Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 29 (1977)

Heft: 19

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: 23.08.2025

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

«Lina Braake»), sondern in, wie bei Alain Tanner, den «Mittelpunkt der Welt». Dieser Mittelpunkt gibt sich dann oft als das Innere des Menschen zu erkennen. Dort wird Kaputtes hinterfragt, Ungelebtes diagnostiziert und für das Ganz-Werden und gegen die Zerstückelung gekämpft (Herzog-Filme). Oft sind diese neuen «Helden» – Bruno und Robert in «Im Lauf der Zeit» oder Woody Guthrie in Hal Ashbys «Bound for Glory» beispielsweise – gesellschaftliche Randfiguren, die ausziehen, Widerstand leisten, kämpfen und Protest anmelden, «weil alles anders werden muss».
Ob das authentische religiöse Suchen und Fragen unsere Zeit heute nicht vorwiegend *in* (nicht neben) diesen «profanen» Hoffnungen auf das Anders-Werden, in den Fähigkeiten zum Träumen, im Anmelden von Protest, im Ausreissen (Exodus) aus dem Normierten, allzu Normierten und in den Ansprüchen auf ein unprogrammiertes, menschliches Glück und ein bisschen Zärtlichkeit zum Ausdruck kommt? So weit weg vom biblischen Befund sind diese – neuen? – religiösen Perspektiven doch wohl kaum. Oder haben wir uns, durch Bigotterie oder falsche Emanzipation, zu stark davon entfernt?

Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

Cet obscur objet du désir (Dieses sonderbare Gefühl der Begierde)

Frankreich 1977. Regie: Luis Bunuel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/262)

Anders als in den drei Filmen «La voie lactée», «Le charme discret de la bourgeoisie» und «Le fantôme de la liberté» – sie bilden zusammen eine inhaltliche und formale Einheit – setzt sich «Cet obscur objet du désir» nicht mehr aus einzelnen Episoden und Geschichten zusammen. Vielmehr findet sich der Zuschauer einigermassen überrascht vor einer handfesten Story, die Luis Bunuel beinahe konventionell in Rückblenden inszeniert. Um Matthieu (Fernando Rey), einen älteren, gutbetuchten Herrn aus Paris geht es da, der im Erstklassabteil zwischen Sevilla und Madrid einigen seiner Landsleute eine private Geschichte erzählt. Gezwungenermassen beinahe, denn Eigenartiges ereignet sich vor der Abfahrt: Matthieu giesst einer jungen Frau, die sich offensichtlich zu ihm in den Zug setzen will, einen Kübel Wasser über den Kopf. Dass sich das Mädchen, pudelnass zwar, dennoch in ein anderes Abteil setzt, bemerkt der graumelierte Herr nicht. Er ist es offensichtlich nicht gewohnt, dass jemand sich seinen Wünschen und Befehlen widersetzt.
Dennoch ist die Geschichte, die Matthieu seinen Mitreisenden nun als Begründung für seine einigermassen ungewöhnliche Handlungsweise erzählt, die einer Widersetzung – oder, noch mehr, die einer ständigen Annäherung und Verweigerung. In Conchita, das Hausmädchen, hat sich der gesetzte Herr verguckt. Eine fast engelhafte Schönheit verbirgt sich hinter ihrer Maske der Tugendhaftigkeit. Matthieu, ein Gourmet ohnegleichen, erkennt dies sofort, und fortan ist es sein einziges Ziel, Conchita zu erobern. Damit begibt er sich auf einen für ihn entsetzlichen Leidensweg. Conchita, bald heissblütige, feurige Spanierin, bald zarte, unnahbare Schönheit, weiss das Feuer seiner Begierde zu schüren. Sie nähert sich ihm, erwidert seine Gefühle, geht auf sein Werben ein. Handkehrum aber lässt sie ihn fallen, kehrt ihm den Rükken. Sie gibt Stücke ihrer Identität preis, um gleich wieder in einer undurchdringlichen Anonymität zu verschwinden. Conchita ist wie eine geheimnisvolle Blume, deren Schönheit man wahrnimmt, die aber ihre Blüte – in deren Innern vielleicht Gefahr lauert – nie ganz öffnet. Matthieu jedenfalls gelingt es nicht, Conchita jemals ganz zu besitzen.



Doch gerade besitzen lässt sich Conchita eben nicht, und sie sagt dies Matthieu, dem sie sich wieder und wieder verweigert, auch einmal: «Mich kann man nicht wie ein Möbelstück kaufen.» Doch das begreift der reiche Mann nicht, der es gewohnt ist, dass er alles, was er will, kaufen kann. Er versteht nicht, dass das, was er als Liebe empfindet, nur Besitzergreifung ist. Er sieht nicht ein, weshalb er das Dienstmädchen, das in Wirklichkeit eine Flamencotänzerin ist, mit seinem Reichtum, seinem Charme und seinem Savoir-vivre nicht an sich zu fesseln vermag. Er begreift es umso weniger, als er erfährt, dass Conchita, der er nach Sevilla gefolgt ist, ihren Körper im düsteren Hinterzimmer eines Nachtlokals als Nackttänzerin verkauft. Und er erkennt selbst dann nicht, was mit ihm geschieht, als ihn seine Geliebte als Gipfel aller Demütigungen mit einem andern just in dem Haus betrügt, das er ihr als Zeichen seiner Zuneigung geschenkt hat. Conchita wird für Matthieu immer mehr zum seltsamen, unbegreiflichen Gegenstand seiner Leidenschaft.

Zum vierten Mal nun schon ist dieser Stoff, dem der Roman «La Femme et le Pantin» von Pierre Louys zugrunde liegt, verfilmt worden. Jacques de Baroncelli (1929) und Julien Duvivier (1958) haben ihren Filmen den Romantitel gegeben, bei Josef von Sternberg (1935) hiess er «The Devil Is A Woman», und Marlene Dietrich spielte die Hauptrolle. (Sternbergs Film musste übrigens in Spanien aus dem Verleih gezogen werden, weil darin die «guardia civil» lächerlich gemacht wurde.) Der Mann, der aus Begierde nach einer Frau zugrunde geht, weil diese sich ihm verweigert, ist ein verlockendes Filmthema. Für Bunuel, der sich für das geheimnisvolle Wesen der Frau immer interessiert hat – in «Belle de jour» etwa oder auch in «Tristana» –, drängte es sich geradezu auf. Es ist denn auch bekannt, dass er diesen Film schon lange realisieren wollte. In den späten fünfziger Jahren hat er denn auch einen Vertrag zu einer Adaption des Romans von Louys unterzeichnet. Er trat allerdings davon zurück, als ihm die Produzenten für die weibliche Hauptrolle Brigitte Bardot aufdrängen wollten, und Duvivier inszenierte an seiner Stelle.

Wer «Cet obscur objet du désir» sieht, begreift sofort, weshalb Bunuel den Stoff nicht mit der Bardot verfilmen konnte. Seine Conchita ist eben kein männerverzehrendes Weib, kein Vamp, kein Star und keineswegs allein Körperlichkeit. Sie erfährt bei ihm eine viel differenziertere Darstellung, ist sinnlich und berechnend, hingebungsvoll und abweisend zugleich. Sie vertritt sowohl den Typus der intellektuellen,

vergeistigten Frau, wie den des rein intuitiv handelnden Geschöpfs. Und was entscheidend ist: die stolze Andalusierin trägt in sich ein unergründliches Geheimnis, ist letztlich nicht fassbar. Bunuel, der offenbar lange nach einer Darstellerin gesucht hat, die all diese Eigenschaften verkörpert, lässt nun in seinem Film diesen Part durch zwei mehr oder minder unbekannte Schauspielerinnen (Carole Bouquet und Angela Molina) darstellen. Ein raffinierter Schachzug, spiegelt sich doch das Geheimnisvolle dieser Frau jetzt auch im Wechsel des Gesichtes, wird der Dualismus dieses Wesens nun selbst in der unterschiedlichen Körperlichkeit sichtbar. Erfahrbar wird durch diesen Kunstgriff der offene Bruch zwischen Conchitas Emanzipiertheit und dem Verhaftetsein in der Rolle des ewig Weiblichen. Dass gerade diese Spaltung im Rollenverständnis die Frau zum obskuren Gegenstand der Leidenschaft werden lässt, schliesst Bunuel mit ein. Er verweist damit auf die Gegenwärtigkeit seines Films und verhindert gleichzeitig die Idealisierung des geheimnisvollen weiblichen Wesens.
Gleichermassen feinnervig zeichnet Bunuel aber auch den männlichen Protagonisten. Er ist nicht einfach der dumpfe, triebhafte Mann, dessen Sinne Conchita verfallen sind und der sich durch die Unerreichbarkeit seines Ziels ruiniert. Matthieu bleibt immer der Grandseigneur, der selbst seine Triebe kultiviert und – zumindest nach aussen hin – stets den diskreten Charme der Bourgeoisie wahrt. Lächerlich wird er erst dadurch, dass er seinen Stand und seine Kaufkraft für unwiderstehlich hält, dass er nicht einmal merkt, wie Conchita ihm wieder und wieder die Maske vom wahren Gesicht reisst. Er ist in sich und seiner grossbürgerlichen Umgebung gefangen und hat keinen Sinn mehr für das, was um ihn herum geschieht. Mit einer gleichgültigen Überheblichkeit registriert er kaum mehr, wie sich die Zeit wandelt. So wenig wie er versteht, dass die Frau geliebte Partnerin und nicht mehr ausschliesslich niedliche Gespielin des Mannes sein will, so wenig begreift er, dass die Zeichen des Terrors rund um ihn herum Zeitzeichen, Signale eines gesellschaftlichen Chaos sind, die auch ihn und seine erstarrte Bürgerwelt erschrecken müssten. Aber unfähig, die Zeit und das Dasein als etwas Wandelbares, Veränderliches zu verstehen, läuft Matthieu geradewegs in sein Verderben. Nicht nur, dass Conchita sich ihm verweigert und ihn demütigt, nicht nur, dass sie ihm am Ende der Reise – gewissermassen als sehr äusserliches Zeichen der Gleichberechtigung – auch einen Topf voll Wasser über den Kopf giesst: Matthieu verschwindet zuguterletzt bei einem Bombenanschlag von der Bildfläche, wird gewissermassen ausgelöscht. Dass nicht irgendwelche Linksterroristen, sondern ausgerechnet die «Bewaffneten Revolutionäre der Gruppe des Jesuskindes» das Attentat verüben, ist nicht einfach ein ironischer Gag, sondern ein Aktualitätsbezug. Auch in Wirklichkeit sind es ja Töchter und Söhne mit christlicher Erziehung aus gutbürgerlichem Elternhaus, die mit Gewalt die Gesellschaft, die sie aufgezogen hat, zerstören wollen.
Die Präzision der Gedanken, die exakte Charakterisierung der Personen und der Umstände, in denen sie leben, machen auch diesen Film Bunuels zu einer Parabel. Der jetzt 77jährige Regisseur weist mit Matthieu und seinem Verhalten über das Schicksal des einzelnen hinaus aufs Allgemeine hin. Sein Film ist einmal mehr eine herbe Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, voller Ironie und voller Zynismus. Aber die Bärbeissigkeit Bunuels ist heiterer, spielerischer geworden. Es steckt in diesem mit kühler Brillanz inszenierten Werk ein feiner Humor und die abgeklärte Weisheit des Alters.

Urs Jaeggi

Das Herbst-Programm von «sursee-film»

Bis zum Jahresende zeigt «sursee-film», veranstaltet von «Jugend Surental», im Kino Sursee folgende Filme: «Abend der Gaukler» von Ingmar Bergman (11. Oktober), «The Last Detail» von Hal Ashby (25. Oktober), «2001 : Odyssee im Weltraum» von Stanley Kubrick (8. November), «Duel» von Steven Spielberg (22. November) und «Lacombe Lucien» von Louis Malle (6. Dezember).

Annie Hall (Der Stadtneurotiker)

USA 1977. Regie: Woody Allen (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/260)

Neben der Schreibmaschine, diesem Ungeheuer, liegen drei Photos; zwei zeigen Woody Allen zusammen mit Diana Keaton, eine Allen allein. Es sind Bilder aus «Annie Hall», seinem neuesten Film, dem landauf und landab nachgesagt wird, der beste Film des Komikers zu sein. Letztlich ist damit aber noch nichts über die Qualität gesagt, höchstens einem persönlichen Geschmacksurteil Ausdruck gegeben. Auch der beste Film kann ein schlechter Film sein, je nachdem, wer ihn betrachtet. Und – wie ist das überhaupt mit der beste Film von ...? Wenn einer nur schlechte Filme gemacht hat, so wird es unter diesen schlechten Filmen auch einen besten Film geben. An dieser Stelle springen dann die Kulturgötzen als Gradmesser der Qualität gütlich ein.
Doch zurück zu den Bildern. Auf einer lacht Diane Keaton Woody Allen zu. In ihrem Kleid – Hemd, Krawatte, Gilet – sieht sie aus wie ich mir in der Erinnerung Emma Peel, beziehungsweise Diana Rigg als Emma Peel vorstelle. Mit Schirm, Charme und Melone! Ihr gegenüber Allen, ein Weinglas in der Hand. Auch er sieht typisiert aus: wie ein jüdischer Psychiater, beziehungsweise wie ein jüdischer Psychiater in einem amerikanischen Film – und dort sind alle Psychiater Juden, meistens noch aus Wien. Auf den zweiten Bild sitzt Allen allein, in der linken Hand eine Zeitung, in der rechten eine Kaffeetasse. Unter dem Bild steht: «Alvie Singer (Woody Allen) spends some time alone in his New York apartment between his relationships with women in Annie Hall, a United Artists release.» Das Bild vom



unbeeindruckbaren Psychiater ist verschwunden: Allen ist jetzt ein zwerghaft kleiner Mann, der die Frage nicht genau und einleuchtend zu beantworten vermag, die man ihm eben gestellt hat. Mit Listigkeit versucht er, das zu überdecken, aber in Wirklichkeit ist er sich seiner Listigkeit gar nicht recht bewusst. Auf dem dritten Bild befinden sich Diane Keaton und Woody Allen in einer Strasse. Wieder schaut die Keaton Allen an. Dieser sieht aus wie ein aus den Schuhen gewachsener Schuljunge, der noch nicht jenen Schock überwunden hat, der ihm die Lektüre von Freuds Werk im Alter von dreizehn Jahren bereitet hat. Diane verbirgt sich hinter einer Sonnenbrille.
Drei Bilder, drei verschiedene Woody Allens, drei Themen: Psychiatrie, Einsamkeit, Verlorenheit, die alle auf eines hinweisen: die Suche nach dem anderen. Im Film wird noch viel über den Tod gesprochen, womit eine existentielle Angst, eine Lebensangst, zum Ausdruck kommt. (Ob das psychiatrisch gesehen genau so ist, weiss ich nicht. Ich empfinde es so).
Woody Allen, und das würde ich als den Fortschritt gegenüber seinen anderen Filmen ansehen, hat «Annie Hall» in einen konkreten Zusammenhang gestellt, Frage und Infragestellung nicht in eine abstrakte Seifenblase eingebaut, sondern den Bezugspunkt aus einer unmittelbaren Wirklichkeit herausgenommen: dem Leben in New York, USA. «Annie Hall» ist Allens erster Film, in dem alles konkret bleibt, belegt und abmessbar, nicht fiktiv und intellektualistisch aufgemopst. Stilistisch wie inhaltlich ist der Film fassbar.
Stilistisch: «Annie Hall» ist gemacht wie eine bessere Fernsehshow. Lange, unkomplizierte Einstellungen, die Kamera allein im Dienst der Handlung, einer szenischen Abfolge. Aber die Kamera ist auch eine «Bezugsperson», sowohl für Allen als auch für den Zuschauer. Wenn Allen direkt in sie hineinspricht, so ist das der einfachste Verfremdungseffekt. Der Zuschauer erfährt den Schauspieler solcherart nicht als eine Fiktion, sondern er wird von ihm direkt angesprochen und so von der Rezeption zur Teilnahme an der Handlung geführt.





