

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 27 (1975)

Heft: 16

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: 02.02.2026

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

Grossen Preis auszuzeichnen, eine Vergabe, die weitgehend auf Unverständnis stiess. Nicht minder böses Blut erregte die Verleihung des Spezialpreises der Jury an Bologninis «Per le antiche scale», während der zweite Preis für «Vetchni vremena» (Ewige Zeiten) von Assen Schopoff (Bulgarien), der Preis für das beste Erstlingswerk für Karen Arthurs «Legacy» und die drei Erwähnungen für «Hustruer», «La pomme rouge» von Tolomuch Okeew (UdSSR) und «Fluchtgefahr» auf Wohlwollen stiessen. Die FIPRESCI-Jury zeichnete ex-aequo «Legacy» und «Il sospetto» aus und verlieh Fredi Murers «Wir Bergler in den Bergen...» eine Empfehlung. Die Ökumenische Jury schliesslich erntete mit der Vergabe ihres Preises an «Noua» viel Beifall, während die Empfehlung für «Hustruer» doch eher als Hommage an den diesjährigen norwegischen Präsidenten verstanden werden muss.

An einer Pressekonferenz, die Jurypräsident Peter von Gunten mit viel diplomatischem Geschick zu leiten wusste, wurde allerdings klar, dass es vermassen wäre, in den ausgezeichneten Filmen in jedem Falle auch die besten zu sehen. Jury-Verdikte sind Kompromisse zwischen verschiedenen Geschmacksrichtungen, Neigungen und – obschon dies dementiert wurde – chauvinistischen und politischen Interessen: in Locarno nicht minder als in Cannes und anderswo. Und wo Interessen auf dem Spiel stehen, bilden sich bald Lobbies, wird gehandelt und gefeilscht. So kann es leicht geschehen, dass am Schlusse zur Überraschung aller ein Verdikt gefällt wird, das so recht eigentlich gar niemand wollte. Die Verleihung des diesjährigen Grossen Preises ist unter diesem Aspekt zu verstehen. Man mag dies bedauern, die Jury selber tat es offensichtlich auch. Mit dem offiziell ausgesprochenen Tadel an die Locarneser Auswahlkommission, dass sie den in der FIPRESCI-Woche gezeigten Film «Falsche Bewegung» von Wim Wenders nicht in den Wettbewerb aufgenommen hat, verlieh sie faktisch einen inoffiziellen Preis an jenen Film, den die beiden andern Juries allzu schnell aus den Augen verloren haben.

Urs Jaeggi

FILMKRITIK

Tommy

Grossbritannien 1975. Regie: Ken Russell (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/236)

Ken Russell, des britischen Films exzentrischstes Kind, schlägt, man weiss und befürchtet es, hart und nachhaltig zu. Was er jedenfalls mit Tschaikowsky («The Music Lovers», 1970) und Mahler («Mahler», 1974) getrieben hat, wurde ihm vielerorts als zwar in ihrer Art genialische, aber eben doch Scharlatanerie übelgenommen. Seine Schläge scheinen zusehends härter zu werden und schneller zu folgen. Noch sind wenige Monate vergangen, seit sein «Mahler» zu sehen war, und schon donnert und blitzt dem Publikum «Tommy» um die Ohren; dabei wird bei uns der Film bloss mit konventionellem Tonverfahren gezeigt und nicht mit dem speziell für «Tommy» entwickelten quintaphonischen 5-Kanal Magnetton. Ausserdem scheint Russells nächster Coup mit dem kaum überraschenden Titel «Lisztomania» bereits im nächsten Winter bevorzustehen – mit «Tommy»-Darsteller Roger Daltrey als Liszt und Ex-Beatle Ringo Starr als Papst!

Eigentlich schien die Ausgangslage für «Tommy» nicht schlecht. «Tommy», «the worlds first rock-opera», bereits 1969 komponiert von Pete(r Denis Blanford) Townshend, dem Leader von «The Who», musste ja, wie «Jesus Christ Superstar» und «Godspell», irgendwann verfilmt werden, und «Tommy»- bzw. «The Who»-Fans konnten wohl von Anfang an als weniger heikel auf eine Adaptation und visuelle Interpretation des Opus aus der Küche Russells eingeschätzt werden, als Tschaikowsky- und Mahler-Verehrer auf ein Porträt ihrer Meister.



