wieder inspirieren liess. Des Regisseurs Sinn für die malerischen Aspekte einer solchen Reise, seine beschreibenden Fähigkeiten treten hier deutlich hervor. Gleichzeitig wird auch die dramatische Verknotung in die Wege geleitet, wenn sich Willie unterwegs in die Tochter der mit seiner Familie verfeindeten Canfields verliebt. Der vorerst ahnungslose Willie, der gleich bei seiner Ankunft erkannt wird und nur zufällig den ersten Nachstellungen entgeht, realisiert die drohende Gefahr erst, als er im Hause der Canfields zu Gast ist – in der Höhle des Löwen also, wo ihn aber das Gesetz der

Gastfreundschaft schützt. Verständlicherweise sucht er den Zeitpunkt seines Weggangs hinauszuschieben, versucht er auch, sich unbemerkt davonzuschleichen, was ihm beinahe gelingt. Danach kommt es zur grossen Verfolgungsjagd mit Kletterpartien und haarsträubenden Situationen an einem Wasserfall. Nachdem er bereits mit dem Zug wieder verreisen wollte, landet Willie schliesslich wieder im Hause der Canfields: Diese kommen gerade rechtzeitig, um noch zur Kenntnis zu nehmen, dass ihre Tochter und Willie McKay geheiratet haben.
Wenn «Our Hospitality» deutlich zeigt, dass Keaton nicht bloss als Komiker und Komödiengestalter begabt ist, sondern die Dramaturgie des Films umfassend beherrscht, so wird man dennoch einräumen müssen, dass die Anforderungen, die der Langfilm an ihn stellte, spürbar sind: Spürbar in einer Aufteilung des Films in verschiedene Partien von verschiedenem Rhythmus und wechselnder Tonart; spürbar auch darin, dass die dramatischen Teile nicht immer frei sind von einer gewissen Schwere. Am Rande ist anzumerken, dass in diesem Film die ganze Keaton-Familie vertreten ist: Keatons Frau Natalie Talmadge spielt die weibliche Hauptrolle, Keatons Sohn hat seinen Auftritt als Baby Willie und Keatons Vater führt den malerischen Eisenbahnzug.
Wiederum an der unteren Grenze eines Langfilms, was die zeitliche Dauer anbetrifft, bewegt sich *Sherlock Junior*. Als Komödie gehört diese Arbeit zum Dichtesten, was Keaton geschaffen hat: Dicht in der heiter-phantastischen Atmosphäre, dicht aber auch in der Verarbeitung von komischen und akrobatischen Einfällen. Ein von Keaton schon in den Kurzfilmen mehrmals eingesetztes Motiv findet hier seine wirkungsvollste Verarbeitung. Die Haupthandlung ist als Traum des Helden angelegt, der eine spiegelnde Funktion hat gegenüber dem wirklichen Leben. Besonders



Buster Keaton in «Sherlock Junior»

reizvoll an diesem Traum ist der Umstand, dass es ein Kino-Operateur ist, der ihn träumt und sich dabei nach vorn auf die Leinwand begibt und dort in die Handlung des laufenden Films hineinsteigt. Ähnlich wie in «The Three Ages» wirbt Buster um die Hand einer Schönen, wird dabei aber von einem Konkurrenten vorerst aus dem Feld geschlagen, weil man ihn zu Unrecht eines Diebstahls verdächtigt. Im Traum nun tritt er als Sherlock Junior auf, der dem Komplott der wirklichen Täter auf der Spur ist, sich ihren Anschlägen geschickt entzieht und sie unerbittlich verfolgt. Als der Traum zu Ende ist, haben sich die Probleme auch in Wirklichkeit gelöst. Seine Angebetete sucht ihn in der Kino-Vorführkabine auf, um ihm mitzuteilen, dass sein Konkurrent als Dieb entlarvt worden ist. Neckische Schlusspointe: Buster schielt auf die Leinwand, um dort abzulesen, wie man sich bei einem «happy end» richtig verhält...