Dass Allen in Aussendekors drehte, ist – glaube ich – mehr eine Konsequenz der Produktionsbedingungen als von Allen gewollt. Sein Idealdekor muss das Studio sein, weil dort alle Zufälligkeit verschwindet. Allen achtet in den Dekors nicht auf Wirklichkeitsnähe, aber auf eine gewisse Idealform – so wie in der klassischen Malerei die Landschaft eine Ideallandschaft war, und das Vorbild dazu die italienische Landschaft. Ein idealisiertes Dekor.
Wie kann man die Personen in einen solchen Raum stellen, ohne die Raumwirkung zu verringern? Erachtet man den durch das Bildfeld eingeschränkten Raum als ein Tableau, so muss der Ausschnitt total sein. Ein Schnitt in eine Grossaufnahme würde den Raum zerstören, ein zeitlicher Eingriff in einen Bewegungsablauf sein. In der Komödie hat die Zeit keine Bedeutung (der Rhythmus hingegen schon!). Die Form der Komödie ist eine der räumlichen Ausdehnung. Wenn ich von einer besseren Fernsehshow gesprochen habe, so hat das genau damit zu tun: Es wird auf-ge-zeichnet. Je einfacher die Aufzeichnung ist, desto genauer ist die Aussage, beziehungsweise die Aussage, die man erreichen will. Bild und Bildinhalt sind identisch. Das Weitere ist eine moralische Frage.
Inhaltlich: Seine existentialistischen Fragen hat Allen stets in einen abstrakten Zusammenhang gestellt. In «Annie Hall» ist das anders, es wird ein Bezug ausgearbeitet, der nicht nur intellektualistischer Art ist. Wenn man vom Erfolg des Films spricht, sollte man doch berücksichtigen, dass sich von diesem Film viel mehr Leute angesprochen fühlen müssen, da er sich mit ihrem konkreten Lebensraum und den damit verbundenen Gefühlen identifiziert. Ich könnte jetzt von *meinen* Ängsten erzählen, und an einem Punkt würden diese dann identisch sein mit dem, was Allen in «Annie Hall» auszudrücken versucht: Die Angst davor, allein zu sein; diese ewige Anstrengung um etwas Beachtung; dem Leben nachrennen; sich irgendwie gegenüber der (städtischen) Schizophrenie zu behaupten – letztlich auch mit seinen Neurosen, um es nett zu sagen, zu leben. Was Allen versucht, ist doch nichts anderes, als den Widerstreit zwischen gesellschaftlicher Erfordernis und individuellem Anspruch, der andauernd frustriert wird, zu lösen. Sich irgendwo als Individuum zu behaupten und Abstand zu nehmen von dieser Vermassung – darum geht es.
Langsam muss ich daran denken, einen passenden Schluss zu finden. Lassen wir es sein, es käme ja doch nur eine Floskel heraus, und der Mut zu einer solchen fehlt mir im Augenblick gänzlich. Vor zwei Tagen ist Maria Callas gestorben. Wenn ich mir jetzt die «Traviata» anhöre, so habe ich nach dem Schlussschrei («Oh gio...ia!») der Violetta/Callas das Gefühl, bitterliche Tränen weinen zu müssen. An einem gewissen Punkt wird auch die übertriebenste Kunstform, die Illusion, zur Wirklichkeit. Aber wie man dann wieder diese Beziehung herstellt zwischen Leben und Kunst, als Rezipient, das ist wohl kaum beschreibbar. Ich weiss nur, dass «Annie Hall» etwas mit mir zu tun hat. Für Sie kann ich das nicht entscheiden.

Michel Hangartner

The Late Show (Die Katze kennt den Mörder)

USA 1976. Regie: Robert Benton (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/267)

Auffallend häufig wird in letzter Zeit die eng mit dem amerikanischen «Schwarzen Film» der vierziger und beginnenden fünfziger Jahre verbundene Welt der Raymond Chandler, Dashiell Hammett und Ross Macdonalds beschworen. Robert Altman (der nun als Produzent von Bentons «The Late Show» zeichnet) bot 1972 eine faszinierend «gegen den Strich» inszenierte Filmversion von Chandlers Roman «The Long Goodbye». Auch in Roman Polanskis «Chinatown» (1974) ist die Welt des «Schwarzen Films» konsequent nachempfunden (dass John Huston, der 1941 mit der Verfilmung von Hammetts «The Maltese Falcon» den Startschuss zur ganzen Entwicklung gegeben hatte, darin eine Rolle übernahm, ist kein Zufall). Dick Richards verdankt man eine melancholische Neuverfilmung von Chandlers «Farewell, My Lovely» (1975), in welcher der von Robert Mitchum gespielte Philip Marlowe bereits zu Beginn erklärt, er sei alt geworden.
Zu dieser Reihe von Neuinterpretationen des «Schwarzen Films» gehört auch Robert Bentons nach einem eigenen Drehbuch entstandener Detektivfilm «The Late Show». Benton, als Mitautor der Drehbücher zu «Bonnie and Clyde» (1967), «There Was a Crooked Man» (1970) und «What's up, Doc?» (1972) bekannt geworden, debütierte als Regisseur mit «Bad Company» (1972). Dick Richards' Einfall, einen alt gewordenen Marlowe auftreten zu lassen, wird von Benton aufgenommen und vertieft: Ira Wells, der nach Bentons eigenen Worten nach dem Vorbild von Marlowe geschaffene Held des Films, nähert sich allmählich dem Greisenalter. Er leidet an einem offenen Magengeschwür, schleppt ein Bein nach und hört nicht mehr gut. Schon längst ist er nicht mehr in seinem Beruf tätig, sondern lebt zurückgezogen in Untermiete bei einer älteren Dame und schreibt seine Memoiren. Nur die Ermordung eines ihm nahestehenden Bekannten veranlasst ihn, noch einmal in die zwielichtige Welt

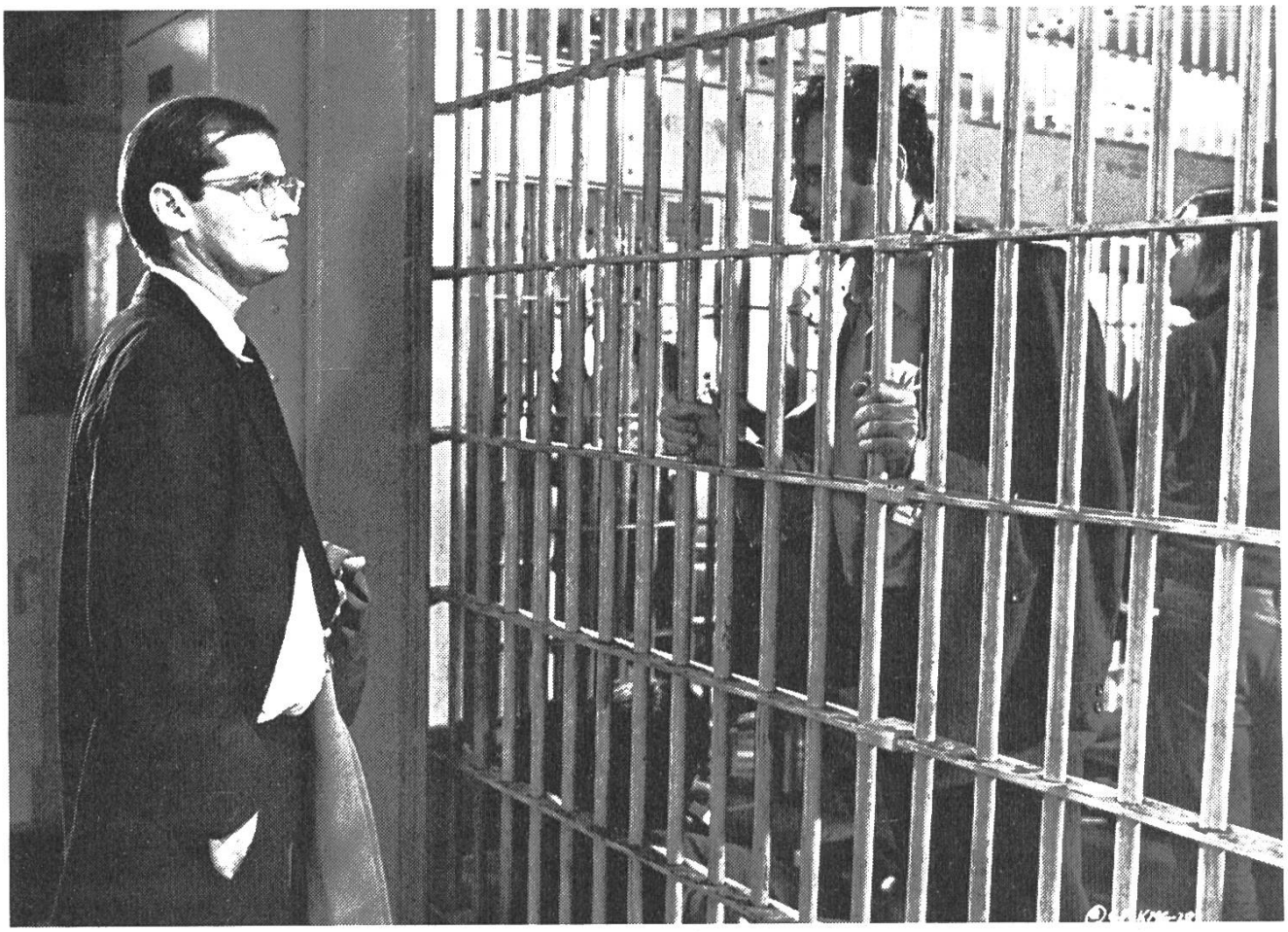


der protzigen Gangster und kleinen Ganoven hinabzusteigen. Art Carney, ein vom Fernsehen kommender Charakterdarsteller, spielt die Rolle des eigenwilligen Sonderlings mit unnachahmlichem Geschick.
Als Begleiterin drängt sich dem allmählich in Fahrt kommenden Detektiv Margo auf, eine überspannte jüngere Dame, deren Katze geraubt wurde. Für die Interpretation dieser Rolle wurde Lily Tomlin am Filmfestival von Berlin als beste Schauspielerin mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet. Die spontane Verbindung von Ernst, Skurrilität und Ausgelassenheit, die das Spiel Lily Tomlins charakterisiert, gibt diesem Film in der Tat sein besonderes Gepräge. Der witzige, eigens für diese Schauspielerin umgeschriebene und ihre eigenen Einfälle verwertende Dialog erinnert zuweilen an die Glanzzeiten der «Black Comedy» englischer Provenienz. Die eigentliche Kriminalhandlung mit all ihrer Turbulenz und Spannung erscheint neben der moralischen Integrität des ungleichen Paares Ira und Margo nur noch wie ein wahnwitziger Alptraum: Worum es in der verworrenen Geschichte mit ihren hinterhältigen Morden und tollkühnen Verfolgungsjagden überhaupt geht, spielt neben den einfallsreichen Details, mit denen sie erzählt wird, kaum noch eine Rolle. Die von Sarkasmus geprägte Gelassenheit, mit der Ira Wells und seine Gefährtin unangefochten durch die in schwarzem Humor gebrochene Welt des Lasters und des Bösen schreiten, bildet die untergründige Verbindung zur Szenerie des «Schwarzen Films», die Benton als Vorbild gedient hat. «The Late Show» ist eine Huldigung an den klassischen Detektivfilm, die jeden Anflug von Nostalgie durch eine geschickt eingeflochtene Zeitbezogenheit immunisiert.
Gerhart Waeger

The King of Marvin Gardens

USA 1972. Regie: Bob Rafelson (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/266)

Zu den interessantesten Erscheinungen im amerikanischen Film seit den langen Krisen- und Stagnationsjahren nach 1960 gehört eine kleine Gruppe von Cineasten, deren Filme von der eigenständigen «BBS-Production» herausgebracht wurden, benannt nach den Vornamen ihrer Begründer: *B*ob Rafelson, *B*ert Schneider und *S*teve Blauner. Einer der ersten Filme aus diesem Kreis war «Easy Rider» (1969) von Dennis Hopper, der neben andern Filmen wohl am prägnantesten den neuen Aufbruch anzeigte, den der amerikanische Film von da weg verzeichnen konnte, wobei allerdings schon bald die neuen, auf die Situation der USA bezogenen Tendenzen so vermarktet waren, dass von ihrem kritischen Gehalt immer weniger übrigblieb: Die Verunsicherung des Einzelnen als Hauptthema dieser Filme wurde später in die bekannten monströsen Katastrophenspektakel gesteigert, mit dem Unterschied allerdings, dass die Katastrophen dort am Schluss immer gemeistert werden können: Aus *Verunsicherung* wird *Versicherung*.
In «The King of Marvin Gardens» von Bob Rafelson, dessen thematisch verwandter Film «Five Easy Pieces» (1970), im Gegensatz zum erstgenannten Werk, bei uns schon bald zu sehen war und bei Studiopublikum und Kritik leidlich ankam, geht es in äusserst kompromissloser Weise um die genannte Verunsicherung, um Entwurzelung und Resignation, wie sie in den USA im Zuge zunehmender aussen- und innenpolitischer Schwierigkeiten, seit My Lay und seit den Morden an den Kennedys und Martin Luther King etwa, namentlich die Intellektuellen Amerikas erfasst hatte.
Der verspätete Verleih des Films in der Schweiz ist möglicherweise für den Film diesmal von Vorteil. Sähe man ihn nicht im Zusammenhang eben dieser Bewusstseinsentwicklung innerhalb und, modifiziert, auch ausserhalb der USA, wäre ihm wahrscheinlich dasselbe Schicksal beschieden wie zur Zeit, als er herauskam. Bei der damaligen Kritik stiess er mangels genügender Distanz weitgehend auf Unverständ-



nis und Ablehnung. Auch aus heutiger Sicht wirkt der Film im ersten Moment eigenwillig fremd und gebrochen, bis klar wird, dass diese Fremdartigkeit nichts anderes als die stilistische Entsprechung zu einer Geschichte um jene verlorenen, sich selber fremd gewordenen Menschen darstellt, die an ihren Illusionen zerbrechen oder resignieren.
David (ein ungewohnt stiller Jack Nicholson ohne die bekannten, gefälligen Mätzchen, die er sich seit seinem Aufstieg zugelegt hat) und Jason Staebler (Bruce Dern) sind die beiden ungleichen Brüder, die im Zentrum des Films stehen. Sie leben in der schon dreissig Jahre alten Hoffnung, «einmal etwas zusammen zu unternehmen». David, der Intellektuelle, Introvertierte, scheint fast schon resigniert zu haben. Er erzählt einmal wöchentlich zu später Stunde in einer Radiosendung melancholisch Erinnerungen aus seinem früheren Leben. Dieser Flucht in die Vergangenheit stehen die scheinbar optimistischen Pläne Jasons gegenüber, der sich mit zwielichtigen Ganovengeschäften über Wasser hält. Er glaubt den amerikanischen Traum der Freiheit durch Investitionen in eine einsame Ferieninsel bei Hawaii verwirklichen zu können. Aus dem «Marvin Gardens», einer Karte des amerikanischen «Monopoly», die so etwas wie «Zürich-Paradeplatz» in unserer Variante darstellt, aus dem Spiel der Jugendzeit also, würde Wirklichkeit. Jason gelingt es fast, auch David von der grossen Idee zu überzeugen. Aber die Wirklichkeit holt die Spieler ein. Der älteren der beiden eigenartigen Gespielinnen Jasons gehen dessen Pläne, die doch nie gesichert scheinen, langsam auf die Nerven, vor allem auch, seit sie bei diesem erst an zweiter Stelle kommt. Sie macht sich in einer zunehmend irrsinnigen, grotesken Situation ebenso irrsinnig Luft: Sie schiesst Jason nieder. Ihre Pistolenschüsse sind aber bloss offenkundigstes Zeichen für die Hilflosigkeit aller Menschen dieses Films. Das Spiel ist aus, die Träume sind als Ausflüchte vor der Realität erkannt. David kehrt zurück in die Resignation seiner Radiosendung, während sich sein im gleichen Haus lebender Grossvater alte Familienfilme ansieht, in denen die beiden Brüder beim