«Tommy» war zu Beginn eine in noch recht losem Zusammenhang stehende Reihe von Songs, die die Geschichte eines Jungen und Jünglings zum Inhalt hatten, der seit der Ermordung seines Vaters durch den Freund der Mutter blind, taub und stumm ist («You didn't hear it, you didn't see it, you won't say nothing to no one»). Nach verschiedenen Heilungsriten die nichts zu nützen scheinen (im Film erwartungsgemäss ein Fressen für Russell), und nach seinem Aufstieg als neuer Flipperkastenchampion gewinnt er seine Sinne zurück, als er sein eigenes Spiegelbild zertrümmert. Seine Befreiung lässt ihn als Messias einer neuen Religion des Spiels auftreten. Als seine Jünger ihm die Gefolgschaft versagen, findet er schliesslich zu «Ihm» zurück («See me, feel me, touch me, heal me»).

Das Opus gilt vielen Popmusikkennern als Quintessenz der Rockmusik. Es wurde in den Opernhäusern von New York, Hamburg und Kopenhagen gespielt, 1971 als Ballett getanzt. Parallel zu einer Orchesterversion mit dem London Symphony Orchestra, starteten die Musikproduzenten Lou Reizner und Lou Adler 1972 eine Drei-Platten-Fassung, die als teuerste Musikkonserve der Welt von sich reden machte, obwohl sie musikalisch nicht mehr gleich zu überzeugen vermochte wie die Originalfassung. Für Russells Film bot man neuerdings eine beachtliche Starparade auf, die von Pop-Grössen wie Eric Clapton, Elton John, Tina Turner und natürlich den «Who» reicht bis zu Schauspielern der Klasse Oliver Reeds und Jack Nicholsons, welche zum Erstaunen des Zuschauers ihren Gesangspart mühelos selber meistern. (Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Dialogsequenzen gesungen). Roger Daltrey,

Sänger der «Who», der schon in den vorgängigen Versionen von «Tommy» praktisch mit diesem eins geworden war, agiert auch im Film als Hauptdarsteller.

Für Darstellerkunst bleibt allerdings in Russells Orgie nur beschränkt Raum. Zu stark ist das Gewicht akustisch-musikalischer und optischer Effekte: «It shakes your nerves and it rattles your brain» vermerkte «Time»-Magazine. Was aber des einen Freud (natürlich durchaus auch Sigmund Freud), ist des andern Leid. Manchen genügt es, gerüttelt und geschüttelt zu werden, schlimmer als mit «Erdbebens» Sensurround, andere fragen sich betroffen: Wozu das alles? Am meisten Mühe macht bei dem Ganzen nämlich die totale Standpunktlosigkeit, die aus dem Film resultiert. Tommys Vater steigt am Anfang des Films zu sphärischer Musik von einem Berg herab, umstrahlt von der riesigen orange-gelben Sonne. Anschliessend Mutter und Vater in schottischer Berg- und Talidylle, die der Dentyne-Chewinggum-Reklame abgesehen scheint, und Zeugung Tommys unter dem quellfrischen Wasserfall. Am Schluss ist es dann die Hauptfigur selbst, die den Kreis (ein Symbol, das immer wieder auftaucht) schliesst: Der Film endet mit Tommy in derselben gleissenden, göttlichen Sonne... Ist es Russell wirklich so ernst mit «Tommy» («Tommy is the greatest work of art the twentieth century has produced»), oder mockert er sich satirisch darüber, wie manche Rezessenten problemlos annehmen? Viel eher scheint mir, hat man es auch diesmal wieder, und deutlicher denn je, mit einem Produkt völlig hemmungsloser, unkontrollierter Kreativität zu tun, ein Produkt, bei dem deshalb genialste filmische Einfälle und Sequenzen direkt neben banalster, geschmackloser und lächerlichster, oft genug geklauter Billig-Jakob-Ware stehen. Letzteres etwa in den ärgerlichen Zooms im Takt der Musik oder im plumpen Flugzeugabsturz von Tommys Vater, währenddem dessen Bild vom Nachttisch seiner Frau fällt und in tausend Stücke zerspringt. Ersteres etwa in der Sequenz mit Nora, der Mutter Tommys (Ann-Margret) vor dem Fernsehapparat, die, nachdem sie die Bildfläche zertrümmert hat, von all dem überschwemmt wird, was sie zuvor an Reklame genossen hat: Champagner-Schaum, Royal-Beans und als Finale Schokoladenguss, der das luxuriöse Appartement im Nu in eine Kloake sondergleichen verwandelt, in der sich Nora genüsslich wälzt, eine Szene, nebenbei gesagt, die Russell ohne Wissen um Dusan Makajevs «Sweet Movie» gedreht haben muss. Auch anderswo sind deutlich kritische Züge eingebettet: Wer dem sanften, wundersam geheilten Pop-Messias zu nahe tritt, wie der Teenager Sally Simpson (Viktoria Russell, Tochter des Regisseurs) wird von der Ordnungstruppe, die auch darauf achtet, dass die Kasse stimmt, blutig getreten, zum Krüppel geschlagen. Wieder anderes schwankt zwischen Genialität und Geschmacklosigkeit, so wie das Werk insgesamt: Hunderte von Blinden und Krüppeln, die Russell in Portsmouth zusammengetrommelt hat, liefern, angeführt von Eric Clapton als gitarrespielendem Hohepriester, eine derart groteske Messe zu Ehren einer neuen gesundheitbringenden Maria in der Person der Marylin Monroe, dass einem ganz im Gegenteil fast Hören und Sehen vergeht.