Das Traum-Motiv erlaubt Keaton eine gewisse Steigerung der Phantastik der Vorfälle über das bei ihm übliche Mass hinaus. Damit fallen in diesem Film auch die bloss verbindenden, die Handlung entwickelnden Partien fast gänzlich weg. Während Einleitung und Schluss Musterbeispiele von Keatons subtil charakterisierender und dabei ausgefeilter Komik enthalten, herrschen im Traum die spektakulären Elemente vor, Krimi-Parodie und mit raffinierten Tricks durchsetzte Verfolgung. Vor allem die letztere gibt besonders Anlass, sich einmal mehr in Erinnerung zu rufen, dass Keaton die vorgezeigte Akrobatik wirklich ausübte und sogar andere Darsteller – in diesem Fall den vom Motorrad stürzenden Gehilfen Sherlocks – in kritischen Momenten vertrat. Bei all den Waghalsigkeiten, die sich Keaton in dieser Inszenierung zumutete, erstaunt nicht, dass er sich gerade hier die einzige schwere Verletzung seiner Laufbahn holte.

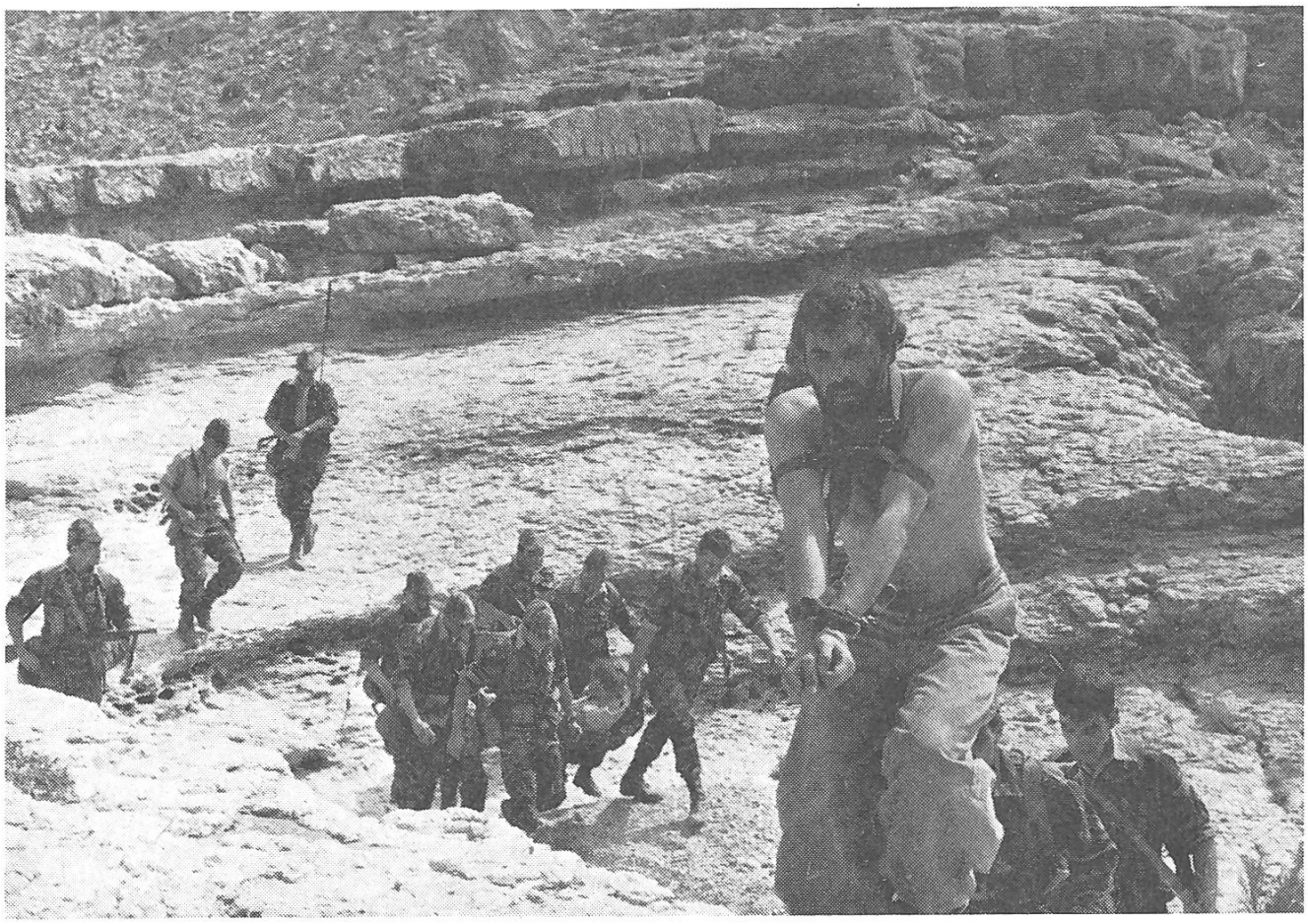
Neben der aussergewöhnlichen Perfektion der Bewegungs- und Gagsteigerung in der Verfolgungspartie interessiert an «Sherlock Junior» besonders, dass hier bereits das Medium reflektiert wird. Ansätze zu einer Aufsprengung des Illusionsrahmens, Versuche, über die Rampe hinwegzuspielen, gibt es schon in Keatons Kurzfilmen. Dass hier nun aber der Hauptdarsteller im Lauf des Films diese Rampe hin- und zurück überschreitet, dass daneben die Montage (ähnlich wie später in «Hellzapoppin») und in einem Fall die Tricktechnik zum Gegenstand des Spiels gemacht werden, geht weit über solche Einfälle hinaus. Es weist Buster Keaton im geschichtlichen Zusammenhang als einen Mann nicht nur der hochentwickelten Praxis, sondern auch der gedanklichen Entwicklung und Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Films aus. Was übrigens durchaus in der Konsequenz des *Film*-Komikers mit parodistischen Intentionen liegt.