Bauen von Sandschlössern gezeigt werden: Ein Leben in der Gegenwart scheint nicht mehr möglich.
Die Stärke des Films zeigt sich kaum im eigentlich unmöglichen Versuch, die Story linear ablaufend, wie sie gar nicht ist und sein will, zusammenzufassen. Wesentlicher ist die durch eine Vielfalt visueller Zeichen und Symbole geschaffene Atmosphäre und die davon geprägte Befindlichkeit der Menschen, die Rafelson als eine Art «Kafkaesker Alptraum» verstanden haben will. Die grotesken, absurden Züge der Welt aus Kafkas Romanen finden sich hier oft eindringlicher, beklemmender ins Bild umgesetzt als in den Verfilmungsversuchen jener Romane. Der subtil gestaltete Grundgedanke ist die Darstellung des hoffnungslosen Versuchs, das Monopoly-*Spiel* an der amerikanischen Ostküste, im Atlantic City der verstaubten, monumentalen Hotelkästen von gestern, in die *Wirklichkeit* überzuführen. Aber während beim Spiel solange Saison ist, wie gewürfelt wird, ist im Film öder Winter. Während man beim Spiel ständig die Übersicht über das ganze Feld hat, dominieren im Film Bilder von dunklen, engen Gängen und Strassen, öden Strand- und Bahnhoflandschaften oder weiten Hotelhallen, in denen sich die Menschen verlieren.
Die Gegenüberstellung Spiel – Wirklichkeit geht bis in die Details der Requisitenwahl: Neben Spielzeugrevolvern liegt die Pistole, aus der schliesslich die Kugeln kommen, die die letzten Illusionen zerreissen. Für die Schönheitskonkurrenz, bei der man im Spiel einen Preis bekommt, muss der «King of Marvin Gardens» für hartes Geld einen Saal mit Beleuchtungspersonal mieten. Andere Zeichen deuten allgemeiner auf Niedergang: etwa das Feuer, in dem Altes verbrannt wird, ohne dass damit etwas Neues zu gewinnen ist. Die Verschlüsselung geht bis in die Namen der Hauptfiguren hinein: Aber der Jason des Films bringt das Goldene Vlies nicht nach Hause, er wird bloss wie sein antikes Vorbild von seiner zurückgestellten Frau umgebracht. Auch seines Bruders triste Radio-Erinnerungen, die an die Stelle seiner einst hohen dichterischen Ambitionen treten mussten, haben nicht das Geringste mit den Psalmen zu tun, die man dem alttestamentarischen Dichterkönig David zuschreibt. Die Namen sind Chiffren dessen, was die Brüder erfolglos anstrebten.
«The King of Marvin Gardens» ist eine konzessionslose Verfallsparabel: der «amerikanische Traum» in der Sicht von sensiblen Intellektuellen, welche eine notwendige Kritik und Selbstkritik formulierten, ohne die ein Weg aus den «Crises in Confidence», aus dem erschütterten Vertrauen (wie ein Buchtitel des Historikers Schlesinger aus jener Zeit lautet) nicht hinausführt. Damit provoziert der Film auch Fragen, die unsere eigene Situation zwischen Traum und Resignation betreffen.

Niklaus Loretz

Una giornata particolare (Ein besonderer Tag)

Italien 1977. Regie: Ettore Scola (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/264)

Zuerst denkt man sich: Nein, das kann nicht gut kommen. Da flimmert eine alte Wochenschau über die Leinwand, die den Führer zeigt, wie er 1938 im Zug durch Italien fährt, lächelnd, winkend, umjubelt von den Massen, die sich auf die Bahnsteige drängen, wie er dann in Rom den König und seinen Freund Mussolini begrüsst, wie sie darauf durch die Stadt fahren, wieder umjubelt, so sehr, dass sie ihr eigenes Wort nicht mehr verstehen. Und die Aufnahmen sind unterlegt mit dem italienischen Originalkommentar von damals, der so unerhört dick aufträgt, dass es dem heutigen Zuschauer beinahe schlecht wird dabei. Noch so ein «Karriere»-Film, denkt man sich jetzt.
Dann aber verwirren zwei Namen im Vorspann, die zwar einerseits klarstellen, dass man in den nächsten hundert Minuten keine Dokumentar-Montage sehen wird, die heute erklären will, warum es damals so weit gekommen ist, aber andererseits erneut

Skepsis auslösen: die Namen nämlich der gegenwärtig bekanntesten italienischen Stars, Sophia Loren und Marcello Mastroianni. In was für einen Film bin ich da reingelaufen, denkt man sich nun. Denn: Hitler, Mussolini, Loren und Mastroianni, das ist doch genau der richtige Verein für eines dieser unerträglichen Kinospektakel, die mit viel Lärm daherpoltern und schliesslich doch nichts anderes sind als zwei Stunden Ablenkung von alltäglichen Problemen.
Dann aber, einige Minuten nach dem Vorspann, ist das die Massen hypnotisierende Lächeln der beiden Diktatoren vorbei, fängt der Film erst richtig an. Was folgt, ist weder eine weitere «Karriere»-Version noch ein zweifelhaftes Starvehikel, sondern einer der wenigen Filmen der letzten Jahre, die überzeugend Stars in einer Geschichte auftreten lassen, die mehr ist als nur Unterhaltung, die mehr will als nur die Kassen füllen. Um Hitler die militärische Stärke Italiens zu demonstrieren, soll auf der Via dei Fori Imperiali eine Parade stattfinden, und um die Wirkung dieser Kundgebung noch zu verstärken, wird dazu ganz Rom aufgeboten: Es ist früher Morgen. Mit viel Sorgfalt beflaggt eine ältere Frau den Innenhof eines mächtigen Wohnblocks. Hinter den unzähligen Fenstern beginnen sich die Römer auf den «besonderen» Tag vorzubereiten. Die Hausfrau Antonietta (Sophia Loren) geht lustlos durch die Wohnung und weckt ihre Familie. Nach viel Aufregung bricht diese dann auf, nur Antonietta bleibt zurück, jemand muss sich schliesslich um den Haushalt kümmern. Unten im Hof strömen die Bewohner des Blocks durchs Tor hinaus auf die Strasse. Die Kamera (und damit die Geschichte) aber bleibt im Hof, im leeren Block, der nun irgendwie beängstigend wirkt. Die ebenfalls zurückgebliebene Pförtnerin dreht das Radio so laut auf, dass die Übertragung der Parade bis zu Antonietta hinaufdringt. Diese macht sich in der Küche ans Aufräumen und bemerkt dabei zu spät, dass sie den Käfig ihres Vogels offen gelassen hat. Der Vogel fliegt hinaus und lässt sich auf der anderen Seite des Hofs vor einem Fenster nieder. Erfolglos versucht Antonietta, ihn zurückzurufen. Da entdeckt sie hinter einem Fenster in der Nähe des Vogels einen Mann. Sie geht zu ihm hinüber und bittet ihn um Hilfe.
Von nun an wird dieser Tag auch für Antonietta zu einem «besonderen» Tag. Gabriele (Marcello Mastroianni), so stellt sich nach und nach heraus, ist ein ehemaliger Radiosprecher, der aber wegen seiner Homosexualität entlassen wurde. Die beiden ungleichen Zurückgebliebenen zeigen Interesse füreinander. In seiner, dann in ihrer Wohnung, auf dem Dach und wieder in seiner Wohnung kommen sie sich näher und finden schliesslich ganz zueinander. Dazu hören sie ständig die Radioübertragung. Nach der Rückkehr ihrer Familie von der Parade wirkt Antonietta abwesend. Gegenüber kommen zwei Männer in die Wohnung von Gabriele; er wird abgeführt. (Damals wurden die Homosexuellen nach Sardinien in Lager gebracht.)
Während draussen auf den Strassen Weltgeschichte gemacht wird, erleben drinnen in zwei Wohnungen ein Mann und eine Frau eine private Geschichte. Obschon ihr Leben abhängig ist von dem, was draussen sich abspielt, obschon sie über das Radio ständig daran erinnert werden, wie unbedeutend ihr privates Erlebnis ist, finden sie, gewissermassen hinter dem Rücken der Weltgeschichte, zueinander. Ihr Zusammentreffen ist zufällig, in jeder anderen Situation würden sie aneinander vorbeigehen. In dieser Situation jedoch haben sie beide genug Gründe, ihrem Interesse am anderen nachzugehen. Antonietta hat ihre besten Jahre hinter sich, die vielen Kinder, die sie zur Welt brachte, und die Hausarbeit haben ihre Spuren hinterlassen. Was sie seit Jahren gemacht hat, wird sie noch Jahre machen. Gabriele, der sich, so scheint es wenigstens, kurz vor ihrem Besuch erschiessen wollte, weiss, dass er bald abgeholt wird. Antonietta rettet ihn vor dem Selbstmord und bietet ihm, wenn zuerst auch nur zurückhaltend, Zärtlichkeit an. Sie führt ihn ins Leben zurück.
«Una giornata particolare» ist ein Film vor allem für zwei Schauspieler. Zudem spielt sich die Handlung an einem einzigen Ort ab. So etwas kann leicht schiefgehen. Dass dem nicht so ist, liegt einerseits an der grossartigen Kameraführung von Pasqualino de Santis, andererseits an den beiden Hauptdarstellern. Neben seinem Auftritt in «Allonsanfan» (1974) der Gebrüder Taviani weiss ich keinen anderen neueren Film

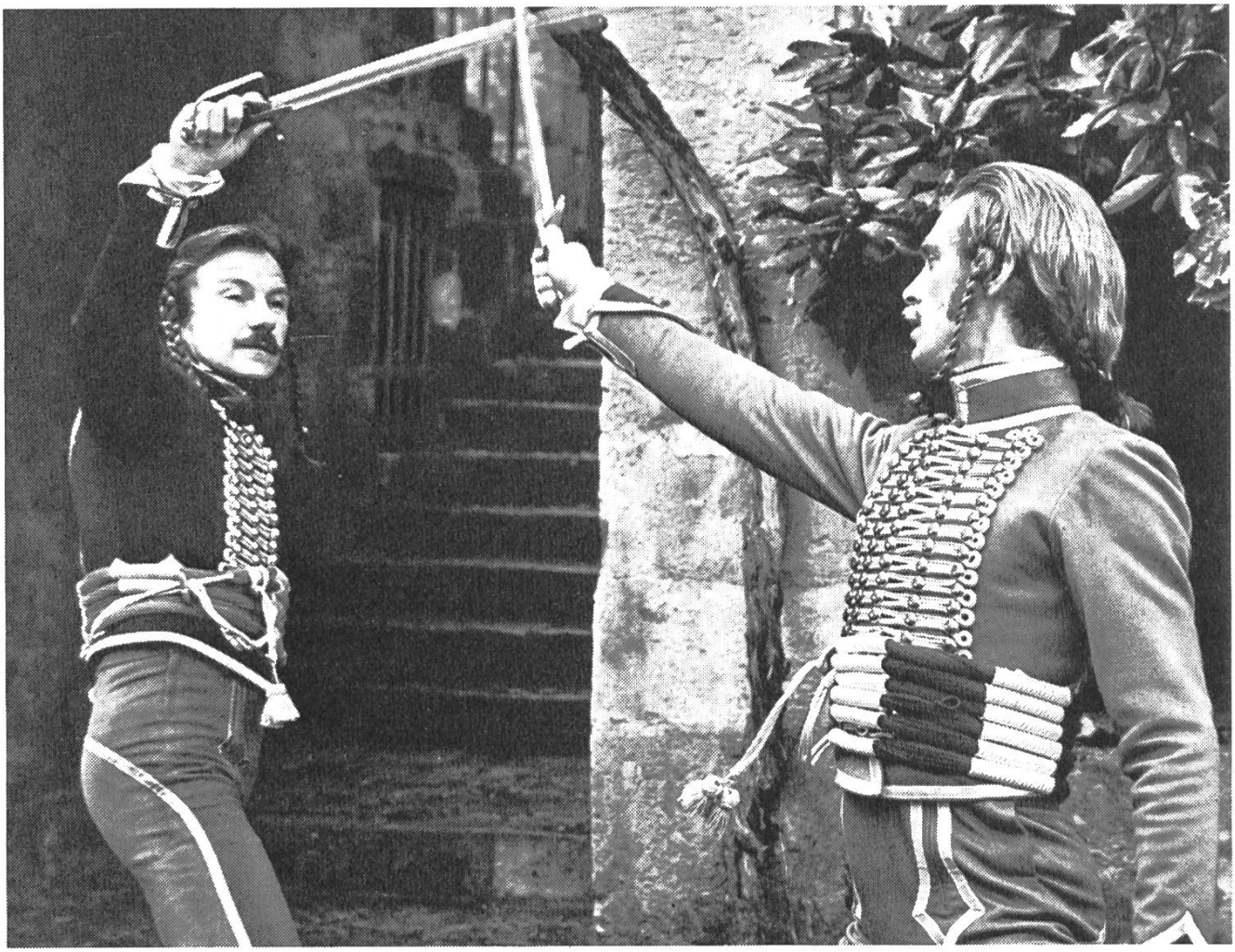
mit Marcello Mastroianni, in dem er überzeugender gespielt hat. Und einen Homosexuellen zu spielen, der von einer Frau umworben wird und selber langsam zu ihr findet, ist bestimmt nicht die leichteste Sache der Welt. Auch Sophia Loren sah man selten so gut spielen, wobei man ihr die naive Kleinbürgerin nicht immer ganz abnimmt. So sieht man ihr, wenn sie in der Küche ihre Hausfrauenpflichten erfüllt, einfach an, dass sie dies nicht jeden Tag macht. Das Geschirr nimmt sie in die Hand wie eine kostbare Vase in einem Antiquitätenladen. Ein Star wie die Loren kann sein Privatleben selbst mit der besten Darstellung nicht ganz verdrängen. So wurde sie vor einiger Zeit unter dem Verdacht der Steuerhinterziehung von italienischen Polizisten aufgehalten. Daran habe ich während des Films mehrmals gedacht.
In «C'eravamo tanti amati» (1974) beschreibt der 1931 geborene Ettore Scola die Geschichte Italiens vom Krieg bis heute. Eine Zeit also – das spürt man im Film –, die er selber miterlebt hat. Bei der Parade an der Via dei Fori Imperiali war er zwar selber auch dabei, der siebenjährige Knabe wird aber den Sinn der Kundgebung damals kaum richtig begriffen haben. In «Una giornata particolare» vermischt sich seine eigene Erinnerung mit dem, was er später über diesen Tag, über diese Zeit gehört hat. Während «C'eravamo tanti amati» die Wiedergabe von eigenen, allgemeineren und vielleicht ganz persönlichen Erinnerungen ist, wird in «Una giornata particolare» eine heute erfundene Geschichte in einen historischen Rahmen gesetzt. Scola: «Als ich am Thema von 'Una giornata particolare' zu arbeiten anfing, dachte ich eigentlich mehr an eine Geschichte aus der heutigen Zeit. An eine Liebesgeschichte vielleicht, zwischen zwei isolierten Menschen.» Obwohl Scola seine Geschichte in Bildern erzählt, die an vergilbte Photographien erinnern – die einzigen Farbtöne sind rot und grün, und mit dem Grau zusammen ergibt sich so etwas wie die verschmutzten Nationalfarben Italiens – ist es eine Geschichte, die sich heute genauso abspielen könnte. Abgesehen von den unnötig langen Dokumentaraufnahmen am Anfang, könnte Scolas vergilbtes «Erinnerungsbild» auch ein Sofortbild aus einer Polaroidkamera sein.

