

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 29 (1977)

Heft: 21

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.01.2026

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

FILMKRITIK

Der amerikanische Freund

BRD/Frankreich 1977. Regie: Wim Wenders (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/289)

I.

Nach einer Aufführung des schönen und sensiblen Films «Im Lauf der Zeit» hat mir Wim Wenders gesagt, dass in seinem nächsten Werk, der Verfilmung von Patricia Highsmiths «Ripley's Game», das Motiv der Reise als Bewegung zu einer Veränderung hin nicht mehr im Vordergrund stehen werde. Ich habe das damals mit Bedauern zur Kenntnis genommen. Wenders Filme leben von der Bewegung, und ich konnte mir von ihm keinen vorstellen, in dem nicht alles in Fluss gerät und die Protagonisten unterwegs sind. Die Sorge, so zeigt sich jetzt, war überflüssig. «Der amerikanische Freund» ist ein Film voller Bewegungen. Es ist, als setze man ein kleines Papierschifflein auf ein Rinnensal und verfolge seinen Lauf.

Langsam setzt es sich in Fahrt, eckt hier und dort an, aber unaufhaltsam fährt es weiter, wird schneller und schneller. Das Wässerlein, auf dem es treibt, wird zum Bach, zum Fluss und zum reissenden, von Schnellen zerrissenen Strom. Unaufhaltsam treibt das Schifflein einem Katarakt zu und wird schliesslich in den Abgrund gerissen. In Wenders neuem Film sind die grossartigen Bilder seines langjährigen Kameramannes Robby Müller und die rhythmische Montage das Wasser, die Geschichte des Protagonisten das den Gewalten ausgelieferte Schifflein.

II.

Wie alle Helden in Wim Wenders Filmen steht auch Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz) an einem Wendepunkt seines Lebens. Aber anders als bei Josef Bloch in «Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter», beim frustrierten Journalisten Philipp Sonntag in «Alice in den Städten», anders auch als bei Wilhelm in «Falsche Bewegung» oder bei Bruno und Robert in «Im Lauf der Zeit», signalisieren nun nicht Kommunikationsschwierigkeiten und der Bruch mit Umwelt und Gesellschaft die Suche nach einer neuen Identität. Bei Jonathan setzt ein körperliches, äusserlich nicht feststellbares Leiden die Zäsur. Und nicht einmal er ist es, der angesichts seiner Leukämie, die ihm nurmehr eine kurze Lebenszeit verheisst, die Initiative zur Veränderung ergreift. Tom Ripley (Dennis Hopper), der in den internationalen Handel mit gefälschten Bildern verwickelt ist, vermittelt ihn einer dubiosen Gangsterbande vorerst ohne sein Wissen als potentiellen Mörder.

Von Minot (Gérard Blain) schliesslich erhält der einfache Bilderrahmer aus Hamburg ein Angebot: eine Viertelmillion für die Ermordung eines Mafiosi in Paris. Natürlich weist Jonathan das Ansinnen als anständiger Mensch weit von sich. Aber seine Gedanken arbeiten. Die Viertelmillion würde seiner Frau und seinem Sohn nach seinem Ableben ganz ordentlich weiterhelfen. Und das Ableben ist offensichtlich näher gerückt. Der Arzt scheint es ihm zwar zu verschweigen, aber die Gangster wissen irgendwoher, dass die Werte schlechter geworden sind. Er solle sich doch – ganz unverbindlich und auf Kosten der Organisation – von einem französischen Spezialisten untersuchen lassen, rät Minot. Jonathan, der dieses Angebot mehr noch aus Neugier denn aus Überzeugung annimmt, steigt ins Boot, das ihn zum Abgrund treiben wird.

Folgendes ergibt sich: Jonathan tötet den Mafiosi in Paris. Und er mordet auch noch ein zweites Mal im Auftrag Minots: Im TEE-Zug zwischen München und Hamburg kann er seinen Auftrag nur erledigen, weil ihm Ripley zuhilfe kommt. Doch nun kehren die Gangster den Spiess um und jagen Ripley und Jonathan. Der Bilderrahmer

überlebt die Geschichte nicht: Erschöpft stirbt er in den Armen seiner Frau. Sein zweites Leben – das als Gangster – endet, bevor er zu einer neuen Identität findet.

III.