Dem benommenen Zuschauer bleibt der Eindruck eines im ganzen gesehen abstrusen, äusserst zwiespältigen, oft gewalttätigen Werks, das sich, aus Distanz gesehen, mühelos auf der Welle des gegenwärtigen Irrationalismus und der Suche nach Ersatzreligiosität ansiedeln lässt, ein Werk, das fast aufdringlich nahelegt, als Symptom einer dekadenten Kultur gewertet zu werden.

Niklaus Loretz

Hollywood-Dokumentation

F-Ko. Das Kellerkino Bern hat eine umfangreiche Dokumentation mit dem Titel «Hollywood. Die Filmfabrik – Daten zur Produktion» herausgebracht. Das Buch informiert über die Entwicklung Hollywoods von den Anfängen an; weitere Stichworte sind: Geschäft und Politik, Hollywood-Imperialismus, Die Gesellschaften und das Fernsehen. Sehr ausführlich wird das System der Produktion dargestellt, es folgt eine Übersicht über die verschiedenen von Hollywood etablierten Genres. Zu beziehen über Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern.

Senso (Sehnsucht)

Italien 1954. Regie: Luchino Visconti (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/220)

Die erste Szene von «Senso» gibt den Blick frei auf die Opernbühne. Eine Aufführung von Verdis «Trovatore» in der Venezianer Oper bildet 1866 Anlass für eine Kundgebung gegen die österreichische Fremdherrschaft. So richtig diese Einleitung historisch angeordnet ist, so wenig erschöpft sich ihre Bedeutung in der genauen Rekonstruktion. Die Oper auf der Bühne findet im Film ihre Fortsetzung, ausserhalb des Theaters, einer gegenteiligen Aufforderung der Gräfin Serpieri zum Trotz. Ein wesentlich von musikalischen (und optischen) Leitmotiven strukturiertes Drama voller Leidenschaftlichkeit und Pathos, ausgetragen im Wechsel zwischen grossen und kleinen Szenen, ebensolchen Räumen und Kulissen, nimmt in der stilprägenden Bühnenszene seinen Ausgang. Darüber lässt sich nun freilich viel Neues nicht sagen. Eher drängt sich die Frage auf, ob ein so konzipierter Film heute, in seiner Wiederaufführung nach gut zwanzig Jahren, noch «möglich» sei. Für das Ja auf diese Frage lassen sich zwei – und wohl noch mehr – Gründe anführen: Das Beispielhafte der Konzeption und das zugleich ausgeprägt Persönliche ihrer Verwirklichung. Bereits in jener einleitenden Episode erfolgt die dramatische Verknötung der beiden zentralen Themen des Films. Livia Serpieri engagiert sich für ihren Vetter, den Marchese Ussoni, mit dem zusammen sie sich für den Widerstand gegen Österreich einsetzt. Auf eine verächtliche Bemerkung hin fordert Ussoni in der Oper den österreichischen Leutnant Franz Mahler zum Duell. Livia sucht, um das Duell zu verhindern, eine Begegnung mit Mahler und verfällt dem Charme des jungen Schönlings. Während Ussoni verhaftet wird, aber ausser Landes fliehen kann, während die Italiener sich offen erheben und die Stunde der Befreiung heranrückt, verliert sich Livia in ihrer Liebe zu Mahler, in blinder Leidenschaft, der sie Ehemann, Würde und schliess-



lich auch die Sache Italiens opfert, bis endlich Mahler ihr brutal vor Augen führt, dass er mit ihr blass gespielt und ihr Geld benötigt hat.