Bernhard Giger

The Duellists

Grossbritannien 1977. Regie: Ridley Scott (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/263)

Strassburg, 1800, unter dem Konsulat Napoleons. In der Garnison langweilen sich Offiziere und Mannschaften. Leutnant Féraud (Harvey Keitel), ein unverbesserlicher Haudegen, verletzt den Neffen des Bürgermeisters schwer im Duell. Der aufgebrachte Militärkommandant beauftragt den Leutnant Armand d'Hubert (Keith Carradine), Féraud den Befehl, sich in Arrest zu begeben, zu überbringen. Da diese Mitteilung in Gegenwart einer Dame erfolgt, fühlt sich Féraud in seiner Ehre beleidigt und zwingt auch d'Hubert zum Duell, aus dem dieser als Sieger hervorgeht. Von nun an verfolgt Féraud ihn mit seinem Hass und trachtet ihm nach dem Leben. Während 15 Jahren, in denen sie im Gefolge der Napoleonischen Kriegszüge bis nach Russland gelangen, duellieren sie sich bei jeder sich bietenden Gelegenheit, zu Fuss und zu Pferd, mit Degen, Säbel und Pistole. Die Offizierskarriere bis zum General emporkletternd, hofft d'Hubert dem stupiden Duellzwang zu entgehen, da der Ehrenkodex nur Duelle zwischen Offizieren gleichen Ranges gestattet. Er hofft vergebens, denn kurioserweise verläuft Férauds Karriere synchron. So schlagen sie sich in Augsburg als Hauptmänner, in Lübeck als Majore, in Russland als Obersten – ein Höhepunkt des Films –, wobei Siege und Niederlagen abwechseln. Vermittlungsversuche von Freunden und Frauen scheitern. Ihr Hass scheint unauslöschlich zu sein und nur über



dem Tod des einen von beiden zur Ruhe kommen zu können. Die Ursache ihres Hasses ist inzwischen längst in ihrer Erinnerung verblasst.
Die Geschichte nimmt ihren Lauf, es kommen Elba, Napoleons Verbannung auf St. Helena und die Restauration. D'Hubert wird General in der Armee des Königs, heiratet die Tochter eines alten Royalisten und führt ein geruhsames Leben auf einem prächtigen Landgut. Als er vernimmt, dass General Féraud als unverbesserlicher Bonapartist zum Tode verurteilt ist, begibt er sich heimlich zu Fouché und ersucht um Férauds Freilassung. Féraud wird begnadigt, worauf er d'Hubert umgehend zu einem neuen Duell fordert. Bevor d'Hubert zum ersten Schuss kommt, hat Féraud seine beiden Kugeln verschossen und ist dem verwundeten d'Hubert ausgeliefert. Dieser tötet seinen Feind moralisch, indem er ihn zum Leben begnadigt, was für Féraud die totale Demütigung bedeutet.
Ridley Scotts Verfilmung einer Novelle von Joseph Conrad, dessen Werk offenbar immer wieder zu filmischen Umsetzungen reizt (vgl. die Besprechung von «Die Schattenlinie» in ZOOM-FB 17/77), überrascht durch ihre stilistische Sicherheit und ihre ausserordentliche Bildqualität, handelt es sich doch um den ersten Spielfilm des Regisseurs. Allerdings hat der bereits 39jährige Scott sein Handwerk als BBC-Mitarbeiter gründlich erlernt, zeichnete er doch für über 3000 TV-Werbespots verantwortlich. Mit «The Duellists» liefert er eine höchst bemerkenswerte Talentprobe, denn es ist ihm gelungen, die literarische Vorlage überzeugend ins Bildmedium umzusetzen. Die Geschichte ist ganz vom Bild her konzipiert, Schnitt, Kamera- und Schauspielerführung sind perfekt. Die Landschafts- und Szenenbilder sind von einer ganz ungewöhnlichen, ja exquisiten plastischen Schönheit, die offensichtlich von zeitgenössischer Malerei inspiriert ist. Vor allem die Landschaftsaufnahmen erinnern oft an Stanley Kubricks «Barry Lyndon», wo sie jedoch «genialischer» eingesetzt und auf

die Handlung und Atmosphäre hin transparenter sind. Dennoch sollte die exzellente Arbeit des verantwortlichen Kameramannes Frank Tidy nicht unterschätzt werden.
Geschickt, das heisst nicht ausführlicher als unbedingt notwendig, ist die Epoche Napoleons mit ihren Kriegen als Hintergrund für die Geschichte der beiden Duellanten einbezogen. Die im Grunde ausserordentlich dünne Handlung, die zyklische Wiederkehr und das sinnlose Ritual der Duelle wird so zur Parabel über die Sturheit und Sinnlosigkeit jeder kriegerischen Auseinandersetzung. Mit untertriebener Ironie stellt Scott die beiden Offiziere und Gegner als Vertreter einer Lebenshaltung dar, deren Motor der Hass ist, und denen ein sturer Ehrenkodex, ein sinnentleertes Ritual und ein absurder Männlichkeitsbegriff den Anschein von Legitimität und Sinn verleihen. Mit knappen Strichen und ohne allzu viel Psychologie zeichnet Scott die verschiedenen Charaktere der beiden: Féraud als finsteren, in seinem grundlosen Hass absolut konsequenten Haudegen, d'Hubert als kultivierten, charakterlich differenzierteren Mann, der es jedoch nicht fertig bringt, eine sinnlose Konvention zu sprengen. Erst in der Überlegenheit beweist er Grossmut, Menschlichkeit und Gnade. Fragwürdig sind jedoch beide, und Scott macht kein Hehl daraus, dass er sie in ihrer Borniertheit und Schwäche verachtet.
Der zu Beginn beschwingte und einem Abenteuerfilm angepasste Rhythmus wird allmählich, fast wie aus Versehen, langsamer und schwerer und gibt dem Werk fast den Anschein eines philosophischen Traktats über das Duell. Dass dieses Traktat nicht langweilig und trocken wirkt ist aber nicht dem Thema oder seiner besonders tiefschürfenden Darstellung zuzuschreiben. Das Interesse wird vorwiegend durch die Qualitäten der Inszenierung und des Bildes wachgehalten, die in seltsamem Gegensatz zur Nichtigkeit der Handlung stehen, die aus dem Antagonismus von Adel (d'Hubert) und Raufbold (Féraud) nicht genügend Substanz bezieht. Aber vielleicht ist diese «Leere» und die Pracht der Inszenierung gewollt, um die Hohlheit des Verhaltens der Duellanten um so deutlicher hervortreten zu lassen. Franz Ulrich

Der Mädchenkrieg

BRD 1977. Regie: Alf Brustellin und Bernhard Sinkel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/269)

Der junge deutsche Film wird erwachsen. Wenn es einen Film gibt, mit dem diese Behauptung zu belegen ist, dann wohl doch «Der Mädchenkrieg» von Alf Brustellin und Bernhard Sinkel. Natürlich gibt es auch Werner Herzogs «Stroszek», der hoffentlich bald in die Schweizer Kinos kommt, oder Wim Wenders «Der amerikanische Freund», die eine ausgereifte, filmische Erzählform mit selbstverständlich wirkender formaler Raffinesse kombinieren und damit einen Standard erreichen, den man unzureichend als international zu bezeichnen versucht. Keiner tut es aber mit der Leichtigkeit und der scheinbaren Linkshändigkeit wie Brustellin/Sinkel. Was sich in «Lina Braake» und «Berlinger» bereits angekündigt hat, nämlich das Talent der beiden Regisseure, mit Geschichten – und nicht einfach bruchstückhaften Zustandsschilderungen – soziale und politische Zusammenhänge aufzuzeigen oder Schicksale verständlich zu machen, findet in «Der Mädchenkrieg» eine überzeugende Ausweitung ins Epische.
Der Film, nach dem gleichnamigen Roman von Manfred Bieler entstanden, ist eine Familienchronik, die vor dem Hintergrund bewegter Jahre in Prag spielt. 1936, also schon nach der Machtergreifung Hitlers, zieht der Bankier Sellmann mit seinen drei Töchtern und seinem erblindeten Sohn in die goldene Stadt, um Direktor der Böhmischen Landesbank zu werden. Dass die grosse Geschichte und die sich überstürzen-

den Ereignisse ihren Einfluss auf die persönlichen Geschichten der Sellmann-Familienmitglieder ausübt, ist unumgänglich, wenn auch der Vater sich bewusst aus der Politik heraushält und sich ausschliesslich aufs Bankgeschäft konzentriert. Die Töchter werden flügge, entfliehen dem sorgsam gehüteten Nest, und es lässt sich nicht vermeiden, dass sie bei ihren Ausflügen mit dem Geist und dem Lauf der Zeit konfrontiert werden, ja sich in ihrem Winde treiben lassen oder sich gegen ihn stemmen.
Christine (Antonia Reininghaus), die Älteste, die schon früh an die Stelle der Mutter treten musste und damit ihre Kindheit früh verlor, sucht zielstrebig die Karriere und heiratet einen faden, aber begüterten Mann. Als dieser sie betrügt, enteignet sie ihn, übernimmt die Geschäfte. Ihr Haus hat als Folge ihres Machtstrebens offene Türen für die Offiziere der deutschen Besatzungsmacht. Glücklich wird Christine dabei nicht. Sie spürt in ihrem Innersten die Fragwürdigkeit ihrer Haltung; es gelingt ihr aber nie, über den eigenen Schatten zu springen. Sie will es vielleicht auch gar nicht, weil sie eine Rationalistin ist und alles für berechenbar und organisierbar hält.
Sophie (Adelheid Arndt) ist das Gegenteil der kühlen, berechnenden Christine. Leidenschaftlich und in ihren Ansprüchen absolut, sucht sie immer das Vollkommene, im Beruf so gut wie in der Liebe. Alles was sie tut, hat schicksalshaften Charakter. Hin- und hergerissen in ihrer Liebe zu einem Musiker und dem Mann von Christine, weicht sie während des Krieges, der Sängerinnenkarriere und irdischen Lebensfreuden entsagend, ins Kloster aus. Das Schicksalshafte, Absolute erfüllt sich in grausamer Weise, als ihr Musiker-Freund aus Eifersucht Christines Mann erschlägt.
Katharina (Katherine Hunter) schliesslich ist ein Ausbund an Lebensfreude. Die Hingabe zu ihrem Freund Karol, dem Sohn eines kommunistischen Abgeordneten, ist total. Zuerst verführt sie den jungen Mann, später, während des Krieges, folgt sie ihm in den Untergrund. Am Ende des Filmes finden wir sie als rauchende und trinkende Partisanenbraut wieder, die todunglücklich ist, weil sie erkennt, dass sie als Deutsche ihrem tschechoslowakischen Geliebten die Karriere verbaut.
Wenn auch die drei Töchter durch die Regie in den Vordergrund gerückt werden, so ist doch Bankier Sellmann die Figur, in der sich Licht und Schatten wie in einem Prisma brechen. Hans Christian Blech verleiht ihr eine starke, sehr präsente Persönlichkeit. Unterstrichen wird dies durch die Tatsache, dass Sellmann als einziger Rollenträger im Film kommentiert wird. Während die Töchter und ihre Verhaltensweisen wertfrei zur Darstellung gelangen und es ganz dem Zuschauer anheimgestellt ist, sie zu kommentieren, sie zur Identifikationsfigur zu erheben, ihnen Sympathie oder Antipathie entgegenzubringen, steht Sellmann im Geschehen wie ein erratischer Block. Er ist völlig fixiert auf seinen Beruf und sucht auch in schweren Zeiten Haltung und Würde zu wahren. Was um ihn herum geschieht, begreift er nicht: die Besetzung der Tschechoslowakei so wenig wie die Gefühle und Eskapaden seiner heranwachsenden Töchter, den Krieg nicht besser als die Menschen, die ihn betreiben. Was er sieht, erfüllt ihn mit Sorge, aber er hat keine Möglichkeiten, etwas zu verhindern oder zu verändern. Er ist ausserhalb seines Berufes in einer schon fast wieder liebenswürdigen Art lebensuntauglich, und so verwundert es denn auch keinen, dass er bei Kriegsende in den mehr oder weniger letzten Schusswechsel läuft und umkommt.
Es wird dem einen oder andern Filmbesucher der Bezug der Sellmannschen Familienchronik der Jahre 1936 bis 1946 zum Flammenmehr der Weltgeschichte zu wenig ausgeprägt erscheinen. Von den politischen und kriegerischen Ereignissen ist da in der Tat wenig zu sehen. Brustellin und Sinkel zeigen nicht mehr, als die Familienmitglieder eben erfahren: Christines Umgang mit den Offizieren des Heeres und der SS, Katharinas Kuriereinsätze bei den Widerstandskämpfern, Sophies Schwesterneinsätze im zum Lazarett umfunktionierten Kloster. Aber was zur Darstellung gelangt, ist von bestechender funktionaler Qualität, stimmig inszeniert und dynamisch in das verwirrende Familiengeschehen eingebettet. So knapp die Verweise immer sein mögen, sie sind deutlich genug, um den Einfluss des Weltgeschehens auf die Familiengeschichte zu demonstrieren.

KURZBESPRECHUNGEN

37. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 5. Oktober 1977

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet.

Anima persa 77/259

Regie: Dino Risi; Buch: Bernardino Zapponi, Dino Risi, nach dem Buch von Giovanni Arpino; Kamera: Tonino Delli Colli; Musik: Francis Lai; Darsteller: Vittorio Gassman, Catherine Deneuve, Danilo Mattei, Anicée Alvina u.a.; Produktion: Italien 1976, Dean Film, 100 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Tino kommt nach Venedig, um seine malerische Ausbildung voranzutreiben. Im Palazzo von Onkel Fabio (Vittorio Gassman) und Tante Elisa (Catherine Deneuve) scheinen sich mysteriöse Dinge abzuspielen. Bruchstückweise setzt sich der junge Gast über das «Geheimnis des Hauses» ins Bild. Dino Risi hat mit viel Einfühlungsvermögen und Liebe zum Detail einen spannenden «Psychothriller» geschaffen, der seine überraschende Wirkung erst nach dem Verlassen des Zuschauerraums offenbart. →20/77

E✶

Annie Hall (Der Stadtneurotiker) 77/260

Regie: Woody Allen; Buch: W. Allen und Marshall Brickman; Kamera: Gordon Willis; Darsteller: Woody Allen, Diana Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Shelley Duvall, Janet Margolin u.a.; Produktion: USA 1977, Jack Rollins – Charles H. Joffe, 93 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Kaputt sind sie irgendwie alle: die Menschen, die Stadt, in der sie leben, die Beziehungen, die die Menschen zueinander haben und auch zur Stadt. Nach seinen intellektualistischen Filmen über Tod, Sex und Kino zeigt sich Woody Allen viel sachlicher. Auf recht einfache Weise, gespickt mit seinem jüdischen Humor und pointierter Ironie, untersucht er, wie sich Menschen zueinander verhalten und warum sie sich so verhalten. Einer Ideologie der Massenbedürfnisse setzt er seine Individualität – so neurotisch sie auch ist – gegenüber. – Ab etwa 14 sehenswert. →19/77

J✶ Der Stadtneurotiker

The Blue Bird (Der blaue Vogel) 77/261

Regie: George Cukor; Buch: Hugh Whitemore und Alfred Hayes, nach dem gleichnamigen Märchendrama von Maurice Maeterlinck; Kamera: Freddie Dooper; Musik: Irwin Kostal; Darsteller: Elizabeth Taylor, Jane Fonda, Cicely Tyson, Margareta Terechowa, Oleg Popow, Georgi Vitzin, Nadezda Pawlowa, Ava Gardner u.a.; Produktion: USA/UdSSR 1975, Edward Lewis/Lenfilm, 98 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Die phantastisch-abenteuerliche Suche zweier Holzfäller-Kinder nach einem blauen Vogel, erzählt als sinnbildliche Geschichte vom Verlangen nach Glück und Erkenntnis. Mit ihren allegorischen Elementen erschwert diese aufwendige amerikanisch-russische Kooproduktion Kindern das Verständnis, anderseits ist die ganze Kostüm- und Dekorpoesie für Erwachsene allzu dünn und oberflächlich geraten.