Patricia Highsmiths Roman («Ripley's Game oder Regel ohne Ausnahme», bei Diogenes) ist ein Spiel mit einem aufblitzenden Gedanken, der konsequent weitergesponnen wird. Davon, dass Jonathan das Ansinnen Minots auch nur einen Augenblick lang in Erwägung zieht, lebt die Geschichte. Die momentane Abkehr vom sogenannten geraden Weg auch nur in Gedanken setzt ein Räderwerk in Betrieb, in das Jonathan nun unweigerlich gerät. Patricia Highsmith erzählt diesen Vorgang in einer absolut sachlichen, von allen Emotionen befreiten Sprache, die das Amoralische der Situation noch herausstreckt. Aber «Ripley's Game» ist nur scheinbar eine unmoralische Geschichte. Zwar gibt es für die Verbrechen, die geschehen, keine Sühne im Sinne des Gesetzes, dafür aber wird etwas anderes in Bewegung gesetzt: die Identifikation mit den eigenen – zwar immer wieder rasch verworfenen – Gedanken, allenfalls die Grenzen der Legalität zu überschreiten, um dem Lebenslauf eine Wendung zu geben. Jonathans Abgleiten in die Unterwelt hat weder genialische Züge, noch ist es durch persönliche Verzweiflung oder soziale Not diktiert. Es ist viel mehr die Folge seiner kleinen, menschlichen Schwächen, seiner Bürgerlichkeit, seiner kleinen und grossen alltäglichen Feigheiten.

Gerade diese Alltäglichkeit, die sich bei der Highsmith etwa auch darin äussert, dass über geplante Verbrechen gesprochen wird, als handle es sich um die Vorbereitung von Geschäftsabschlüssen, ist ebenfalls in Wenders Adaption wiederzufinden. Die Spannung der Bilder, des Schnittes, der Musik vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass sich Jonathans Leben in Familie und Umgebung im Rahmen äusserster Gewöhnlichkeit abspielt. Er bewohnt, zusammen mit Frau und Kind, eine gewöhnliche Wohnung in einer gewöhnlichen Stadt (Hamburg). Seine Rahmen-Werkstätte wird durch nichts vom Alltäglichen abgehoben, der Umgang mit Frau und Kind ist sozusagen bürgerlich normal. Das Fremde, ja nahezu Exotische, das in diesem Film empfunden wird, resultiert aus der Umsetzung der Realität in eine filmische Wirklichkeit. Sie ist wie in allen Filmen von Wenders getragen von einem starken Stimmungsausdruck, der seinen Ursprung in der Geschichte der Protagonisten hat. Wir sehen Hamburg, Paris oder die gewitterträchtige, fast giftige Landschaft, durch die der TEE-Zug braust, nicht mit unsrern Augen, sondern mit denen Jonathans, dessen besondere Lebenssituation seine Empfindungen prägt. Oder wir betrachten die Umwelt mit den Augen von Jonathans Frau Marianne (Lisa Kreuzer), die ahnt, dass sich etwas im Umbruch befindet, aber nicht begreift, was, und deshalb unsicher wird. Es ist diese Form des Expressionismus, die Wenders Filme so amerikanisch macht; denn auch in den besten Western von John Ford oder Anthony Mann spiegeln Umgebung und Landschaft den Gemütszustand der Helden wieder, und Filme wie etwa Bogdanovichs «The Last Picture Show» leben davon.

Aus einer solchermassen expressiven Betrachtungsweise heraus schafft Wenders das Stimmungsvolle seiner Filme, aus ihr entsteht das bisweilen Exzentrische. Ripleys Umgebung etwa, die Villa mit den grossen Zimmern und dem mit blutroter Seide bezogenen Bett, die kalte, modernistische Stadt Paris, die unpersönlichen Tunnels der Metro, die sich wie Arterien durch den Stadtkörper ziehen, das alles sind Sinneseindrücke, geprägt vom Umfeld Jonathans, der aus seinem Trott herausgerissen wurde und sich nun nach einer neuen Identität vortastet. Wenders Kinowirklichkeit, eine durch und durch künstliche Bilderwelt, ist Ausdruck sensibler Gefühle.

IV.

«Ich weiss immer weniger, wer ich bin, oder wer irgend jemand anderer ist», flüstert Ripley einmal in seinen Kassettenrecorder. In «Der amerikanische Freund» bricht wie in allen andern Filmen Wenders die Frage nach der Identität durch. «Keine andere Erzählform handelt eindringlicher und berechtigter von der Idee der Identität als der

Film», erklärt Wenders. Wie in «Im Lauf der Zeit» kommen sich auch in diesem Film zwei grundsätzlich verschiedene Männer nahe, weil sie auf der Suche nach ihrer Identität sind. Jonathan sucht gezwungenermassen ein neues Ich, muss mit einer ganz neuen, unerwarteten Wendung in seinem Leben fertig werden. Ripley dagegen hat zu einem eigenen Bewusstsein noch gar nicht gefunden. Er versucht seine Existenz äusserlich festzuhalten, indem er mit einer Polaroid-Kamera ungezählte Bilder von sich selber schiesst und seine Stimme auf Tonband festhält. Er will seine Person greifbar machen, aber das führt ihn kaum weiter. Die Suche nach sich selber macht Ripley weniger skrupellos, als er im Roman erscheint. Das äussert sich auch darin, dass er, der Jonathan den Gangstern schliesslich vermittelt hat, versucht, diesen vom zweiten Mord abzuhalten. Die beiden Männer verbindet, auch das ein Thema von Wenders, eine zaghafte Freundschaft.