Die fast hysterischen Züge von Liviias Leidenschaft einerseits und die operettenhafte Figur des Offiziers anderseits (der überdies auch seinen wahren Charakter kaum versteckt) scheinen schlechte Voraussetzungen abzugeben für ein ernsthaftes Drama. In der Tat würde dieses leicht ins Lächerliche abgleiten, würde nicht Visconti mit jeder Geste seiner Inszenierung den historischen Bezug herstellen, die Wende aufzeigen, die sich auch in Liviias Liebe zu Mahler vollzieht.

Livia hat Grösse in ihrer Leidenschaft, ihrer Unbedingtheit. Aber es liegt darin zugleich auch Schwäche, dass sie sich ihren Gefühlen gänzlich überlässt, sich in ihnen verzehrt, sich sichtbar immer mehr der Selbstzerstörung überantwortet. Mit dieser persönlichen Tragödie korrespondiert die historische: Der Niedergang von Liviias Stand, dessen Ende mit der politischen Umwälzung naherückt. Mahler selbst hält es ihr vor, dass sie – freilich auch er – einer überlebten Welt angehöre. Und er meint damit zugleich ihre Liebe, die kein angemessenes Objekt mehr findet. Damit reisst er ihr endgültig den Boden unter den Füssen weg, den er selber allerdings schon vorher verloren hat. Livia bleibt es, einen letzten Akt der Erniedrigung zu vollbringen mit der Anzeige Mahlers. Dieser hat sich mit dem von Livia erhaltenen Geld der Befreiungsbewegung vom Dienst losgekauft und wird jetzt hingerichtet in einer förmlichen, aber hastigen Erschiessung, die vom Gegröhle betrunken Soldaten untermalt wird. Wie dieses bittere Ende von Visconti noch in Bildern voller Schönheit inszeniert wird, so ist das ganze Drama getragen von einer kunstvollen Gestaltung des optischen und akustischen Rahmens. Als Kulisse dient zuerst Venedig, auch späterhin ja bei Visconti eine Stätte, in der sich Vergangenheit, übersteigerte Kultur und geahntes Ende bildhaft vergegenwärtigen; hier zugleich aber auch ein vielfaches Wechselspiel zwischen engen Gassen und sich weitenden Plätzen, labyrinthischen Gängen und Treppe und monumentalen Fassaden. Später ziehen die Serpieris hinaus auf einen Landsitz in der Nähe Veronas. Die offene, helle Landschaft leitet über zum Kontrastpunkt des Leidenschaftsdramas, dem bunten Lagerbetrieb und der Sammlung der Befreiungskämpfer zur Schlacht. Wenn freilich hier Visconti dem politischen Aufbruch der Italiener freudige Emphase verleiht, so bleibt der hoffnungsvolle Ausblick auf eine neue Epoche im Film Episode. Das Bild verdüstert sich sogleich wieder mit der (vorläufigen) Niederlage der Aufständischen und der Irrfahrt Liviias nach und in Verona. Das hat seinen Grund wohl nicht nur im persönlichen Geschick der Hauptfiguren, sondern auch in Viscontis Geschichtsverständnis, das die Hoffnungen des Volkes auf Befreiung nicht wirklich sich erfüllen sieht. So bleibt die Gesamtstimmung des Films bis zum Schluss die der Trauer.

Individuelles Drama und historische Entwicklung sind in «Senso» modellhaft ineinander verschränkt. In dieser Geschlossenheit wirkt Viscontis Film auch heute noch intakt. Eindrücklich bleibt aber auch der Reichtum der gestalterischen Mittel, den Visconti mit sicherer Beherrschung einsetzt. Die Farbregie verstand der Italiener auf Anhieb als eine Möglichkeit kunstvoller Stilisierung. Und Bruckners sinfonische Musik trägt nicht nur die Stimmung des Dramas, sondern auch sein operhaftes Pathos. Dass hinter dieser Inszenierung nach Art eines Gesamtkunstwerks des Regisseurs Theatererfahrung wirksam ist, ist unverkennbar. Und dennoch entwickelt Visconti damit eine authentische Möglichkeit des Films, die nichts Geliehenes, nichts Eklektisches an sich hat.