K Der blaue Vogel

TV/RADIO-TIP

Samstag, 8. Oktober

20.05 Uhr, DRS II

Salzburger Festspiele

Die Sendereihe «Internationale Musikfestspiele» wird mit einer Darbietung von den Salzburger Festspielen abgeschlossen. Zu hören sind das Klavierkonzert in A-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart, interpretiert von Maurizio Pollini und den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Karl Böhm, und die Sinfonie Nr. 7 in E-Dur von Anton Bruckner. Es handelt sich um die Wiedergabe eines Konzerts vom 17. August 1977.

20.15 Uhr, ARD

Zu neuen Ufern

Spielfilm von Detlef Sierck, der später als Douglas Sirk erfolgreich in den USA weiterarbeitete (Deutschland 1937), mit Zarah Leander und Willy Birgel. – Im Jahre 1840 wird die englische Sängerin Gloria Vane in die berüchtigte Strafanstalt Paramatta bei Sydney deportiert. Sie hat, obwohl unschuldig, eine Scheckfälschung auf sich genommen, um ihren Geliebten zu decken, der als Offizier in Australien dient. Als sie ihn dort wiedersieht, ist er im Begriff, eine andere Frau zu heiraten.

Sonntag, 9. Oktober

18.00 Uhr, DRS II

Gott in der Kneipe

In Berlin gibt es das Restaurant «City Station», das man beim ersten Besuch als «gutbürgerlich» bezeichnen würde. «City Station» ist jedoch kein gewöhnliches Lokal. Vor zwei Jahren von Christen verschiedener Konfessionen gegründet, ist es zu einem Treffpunkt für alle «Mühseligen und Beladenen» geworden – für Arbeitslose, Strafentlassene, Obdachlose, Drogengefährdete, Prostituierte usw. Christian Modehn hat sich mit den für den Betrieb Verantwortlichen sowie mit Besuchern unterhalten. Daraus ist eine instruktive Reportage über neue Formen der Seelsorge in Grossstädten entstanden.

20.20 Uhr, DSF

Limelight (Rampenlicht)

Spielfilm von Charles Chaplin (Grossbritannien 1952), mit Charles Chaplin, Claire Bloom, Sidney Chaplin, Buster Keaton. – Der Film erzählt die ergreifende Geschichte des alternden Clowns Calvero und einer Ballerina, die für ihn einen letzten Galaabend organisiert. Die Wirklichkeit der Bühne bricht sich an der Wirklichkeit von Calvero, spiegelt sie und macht Empfindungen sichtbar, die persönliche Erfahrungen ins Allgemeine Gültige verlängert. Der Film bietet in mancher Beziehung eine Synthese von Chaplins Schaffen und enthält Merkmale einer verschleierten Autobiographie. «Limelight», obschon streckenweise sentimental, ist auch für Jugendliche sehr sehenswert.

Montag, 10. Oktober

21.05 Uhr, DSF

Wir ... spielen Theater

Das Dorftheater, gespielt von Laien in der freien Zeit nach einem strengen Arbeitstag, ist vielerorts der wichtigste kulturelle Ausdruck eines Dorfes. Dorftheater kann man nicht mit den Berufstheatern der Städte vergleichen, und töricht wäre es, an das Dorftheater die Wertmassstäbe des Bildungsbürgers anzulegen. Gerade gutes Dorftheater sucht nicht professionelles Theater nachzuahmen, sondern ist eine eigene Form des kulturellen Lebens, abgestimmt auf die Bedürfnisse der ländlichen Bevölkerung. Eine Filmequipe, bestehend aus Hans-Ulrich Schlumpf (Gestaltung), Pio Corradi (Kamera) und Florian Eidenbenz (Ton), erlebte die Theatervorbereitungen in den beiden Gemeinden Gansingen und Hottwil mit und war bei den Premieren dabei.

Dienstag, 11. Oktober

14.05 Uhr, DRS I

Etwas tun: im politischen Bereich

Seit sechs Jahren haben die Schweizer Frauen die Möglichkeit, sich aktiv in der Politik zu betätigen. Untersuchungen und Erfahrungen haben jedoch gezeigt, dass

Cet obscur objet du désir (Dieses sonderbare Gefühl der Begierde) 77/262

Regie: Luis Buñuel; Buch: L. Buñuel und Jean-Claude Carrière, nach dem Roman «La femme et le pantin» von Pierre Louÿs; Kamera: Edmond Richard; Darsteller: Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina, Julien Bertheau, André Weber, Milena Vukotic, Muni u.a.; Produktion: Frankreich 1977, Serge Silberman, Greenwich Film, 103 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Ein älterer, begüteter Mann begegnet einer jungen Frau, die er begehrt, aber die zu besitzen ihm nicht gelingt. Luis Buñuel erzählt sehr gradlinig die Geschichte einer Annäherung und Verweigerung. Dabei entlarvt er den Mann als einen in starren Normen und Standeskonventionen festgefahrenen Bourgeois, der weder den Wandel in der Rolle der Frau noch im Zeitlauf begreift. Er wird denn auch ein Opfer seiner fehlenden Einsicht. Im mit kühler Brillanz inszenierten Werk steckt viel hintergründiger Zynismus, feiner Humor und die abgeklärte Weisheit des Alters. →19/77

E✶✶

Dieses sonderbare Gefühl der Begierde

The Duellists (Die Duellanten) 77/263

Regie: Ridley Scott; Buch: Gerard Vaughn Hugues nach einer Novelle von Joseph Conrad; Kamera: Frank Tidy; Darsteller: Harvey Keitel, Keith Carradine, Cristina Raines, Edward Fox, Robert Stephens u.a.; Produktion: Grossbritannien 1977, David Puttnam, 100 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Während der Napoleonischen Kriege duellieren sich zwei französische Offiziere über Jahre hinaus bei jeder sich bietenden Gelegenheit, obwohl sie sich allmählich nicht mehr an die Ursache ihres Hasses erinnern können. Der für ein Erstlingswerk ungewöhnlich brillant inszenierte Film, der zudem überzeugende Darsteller und Bilder von ausserordentlicher, von der zeitgenössischen Malerei inspirierter, plastischer Schönheit aufweist, zeichnet mit verhaltener Ironie ein sinnentleertes Ritual um Ehre, Ruhm und Kampf, das durchaus sinnbildliche Bedeutung hat. →19/77

E✶

Die Duellanten

Una giornata particolare (Ein besonderer Tag) 77/264

Regie: Ettore Scola; Buch: E. Scola, Ruggero Maccari, Maurizio Costanzo; Kamera: Pasqualino De Santis; Musik: Armando Trovaioli; Darsteller: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, John Vernon, François Berd u.a.; Produktion: Italien/Kanada 1977, Carlo Ponti für Compagnia Cinematografica, Champion, Canafox, 105 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf.

Rom, im Mai 1938: Während die ganze Stadt an der Parade Mussolinis zu Ehren des «Führers» teilnimmt, lernt eine zu Hause gebliebene Frau zufällig einen ehemaligen Radiosprecher kennen, der wegen seiner Homosexualität entlassen wurde. Die beiden finden für einen Tag zueinander, am Abend kehrt sie in ihre Familie zurück, er wird von der Polizei abgeholt. Gewissermassen hinter dem Rücken der Weltgeschichte haben die beiden sonst isolierten Menschen für einen Moment die Freiheit gefunden. →19/77

E✶

Ein besonderer Tag

L'homme pressé (Der eilige Mann) 77/265

Regie: Edouard Molinaro; Buch: Maurice Rheims und Christopher Frank, nach Paul Morand; Kamera: Jean Charvein; Musik: Carlo Rustichelli; Darsteller: Alain Delon, Mireille Darc, Michel Duchaussoy, Monica Guerritore, Marie Déa, Muriel Catala u.a.; Produktion: Frankreich/Italien 1977, Adel/Lira/Irrigazione Cinemat., 90 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf.

Ein leidenschaftlicher Sammler befindet sich ständig auf hektischer Jagd nach kostbaren Kunstobjekten. Zwar vermag seine Frau den Erfolgreichen, der mit Menschen nicht viel anzufangen weiss, etwas zu bremsen, kann jedoch nicht verhindern, dass er – endlich am Ziel seines grössten Wunsches – zum Verlierer wird. Der atemlose Rhythmus vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass es diesem mit routinierter Sorgfalt gemachten Film doch erheblich an Tiefgang fehlt. →19/77

E

Der eilige Mann

sich nur ein geringer Prozentsatz der Frauen parteipolitisch engagiert. Auf die Parteipolitik verzichten heisst aber noch lange nicht, politisch untätig zu sein. Frauen berichten darüber, wie sie beispielsweise für den Konsumentenschutz arbeiten, sich bei Bürgerinitiativen einsetzen oder in Frauengruppen politische Probleme diskutieren.

21.00 Uhr, ARD

Nach dem Sündenfall

Aus intimsten privaten Erlebnissen versucht Arthur Miller in den Bereich des ethischen Dramas vorzustossen, indem er seine Ehe mit Marylin Monroe dazu verwendet, dem Publikum eine psychoanalytische Selbstbefreiung zu demonstrieren. Die neurotische Ehekatastrophe führt ihn an das Problem des Bösen schlechthin. Die Anerkennung der Mitschuld aller Menschen am Bösen wird zur Voraussetzung für den Kampf gegen das Böse.

Mittwoch, 12. Oktober

20.05 Uhr, DRS II

«Take the Coltrane»

Noch zehn Jahre nach John Coltranes Tod steht die Jazzszene fast ausnahmslos in seinem Bann, versuchen ganze Generationen von Jazzmusikern, aus seinem Schatten herauszutreten. Die überragende künstlerische Potenz, die für ihre Nachkommen zu einer kaum zu überwindenden Obsession wird – dies ist, über den Jazz hinaus, ein kulturgeschichtliches Phänomen, das sich in diesem Fall besonders deutlich zeigt. Peter Rüedi hat mit Mitarbeitern von Coltrane eine Sendung gestaltet.

Donnerstag, 13. Oktober

20.30 Uhr, DRS II

Le Laudi di San Francesco d'Assisi

In seinem Oratorium «Le Laudi di San Francesco d'Assisi» greift Hermann Suter auf einen hymnischen Text zurück, der allgemein unter dem Namen «Sonnengesang» bekannt ist. Der heilige Franziskus, der in jungen Jahren ein gefiederter Troubadour war und den Genüssen des Lebens nachjagte, verfasste die Dichtung 1224/25 in seinen letzten Lebensjahren nach lang praktizierter Askese. Der Hymnus ist als vollkommenes Einssein mit der Schöpfung zu verstehen und gehört zu den frühesten dichterischen Gestaltungen der italienischen Sprache. Seiner grossen Ausstrahlung entging auch Hermann Suter nicht, der sich lange mit ihm auseinandersetzte, bevor er ihn zu einem Oratorium vertonte. 1925 wurde sein Werk durch den Basler Gesangverein uraufgeführt.

22.00 Uhr, ZDF

Stiller Schrei

In seinem Kamerafilm «Behindert» hat Stephen Dwoskin mit grosser psychologischer Intensität das Verhältnis eines Behinderten zu seiner Umwelt dargestellt. In seinem neuesten Film «Stiller Schrei» erforscht Dwoskin mit subjektiver Kamera die Gründe für die Unfähigkeit einer jungen Frau, im lebendigen oder fruchtbaren Kontakt mit ihrer Umwelt zu leben. Anna, eine hübsche, intelligente, junge Frau, ist unfähig zu lieben. Sie lebt in totaler Isolation, ohne dass das sonderlich auffiele, denn sie spielt weiterhin die ihr anerzogene Rolle eines Modells des braven Kindes, der erfolgreichen jungen Frau. Aus Details stellt Stephen Dwoskin das Mosaik einer Person zusammen, die sich von ihrer Maske nicht befreien kann, und die darunter leidet.

Freitag, 14. Oktober

20.50 Uhr, DSF

Konfrontation

Spielfilm von Rolf Lyssy (Schweiz 1974), mit Peter Bollag, Gert Haucke, Wolfram Berger. – Die Erschiessung des Leiters der Landesgruppe Schweiz der NSDAP, Wilhelm Gustloff, durch den Juden David Frankfurter 1936 in Davos steht im Zentrum dieses Films, der historische Tatsachen mit dramaturgisch-gestalterischen Elementen verbindet. Sorgfältig wird die Person des Attentäters eingeführt, und die Fakten, die ihn schliesslich zur Tat treiben, erfahren eine ausführliche Schilderung. Der Film ist ein über weite Strecken geglückter Beitrag zur Bewältigung jüngster schweizerischer Vergangenheit aus der distanzierten Sicht der Gegenwart.

23.15 Uhr, ZDF

On s'est trompé d'histoire d'amour

Spielfilm von Jean-Louis Bertuccelli (Frankreich 1974). – Bertucelli und Coline Serreau erzählen eine Liebesgeschichte, die gerade in ihrer Alltäglichkeit allgemeine

The King of Marvin Gardens 77/266

Regie: Bob Rafelson; Buch: Jacob Brackman; Kamera: Laszlo Kovacs; Darsteller: Jack Nicholson, Bruce Dern, Ellen Burstyn, Julia Ann Robinson, Benjamin «Scatman» Crothers u.a.; Produktion: USA 1972, BBS für Columbia, 102 Min.; Verleih: Columbus, Zürich.

Die Geschichte von zwei ungleichen Brüdern, die an ihren hochgesteckten Illusionen in Resignation und Tod scheitern, ist eine radikale Absage an den amerikanischen Traum von Freiheit und Reichtum. Bob Rafelsons äusserst exakt konstruiertes, aber nicht konstruiert wirkendes Werk schildert atmosphärisch dicht die Situation von entwurzelten, verunsicherten Menschen und damit weiter Kreise im Amerika der unrühmlichen Nixon-Aera. Damit provoziert er auch Fragen zu unserer eigenen Situation zwischen Traum und Resignation. →19/77

E*

The Late Show (Die Katze kennt den Mörder) 77/267

Regie und Buch: Robert Benton; Kamera: Chuck Rosher; Musik: Ken Wannberg; Darsteller: Art Carney, Lily Tomlin, Bill Macy, Eugene Roche, Joanna Cassidy, John Considine u.a.; Produktion: USA 1976, Robert Altman für Warner Bros., 90 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Ein alt gewordener Detektiv, der unverkennbar die Züge von Chandlers Philip Marlowe trägt, gerät mit seiner etwas überspannten Begleiterin in ein undurchschaubares Geflecht krimineller Handlungen. Mit einer von Sarkasmus geprägten Gelassenheit meistern die beiden auch die schwierigsten Situationen. Ein geglückter Versuch, die Atmosphäre des amerikanischen «Schwarzen Films» in die moderne Welt zu transponieren. →19/77

E*

Die Katze kennt den Mörder

Mad Dog (Keine Gnade für Rebellen) 77/268

Regie: Philippe Mora; Buch: Ph. Mora nach dem Buch «Morgan the Bold Bushranger» von Margaret Carnegie; Kamera: Mike Molloy; Musik: Patrick Flynn; Darsteller: Dennis Hopper, David Gulpilil, Jack Thomson, Frank Thring u.a.; Produktion: USA/Australien 1976; Motion Picture, 90 Min.; Verleih: Alexander Film, Zürich.