Und wie immer steht neben den suchenden Männern eine Frau, die wenig von dem versteht, was da vor sich geht, die aber ahnt und bangt. Auch hier lehnt sich Wenders sehr stark ans Muster amerikanischer Filme an, wenn immer gleich festzuhalten bleibt, dass Marianne keineswegs eine Frau auf dem Abstellgeleise ist. Wenders stattet sie – mehr als die Highsmith im Roman – mit viel Intuition und Mitgefühl aus, ja erzählt die Geschichte nicht selten von ihrem Standpunkt aus. Sie durchschaut so wenig wie der Zuschauer die Hintergründe des verbrecherischen Tuns, aber sie spürt das Verhängnisvolle, das da vor sich geht, in jeder Faser ihres Körpers, und das macht für sie (und den Zuschauer) die Sache unheimlicher, als wenn sie real erklärbar wäre.

V.

Was Wenders Film trotz aller sichtbaren Liebe zum movie picture dennoch vom amerikanischen Vorbild abhebt, ihn zum sehr eigenständigen Werk macht, ist die latente Ungewissheit. Die Geschichte hat kein eigentliches Ende und alles in ihr bleibt offen. Das Milieu, in dem sich die Gangster bewegen, erfährt nur andeutungsweise eine Ausleuchtung. Im Gegensatz zu Patricia Highsmith ist es nicht eigentlich die Mafia, in deren Bannkreis sich Jonathan zu bewegen beginnt, sondern eine Bande, die sich mit Spielcasinos und Pornofilmen beschäftigt. Das konnte sich Wenders, wie er selber sagt, zumindest vorstellen. Die Rollen der Gangster hat er fast ausnahmslos mit Regisseuren besetzt, mit Nicholas Ray, Samuel Fuller, Daniel Schmid oder Peter Lilienthal beispielsweise, «weil das die einzigen richtigen Gauner sind, die ich kenne, und die einzigen, die über Leben und Tod ähnlich lässig verfügen wie die Mafia». «Der amerikanische Freund» ist kein Film, der erklärt oder Bestehendes bestätigt. Vielmehr bleibt darin alles veränderbar oder auch dem Zufall ausgeliefert. Wie weit wird er, der sich in so manchem vom Roman entfernt – was dort in Paris spielt, findet hier in Hamburg statt und umgekehrt, einzelne Personen werden gar nicht erst eingeführt und andere stark zurückgenommen und das Ende gar grundsätzlich neu gestaltet – der literarischen Vorlage noch gerecht? Oder anders gefragt: Wie vertragen sich Wenders Eigenheiten mit jenen der Patricia Highsmith? Wenders dazu: «Es gibt zwei grundverschiedene Sachen: Bücher und Filme. In ihnen kann eine gleiche *Einstellung* zu den Dingen vorhanden sein, aber nicht die gleichen Dinge.» Die gleiche Einstellung findet sich in der Unterhaltsamkeit von Buch und Film, im so selbstverständlichen und deshalb faszinierenden Umgang mit verwerflichem Kalkül und Unmoral, in der konsequenten Ausweitung statt Verdrängung eines bösen Gedankenganges, aber auch in der handfesten Moral zwischen den Zeilen beziehungsweise den Bildern.

VI.

«Der amerikanische Freund» ist nicht zuletzt ein Film, der aus Liebe zum Kino entstanden ist. Er besteht zu einem grossen Teil aus Zitaten (die Verwendung von bekannten Regisseuren als Schauspieler ist eigentlich auch schon Zitat) und aus Kinoerlebnissen. Wenders umgibt sich und seinen Film mit den Insignien des amerikanischen Kinos und mit Relikten aus der Vorgeschichte des Films. Das bereitet dem

Kenner auf Anhieb sehr viel Spass, verbaut aber vielleicht auch die Sicht auf Wesentliches. Erst beim zweiten Anschauen ist mir aufgefallen, wie sehr diese Zitate und Relikte nur spielerische Elemente sind, die das Bild beleben, keinesfalls aber zum Kern dieses aussergewöhnlichen Filmes hinführen. Urs Jaeggi

Tauwetter

Schweiz/BRD 1977. Regie: Markus Imhoof (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/299)

Im Presseheft schreibt Markus Imhoof zu seinem Film: «Ich merke erst jetzt, wie oft die Enge Thema meiner Filme war, es ist vielleicht aber kein Zufall, dass ich als Schweizer nicht davon loskomme.» Ich gehe wohl nicht ganz fehl in der Annahme, dass Imhoof an der schweizerischen «Engnis der Enge», wie sie Paul Nizon 1970 in «Diskurs in der Enge» beschrieben hat, leidet. Seine «Gefängnisfilme», von «Happy Birthday» (1967) über «Rondo» (1968) bis «Fluchtgefahr» (1975) sind nicht zuletzt Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen «Engnissen» und durch sie verursachten Fluchtversuchen aus privaten und sozialen Gefängnissen, aus Ein- und Ausgeschlossensein.

