Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1967)**

Heft 1

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filme

King and country (Für König und Vaterland) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: British Home Entertainement; Verleih: Rialto; Regie: Joseph Losey, 1964; Buch: E. Jones; Kamera: D. Coop; Musik: L. Adler; Darsteller: D. Bogarde, T. Courtenay, L. McKern, P. Copley und andere.

Die Gegenüberstellung der steinernen Feierlichkeit eines Kriegsdenkmals, das die Kamera zu Beginn des Films bedächtig abtastet, und der morastigen Schützengrabenlandschaft Flanderns im Ersten Weltkrieg könnte einfach als Hinweis gemeint sein, wie anders die Wirklichkeit soldatischen Heldentums doch sei als die Denkmäler, die ihm gesetzt werden. Doch der Film meint den Gegensatz schärfer. Er lässt den Freiwilligen Hamp vor dem Militärtribunal antreten und sich dafür verantworten, dass er davongelaufen ist, davongelaufen vor dem Feind, vor der Angst und vor dem Tod, der ihn als letzten Überlebenden seiner Truppe verschont hatte. Während aber die Offiziere über Soldatenpflicht und Zurechnungsfähigkeit sich ihr Urteil bilden, hält der Film seinerseits Gericht über die Richter, die in seinen Augen die Institutionen und das System vertreten, die den Krieg möglich machen. Anhand ihrer Argumente überführt er sie des Widerspruchs und der Unmenschlichkeit, überführt er die ganze Ordnung des Krieges der Sinnlosigkeit. Ein Mensch wird in den Tod geschickt, weil er vor der Unmenschlichkeit zurückschreckte, die abzuwehren er eben in den Krieg gezogen war. Ein Mensch wird geopfert für die «gerechte Sache», die Parole, die da heisst: König und Vaterland. Welche Parole aber vermöchte ein Menschenleben aufzuwiegen?

Dass es der Film ehrlich meint mit seinem Engagement, kann man an all dem ablesen, was er nicht zeigt: Feuerwerk und Schlachtenlärm, Hurra-Abenteuer und Spannungsmache. Es wäre Joseph Losey wohl ein leichtes, mit solchen Mitteln das Übergewicht der Dialoge auszugleichen, das von der Vorlage – einem Bühnenstück – her gegeben ist. Indem er darauf verzichtet, nimmt er in Kauf, dass ihm jenes breite Publikum die Gefolgschaft verweigert, das üblicherweise Kriegsfilme zu Kassenschlagern macht. Freilich, die Ehrlichkeit des Films hat ihre Grenzen. Er handelt ausschliesslich unter Engländern und kennt doch so etwas wie eine Freund-Feind-Ideologie. Diskret, aber für den aufmerksamen Zuschauer noch deutlich genug, werden die Figuren optisch und im Dialog abgestempelt nach einem Schema, dem Prozessfilme mit Vorliebe verfallen: Die hilflose Ehrlichkeit des etwas beschränkten Angeklagten und der offene Appell des Verteidigers an Menschlichkeit und Gerechtigkeit vermögen nichts gegen die Mauer harter, systemgetreuer Routine des Anklägers und der Richter, die sich mit dem Hinweis auf die mögliche Begnadigung aus der Sache ziehen und eben damit der sachfremden Entscheidung eines auf Disziplin bedachten Oberkommandierenden freie Hand gewähren. Eine gewisse Parteilichkeit verrät sich hier bereits in der Rollenverteilung: Hamp und sein Verteidiger werden von dem vortrefflichen Tom Courtenay und dem attraktiven Dirk Bogarde verkörpert, während ihre Gegner zumeist einen Zug ins Gewöhnliche oder zur Karikatur hin aufweisen.

Die mit solchen nicht ganz lauteren Mitteln gesetzten Vorzeichen werden verdeutlicht durch die bittere Justizfarce, welche Hamps Leidensgenossen im Schützengraben inszenieren. Diese Farce macht klar, was der Film blosstellen will: Wie hier Formen des Rechts durchgespielt werden, die hohl sind, weil sie dem Gesetz des Krieges und damit der Unmenschlichkeit gehorchen. Der Vorwurf geht aber nicht nur an die Justiz, er geht noch härter an die Religion. Der Feldgeistliche, der dem Verurteilten Beistand leisten muss, erscheint als Komplize des Systems. Nicht als einen Akt des Erbarmens und der Hilfe übt er seinen Dienst, sondern als eine Vergewaltigung, auch er nur darauf bedacht, seine «Pflicht» zu erfüllen und damit sich selbst zu entlasten. Die Szene, in welcher der von Alkohol betäubte Hamp Brot und Wein gereicht erhält und sich alsogleich übergibt, kann zur Kritik herausfordern, nicht allein, weil der Film zur besonders krassen Verzeichnung greift. Vor allem