Der Film erzählt die Geschichte Daniel Morgans, der nach brutaler Haft in einem Straflager Australiens zum Aussenseiter wird. Durch Überfälle auf die Farmen reicher Grossgrundbesitzer verschafft er sich einen Namen – auch bei der Polizei. Die hetzt und erledigt ihn schliesslich. Leider reduziert der hervorragend photographierte Film die Geschichte auf einen rein äusseren, mosaikartigen Ablauf. Es fehlen weitgehend Informationen über die historischen und gesellschaftlichen Hintergründe. So agieren die Menschen zwar in einer schönen Landschaft, aber doch im «luftleeren» Raum. →20/77

E

Keine Gnade für Rebellen

Der Mädchenkrieg 77/269

Regie: Alf Brustellin und Bernhard Sinkel; Buch: Brustellin/Sinkel nach dem gleichnamigen Roman von Manfred Bieler; Kamera: Dietrich Lohmann; Musik: Nicos Mamangakis; Darsteller: Hans Christian Blech, Antonia Reininghaus, Katherine Hunter, Adelheid Arndt, Matthias Habich, Dominik Graf, Christian Berkel u.a.; Produktion: BRD 1977, Independent-Film/ABS/Maran-Film/Terra-Filmkunst, 143 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

In epischer Breite erzählen die beiden Autoren die Chronik einer Familie vor dem bewegten Hintergrund der Jahre 1936 bis 1946 in Prag. Einzelschicksale, vornehmlich die eines deutschen Bankiers und seiner drei flügge werdenden Töchter, werden geschickt mit dem Zeitlauf verknüpft. Der Film überzeugt durch seine gepflegte, überaus reiche Inszenierung, die – gerade auch im kleinen Detail stimmig – zur Augenweide wird und im besten Sinne des Wortes unterhält.

→19/77

E*

Gültigkeit gewinnt. Da sind zwei Menschen, die einander lieben, die ihr Leben gemeinsam führen wollen und die allmählich bemerken und am Ende auch begreifen, dass auch ein gemeinsames Leben letzten Endes nur die Summe alltäglicher Situationen und Schwierigkeiten ist, dass die Liebe diese Schwierigkeiten nicht auslöschen, wohl aber sie überwinden und ihnen einen neuen Sinn geben kann. Dabei predigt der Film keinen billigen Optimismus. Er zeigt nur einfach Stationen einer Entwicklung – das rauschhafte Glück der Liebe ebenso wie die kleinen und grossen Missverständnisse.

Samstag, 15. Oktober

14.35 Uhr, ARD

The Cameraman (Der Kameramann)

Spielfilm von Edward Sedgwick (USA 1928), mit Buster Keaton. – Der Stummfilm erzählt turbulente und tragikomische Erlebnisse eines Kameramannes. Das Werk des vielleicht bedeutendsten Stummfilmkomikers enthält eine Fülle typischer Kostproben seines unverwechselbaren Stils. Wenn der Film auch dramaturgische Schwächen hat, ist er doch für alle sehenswert.

Sonntag, 16. Oktober

11.00 Uhr, DSF

Übergabe des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 1977

Der Friedenspreis des deutschen Buchhandels 1977 ist dem polnischen Philosophen und Schriftsteller Leszek Kolakowski zuerkannt worden. In der Begründung des Stiftungsrats für diese Wahl heisst es: «Sein Prinzip des Misstrauens gegen Glaube und tradierte Überzeugung weist den Weg zur Offenheit des Denkens, die sein Leben und Werk prägt. Leszek Kolakowski relativiert so die Inhalte von Ideologien und Dogmen und widerspricht der Gewalt als Mittel zu ihrer Durchsetzung. Er lehrt Toleranz, indem er Gegensätze gleichzeitig in sein Denken aufnimmt. Er ermöglicht damit neue Synthesen und bietet die Chance zum friedlichen Ausgleich.» Die Laudatio hält Prof. Dr. Gesine Schwan, Dozentin für politische Wissenschaft an der Freien Universität Berlin und Verfasserin des Buches «Leszek Kolakowski. Eine Philosophie der Freiheit nach Marx», erschienen 1971 bei Kohlhammer in Stuttgart.

18.00 Uhr, DRS II

Distanziert oder engagiert

Es vergeht kaum eine Abstimmung, zu der sich nicht kirchliche Stellen, christliche Organisationen oder einzelne Pfarrer äussern. Vor dem Hintergrund der eidgenössischen Volksinitiative für eine Trennung von Kirche und Staat gewinnt das Thema «Kirche und Politik» besondere Aktualität. Darf die Kirche sich überhaupt zu politischen Fragen äussern? Soll sie sich politisch engagieren, oder soll sie eher auf Distanz zur aktuellen Politik bedacht sein? Über diese und weitere damit zusammenhängende Fragen diskutieren der kirchlich engagierte Politologe Arne Engeli und der freisinnige Nationalrat Dr. Ruedi Schatz. Die Leitung hat Lorenz Marti.

20.15 Uhr, DSF

Così fan tutte

Oper in zwei Akten von Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Aufführung der Glyndebourne-Festspiele 1975 unter der musikalischen Leitung von John Pritchard, mit Helena Döse, Sylvia Lindenstrand, Anson Austin, Tomas Allen und Frantz Petri. – Keines der Opernwerke W. A. Mozarts hat so viele Missverständnisse und Missdeutungen erdulden müssen, wie die «Così». Vor allem im 19. Jahrhundert fehlte das Verständnis für Mozarts «indirekte» Moralkritik, fehlte aber auch die Einsicht in die innere Organik seiner dramatischen Schaffensart. Man hatte dem Werk andere Titel gegeben und sogar mehrmals versucht, der Musik andere Textbücher (Shakespeares «Verlorene Liebesmüh» oder Calderons «Dame Kobold») zu unterlegen. Für die heutige Zeit steht «Così fan tutte» gleichrangig neben den anderen Meisterwerken aus Mozarts reifster Zeit.

21.00 Uhr, ARD

L'histoire d'Adèle H.
(Die Geschichte der Adèle H.)

Spielfilm von François Truffaut (Frankreich 1975), mit Isabelle Adjani. – Adèle, die jüngere Tochter Victor Hugos, folgt einem Offizier nach Kanada und versucht vergeblich, ihn zur Heirat zu bewegen. Die äusseren Stationen dieser masslosen, aber unerwiderten Liebe verdichten sich nach Truffauts eigenen Worten zur «Geschichte eines Gesichts» (der Hauptdarstellerin Isabelle Adjani), auf dem sich die inneren Stationen ihres Schicksals spiegeln.

The Message/Al-Risalah (Mohammed – der Gesandte Gottes) 77/270

Regie: Moustapha Akkad; Buch: H. A. L. Craig; Kamera: Jack Hildyard; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Anthony Quinn, Irene Papas, Michael Ansara, Johnny Sekka, Michael Forest, Damien Thomas u. a.; Produktion: Libanon 1976, Filmco Internat., 179 Min.; Verleih: Idéal Film, Genf.

Die Ausschnitte aus der Lebensgeschichte des streit- und unbeirrbaren Propheten Mohammeds ergeben ein oberflächliches, undifferenziertes und unklares Bild, da die Hintergründe und die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge nicht ausreichend dargestellt werden. Vorwiegend nur ein Kriegsspiel aus dem siebten Jahrhundert mit ausgedehnten Kampfszenen, das über die geistige und geistliche Welt des Islams kaum Aufschluss gibt. – Wegen Folterszenen besser erst ab etwa 14. →19/77

J

Mohammed – der Gesandte Gottes

Nureyev Don Quixote (Don Quixote) 77/271

Regie: Rudolf Nureyev und Robert Helpmann; Kamera: Geoffrey Unsworth; Musik: Ludwig Minkus; Choreographie: R. Nureyev nach Marius Petipa; Darsteller: Robert Helpmann, Ray Powell, Rudolf Nureyev, Francis Croese, Lucette Aldous u. a. sowie das Australische Ballett; Produktion: Australien/GB 1976, John Hargreaves, 107 Min.; Verleih: Rialto-Film, Zürich.

Es handelt sich um eine Verfilmung des klassischen Ballettes «Don Quixote» in einer Version bestehend aus zwei Akten und sieben Szenen, die vom Australischen Ballett mit Rudolf Nureyev als Star getanzt wird. Trotz gelungener Inszenierung, glänzender und farbenprächtiger Darbietungen vermag der Film nicht den Erlebniswert eines Life-Balletts zu ersetzen; zu oft zeigt die Kamera Einzeldetails und verwehrt somit dem Zuschauer die eindrückliche Geschlossenheit der gesamten Choreographie. – Ab etwa 9 möglich.

K

Don Quixote

Le sexe qui parle (Pussy Talk) 77/272

Regie und Buch: Frédéric Lansac; Darsteller: Penelope L'Amour, Nils Hortzs, Sylvia Bourdon, Béatrice Harnois u. a.; Produktion: Frankreich 1975, Cinéma Plus, 70 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Durch Jugenderlebnisse und eine unbefriedigende Ehe frustrierte Frau gerät in peinliche Situationen, als eines Tages ihr Geschlechtsteil zu sprechen beginnt und ihr seinen Willen aufzwingt. Die perverse Grundidee dient vor allem dazu, detaillierte Intimszenen zu präsentieren, was trotz des schicken Milieus ebenso langweilig wie widerwärtig ist.

E

Pussy Talk

Viva Knievel! 77/273

Regie: Gordon Douglas; Buch: Antonio Santillan; Kamera: Fred Jackman; Musik: Charles Bernstein; Darsteller: Evel Knievel, Gene Kelly, Lauren Hutton, Leslie Nielsen, Red Buttons, Cameron Mitchell, Eric Olson u. a.; Produktion: USA 1976, Warner Bros. (Irwin Allen), 104 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Der US-Motorradspringer Evel Knievel, der 1974 mit seinem propagandistisch bis ins Letzte ausgeschlachteten Sprungversuch über den Grand Canyon auch hierzulande von sich reden machte, muss in seiner ersten Schauspielerrolle ganz auf seine Publicity setzen. Als Darsteller seiner selbst taugt er in dieser mühsam um seine Sprung- und Fahrkünste herum erfundenen Story wenig. Sie ist überzogen unglaubwürdig, oft unsäglich moralisierend und auch noch sentimental.

J

Montag, 17. Oktober

21.10 Uhr, DSF

Aufbruch ins Solarzeitalter

Ein Filmbericht über die weltweiten Anstrengungen zur Nutzbarmachung der Sonnenenergie. – Die während zehn Tagen auf der Erdoberfläche auftreffende Sonnenenergie entspricht der Gesamtheit der heute bekannten fossilen Energiereserven. Im Breitengürtel zwischen Spanien und Südafrika, wo achtzig Prozent der Menschheit leben, würden drei Quadratmeter Fläche genügen, um den durchschnittlichen Energiebedarf eines Menschen zu decken. Solche Tatsachen haben weltweit Hoffnung und Neugier auf nutzbare Sonnenkraft als Energie der Zukunft geweckt. Solar-Energieforschung ist plötzlich zu einem brennenden Anliegen geworden und hat in den letzten vier Jahren ungeheuren Aufschwung genommen.

21.15 Uhr, ZDF

Skareda dedina (Das hässliche Dorf)

Spielfilm von Karel Kachyna (Tschechoslowakei 1975). – Karel Kachyna hat einen durchaus dialektischen Film geschaffen, einen, der gegensätzliche Aspekte der Wirklichkeit hart nebeneinanderstellt. Hier ist ein deprimierendes Bild dörflicher Verzweiflung und Rückständigkeit entstanden. Auch der Titel deutet in diese Richtung. Kachyna zeigt, wie die Bauern trotz harter Arbeit mehr oder weniger in Schmutz und Elend leben. Er zeigt, wie Vendels Tochter Bettina stirbt, weil der Gang zum Arzt so ungewöhnlich für die einfachen Menschen ist, dass erst Josef die Initiative ergreifen muss. Und er erklärt damit die Figur Vendels, der keineswegs der Bösewicht aus dem Bilderbuch ist, sondern ein schwacher Mensch, der den Anforderungen dieses Lebens nicht gewachsen ist und sich ständig zu beugen sucht, um nicht zu zerbrechen. «Das hässliche Dorf» – eine Summe alltäglicher Leiden und Enttäuschungen.

Donnerstag, 20. Oktober

16.05 Uhr, DRS I

Kapazitäten ...
Hans Daiber: Triumph des Kunstgeschmacks. – Fritz Grünbaum: Der Kassenbote. – Egon Friedell/Alfred Polgar: Goethe

Drei Humoresken: alle drei befassen sich mit «Kunst». «Triumph des Kunstgeschmacks» von Hans Daiber (geb. 1927), Theaterkritiker, Satiriker, Übersetzer) zeigt, dass der Genuss in der bildenden Kunst nicht immer rein optisch sein muss. Im «Kassenboten» erklärt uns der Wiener Conférencier und Schlagerautor Fritz Grünbaum (1880–1938) seine Art der Kunst der Überredung. «Goethe» ist ein berühmter Sketch von Egon Friedell (1878–1938) und Alfred Polgar (1875–1955). Er demonstriert, dass deutsche Literaturprofessoren nicht immer die wahre Kunst des Wissens lehren... Als hessisch sprechenden jungen Goethe hören Sie Hermann Treusch. Regie führt Rainer ZurLinde. Zweitausstrahlung: Dienstag, 25. Oktober, 20.05 Uhr, DRS I.

22.50 Uhr, ARD

Moses und Aron

Spielfilm von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. – Dem Libretto von Arnold Schönbergs Oper liegt das 2. Buch Moses zugrunde. Es schildert den Auszug des Volkes Israel aus Ägypten unter der Führung von Moses und Aron. Zentrales Thema ist die Auseinandersetzung zwischen Moses und Aron um die Verkündigung des einzigen Gottes an das Volk. Für Moses ist Gott allein verkündbar im Gesetz und durch das Wort, Arons Verkündung dagegen ist in Gestalt des goldenen Kalbs das Symbol. Jean-Marie Straub drehte den Film an Realschauplätzen in Italien, zum grössten Teil in der Ruine einer in den Abruzzen gelegenen römischen Arena. Eine komplette Tonaufnahme der Oper war zuvor in den Studios des österreichischen Rundfunks in Wien hergestellt worden.

Freitag, 21. Oktober

22.20 Uhr, ARD

The Last Picture Show
(Die letzte Vorstellung)

Spielfilm von Peter Bogdanovich (USA 1971), mit Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Cybill Sheperd. – In einer texanischen Kleinstadt suchen Jugendliche den Weg ins erwachsene Leben, für das ihnen aber die Eltern-Generation keine tauglichen Vorbilder und Ziele mehr liefern kann. Eine sorgfältige Rekonstruktion der Atmosphäre der frühen fünfziger Jahre, die stilistisch ebenfalls den Film jener Epoche evoziert, zeichnen diesen Film aus.