Auch in «Tauwetter» spielt die Enge, die Gefängnissituation, eine wesentliche Rolle. In einem durch Schnee und Lawinenniedergängen von der Umwelt abgeschnittenen Bündnerdorf, das am Hang eines engen Tales liegt, sind während vier Tagen Einheimische, Touristen und Trainsoldaten eingeschlossen. Da ein Teil des Dorfes evakuiert werden muss, drängen sich die verschiedensten Leute in einem kleinen Hotel zusammen. Ein deutsches Zahnarztehepaar, Manfred und Jutta (Arthur Brauss und Gila von Weitershausen), das mit seinem Töchterchen Sandra nach Frankfurt heimreisen will, wird wie die andern Gäste zum Bleiben gezwungen und muss eines seiner beiden Hotelzimmer räumen, um den aus ihrem gefährdeten Kantonnement evakuierten Soldaten Platz zu machen. Das Ehepaar muss näher zusammenrücken, Reizbarkeit kommt auf, es fallen spitze Bemerkungen, Anspielungen und Vorwürfe – die Krise einer Ehe wird sichtbar, die sich in acht Jahren verschlissen hat. Die einst starke Beziehung zwischen den beiden ist abgestumpft und erstarrt, ausser versteckten Bosheiten haben sie sich nicht mehr viel zu sagen. In dieser gespannten Situation von Manfred zu einem Seitensprung provoziert, ergreift Jutta, obwohl sie schwanger ist, die Flucht aus der verfahrenen Lage und lässt sich mit einem welschen Soldaten, dem etwas spielerisch-verschlampten Jean Luc (Niels Arestrup) ein. Obwohl dieser Liebhaber beim ersten Zusammensein versagt, wird Jutta durch die trotzig-eifersüchtige Reaktion des Gatten und das Verhalten der Leute, denen das Verhältnis nicht verborgen bleibt, dazu getrieben, ihre Rolle als Ehebrecherin und Geliebte weiter zu spielen. Den dreien droht jedoch die Kontrolle über das gefährliche Spiel zu entgleiten. Als Rivalen stehen sich die beiden Männer feindlich gegenüber, und dennoch entsteht durch die Werbung um die gleiche Frau eine Art kameradschaftlicher Kumpanei, die sie einander näherbringt (am Schluss haben sie ihre Mäntel vertauscht), ihnen aber auch eine Entscheidung verunmöglicht. Es ist schliesslich Jutta, die sich aus der ausweglos gewordenen Situation zu befreien und für sich eine Entscheidung zu treffen sucht, indem sie mit Sandra aus dem wieder mit der Umwelt verbundenen Dorf abreist. Wie es zwischen den dreien schliesslich ausgeht, lässt der Film offen. Wie in einem Tauwetter wurden die vereisten Bände dieser Ehe gelockert, und zumindest Jutta hat sich aus einer dumpfen Abhängigkeit gelöst und ist (vielleicht) frei geworden für selbst getroffene Entscheidungen.

Markus Imhoof und seine Equipe haben sich grosse Mühe gegeben, trotz wetterbedingten Schwierigkeiten die Situation eines eingeschneiten, von Lawinen bedrohten Dorfes und das dadurch bedingte Verhalten der Menschen möglichst dokumentarisch genau zu gestalten. Neben einigen professionellen Darstellern wurde über ein



halbes Hundert Einwohner von Lavin, wo die meisten Aufnahmen gemacht wurden, in Nebenrollen und als Statisten eingesetzt. Dank ihnen und der Sorgfalt, mit der Imhoof auf die Stimmigkeit der Gestik, Mimik und Sprache – es wird Hochdeutsch, Schweizerdeutsch, Französisch, Rätoromanisch und Italienisch gesprochen und trotzdem können sich die Leute in ihrer Isolation kaum verständigen – bedacht war, konnte trotz der dargestellten Ausnahmesituation eine erhebliche Alltags- und Wirklichkeitsnähe erzielt werden. Umso störender wirkten auf mich einige Ungereimtheiten, so etwa wenn der Wind bläst, aber weder Nebelschwaden noch Zweige sich bewegen, wenn es nur im Vorder-, aber nicht im Hintergrund schneit, wenn die Künstlichkeit des Schnees geradezu in die Augen springt oder wenn von tage- und nächtelangen Schneefällen die Rede ist, der Wald am gegenüberliegenden Hang jedoch ständig schwarz bleibt. Vom Optischen her wurden mir jedenfalls kaum Eindruck und Stimmung eines im tiefsten Schnee versunkenen Bergdorfes vermittelt. Trotz der vielen Aufnahmen in engen Räumen, trotz den nahe zusammengedrängten Menschen, der ausgeklügelten Lichteffekte und trotz der hervorragenden Kameraarbeit Vandenberg's und obwohl der Himmel über dem Tal nie zu sehen ist, habe ich nur wenig von der beabsichtigten Enge und Bedrägnis gespürt. Hier scheint mir Imhoofs Film gestalterisch beträchtlich hinter seinen Ansprüchen zurückzubleiben.