deckt die Frage eines Offiziers nach der Seele in dieser erbärmlichen Kreatur den Pferdefuss in der pazifistischen Grundhaltung des Films auf, die unter dem Stichwort «König und Vaterland» alle Ideen in den einen Topf der billigen Schlagworte wirft, den Zuschauer mit dem wiederkehrenden Schock des biologischen Todes betäubt, um sich dabei unbemerkt um die Auseinandersetzung mit grösseren Zusammenhängen und mit den Motiven des Kampfes herumzudrücken. Wer diese wohlberechnete Tarnung der einseitigen These durchschaut, für den kann «King and country» — nicht ganz nach der Absicht seiner Autoren — zum Anstoss für eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem angeschnittenen Thema werden, als der Film selbst sie bietet. ejW

Pather Panchali II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Regierung Westbengalens; Verleih: Parkfilm; Regie: Satyajit Ray, 1955; Buch: S. Ray, nach dem gleichnamigen Roman von B. Padhaya; Kamera: S. Mitra; Musik: R. Shankar; Darsteller: S. Banerjee, K. Banerjee, R. Banerjee, U. Gupta und andere.

Vorbemerkung: Der indische Film «Pather Panchali» wurde vom breiten Publikum zu wenig beachtet. Es fanden zwar da und dort Aufführungen statt, doch erhielt er weder von den filmkulturellen Organisationen, noch von der Presse, noch von den Zuschauern die ihm gebührende Beachtung. Er befindet sich noch bis Ende 1967 in der Schweiz im Verleih. Wir hoffen, dass recht viele zuständige Organisationen die Gelegenheit benützen werden, dieses Meisterwerk einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.
Satyajit Ray ist der einzige indische Regisseur, über dessen Werk man sich im Westen eine gewisse Übersicht verschaffen kann. Er vertritt bei uns den bengalischen Film, den wichtigsten von Indien, das seinerseits mit 300 Spielfilmen pro Jahr das zweitgrösste Filmland der Welt ist. Ray wurde 1921 in Kalkutta als Sohn einer Künstlerfamilie geboren, arbeitete zunächst als Zeichner und später als Direktor einer Werbefirma in seiner Heimatstadt. Filme zu schaffen entschloss er sich, nachdem er «Ladri di biciclette» von de Sica gesehen und 1950/51 die Dreharbeiten von Renoirs «The River» in seiner Heimat miterlebt hatte. Ein Jahr darauf begann er mit seinem ersten Werk, einer Trilogie nach einem autobiografischen Volksroman aus den dreissiger Jahren von Bibhutibhushan Baudo Padhaya. Sie beschreibt das Heranwachsen eines indischen Jungen, das Werden seiner Bildung und seines Bewusstseins und darf somit mit Fug und Recht als ein «Wilhelm Meister», «Grüner Heinrich» oder als ein «Jean-Christoph» des orientalischen Films angesprochen werden. Die Teile heissen «Pather Panchali» (1955), «Aparajito» (1957) und «Apur Sansar» (1959). In diesem dreiteiligen Werk erweist sich Ray, mehr als in den folgenden Filmen, als einer der Grossen der siebten Kunst, der es versteht, ohne seine eigene Künstlerpersönlichkeit zu verleugnen, Anregungen des westlichen Filmes, zumal solche des Neorealismus, Renoirs, Flahertys, Donskojs, Carnés und Eisensteins, aufzunehmen und zu verarbeiten.
«Pather Panchali», der erste, einführende Teil, spielt in einem armen Dorfe Bengalens. Im Mittelpunkt steht das Familien- und Dorfleben mit all seinen Schwierigkeiten, Freuden und Leiden, der häuslichen Misere, aber auch dem unerwarteten Glück. Apu, ein aufgeweckter Junge, durchstreift zusammen mit seiner älteren Schwester Durga die Felder und entdeckt dabei staunend das Wunder eines vorbeifahrenden Zuges. Mit ihnen lebt im gleichen verfallenen Haus auch ein gespenstisches, altes Mütterchen, Tante Indir, die in der Familie nicht anders mitgeschleppt wird als die vielen jungen Katzen. In der Nachbarschaft gibt es auch noch eine etwas herb gewordene Kusine. In einer Natur, die ebenso ungezähmt wie karg ist, fliessen die Jahre dahin, erfüllen sich die Schicksale. Während der Vater Hari in Benares weilt, um für seine Familie etwas anderes als nur immer Reis heimzubringen, bricht der Hunger aus, die Tochter stirbt an Lungenentzündung, ein Sturm verwüstet das