Edgar Wettstein

R. A. S. (An der Front nichts Neues)

Frankreich 1973. Regie: Yves Boisset (Vorspanndaten s. Kurzbesprechung 73/338)

Der knapp 35jährige Franzose Yves Boisset hat eine Vorliebe für «heisse» und damit auch erfolgversprechende Themen. Nach «Un Condé», einem Film aus dem in Frankreich als tabu geltenden Milieu der Polizei, und «L'attentat», einem Schlüsselwerk zur Ben-Barka-Affäre (die übrigen Arbeiten Boissets sind in der Schweiz nicht bekannt geworden), folgt nun mit «R. A. S.» (dies ist eine Abkürzung für den militärischen Terminus «Rien à signaler») ein Film über den Algerienkrieg, genauer (Boisset legt grossen Wert auf diese Differenzierung): ein Film, der während des Algerienkriegs spielt. «R. A. S.» ist erst der dritte in Frankreich gedrehte Film, der den Algerienkrieg zum Thema hat – er behandelt somit eine «unbewältigte Vergangenheit», über deren Virulenz man sich ausserhalb Frankreichs kaum Rechenschaft ablegt. Dennoch hat Boisset auf eine Durchleuchtung der politischen und wirtschaftlichen Hintergründe dieses Krieges verzichtet. Im Gegenteil, er wird nicht



müde, in Gesprächen mit der Presse auf die Allgemeinverbindlichkeit seines neuen Filmes hinzuweisen, der, wie er behauptet, ebensogut in Vietnam, in Irland oder sogar im Vorderen Orient spielen könnte.
In «R. A. S.» geht es um die Schicksale junger Kriegsgegner, die in die tödliche Maschinerie des Militärapparats geraten und in einer Strafkompanie mit Brachialgewalt zu guten Soldaten gedrillt werden sollen. Boissets Helden werden von der Gewalt angesteckt und verändert: Einer erschiesst seinen Vorgesetzten und anschliessend sich selbst, einer lässt sich vom Gegner töten, während ein Dritter, nachdem auch er einen Menschen erschossen hat, seine Waffe wegwirft und eine selbstmörderische Fahnenflucht begeht. In der Nacherzählung hört sich dies an wie die Geschichte eines bedingungslosen Antikriegsfilms. Doch Boisset macht stillschweigend die Voraussetzung, dass Kolonialkriege schlecht, Befreiungskriege (hier derjenige der Algerier) aber gut seien. Damit wird die angerufene Moral (das Gebot, nicht zu töten) zum Vehikel für eine politische Moral (Verwerflichkeit der Kolonialkriege), was nur auf Kosten der Glaubwürdigkeit geschehen kann. Dies erklärt vielleicht auch den Widerspruch, dass eine «negative» Figur wie jene des Majors Lecoq, der seine Soldaten durch persönlichen Mut und einen rauhbeinigen Kameradschaftsgeist für die Sache des Krieges zu begeistern weiss, die grössere Ausstrahlungskraft gewinnt als die «positiv» gesehenen Antihelden.
Was an «R. A. S.» überzeugt, ist die dichte Atmosphäre, die realistische Schilderung des militärischen Alltags, die behutsame Steigerung der dramatischen Spannung, kurz: die Verpackung, in die Boisset seinen politischen Pazifismus eingekleidet hat. Boisset will bewusst, und er beruft sich dabei auf Brecht, für das «Publikum vom Samstagabend» arbeiten. Dies ist ihm auch gelungen: «R. A. S.» ist ein spannender Abenteuer- und Kriegsfilm geworden. Die sorgfältige Zeichnung des Details lässt dabei die Konstruiertheit der Handlung vergessen.
Anders als in «L'attentat», wo noch die Nebenrollen mit Stars besetzt waren, hat Boisset diesmal mit jungen, unbekannten und relativ unerfahrenen Schauspielern