Edgar Wettstein

«Das isch jetz no de bescht!»

Gody Suter (Produzent) und Charles Lewinsky (Redaktion) produzieren gegenwärtig für das Fernsehen DRS unter dem Titel «Das isch jetz no de bescht!» vier 45minütige Sendungen über fünfzehn Jahre Kabarett im Schweizer Fernsehen. Die vier Sendungen mit Ausschnitten aus alten Kabarettsendungen und -aufzeichnungen werden von Ines Torelli, Alfred Rasser, Walter Morath und Cès Keiser präsentiert. Ausstrahlung: 1976.

White Heat (Maschinenpistolen)

USA, 1949. Regie: Raoul Walsh (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/240)

Schon die erste Einstellung dieses dritten und jüngsten Gangsterfilms aus dem Leckerbissenzyklus «The bad guys» der Columbus («Little Caesar», vgl. ZOOM-FILMBERATER 13/75; «Angels With Dirty Faces» vgl. 15/75) verspricht, was im folgenden gehalten wird: So unheilvoll düster wie der Tunnel, aus dem der 300 000 Dollar schwere, schwarze Postzug dahert, gleich düstere, schwarze Dampfwolken aussossend, genauso unheilvoll und schwer ist die Stimmung im ganzen Film des Hollywood-Routiniers Raoul Walsh. Dennoch hat «White Heat» eigenartigerweise wieder mehr gemein mit dem Gangsterfilmtypus der dreissiger Jahre, mit «Little Caesar» von Mervyn Le Roy, mit «Scarface» von Howard Hawks und mit «Public Enemy» von William A. Wellman, als mit der «Schwarzen Serie» der vierziger Jahre (vgl. etwa «The Big Sleep» von Howard Hawks in 19/74), obwohl er durch das dramaturgische Einsetzen neuerer technischer Geräte in der Gangsterbekämpfung deutlich jüngerem Datums ist.

Zunächst die Geschichte: Cody Jarrett (James Cagney) landet mit seiner Gang einen blutigen Coup auf einen Postzug. Dabei wird einer seiner Leute schwer verletzt. Bereits damit beginnt das Verhängnis des schwer neurotischen und anfallgeplagten Cody: Als sie den Unterschlupf in einem Landhaus bei seiner abgöttisch verehrten Mutter (Margaret Wycherly) verlassen müssen, bringt es einer seiner Leute nicht übers Herz, den zurückbleibenden Verletzten wie befohlen zu erschiessen, sondern er verspricht ihm einen Doktor und steckt ihm die Zigaretten zu, die innert Kürze die Polizei auf die Spur von Codys Gang bringen. Cody zieht es deshalb vor, sich für einen gleichzeitig anderswo begangenen Hotelraub schuldig zu bekennen, was ihm ein perfektes Alibi, aber auch zwei Jahre Gefängnis einbringt. Um ihn zu bespitzeln wird ein Polizist als falscher Sträfling (Edmond O'Brien) eingesetzt, dem es nach und nach gelingt, das Vertrauen Codys zu erlangen. Er rettet ihn am Arbeitsplatz im Gefängnis vor einem Mordversuch Big Eds, die vormals rechte Hand Codys, der sich nicht nur an seine Frau (Virginia Mayo) herangemacht hat, sondern seit längerer Zeit darauf spekuliert, ihn als Boss abzulösen. Beim Versuch von Codys Mutter, während dessen Abwesenheit draussen «zum Rechten zu sehen» und den Mordversuch an ihrem Sohn zu rächen, wird sie selber erschossen. Codys Hauptstütze, seine Mutter, jene, die ihn immer ganz oben («top of the world») sehen wollte, ist ihm entzogen. Wohl gelingt es ihm, nach einem Ausbruch mit dem unerkannten Spitzel, den Rivalen aus dem Weg zu räumen. Vor einem neuen Coup auf die Lohnkasse eines Chemiewerkes kann aber der falsche Sträfling und Vertraute Codys die Polizei warnen. Alle Gangmitglieder kommen um. Nur Cody hält sich auf einem riesigen Gasbehälter fest. Wohl weiss er, dass kein Entkommen mehr möglich ist, aber die Gewissheit, sich selber mit der ganzen Anlage in die Luft jagen zu können, lässt ihn, schwer angeschossen, ein letztes Mal zu einem irrsinnigen, grausigen Lachen ansetzen, bevor er in den Behälter schießt. Ein Gangsterende, mit dem es selbst spektakulärste Zerstörungsorgien moderner James-Bond-Filme nicht im entferntesten aufnehmen können, weil es durch die Person des Gangsters und nicht bloss durch tote Technik getragen ist.