Anwesen. Die Tante ist schon vorher an einem Waldweg still und einsam verschieden. Als der Mann mit ein wenig Geld heimkehrt und das Unglück sieht, beschliesst er, die Heimat zu verlassen und mit Schwester und Neffen in die Stadt zu fahren, um dort ein neues Leben aufzubauen.
Bereits die Inhaltsangabe zeigt auf, dass die Spielhandlung dieses Films nicht darauf angelegt ist, eine «Geschichte» dramatisch zu erzählen, sondern dass er lediglich aus einer Reihe aneinandergereihter Bilder, Dokumenten des Lebens, besteht. Vermutlich aus diesem Grunde erhielt der Film 1956 in Cannes den Preis des «document humain». (Eine Unterscheidung wie «Spielfilm» und «Dokumentarfilm» erweist sich hier als völlig gegenstandslos.) Die Absicht des Regisseurs war es wohl, «donner à voir et non chercher à prouver» (sichtbar zu machen und nicht beweisen zu wollen; Bernard Cuau).
Ray selbst sagte über die Wahl des Filmstoffes: «Ich habe den Roman ‚Pather Panchali' wegen der Qualitäten gewählt, die ihn zu einem grossen Buche machen: seine Menschlichkeit, seine Poesie und seine Betonung der Wahrheit.» Und Poesie, Wahrheit und Menschlichkeit erfüllen denn auch in verdienstvoller Weise den Film. Unterstützt durch seinen Kameramann Subrata Mitra und seinen Komponisten Ravi Shankar, gelingt es dem Regisseur, alles, was im Film erscheint, jeden Grashalm und jeden Stein, jede Bewegung und jedes Wort, in Poesie zu verwandeln. Man vermeint beim Betrachten, bisher überhaupt noch nie eine Wasserfläche mit Seerosenblättern gesehen, einen Sturm im nächtlichen Wald erlebt und eine Türe sich ächzend öffnen gehört zu haben. Alles wirkt neu und anders, aber nie gesucht und gekünstelt. Diese besondere Sehweise ist von einer letzten inneren Lauterkeit und Echtheit geprägt. Nicht der Filmkünstler begegnet uns in erster Linie im Film, sondern vor allem die Brahmanenfamilie jenes bengalischen Dorfes, und zwar auf solch intensive Weise, dass jeder Zuschauer innerlich ergriffen wird und so vom blossen Dabei-Sein zum engagierten Mit-Sein gelangt.
«Ich habe im Drehbuch etwas von der ungeordnet wuchernden Form des Romans bewahrt, weil diese selbst mich auf etwas Lebensechtes geführt hat. Denn das Leben in einem armen Dorf in Bengalen hat eben diese ungeordnete Art», erklärt der Meister und weist uns darauf hin, dass Kunst zwar immer ein Können voraussetzt, dieses aber von irrationalen Mächten in Besitz genommen wird, so dass der Künstler mehr von seinem Stoff, als der Stoff vom Künstler geformt wird. Rays Drehbuch und die Montage des Films sind daher bewusst skizzenhaft und rudimentär, was sich vorteilhaft auswirkt; denn erst so wird der Film zum Spiegel, der ohne Täuschung das wahre Wesen der Dinge widerspiegelt.
Der Film «Pather Panchali» ist – mit den verwendeten Leitmotiven, dem Wasser und den Wegen, mit den fast ausschliesslich gebrauchten Aufnahmen aus mittlerer Distanz und mit der natürlichen Kamerabewegung – eine Form gewordene Meditation über die grossen Themen des Lebens, den Tod, die Liebe, die Zeit. In seiner meditativen Beschaulichkeit enthält er ein heute noch gültiges indisches Lebensgefühl, das Eingebettetsein des Menschen ins Unendliche, ins immer Wiederkehrende. – Für den Regisseur ist der Film, so darf man wohl sagen, ein «offrande lyrique» (eine dichterische Opfergabe; B. C.). Für uns hingegen ist er eine Begegnung mit dem Tiefsten, was Menschen möglich ist. «Chaque image est l'approche d'un mystère» (jedes Bild ist die Annäherung an ein Geheimnis; B. C.), Annäherung an das Geheimnis, das Mysterium des Lebens, vor dem uns nur Schweigen und Staunen bleiben. hst

---

Chimes at midnight (Falstaff) III. Für Erwachsene

Produktion: Internacional Films Español; Verleih: Comptoir Cinématographique; Regie: Orson Welles, 1965; Buch: O. Welles, nach Stücken von W. Shakespeare; Kamera: E. Richard; Darsteller: O. Welles, J. Gielgud, K. Baxter, M. Rutherford, J. Moreau und andere.