gearbeitet. Dabei machte er, wie er in einem Interview erzählte, eine überraschende Erfahrung: Während der sechswöchigen Dreharbeiten in Tunesien gewöhnten sich die jungen, meist antimilitaristisch gesinnten Darsteller so an den Drill, dass sie sich auch in ihrer Freizeit wie in einer militärischen Organisation zu benehmen begannen. Die Schwachen wurden ausgelacht, der Darsteller des Adjudanten spielte sich auch nach Beendigung der Dreharbeiten als solcher auf, und einige Araber erhielten gar echte Fusstritte. Der Schöpfer von «R. A. S.» kam hier unversehens einem Mechanismus auf die Spur, den ein Joseph Losey vielleicht zum Thema eines ganzen Films gemacht hätte, dem man auf jeden Fall mit rein politischen Kategorien, wie sie Boisset vertritt, nicht gerecht werden kann.

Gerhart Waeger

ARBEITSBLATT KURZFILM

Fantasmatic

Zeichentrickfilm, schwarzweiss, Lichtton, 5 Min.; Regie, Buch, Kamera und Schnitt: Gisèle und Ernest Ansorge; Produktion: Schweiz 1969, NAG-Film; Verleih: Columbus Films, Zürich (35 mm); SELECTA-Film, Fribourg (16 mm); Preis Fr. 18.–

Kurzcharakteristik

Das Leben des Menschen in allen physischen und psychischen Entwicklungsphasen wird mit der den Ansorges eigenen Animationstechnik unter besonderer Berücksichtigung der tiefenseelischen Bereiche dargestellt. In «Fantasmatic» entsteht ein faszinierendes Universum von Träumen und Mythen, menschlichen Sehnsüchten und Formen, in denen jeder sich wiederfinden kann, der bereit ist, in die surrealistische Atmosphäre des Films mit seiner symbolhaften Sprache einzusteigen.

Zum Inhalt

Aus einer schwärzlichen Masse – dem Ur-Chaos? – entwickelt sich über die Form von Ei und Embryo ein Kind. Es beginnt einen Stollen zu graben und kommt über eine Art Pass an die frische Luft. Schreie eines Neugeborenen begleiten in der Folge die Bilder vom Embryonalzustand des Menschen: sein Verlangen nach der Brust, der Nahrung usw. In der späteren Phase der Loslösung taucht ein Abgrund auf. Das Hineinstürzen des Kindes wird im letzten Moment dadurch verhindert, dass es von einem grossen schwarzen Vogel weggetragen wird, der es in die Wellen eines stark bewegten Meeres fallen lässt. Ein Fisch verschluckt das Kind, speit es am Sandstrand wieder aus, wo es von einer riesigen Hand gefangen genommen wird, aus der es sich nur durch das Absägen eines Fingers zu befreien vermag. Der weitere Weg des sich entwickelnden Menschen führt auf eine Erhebung, die sich als Frisur einer Frau entpuppt. Nach Erkundigungsfahrten auf deren Gesicht sackt er zusammen und verschwindet beinahe in ihrem Mund, taucht allerdings in einer Art Schwebezustand unter Orgelbegleitung in einer gotischen Kathedrale wieder auf. Diese Erlebnis-Landschaften werden durch andere abgelöst. So durchquert er eine Ebene, auf der schwarze Hände wachsen. Zwei besonders grosse zu seiner Rechten und Linken packen ihn. Mit einem Lanzenstich gelingt es ihm, sich zu befreien. Die Hände wachsen nach, er aber setzt lachend seinen Weg fort. Die nächste Entdekkung besteht aus einer Art Kugel über ihm, mit einem Auge in der Mitte, die er schwebend über einem Feld von vielen kleinen Hügeln (Brüsten?) zu erreichen