Markus Imhoof hat eine bereits in «Fluchtgefahr» angewandte Dramaturgie des Beiläufigen und Fragmentarischen weiter verfeinert und stellenweise bis zur Virtuosität gesteigert (vgl. das Interview mit dem Regisseur in dieser Nummer). Mit kleinsten Hinweisen und fast unmerklichen Details werden die Personen, ihre Beziehungen zueinander, die Motive ihres Verhaltens und Handelns gezeichnet. Vieles bleibt unausgesprochen, blos angedeutet und in Ellipsen ausgespart oder wird nur durch minimale Indizien fassbar. Das erschwert mir beispielsweise den Zugang zu den Hauptpersonen, deren Verhalten und Handlungsmotive mir zu unbestimmt, zu un-

greifbar erscheinen. In «Fluchtgefahr», wo man sich an eine Hauptfigur wie an einen roten Faden halten konnte, konnte ich mich noch weit besser in das Geschehen einfühlen. In «Tauwetter» wurde ich auch beim zweiten Ansehen durch die Machart, den Stil, der sich in kleinste Elemente verkrümelt, zusehr auf Distanz gehalten. Eine von Imhoofs Maximen lautet: «Hauptsachen setzen sich aus Nebensachen zusammen». Besteht bei dieser sehr subjektiven Sicht der Dinge nicht die Gefahr, dass vor lauter Nebensachen die Hauptsache aus den Augen verloren wird?

Trotz der vorgebrachten Einwände: Markus Imhoof hat einen sehr persönlichen, stilistisch konsequent durchgehaltenen Film geschaffen, der in mancher Beziehung gegen die durch Fernsehen und Kommerzfilme abgestumpften Sehgewohnheiten vieler Zuschauer – ich beziehe mich da durchaus ein – inszeniert ist. Der aus Fragmenten, Hinweisen, Andeutungen und Indizien zusammengesetzte Film stellt hohe Anforderungen an die Bereitschaft des Zuschauers, sich aktiv um das Filmgeschehen zu bemühen, die Bilder zu lesen und das fragmentarische Bild einer Ehekrise selber zu einem aus eigenem Erleben ergänzten Ganzen zusammenzustellen. Franz Ulrich

The Deep (Die Tiefe)

USA 1977. Regie: Peter Yates (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/291)

Auch für amerikanische Filmproduzenten ist der Ozean offenbar ein ergiebiges Reservoir, das Stoff zum Überleben liefert. Auf den Superschocker «Jaws» folgt nun, von einer Konkurrenzfirma nach dem gleichen Erfolgsrezept angerichtet, der neue Reisser «The Deep». Kein Wunder, dass sich «Jaws» und «The Deep» in mancher Beziehung ähnlich sind: Beiden Filmen liegt ein Roman von Peter Benchley zugrunde, Robert Shaw spielt zweimal die fast identische Rolle eines rauhbeinigen, aber goldrichtigen Kerls, und in beiden Fällen komponierte John Williams eine Musik, die wesentlich an der Erzeugung einer bedrohlichen, spannungsvollen Atmosphäre beteiligt ist. Allerdings besteht zumindest *ein* wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Filmen: In «The Deep» lauert die grösste Gefahr nicht in der Tiefe des Meeres, sondern an Land in der Gestalt eines Haïtianers, dem Boss einer Rauschgiftgang. Dass die «Bösen» wieder einmal ausschliesslich von Schwarzen gemimt werden, während die «Guten» alle weiss sind, sei nur nebenbei bemerkt. Gewissermassen zum Ausgleich hat Eli Wallach einen abgetakelten alten Seemann und Fischer, der zum Verräter wird, zu spielen. Seine darstellerische Leistung übertrifft denn auch beträchtlich die eher angestrengten Darbietungen der andern Schauspieler, obwohl er nicht wie Jacqueline Bisset ein transparentes T-Shirt zur Verfügung hat, mit dem sie immerhin ihre recht ansehnliche Körperperformen zur Geltung bringen kann.