Eigenwilligkeit und Originalität sind noch immer die besonderen Merkmale gewesen, mit denen Orson Welles seine künstlerischen Kinder ausgestattet hat. Mit der Freiheit des selbstbewussten Nachschöpfers ist er auch an das Werk von Shakespeare herangegangen, auf der Bühne so gut wie auf der Leinwand, wo es von ihm bisher einen «Macbeth» (1947) und einen «Othello» (1951) zu sehen gab. Den «Falstaff», der ja bei Shakespeare als Held eines gleichnamigen Stücks nicht vorkommt – den allerdings bereits das Team Boito/Verdi zu Titelehren brachte –, hat sich Welles in gewissem Sinne nach seinem eigenen Mass zurechtmodelliert. Mit einer Grosszügigkeit, die begeistern oder den gewissenhaften Shakespeare-Verehrer empören kann, hat er aus den Stücken «Heinrich IV.», «Heinrich V.» und «Die lustigen Weiber von Windsor» ein Drehbuch zusammengefügt, das in den einzelnen Szenen und Dialogen getreulich Shakespeare folgt, insgesamt aber doch eine Neuschöpfung ist – eine Schöpfung, in welcher der Dramaturg, Regisseur und Schauspieler Welles sich selbst verwirklichen konnte.

Drei Figuren beherrschen die Szene: Heinrich IV., der als Usurpator seinen Thron gegen die noch kaum gebändigten Widersacher verteidigen muss. Ihm gibt der Altmeister unter den Shakespeare-Interpreten, John Gielgud, das tragische Profil des von schuldbeladener Macht niedergedrückten Herrschers. Auf andere Weise verkörpert sich die Tragik der Macht in seinem Sohn. Als Prince of Wales teilt er Falstaffs abenteuerliches, ausschweifendes, allen mutwilligen Streichen und saftigen Spässen zugeneigtes Leben. Doch anlässlich der Krönung kommt es zur brutalen Trennung; als Heinrich V. spricht er über seinen Begleiter den Bann, zu dem ihn seine neue Verantwortung zwingt. In diesem Bann liegt mehr als nur der Abschied von sorgloser Leichtlebigkeit. Denn Welles hat in seinen Falstaff auch mehr als nur die altgewordene Torheit hineingelegt. In seinem Monstrum von Dickwanst verkörpert sich zugleich eine fast kindhaft unbedingte Treuherzigkeit und Gutmütigkeit, die fassungslos vor der kalten Zurückweisung steht, in ihrer bis dahin überschäumenden Vitalität endgültig gebrochen. Welches Opfer Heinrich bringt, deutet Welles an, indem er ihn im Augenblick der Entschlussfassung mit früheren Feinden, Opportunisten und Hofpolitikern umgibt: Die Staatsraison fordert von dem, den sie auf den Thron hebt, ihren Tribut. Ein trauriger Film sei ganz gegen seine Absicht dieser «Falstaff» geworden, hat Orson Welles erklärt, und diesen Eindruck gewinnt der Zuschauer nicht erst rückblickend. Denn das Verhältnis zwischen dem Prinzen und seinem ihm bei aller oft unbeholfenen Schlaumeierei bedingungslos zugetanen Kumpan ist von Anfang des Films an konsequent in die Perspektive des Bruchs gestellt, der in frühen Szenen schon deutlich sich ankündigt. Und Welles hat diesen Bruch über das Individuelle hinaus interpretiert als den Abschied von einem Zeitalter, den Übergang in eine ernsthaftere, geordnetere, vielleicht aber auch ärmere Epoche englischer Geschichte.