Die Schwarze Serie zeichnet sich vor allem durch die Erzeugung von Angst und Unsicherheit beim Zuschauer aus. Diese kommt meist dadurch zustande, dass der Zuschauer nie mehr weiss als die Hauptfigur, der Privatdetektiv etwa, der von einem Dunkel ins andere tappend, mehr oder weniger zufällig seine Nachforschungen zu überleben scheint. Anders bei «White Heat»: Wie bei «Little Caesar» steht hier eine soziologisch deutlich situierte Gangsterfigur im Vordergrund, die sich mit einiger Distanz, von verschiedensten Seiten betrachten, verfolgen lässt, die durch ihre kompromisslose Härte erschreckt, deren kalter Zynismus («Ist das ein Überfall?» – «Nein, wir wechseln bloss das Personal aus.») einen fasziniert erschaudern lässt, deren



psychopathische Züge in Form von überdimensionalem Mutterkomplex, gekoppelt mit schauerlichen Anfällen, aber auch Mitleid erwecken. Das heisst nicht, dass unbewusst nicht doch starke Identifikationsmechanismen mit diesem offensichtlich «negativen» Helden spielen. Aber eben in tieferen psychischen Schichten als etwa die Identifikation mit dem allerdings viel «positiveren» Bogey in «The Big Sleep» oder «The Maltese Falcon». Wie bei Edward G. Robinsons Rico («Little Caesar») kann hier wieder von einer zweifachen Befriedigung gesprochen werden, die sowohl die stellvertretende Teilhabe am Sadismus des Gangsters, wie auch am Sadismus, der sich schliesslich gegen den Gangster selbst richtet, umfasst. Walsh macht es uns allerdings mit der zweiten Art der Befriedigung, in ihrer legalen Form, verkörpert durch die Polizei, schwerer als Mervyn Le Roy: allzu zwielichtig erscheinen die seltsamen Methoden der Ordnungshüter im Verlauf der Geschichte; und die Sympathien in dem Moment, wo sich der Spitzel als solcher zu erkennen geben muss, sind eindeutiger auf Seiten Codys als auf derjenigen der Gangsterbekämpfer. Man hätte sich am bitteren Ende wohl allzugerne zumindest auch mit dem Untergang des fiesen Spitzels abgefunden.

Niklaus Loretz

She Wore a Yellow Ribbon (Sein letzter Befehl)

USA 1949. Regie: John Ford (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/221). Siehe Titelbild der letzten Nummer.

Der Film zeigt John Wayne als Kavallerie-Hauptmann Nathan Brittles. Von Fort Stark reitet er zu seiner letzten Patrouille aus – wie man es sich gern vorstellt, dass die USA nach Westen wuchsen. General Custer ist tot; Cheyenne, Kiowas, Apaches und

Arapahoes unter Sitting Bull dringen nach Süden und befehlen die Vorposten für neue Siedlungen. Die Büffel sind zurückgekehrt. Vor einem blutroten Hintergrund flattert das Banner der 7. Kavallerie. Im Schatten des Niedergangs von Custer und seiner Truppe beim Little Big Horn startet Captain Nathan Brittles seine Mission. Für ihn ist es die Pflicht eines Kommandanten, sein Versprechen einzulösen.