David und Gail Sanders (Nick Nolte und Jacqueline Bisset) verbringen ihre Flitterwochen auf den Bermudas. Beim Tauchen finden sie eine gläserne Ampulle und ein altes Medaillon. Mit Hilfe des ungehobelten, aber ozeankundigen Einzelgängers Romer Treece (Robert Shaw), der in einem Leuchtturm wohnt, finden sie heraus, dass das Medaillon zu einem königlichen Schatz gehört, der beim Transport auf einem Postschiff im 18. Jahrhundert vor den Bermudas in einem Sturm gesunken ist. Das Glasfläschchen enthält Morphium und ist eine von 98 000 Ampullen, die während des Zweiten Weltkriegs auf einem Handelsschiff, das Medikamente transportierte, untergegangen sind. Es bedarf schon einer Beweisführung des Drehbuchautors um sieben Ecken herum, um glaubhaft zu machen, dass die im Abstand von über 150 Jahren gesunkenen Wracks schliesslich an die gleiche Stelle zu liegen kamen. Wie dem auch sei, mit dieser doppelten Entdeckung sind die ruhigen Ferientage des jungen Paars dahin. Bald geht es um Tod und Leben, denn Henri Cloche

(Louis Gosset), der Boss der Rauschgiftbande, will um jeden Preis in den Besitz des Morphiums gelangen, während David nur an der Hebung des Schatzes interessiert ist, und Romer Treece die Drogen auf Nimmerwiedersehen im Ozean verschwinden lassen will.

Abgesehen von der penetrant unwahrscheinlichen Story, den eher schwachen Schauspielerleistungen und dem unmöglich ernstzunehmenden Agieren der Haïtianer, sind diesem Film, der sympathischerweise nicht so grobe und spektakuläre Schockeffekte einsetzt wie «Jaws», einige Qualitäten zu bescheinigen. Regisseur Peter Yates (er inszenierte unter anderem «Bullitt», 1968, «John and Mary», 1969, «Murphy's War», 1971, «Mother, Jugs and Speed», 1975) hat, eigentlich entgegen den Erwartungen für diese Art Film, ein Werk geschaffen, das durch seinen eher langsam, fast verhaltenen Rhythmus überrascht. Dennoch ist ein spannender Film entstanden, weil der Zuschauer ständig um eine dreifache Bedrohung der «Helden» (Identifikationsfigur) weiss: Im Bauch des Wracks lauert eine riesige Muräne, an Land drohen die schwarzen Rauschgiftgangster, und das Tauchen an und für sich ist schon ein beklemmender Vorgang, bei dem das Leben ständig gefährdet ist (durch technische Defekte, Haie, Ertrinken). Der Regisseur spielt virtuos mit diesen Gefahrenmomenten, unterstützt von der raffiniert eingesetzten Musik. Yates hat es nicht nötig, ständig Dampf aufzusetzen und auf die Schockpauke zu hauen. Wenn er schon zu diesem Mittel greift, dann ist die Wirkung umso stärker, etwa in der rasant inszenierten Autoverfolgungsjagd, beim bedrohlich auftauchenden Haifischschwarm oder bei der aus dem Dunkeln hervorschiesenden Muräne. Zwei Sequenzen, die brutale, tödliche Schlägerei zwischen einem Gangster und einem Leibwächter Treeces sowie der nächtliche Überfall auf Gail, bei dem ein grässlich bemalter Schwarzer auf ihrem nackten Leib mit Hühnerfüßen und Blut magische Voodoo-Praktiken vollzieht, fallen geradezu aus dem Rahmen. Trotzdem ergibt «The Deep» insgesamt ein spannendes, unterhaltsames Kinoabenteuer, dessen Reiz nicht zuletzt in den hervorragenden Unterwasseraufnahmen liegt, für die eigens ein grosses Unterwasser-Studio eingerichtet worden ist.

Franz Ulrich

Black Sunday (Schwarzer Sonntag)

USA 1976. Regie: John Frankenheimer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/290)

John Frankenheimer gilt in Hollywood als der «heisseste Kommerzer». Er ist gegenwärtig der einzige Regisseur, der von einem Studio (Paramount) fest engagiert ist. Seine bisherigen Erfolge schliessen «Grand Prix» (1964) und «French Connection II» (1975) ein. Produzent von «Black Sunday» ist der mächtige Robert Evans. Ein Terroristenfilm (ein Genre mit Zukunft?) ist der Verbindung der Giganten entsprossen. Doch es ist ein unglaublich unpolitischer Terroristenfilm. Während über dem öffentlichen Streit wider den Terrorismus ganze Staatsgefüge und komplizierte Apparate in merkliche und bedrohliche Bewegung geraten, findet man sich im Kino geradezu in einer «Idylle der Gewalt». Die Wirklichkeit, wie sie durch die Medien verbreitet wird, erscheint, verglichen mit der wohldosierten, schmeichelhaften Gewalt des Films, überwältigend, roh, unkontrollierbar. Das Auge des Fernsehens sieht sie so. Herausgerissen aus dem Zusammenhang aller Gewalt der Welt, erscheint sie übergross; die Reaktion darauf ist zumindest übertrieben. Stellt da nun der Film «Black Sunday» alles wieder in die richtigen Relationen? Er zeigt einen eng umgrenzten Bereich individueller Gewalt, und diese Gewalt nimmt er für selbstverständlich. Der Staat kommt in dem Film gar nicht erst vor. Das Geschehen spielt sich fern aller Politik ab, auch wenn politische Motive im Hintergrund eine Rolle spielen. Terrorismus ist hier das Privatvergnügen einiger Desperados und Irrer, und so entspricht es wohl den Bedürfnissen des Kinos.