Was dem «Mädchenkrieg» indessen sein Format gibt, ist nicht so sehr die Geschichte als vielmehr die Art der Inszenierung: Hans C. Blumenberg hat in der «Zeit» nicht ganz zu Unrecht darauf hingewiesen, «Der Mädchenkrieg» sei «fast schon das 'Vom Winde verweht' des neuen deutschen Films». Die geschickte Verknüpfung verschiedener Einzelschicksale mit der Zeitgeschichte drängt den Vergleich ebenso auf wie die epische Breite der Erzählung. Brustellin und Sinkel stehen diesen Film, der immerhin fast 150 Minuten dauert, brillant durch. Längen gibt es nur wenige. Der Grund für die Kurzweiligkeit liegt eindeutig in einem sinnvoll eingesetzten Aufwand. «Der Mädchenkrieg» ist ein teurer Film. Das sieht auch das ungeübte Auge. Aber der Aufwand hat hier eine Funktion. Er trägt die Erzählung nicht nur in den grossen Zügen, sondern bis in die winzigsten Verästelungen hinein. Er erlaubt ein bemerkenswertes Dekor auch in Nebenhandlungen, gestattet eine Inszenierung, die nie den Hauch der Sparsamkeit spürt, und die kleinste Nebenrolle ist sorgsam besetzt. Der Reichtum des Bildes in jeder Phase lässt das Epische zur Unterhaltung im besten Sinne des Wortes werden, dies umso mehr, als die Entdeckerfreude durch eine wirklich sorgfältige und beherrschte Montage noch veredelt wird. Es mag in einem Lande, in dem jeder Filmmeter mehr oder minder erjammert und erbettelt ist, fast anrüchig erscheinen, den Aufwand einer Inszenierung derart zu loben. Andererseits sehe ich nicht ein, weshalb ich mich über einen Film nicht freuen soll, in dem Geld gut angelegt wurde, der durch und durch eine Augenweide ist: Kino, wie es leibt und lebt.

Urs Jaeggi

Islands in the Stream (Inseln im Strom)

USA 1976. Regie: Franklin J. Schaffner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/253)

Wenn nicht alle Anzeichen trügen, bahnt sich ein neues Interesse am amerikanischen Schriftsteller und Nobelpreisträger Ernest Hemingway (1898–1961) an. An den Salzburger Festspielen wurde ein Drama Rolf Hochhuths über Hemingways Selbstmord uraufgeführt, der Hamburger Rowohlt-Verlag bringt eine Gesamtausgabe seiner Werke heraus und während in unsern Kinos die Verfilmung seines Romans «Islands in the Stream» aufgeführt wird, arbeitet die MGM in Hollywood bereits an einem Film über Hemingways Leben. Seine Kurzgeschichten und Romane haben schon über ein dutzendmal als Vorlagen für Hollywood-Filme gedient. «Er ist mehr durch die Verfilmung seiner Geschichten als durch diese selbst so berühmt geworden, dass er heute zu den bekanntesten Amerikanern zählt», war noch 1961 in der dritten Auflage des Kleinen literarischen Lexikons des Francke-Verlages, Bern, zu lesen. In ihrer Mischung aus abenteuerlicher Dramatik, humanem Heldentum und robuster Männlichkeit, die mit spröder Empfindsamkeit und etwas maskuliner Mystik gepaart ist, waren Hemingways Werke in besonderer Weise als Stofflieferanten für das Hollywood-Kino geeignet. Hemingway verkörperte bis zu einem gewissen Grad den Typus des «ungespaltenen» Dichters: Es gab keine Kluft zwischen seiner bürgerlich-privaten und seiner künstlerischen Sphäre, das dichterisch-geistige Wagnis war bei ihm identisch mit dem physischen Abenteuer. Das abenteuerliche Leben des Autors stand weitgehend in Übereinstimmung mit der harten, abenteuerlichen Welt seiner Werke. Das war nicht zuletzt die Ursache seiner weltweiten, stilbildenden Wirkung.

Der Roman «Islands in the Stream» ist erst 1970, posthum und von Hemingways vierter Frau Mary überarbeitet, erschienen. Hemingway hatte fast 25 Jahre früher an diesem Werk zu schreiben begonnen, aber 1949 die Arbeit am Manuskript unterbrochen, da ihm der autobiographische Stoff zu nahe gegangen sein soll. Er entnahm dem unvollendeten Werk jedoch eine Episode, die er 1952 unter dem Titel «The Old Man and the Sea» veröffentlichte. Dieses Werk wurde mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet und gab den entscheidenden Anstoss zur Verleihung des Nobelpreises 1954 für Literatur. Diese Episode, der langwierige und schliesslich vergebliche Kampf mit einem riesigen Fisch – eine Parabel über den Lebenskampf des Menschen, bei dem nach Hemingway das Ausharren und die Bewährung gegenüber der eigenen Schwäche wichtiger ist als das Siegen – ist auch eine zentrale Sequenz in der Verfilmung, nur dass sich diesmal nicht ein alter Mann bewährt, sondern ein Junge.

Dieser Junge ist einer von drei Söhnen, die ihren Vater, einen Bildhauer und Maler, 1940 auf den Bahamas, einer britischen Kronkolonie, besuchen. Thomas Hudson (George C. Scott) war unter den amerikanischen «Expatriierten» in Paris ein bekannter Künstler gewesen. In mittlerem Alter – heute würde man wohl sagen: in der «Midlife Crisis» – hat sich der zweimal geschiedene, stolze Mann in die weltabgeschiedene Einsamkeit dieser Inseln zurückgezogen. Hier verbringt er seine Tage unabhängig und behaglich zusammen mit seinen Freunden und einer Freundin mit Trinken, Festen, Fischen und Arbeiten. Diese selbstgewählte Einsamkeit ist seine Form der Bewährung vor der Natur, den Freunden und sich selber. Den Weltkrieg bekommt er nur insofern zu spüren, als er zum Zuschauer wird, wie draussen auf dem Meer deutsche U-Boote Schiffe versenken, die mit jüdischen Flüchtlingen aus Deutschland beladen sind: Verzweifelt versuchen sie, illegal nach Kuba oder in die Vereinigten Staaten zu gelangen.

Mit dem Ferienbesuch seiner drei Söhne aus zwei Ehen und – einige Monate später – seiner ersten Frau Audrey (Claire Bloom) wird in Hudson ein Bewusstseinsprozess in Gang gesetzt, der ihn mit Fragen über seine Vergangenheit und Zukunft konfrontiert und ihn allmählich aus seiner gegenwärtigen Lethargie und Isolation heraus-



führt. Dieser Prozess ist nicht einfach, müssen doch zwischen ihm und seinen Angehörigen Barrieren der Entfremdung abgebaut werden. Verschüttet geglaubte Gefühle brechen durch und lassen ihn das Wagnis, verdorrte Bindungen wieder aufzunehmen, eingehen. Als er von seiner ehemaligen Frau später vernimmt, dass ihr Sohn (der älteste der drei), der nicht den Eintritt Amerikas in den Krieg abwarten wollte und deshalb zur kanadischen Royal Air Force ging, gefallen ist, beschliesst Hudson, das Inselparadies zu verlassen und in die Nähe seiner übriggebliebenen Kinder zu ziehen. Aber nun holt ihn die Gegenwart des Krieges ein, der sich immer häufiger mit Geschützdonner, brennenden Schiffen, an Land gespülten Leichen und Flüchtlingen bemerkbar gemacht hat. Auf seiner Fahrt in die Vereinigten Staaten nimmt er durch einen Torpedotreffer schiffbrüchig gewordene Flüchtlinge in sein Boot auf. Beim Versuch, sie auf Kuba heimlich an Land zu setzen, verliert er zuerst seinen besten Freund (David Hemmings) und kommt schliesslich selbst ums Leben.
Franklin J. Schaffner («The Planet of the Apes», «Patton», «Papillon») hat das Werk Hemingways gekürzt und vereinfacht, aber fesselnd, handwerklich solid und gepflegt in Szene gesetzt. Mit Erfolg konzentrierte der mit Hemingway befreundete Drehbuchautor Denne Bart Petitclerc den Stoff auf den Charakter und die innere Entwicklung der Hauptfigur. Hudson ist der Prototyp des Hemingway'schen Helden, der auch unter grösstem Druck mit Würde und Stil zu handeln sucht. George C. Scott, mit dem Schaffner schon im «Patton» zusammengearbeitet hat, ist für diese Rolle der perfekte Darsteller: ein komplexes Bündel unterdrückter Energien, die mühsam unter Kontrolle gehalten werden und sich zeitweise in ungezügelten Eruptionen Luft machen. So beachtlich Scotts Darstellerleistung in ihrer verhaltenen Intensität ist, neben der übrigens David Hemmings und Claire Bloom in Ehren bestehen, so vermag sie doch diesem Film, einem Produkt konventioneller und auch steriler Routine, nicht den Stempel des Aussergewöhnlichen aufzudrücken. Immerhin

gleitet der auf Hawaii mit beträchtlichem Aufwand gedrehte Film nirgends in billige Konfektion, Melodramatik oder Rührseligkeit ab. Dafür sind die Gestaltungsmittel zu sparsam und kontrolliert eingesetzt. Wenn man dem Geschehen zwar mit interessierter Anteilnahme, aber ohne innere Betroffenheit folgt, so liegt das wohl auch an Hemingways heute etwas überholt erscheinender Sicht des Mannes, dessen Welt nach ihm aus gewalttätigen Kräften besteht, in der sich Männlichkeit und Empfindsamkeit gleicherweise zu bewähren haben. Franz Ulrich

The Message/Al-Risalah (Mohammed – der Gesandte Gottes)

Libanon 1976. Regie: Moustapha Akkad (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/270)

Das Alte Testament – «Gesetz und Propheten» der Juden – musste schon seit langem als Vorlage für Monumentalfilme dienen. Nun vermochte das vom Judentum übernommene Bilderverbot des Islams es nicht mehr, den Zugriff filmischer Gestaltung auf den Propheten Mohammed zu verhindern. Den Propheten sieht man zwar nicht, nur den Kopf seines Reitkamels oder seinen Stab. Kurios wird es, wenn die Begleiter mit Mohammed sprechen und in die Kamera hineinreden. Sie sprechen den Zuschauer an, als ob er der Prophet wäre. Der Syrer Moustapha Akkad, jetzt US-Staatsbürger, zeichnet als Regisseur verantwortlich. Arabische Länder (Kuwait, Libyen, Marokko) finanzierten das 20-Millionen-Dollar-Projekt und Dozenten der bedeutenden islamischen Al-Azhar-Universität in Kairo prüften die dokumentarische Echtheit. Trotz dieser Verbindungen zu den Quellen des Islams protestieren nicht wenige Moslems gegen diesen Film, der von anderen Glaubensgefährten dagegen friedlich betrachtet wird. Vielleicht spüren die friedfertigen Bewunderer etwas von der missionarischen Absicht dieses Werks.
Gleich zu Beginn erlebt man, wie die Boten Mohammeds dem Kaiser von Byzanz, dem Patriarchen von Alexandrien und dem Kaiser der Perser den wahren Glauben an Allah verkünden. Mohammed fand zu diesem Gott in der Götzen- und Handelsstadt Mekka; der Engel Gabriel brachte ihm in der Einsamkeit einer Höhle die Botschaft Gottes. Während der Gottesworte bleibt die Leinwand dunkel – ein Rest von Respekt! Einige, besonders junge Menschen, glauben dem Propheten. Die herrschenden Kräfte der Stadt, so karikaturhaft dargestellt wie bei Christen meistens die Pharisäer, versuchen die Anhänger durch Zureden, Bestechung und Verfolgung abspenstig zu machen. Aber auch unter Folterqualen bekennen sie noch: «Es gibt keinen Gott ausser Gott, und Mohammed ist sein Gesandter!» Einige Getreue müssen fliehen und verteidigen sich vor dem äthiopischen Kaiser gegen das Auslieferungsbegehren der Mekkaner. Sie erzählen von Mohammed als Boten Gottes und sozialem Reformer. Geschickt weisen sie hin auf ihre Verehrung der auch von den christlichen Äthiopiern verehrten Gestalten Abraham und Jesus. Schliesslich muss auch Mohammed mit seiner Familie aus Mekka fliehen. (Kurz hört man in diesem Zusammenhang vom Tod der Frau und Beschützerin Mohammeds. Von der zweiten Heirat wird nichts berichtet!) Der Einzug in Medina gleicht im Film dem gewohnten Schema vom Einzug Jesu in Jerusalem am Palmsonntag. In der neuen Heimat beginnen die Gefährten wie eine friedliche Aufbaukolonne mit dem Bau einer Moschee. Mohammed ist für den Frieden – auch als sein Besitz in Mekka geplündert wird –, bis Gott zum Kampf auffordert. Und wie er fordert! In der ersten Schlacht von Bedr siegen die Moslems über die Mekkaner, doch im folgenden Jahr unterliegen sie. Den Versuch einer gewaltlosen Wallfahrt nach Mekka ein Jahr später brechen sie ab, um in der vereinbarten folgenden Friedenszeit die Herzen der Menschen zu erobern. Da die Mekkaner den Frieden nicht einhalten, ziehen die Streitkräfte erneut gegeneinander. Schliesslich kann Mohammed friedlich in seine Heimatstadt einzie-

hen. Die Götzen werden demoliert und die Schar der Gläubigen umschreitet das Zentralheiligtum, die Kaaba – damals und heute noch.
Der Film bietet nur einen oberflächlichen Ausschnitt aus der Geschichte Mohammeds von 610, als er etwa 40 Jahre alt war, bis zu seinem Tod (632). Vieles bleibt unklar, da die Hintergründe und die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge nicht oder nur bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt dargestellt werden. Ohne die Vorgeschichte und die nicht unwichtigen familiären Beziehungen kann man vieles nicht verstehen. Die Stellung der Moslems zu den anderen Kulturen sieht man bei den Auftritten der Boten. Aber die ursprüngliche Verbindung zu den anderen Religionen versteht man ohne die Vorgeschichte Mohammeds und eine gerechtere Darstellung des alten Mekka nicht. So bleibt etwa der Hinweis auf Abraham und Jesus vor dem äthiopischen Kaiser unverständlich ohne ein Wissen um die Händler jüdischen Glaubens und christlicher Sekten, die auch in Mekka wirksam waren. Oder soll diese Einseitigkeit der Verherrlichung des Islam dienen? Einige optimistische und einseitige Züge lassen diese Vermutung nicht unbegründet erscheinen. So erscheint die starke Betonung des sozialen Engagements als Zugeständnis an den Zeitgeschmack. Sicher hat der Islam ein bewundernswertes Almosenwesen. Aber die soziale Botschaft wird im Film über Gebühr strapaziert. Wer den Koran und die Praxis des Islam kennt, wundert sich auch über die wiederholten Aufforderungen zur Gleichberechtigung der Frauen. Hingegen kann man die Spannung zwischen der Notwendigkeit des Heiligen Krieges und der Aufforderung zum Frieden und zur Toleranz gegen Andersdenkende ahnen. Doch solche für die Beurteilung des Islam und der «Filmgeschichte» nicht unwichtigen Differenzierungen überfordern wohl eine Produktion, die hauptsächlich ein Riesenspektakel und ein geschäftlicher Erfolg werden soll. Wie bei vielen sogenannten Bibelfilmen wird der Zuschauer mit pathetischer Musik und aufwendiger Ausstattung bedient. Da Lebendigkeit und Spannung, aber auch eine tiefere Auseinandersetzung fehlen, wird die Geduld überflüssig strapaziert. Solch ein Abziehbildchen des Islam führt nicht zu wirklichem Verständnis. Herbert Hoersch (fd)

L'homme pressé (Der eilige Mann)

Frankreich 1977. Regie: Edouard Molinaro (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/265)