John Wayne hat lange nicht eine solche Stetigkeit, schaut nicht mit klaren Augen in die Kamera wie Henry Fonda in andern Filmen Fords, er ist verletzlich und manchmal schwach, weil er seine Regungen nicht ausstellt, sondern verwirklichen will. Er scheitert, aber natürlich fühlt er sich verantwortlich. Auf Befehl des Majors soll er dessen Frau Abby (Mildred Natwick) und die Nichte Olivia (Joanne Dru) zu Sudro's Wells mitnehmen, damit diese von dort aus mit einer Postkutsche nach Osten weiterreisen können und so den Winter nicht im Fort verbringen müssen. Olivia's gelbes Band, das sie für ihr Sweetheart trägt, ist ein Rätsel für diejenigen, die es gern für sich bestimmt sähen. Die Zuschauer wissen, dass ihr Herz Lieutenant Flint Cohill (John Agar) gehört; Ross Pennell (Harry Carey Jr.), den Flint als Herrensöhnchen beschimpft, will zwar noch eine Ausfahrt mit ihr machen, aber so wie aus dem Picknick nichts wird, kann er sie auch später nicht gewinnen. Durch sie wird eine Stimmung deutlich, die den Film vorwärtstreibt: Als Brittles am Abend vor dem Wegritt am Grab seiner Frau sitzt, erscheint auf dem Grabstein plötzlich ihr Schatten, wie der Geist der toten Frau. Brittles zeigt seine Zuneigung zu Olivia nicht, und scheint ihre stille Bewunderung nicht zu bemerken. Das gelbe Band trägt sie auch für ihn. So wie Flint und Ross in ein paar Tagen die alte Garde ablösen und die Kavallerie führen werden, ist es Olivias Schuldigkeit, voll Achtung für die Ethik der Alten die Gemeinschaft zusammenzuhalten.

Kein Film ist so voll von «Bildern». Fords Stil wird in der Landschaft gespiegelt, und seine Spieler lesen die Zeichen des Landes: Sandstaub, der täuscht oder warnt, Rauch und Sturm. Monument Valley hat keine Beziehung zur historischen Wirklichkeit, sondern es entspricht Fords Vorstellung, wo seine ergebundenen Helden reiten. Der adleräugige Captain Tyree (Ben Johnson) sieht in einer Panorama-Aufnahme weit hinten eine Gruppe Arapahoes vorbeiziehen. Brittles ist wegen der Frauen machtlos, und kann nicht kämpfen. Die Indianer reiten nach Südosten; er merkt zu spät, dass Rynders, ein weißer Händler, sie mit Waffen ausrüsten wird. Der Loner Tyree wird in eine haarsträubende Jagd verwickelt durch Stein und Sand und zwischen den mächtig aufragenden Felsgruppen hindurch. Ein Einzelner, verfolgt von einer Indianerhorde; so wie Brittles am Schluss wegreiten und Tyree ihm in den abendroten Himmel nach Westen folgen wird, um ihn zurückzuholen. Sie fordern das Ritual der Armee nicht heraus und stehen doch darüber.

Als die Kolonne endlich zum Gut der Sudros kommt, sind diese tot: Die Arapahoes haben die Station überfallen. Olivia will die Schuld auf sich nehmen; Brittles, von der schrägen Sonne beschienen, geht mit hängenden Armen aus dem Bild und beschwichtigt sie mit einem seiner Kernsätze: «Never apologize. It's a sign of weakness.» Das Begräbnis der Familie und eines getöteten Soldaten ist eine unglaubliche Szene in Soft-Ice-Farben, eine der detailgetreuen Studioaufnahmen, die Fords Hang zu einer Outdoor Americana noch unterstreichen. Für diesen Film des Zwielichts verlangte er von seinem Photographen Winton Hoch, der einen Oscar gewann, eine Rekonstruktion der Stimmungen des Frontier Künstlers Frederick Remington. Die undramatische, fast müde Kameraführung verstärkt den melancholischen Grundton in «Yellow Ribbon» noch. Abseits des Begräbnisses überrascht in einer der vielen halbnahen Einstellungen Ross die Liebenden Olivia und Flint in ihrer Romanze. Eine Schlägerei ist im Entstehen, da kommt John Wayne zu seiner stärksten Szene: Alles ist schief gelaufen, eben noch wurde ein Soldat beerdigt, und die hier streiten sich. Wayne, wütend, setzt ihnen seinen neuen Plan vor, er will die Indianer hereinlegen, und er wird immer eindringlicher: «Sneaking across the river ... going back!» Die Landschaft und ihre Studio-Nachbildungen erlauben es Ford, die Triebfedern und Stimmungen der Personen in einen fast theaterhaften Einklang mit

dem Hintergrund zu bringen. Dramatische Effekte entspringen dem Bild. Brittles lässt eine Nachhut zurück; Flint, der diese kommandiert, wird von Olivia geküsst, und reitet zurück; die Truppe setzt über. Yohoo!