Aber welches ist nun das richtige Bild der Terroristen? Die in sich geschlossene Handlung im Film ist ebenso folgerichtig wie die Berichterstattung des Fernsehens, die aus der Atemlosigkeit des Der-Gegenwart-Nachrennens besteht. («It's live!», auch wenn es gar nicht live ist.) Nur, ein wirkliches Bild ergeben beide nicht. Da tritt von der ersten Minute an eine zwar unzimperliche, aber bis in die Poren saubere, gefühllose Gewalt auf: Meister Proper auf der Leinwand persönlich. Der Film schert sich einen Dreck um das Wesen der Gewalt, solange sie in seine Storyline passt. Es beginnt mit mehr oder weniger touristischen Szenen im sonnigen Beirut; hier haben die palästinensischen Guerilleros ihre konspirativen Unterkünfte. Sie planen ein Attentat auf ein vollbesetztes Stadion in Amerika. Doch die israelische Anti-Brigade mit Robert Shaw an der Spitze hebt das Nest aus und schießt kurzerhand alle Guerilleros tot. Nur Marthe Keller, die gerade unter der Dusche steht, wird von Shaw verschont. Ein kurzer prüfender Blick zwischen den beiden, man ist auf die Fortsetzung vorbereitet.

Die Frau wird weiterhin ihre düsteren Absichten verfolgen. In Los Angeles stösst sie auf einen jungen Amerikaner, dem es dreckig geht, seit er aus nordvietnamesischer Gefangenschaft zurückgekommen ist. Das Aus in der Ehe, die verdammt Hunde-söhne, die ihm alles kaputtgemacht haben und fröhlich weiter herumlaufen, am Sonntag ins Stadion gehen... So kommen die beiden zusammen. (Man sieht sich, zusammen mit der Terroristin, auch einen Fernseh-Archivfilm an, in dem er in Kriegsgefangenschaft offenbar einer Gehirnwäsche unterzogen worden war; aber das wird wohl mehr aus Opportunismus gezeigt, als um wirklich das spätere Verhalten des Mannes zu erklären.) Der Mann ist auch ohne genauen Hintergrund überzeugend. (Bruce Dern spielt ihn gewinnend, eine seltene Eigenschaft für Terroristen.) Seine Verzweiflung muss derjenigen der amerikanischen Amokläufer gleichen, von denen man hin und wieder in der Zeitung liest, wenn sie wild von Hoteldächern herunterschiessen, oder sich in panischer Angst in einem Haus verschanzen und der Geisel

das Messer an die Kehle halten. Mit dem Unterschied: Der Mann lässt sich etwas mehr einfallen, er hat einen genauen Plan. Er bastelt an einer Höllenmaschine; die Munition wird von den Palästinensern geliefert (wunderbare Szenen mit dem Schiff, das die heisse Ware reinbringt, im nächtlichen und später im sonnenbeschieneen Hafen von Long Beach). In der Wüste wird das Ding ausprobiert, eine Splitterwaffe, die Tausende kleiner Projektilen in schön verteilten Winkeln auf die unbekannten Opfer im Stadion von Miami schleudern soll. Denn dort findet das grösste Footballspiel des Jahres, die Super-Bowl zwischen den Dallas Cowboys und den Pittsburg Steelers statt.

«Black Sunday» schliesst die entscheidende Rolle, die die Nachrichten-Medien in der Bewertung des Terrorismus spielen, auf seine übliche geradlinige Art ein: Indem er dem Terroranschlag nicht erst durch das Fernsehen seine Bedeutung verleiht, sondern indem er unmittelbar durch das Fernsehen geschieht: Bruce Dern, von Beruf Pilot, wird den Reklame-Zeppelin der Firma Goodyear für die Fernsehübertragung von CBS über dem vollgepackten Stadion schweben lassen, die heimtückische Waffe und seine palästinensische Gefährtin an Bord. (Der Schweizer Star Marthe Keller ist da allerdings ziemlich fehl am Platz und ärgert einen durch den ganzen Film.) Aber auch der alte israelische Untergrundkämpfer Robert Shaw hat seit Beirut nicht geschlafen und ist auf der Fährte der Attentäter. (Shaw gibt den kaputten, gelassenen Agenten so gut wie auf der andern Seite Dern den frustrierten, in seinem Wahn gefangenen Bastler der nun in Richtung Stadion steuernden Präzisionswaffe). In den atemberaubenden Schlusszenen, deren präziser Hektik sich niemand entziehen kann, und die allein dadurch ihren gigantischen Aufwand rechtfertigen, kann der Jude in letzter Minute via Helikopter das todbringende Luftschiff und die beiden Insassen unschädlich machen.