Seinen ersten Film, eine Dreiecksgeschichte mit dem Titel «Le dos au mur», drehte Edouard Molinaro 1957, ein Jahr nur vor «Les 400 coups», ein Jahr auch vor «Le beau Serge», zwei Jahre vor «Hiroshima, mon amour» und drei Jahre vor «A bout de souffle». Deshalb und wegen der auffälligen Originalität seines Erstlings nennt man Molinaro oft als Vorläufer, manchmal sogar als Mitbegründer der «Nouvelle Vague». (Kaum zu recht übrigens, will man den Begriff einigermassen präzis halten.)
Heute ist Molinaro ein Routinier, der sauberes, zuweilen sogar perfektes Handwerk in den verschiedensten Gattungen bietet: Krimis, Romanzen und Melodramen. Er arbeitet immer mit guten Schauspielern (Lino Ventura, Jacques Brel, Michel Lonsdale, Louis de Funès, Sandra Milo, Mireille Darc), die jeweils präzise ausgewählt und eingesetzt werden. Filme wie «L'emmerdeur» (1973) und «Le téléphone rose» (1975) sind wohl Konfektion, doch beste Konfektion, unterhaltend, intelligent, ironisch und lustig.
Von seinem neusten Film, «L'homme pressé», nach dem gleichnamigen Roman von Paul Morand, kann man das nicht behaupten. Dabei beginnt er so vielversprechend: Eine abgeschiedene ländliche Gegend an einem Sommermittag, in hügeliger oder Vorgebirgslandschaft, keine Menschen, viel Grün, Äcker, Olivenbäume, sehr friedlich. Dann plötzlich gross darübergeblendet der Titel «L'homme pressé»: ein Bild des

Widerspruchs in sich, subtil und amüsant. Bald wird der Frieden gestört vom Knattern eines Helikopters, der offensichtlich von den Bewohnern einer wunderschönen alten Villa erwartet wird, in der ein Greis schwerkrank oder sogar am Sterben ist. Der Hubschrauber landet, heraus stürmt (nicht in Soutane oder mit Stethoskop, sondern mit Aktenmappe) Alain Delon, jung wie vor zehn Jahren, hetzt ins Haus, ins verdunkelte Zimmer, unterschreibt etwas, der Alte ebenfalls. Delon, sehr eilig, wieder zurück zum Helikopter (das Ganze ohne Worte, fast zehn Minuten sind seit Beginn vergangen): Die Kamera steigt mit ihm auf, Motorenlärm, die Villa und die ganze ländliche Idylle werden immer kleiner. Für den Rest des Films ist es auch aus damit, zurückkehren wird man mit Bauarbeitern und Trax, mit gehetzten nächtlichen Ausgrabungen in Flutlicht.
Pierre Niox (Delon), der immer pressiert, ist nämlich Kunsthändler und hat auf dem Anwesen zufällig eine römische Siedlung entdeckt, die er dann allerdings höchstpersönlich wieder zuschüttet, da er sie ganz für sich will. Zuvor war er wegen Raubes von Stammesreliquien (Masken) in einem schwarzafrikanischen Gefängnis, bekam dann aber zynischerweise doch einen Orden, weil er eine Ausstellung der Masken organisiert hatte. Was niemand wusste: Der Sekretär und gelehrige Schüler von Niox (Michel Duchaussoy) hatte Kopien anfertigen lassen, so dass Niox der Eigentümer der echten Masken bleibt. Er verhandelt auch um altfranzösische Schriften mit dem New Yorker Museum, überhaupt kauft und verkauft er alles Teure, ist schwerreich dazu, und Traum und Besessenheit ist ihm – seit 20 Jahren schon! – eine griechische Vase aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert. Im Moment, da er diese Vase dank riesigen finanziellen Opfern in einer irrwitzigen Auktion (spannendes Finale und einzige wirklich packende Szene im Film) gegen die berühmtesten Museen der Welt ergattert – für eine astronomische Summe, versteht sich, und über eine ganze Garde von Strohmännern – in diesem Moment ereilt ihn der Herztod, den man (ohne



erhöhten Puls übrigens) eigentlich schon lange erwartet hat. Denn Niox-Delon ist ein Mann, der wie eine Kerze an beiden Enden brennt: Zwei Herzattacken genügen ihm nicht, weiterhin rennt er die Treppe in Riesensätzen hinauf, und vom Arzt dringend empfohlener Krankenhaus-Aufenthalt kommt für ihn schon gar nicht in Frage. So stirbt er denn mit 40 an dem, was ihn – nach seinen eigenen Worten – von seinen Konkurrenten unterscheidet, an der Leidenschaft.
Leidenschaft, oder auch nur Engagement, bringt dieser im übrigen äusserst sympathische Niox allerdings nur für seine Kunstobjekte auf, mit Menschen weiss er weniger anzufangen. Sein Kind interessiert ihn nur solange, als es eine Idee bleibt, «sein» Sohn. Als er im Spital erstmals dessen Krächzen hört, macht er vor verschlossener Türe halt und will den Kleinen nicht einmal mehr sehen. Entsprechende Rollen spielen die Frauen in diesem Film. Da ist Mireille Darc, die Tochter des Alten vom Filmanfang. Sie will Niox eigentlich verklagen, weil er einem Sterbenden die Unterschrift zum Verkauf des Familienbesitzes abgenötigt habe – Niox heiratet sie stattdessen. Ihre angebliche Eigenwilligkeit besteht genau besehen darin, noch Gefallen daran zu finden, eines von Niox' kostbaren Objekten zu sein (er bezahlte teuer für sie), an denen er das Interesse jeweils verliert, sobald sie sein eigen sind. Und ihre Schwester (Monica Guerritore) scheint nur als Illustration dafür zu dienen, dass dieser Mann alles bekommt, was er will, auch wenn es manchmal etwas länger dauert.
Im Buch von Paul Morand (geschrieben 1940/41), das Maurice Rheims als Drehbuchvorlage diente, ist der «homme pressé» klein, trocken und nervös, er handelt nach der Devise «vite et mal». Langsam richten ihn drei Schwestern zugrunde, Kreolinnen aus den Antillen, grosse, ruhige und intelligente Frauen. Ob seinem Ende ist niemand traurig, denn er ist den Leuten nicht sympathisch. Von Alain Delon, diesem sympathischen «homme pressé», weiss man, dass er sich seine Rollen aussucht, vor allem, wenn er wie hier auch noch Produzent ist. Auch wenn er einmal in einem Interview erklärt hat, dieser «homme pressé» sei ihm zum Verwechseln ähnlich, auch wenn er seiner langen Reihe einsamer, unverstandener Aussenseiter (von Viscontis «Rocco» bis zum «Gitan») eine neue Spielart hinzufügt, auch wenn oft Schweissperlen von seinem Einsatz zeugen – Delon will nicht recht in diesen Film passen. Er grinst und lacht zuviel, das steht ihm nicht, auch das viele und hektische Herumgerenne hilft da nichts, im Gegenteil. Mireille Darc dagegen bewegt sich souverän vor der Kamera. Sie behält ihr Lächeln, selbst wenn sie von ihrem Filmgatten am Arm gepackt und im Laufschritt hinterher gerissen wird. Überhaupt scheint sie immer ein Lächeln hinter den Stockzähnen zu verstecken, belustigt wohl über die Dummheiten, die da ihr Lebensgefährte Delon sich leistet.
Formal ist dem Film nichts vorzuwerfen, dafür beherrscht Molinaro sein Metier zu gut. Nur vermag die formale Qualität und der atemlose Rhythmus nicht darüber hinwegzutäuschen, dass es dem Film an Tiefgang mangelt. Ein reiner Unterhaltungsfilm, dabei nicht einmal ein besonders guter, denn Klamauk ist noch lange nicht Humor. Von Molinaro erwartet man Besseres. Markus Sieber

---

Studiofilme in Baden

Der Filmkreis Baden zeigt im Kino Royal folgendes Studiofilm-Programm: «La Dentellière» von Claude Goretta (6.–9.10.), «Cria cuervos» von Carlos Saura (13.–16.10.), «Nordsee ist Mordsee» von Hark Bohm (20.–23.10.), «Jour de fête» von Jacques Tati (27.10.–2.11.), «Pasqualino Settebellezze» von Lina Wertmüller (3.–9.11.), «The Man who Fell to Earth» von Nicolas Roeg (10.–13.11.), «Three Women» von Robert Altman (17.–23.11.), «Die sieben Samurai» von Akira Kurosawa (24.–27.11.), «Der Fangschuss» von Volker Schloendorff (1.–4.12.), «Taking off» von Milos Forman (8.–11.12.), «Bound for Glory» von Hal Ashby (15.–21.12.) und «Chronique des années de braise» von Mohammed Lakhdar-Hamina (29.12.–1.1.78).

Gone with the Wind (Vom Winde verweht)

USA 1939. Regie: Victor Fleming (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/208)

Mit schöner Regelmässigkeit kommt «Gone with the Wind» als «Evergreen» in die Kinos, um seine Position als eines der erfolgreichsten Werke der Filmgeschichte zu festigen. Erst in jüngster Zeit ist es gelungen, ihn von der ersten Stelle zu verdrängen. Schon die Vorlage, der 1936 erschienene Roman der bis zu dieser Veröffentlichung unbekannten Journalistin und Hausfrau Margaret Mitchell (1900–1949), die aus den Erinnerungen ihrer Familie, deren Schicksal seit Generationen mit dem des Südstaates Georgia eng verknüpft war, schöpfen konnte, war ein literarischer Sensationserfolg geworden (nur in Deutschland wurde er 1941 vom NS-Regime aus dem Handel gezogen). «Die Gründe, warum ausgerechnet ein Buch über den amerikanischen Bürgerkrieg und sein Nachspiel nahezu in der ganzen Welt zum beliebtesten Unterhaltungsroman wurde, können wohl nur auf soziologischer Basis genau ermittelt werden. Aber man wird kaum fehlgehen in der Annahme, dass Margaret Mitchells Beitrag zur wehmütigen Legendenbildung vom noblen Süden und seiner Schändung die Leser vieler Länder und Rassen nicht nur als eine abenteuerlich-romantische, in konventionellem Stil erzählte Geschichte gefesselt hat, sondern auch als eine nicht nur für die amerikanische Szene bezeichnende Darstellung des Zusammenbruchs einer Gesellschaftsform, des Kampfes ums Überleben und des verzweifelten Versuchs, alte Werte in eine grundlegend veränderte Zeit hinüberzuretten» (Gertrud Baruch in Kindlers Literatur-Lexikon, Band III, 1967). Das gilt wohl auch für die von Victor Fleming aufwendig (in einer zeitgenössischen Filmkritik heisst es: «... wird sich schwerlich ein Werk finden, das, künstlerisch gesehen, auf grösserem Fuss lebt...) und sorgfältig inszenierte Filmversion. Der Film war zunächst von George Cukor begonnen und von Sam Wood fortgeführt worden, doch wurden die beiden vom Produzenten David O. Selznick entlassen, da ihre Vorstellungen über sein Prestigeprojekt offenbar nicht mit den seinen übereinstimmten. Der in der Rekordzeit von etwas mehr als fünf Monaten abgedrehte und schliesslich über dreieinhalb Stunden dauernde Film – er hatte ein Dutzend Drehbuchautoren (darunter Ben Hecht und F. Scott Fitzegerald) und drei Chef-Kameramänner verschlissen, zeitweise waren sechs weitere Regisseure und fünf Aufnahmeequipen gleichzeitig am Werk – brachte Selznick, der dem Riesenepos weitgehend seinen persönlichen Stempel aufgedrückt hatte, nicht weniger als elf Oscars ein. Die verschlungene Handlung spielt sich im Jahrzehnt zwischen 1861, als der Bürgerkrieg begann, und 1871, als die von der Regierung in Washington erzwungene Neuordnung der politischen Verhältnisse sich in den besiegten Südstaaten auszuwirken begann. Die Auswirkungen des Bürgerkrieges und seiner politischen Folgen werden am Schicksal zweier Südstaatenfamilien, ihrer Freunde und Negersklaven dargestellt. Im Mittelpunkt steht die schöne, feurige und eigensinnige Scarlett O'Hara (Vivien Leigh). Sie wandelt sich vom jungen, verwöhnten und leichtsinnigen Mädchen zur reifen Frau, die unter den Schicksalsschlägen der Zeit hart, rücksichtslos und skrupellos wird. Sie wird zweimal zur Witwe, aber selbst Krieg und Zerstörung vermögen ihre Vitalität nicht zu zerstören. Ihr irisches Erbe, Zähigkeit und Eigensinn, befähigen sie, allen Schlägen zu trotzen. Um nicht mehr hungern zu müssen und um den Familiensitz erhalten zu können, ist sie jeden Preis zu zahlen bereit, und wäre es jener des Glücks und der Liebe. Zu diesem Zweck heiratet sie schliesslich den ihr charakterlich verwandten Abenteurer Rhett Butler (Clark Gable), der seine Landsleute zynisch auf die Scheinrealität ihres Lebens und die Aussichtslosigkeit ihres Kampfes hinweist, am Krieg trotzdem schwer verdient und dann doch noch beweist, dass unter seiner rauhen Schale ein goldener Kern steckt. Auch ihn verliert Scarlett, und zu spät erkennt sie, dass sie Rhett wirklich liebt. Diesen beiden stehen als Kontrastfiguren Ashley Wilkes (Leslie Howard), der als Konföderierten-Offizier die alte Ordnung nobel und tapfer verteidigt und mit ihrem Untergang nicht fertig wird, und seine sanfte, mutige und opferbereite Frau Melanie (Olivia de Havilland) gegenüber. Den Hintergrund



zum Schicksal dieser vier Personen bildet die Zerstörung der Südstaatenwelt mit ihren prachtvollen Landsitzen, Baumwollfeldern und Sklaven durch die Armee der Nordstaaten, in deren Gefolge sich Ausbeuter und Geschäftemacher breitmachen.
In prächtigen Schaubildern breitet der Film die verzweigte Handlung und die Vielfalt der Personen aus, denen hervorragende darstellerische Leistungen pralles Leben verleihen. Für Normalverbraucher ist zwar alles – Gefühle, Leidenschaften, Hass, Liebe, Treue, Hoffnung, Eigensucht und Selbstlosigkeit, Leiden und Glück – eine Nummer zu gross geraten. Das schafft heute Distanz zu diesem grossspurigen, dramatischen Bilderbogen, doch vermögen einzelne Bilder, Szenen, Stimmungen und grosse schauspielerische Momente noch immer zu packen. Aus historischer Sicht bleibt «Gone with the Wind» ein Monument des alten Hollywoodfilms, ein Denkmal der Traumfabrik mit ihren starken (professionelle Perfektion) und schwachen (Klischee, Surrogat, Sterilität) Seiten.
Allerdings, die heutige Version entspricht nicht mehr ganz der Originalfassung von 1939. Von dem nach einem komplizierten Farbverfahren hergestellten 35-mm-Originalnegativ wurden Mitte der sechziger Jahre neue Farbkopien hergestellt, der Originalton wurde elektronisch stereophonisiert und, die einschneidendste Änderung, das 35-mm-Bildformat (Verhältnis Länge zu Breite: 1,33:1) wurde dem 70-mm-Format (Verhältnis: 2,2:1) angepasst. Mittels eines Projektors mit einer beweglichen Maske (im Verhältnis 2,2:1) wurde jedes Bild so derart neu kadriert, dass das Zentrum der Handlung immer im Bilde blieb. Die daraus resultierende kleine 2,2:1-Kopie wurde auf 70 mm vergrössert. Dieser Operation fiel über ein Drittel der Fläche jedes Originalbildes zum Opfer. Trotz aller Sorgfalt ergaben sich Fehlkadrierungen, ausgeschnittene Köpfe, verkürzte Körper, und durch den weggefallenen Raum am unteren und oberen Rand jedes einzelnen Bildes wurden auch Stimmung und Atmosphäre beeinträchtigt. Der Film der Superlative ist so zu einem nicht vom Zahn der Zeit, sondern von der Technik angenagten Denkmal geworden. Franz Ulrich