Der letzte Tag des Captains im Fort bricht an. Sergeant Quincannon (Victor McLaglen) nimmt einen guten Schluck aus seiner versteckten Flasche, von der Brittles schon lange weiss. McLaglen ist für Ford immer das laute, gewalttätige, besoffene und eben liebenswerte Irland, seine Rollen lehnen sich an die Erinnerung an Fords Vater an. Auch Quincannon wird bald den Dienst quittieren, doch nachdem Brittles aus der Tür ins sanfte Schatten werfende Morgenlicht getreten ist und auf eine bewegende Manier die Truppe Ross übergeben hat, veranstaltet der Ire in Brittles' Zivilanzug eine Saufarei, die sehr komisch ist, mit den jungen Eiferern, die ihn verhaften wollen und denen er zwischen Hieben, die diese auf den Boden befördern, wieder die Flasche offeriert und auf Brittles trinkt.

Der Film besteht von Brittles Abschied an beim ersten Anschauen aus lauter Schluss-szenen. Er reitet dann noch mit Tyree ins Lager der Kiowas. Zwischen den Wigwams ist ein beängstigendes Kesseltreiben. In einer Grossaufnahme von Ben Johnson, um den Rauch und Staub wirbeln und der auf dem Pferd wild um sich blickt, ist die Erregung am grössten. Brittles besucht den irren alten Häuptling, der keine Macht mehr über sein Volk besitzt. Es sind Freunde, sie rauchen eine Pfeife, der fatalistische Alte lädt Brittles ein, zusammen aus dem heraufziehenden Kriegssturm zu verschwinden: «Hunt buffalo ... get drunk together...» Brittles ist nicht der Mann dazu. Er will vermitteln, und als ihm das nicht gelingt, kehrt er noch einmal zu seiner Truppe zurück. In der Nacht, in einem temporeichen Getümmel, überfallen sie das Lager. Als er am nächsten Abend, schon auf dem Weg nach Kalifornien, von Tyree zurückgeholt und zum Colonel ernannt wird, steckt ihm Olivia ihr gelbes Band zu.

Frank Nugent, der das Drehbuch schrieb, wurde von Ford in den Südwesten geschickt, damit er sich die historischen Plätze anschauet, mit den Leuten rede und jedes Buch darüber lese, das er erhalten könne. Als er, mit sich selbst sehr zufrieden, zurückkam, sagte ihm Ford nur: «Now forget everything you've read and we'll start writing a movie about the cavalry.»

Markus Jakob

TV/RADIO-KRITISCH

Die Luzerner aus dem Busch klopfen

Zur Sendung «*Tatort Luzern – oder wem gehören unsere Städte?*»

Luzern im Fernsehen! Freilich für einmal nicht so, wie es auf den Erinnerungsphotos der Touristen und den Postkarten erscheint: See, Kappellbrücke, Hofkirche und Pilatus. Eher so, wie es der Schreibende erfährt, der jedesmal, wenn er nach Luzern kommt, ein Stück altvertraute Heimat weniger und dafür ein Stück Beton mehr vorfindet. Der Beitrag des Fernsehens ist jedenfalls nicht im unterhaltenden Bereich anzusiedeln, wie es der Titel «*Tatort Luzern*» (21. August) suggerieren könnte, in Anlehnung an eine deutsche Krimi-Serie. Der Untertitel setzt die Akzente, mindestens fragend, schon deutlicher: «oder wem gehören unsere Städte?» «*Tatort Luzern*» deshalb, weil in Luzern gehandelt werden muss, nachdem im Februar 1971 ein Teil des Bahnhofgebäudes durch einen Brand schwer in Mitleidenschaft gezogen wurde. Der Dokumentarfilm von Gerhard Camenzind und Karl Saurer in Zusammenarbeit mit Claus Niederberger behandelt den Fall Luzern aber eigentlich mehr als Beispiel für Stadtplanung. Anstelle von Luzern könnte irgendeine andere Stadt oder Gemeinde stehen. Luzern drängte sich als Beispiel auf, weil hier Planungsprobleme