Markus Jakob

A Bridge Too Far (Die Brücke von Arnheim)

USA 1977. Regie: Richard Attenborough (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/274)

Nach der Landung am 6. Juni 1944 in der Normandie, konnten die Alliierten Streitkräfte schneller als erwartet vorrücken. Wegen der sich rasch vergrössernden Distanzen zu den Kanalhäfen gab es Probleme mit dem Nachschub: Die Armeen der rivalisierenden Generale Patton, der durch die Lorraine vorrückte, und Montgomery, der an der belgisch-holländischen Grenze operierte, machten sich jede Tonne Material streitig. Der Vormarsch der Alliierten begann zu stocken, die Deutschen konnten sich allmählich wieder sammeln, und der Krieg drohte, sich in die Länge zu ziehen. In dieser Situation gab der Alliierte Oberkommandierende, Eisenhower, einem kühnen Plan Montgomerys grünes Licht, der unter dem Decknamen Market Garden durchgeführt wurde. Aus 35000 Amerikanern, Engländern und Polen wurde ein riesiges Luftlandedetachement gebildet, das mit 5000 Flugzeugen und 2500 Gleitern hinter den deutschen Linien abgesetzt wurde. Die Luftlandetruppen sollten fünf Brücken über den Rhein, darunter als wichtigste die Brücke von Arnheim, unversehrt erobern, um der nachrückenden britischen Panzerarmee den Vorstoss ins Ruhrgebiet zu ermöglichen. Durch die Eroberung und Zerstörung der wichtigsten Rüstungsin industrien Deutschlands an der Ruhr hofften die Alliierten, bis Weihnachten das Ende des Krieges zu erzwingen. Das Unternehmen scheiterte. Ursprünglich für eine Durchführung innert 48 Stunden geplant, dauerte es schliesslich vom 17. bis 24. September 1944. Nach schweren Kämpfen mussten sich die alliierten Truppen zurückziehen. Sie verloren 17000 Mann, fast doppelt so viel wie bei der Invasion in der Normandie.

Der ehemalige britische Schauspieler Richard Attenborough hat 1968 mit «Oh, What a Lovely War», der Verfilmung einer satirischen Theater-Revue, die den britischen



Beitrag zum Ersten Weltkrieg episodenhaft teils als kabarettistischen Jahrmarktsrummel, teils als realistisches Westfrontgeschehen schildert, eine bittere Anklage gegen den Widersinn des Krieges gestaltet. Diese kritische Antikriegs-Haltung ist auch in «A Bridge Too Far» zu spüren. Offen wird Kritik an der militärischen Führung geübt: Prestige- und Karrieredenken und allzu angepasster militärischer Gehorsam überspielen manchmal berechtigte Skepsis und begründete Bedenken und lassen die Missachtung warnender Aufklärungsergebnisse zu. Deutlich wird der Gegensatz zwischen den in feudalen Residenzen entscheidenden Kommandanten und Stäben und den an der Front kämpfenden Truppen herausgearbeitet. Trotzdem kommt diese kritische, antimilitaristische Haltung, die den Widersinn jeden Krieges aufzeigen möchte, nicht richtig zum Tragen. In erster Linie wohl deshalb, weil die Produzenten Joseph E. und Richard P. Levine offensichtlich den Erfolg des spektakulären Kriegsfilms «The Longest Day», dem ebenfalls ein gut dokumentierter Bestseller von Cornelius Ryan zugrunde lag, übertrumpfen wollten. Sie scheuteten keinen Aufwand: Eine Menge Stars wurden eingesetzt, authentisches Kriegsmaterial wurde zusammengetragen und historische Schauplätze und Ereignisse wurden minutiös rekonstruiert. Das ganze ergab, auch in der gegenüber dem Original um 25 Minuten gekürzten Fassung, ein riesiges Kriegsspektakel, dessen Höhepunkte etwa der Abflug und die Landung der Fallschirmtruppen, die steckengebliebenen britischen Panzer oder die Ankunft der deutschen Tanks auf der Brücke sind. Hier und in andern Szenen wird doch wieder die Glorie des Krieges beschworen, werden die Schrecken des Krieges ästhetisch geniessbar gemacht. Diesem Trend ist offensichtlich auch der Regisseur erlegen, so dass auch «A Bridge Too Far» ein zwiespältiges, ambivalentes Kriegsschauspiel geworden ist.

Franz Ulrich