Als Filmgestalter zählt Orson Welles heute nicht mehr zu den Revolutionären, zur Avantgarde; in dieser Stellung haben ihn längst Jüngere abgelöst. Er arbeitet nach wie vor mit den Mitteln, die einst als seine Errungenschaften gefeiert worden sind, vorab mit dem raumtiefen Bild und der dramatisch akzentuierenden Kamera. Ist sein Film deswegen altmodisch? Man müsste eine sehr einseitige Auffassung von filmischer Gestaltung haben, wollte man ein solches Urteil fällen. Mag heute noch mehr als früher Welles' optische Dramaturgie gewalttätig erscheinen, mag auch im Lichte neuerer Auffassungen seine gestalterische Konzeption theaterhaft anmuten: Mindestens inszeniert Welles grossartiges Theater – auch Eisenstein hat in gewissem Sinne Theater inszeniert –, dessen Ausdruckskraft und Plastik nicht nur bei erstem Hinsehen in Bann schlägt. Es bleibt auch nicht bei vereinzelten Effekten und Bildeinfällen, sondern sie alle sind gefasst in einen rhythmisch unterteilten, die Kontinuität aber wahrenden Fluss. Man kann Bravourstücke der Regie bewundern, etwa die Schlacht, die in ihrer Verschmelzung von brutalem Realismus und stilisierter Bewegung als filmische Schlachtszene par excellence gelten kann. In einem viel umfassenderen Sinne findet aber die Inszenierung ihre Rechtfertigung aus der Entsprechung von Stil und Thema. Was Welles an jungenhaftem Übermut, an naivem Selbstvertrauen, an herausfordernder Vitalität in seinen Falstaff hineingelegt hat,

findet sich im Temperament der Inszenierung wieder. Es bleibt bei der Feststellung, die schon André Bazin über dieses originelle Talent gemacht hat: Der Stil lässt sich bei Orson Welles nicht anders definieren als aus seiner Person; der Stil, das ist er selbst. Die Formulierung erfasst sowohl die Eitelkeit als auch das Genie, welche Herausforderung und Faszination auch dieses Films ausmachen. ejW

Polizist Wäckerli in Gefahr II. Für alle

Produktion: Kägi-Film; Verleih: Rialto; Regie: Sigfrit Steiner, 1966; Buch: Schaggi Streuli, S. Steiner; Kamera: K. Wolf; Musik: W. Baumgartner; Darsteller: Sch. Streuli, M. Rainer, F. Kaufmann, R. Scheibli, R. Litten, P. Bühlmann, J. Schneider und andere.

Die Sendereihe «Polizischt Wäckerli» von Schaggi Streuli, die ab Januar 1949 in 17 Sendungen ausgestrahlt wurde, ist bis heute wohl die erfolgreichste und populärste Hörspielreihe des Schweizer Radios geblieben. Ebenso beliebt waren Streulis Hörfolgen «Landarzt Dr. Hilfiker» (1953) und «Oberstadtgasse» (1955). «Polizischt Wäkkerli» (FB 17/1955) und «Oberstadtgasse» (FB 16/1956) wurden verfilmt, und auch das Fernsehen produzierte eine Wäckerli-Fernsehreihe.
Und nun leibt und lebt er also wieder in einem neuen Dialektfilm, der wackere Polizist. Schauplatz seiner Taten ist nicht mehr Allenwil, sondern Öppenau, wohin er unterdessen versetzt wurde. Hier schlägt sich der biedere, senkrechte und herzensgute, aber gelegentlich etwas starrköpfige Mann mit familiären Schwierigkeiten und beruflichen Aufgaben herum. Zusammen mit Frau, Sohn, Schwiegertochter und Enkel lebt er in einer Dienstwohnung, und da gibt es natürlich Spannungen. Schwiegermama und -tochter haben gegensätzliche Auffassungen über Haushalt und Kindererziehung, Vater und Sohn geraten sich wegen verschiedener Ansichten über Geld und Sparen in die Haare. Dienstlich hat es der Polizeimann mit zwei arbeitsscheuen Gaunern und einer Ladendiebin zu tun, die alles auf eine Tantenerbschaft setzen, die ihnen zum Schluss aber davonschwimmt. Da ist auch noch der seltsame Maurer, der Wäckerli zu schaffen macht und seine erste Dienstleiche wird. Haarscharf kalkulierend, deckt er denn auch mit Hilfe des kommoden Zufalls und seines Sohnes in kürzester Frist das Verbrechen auf, womit auch gleich die Versöhnung von Vater und Sohn gewährleistet ist. In Gefahr aber gerät Polizist Wäckerli nicht etwa durch das Treiben dunkler Mächte, sondern durch die hübsche Ladendiebin, die ihm schöne Augen macht. Selbstverständlich ist Wäckerli Schweizermanns genug, das Gängelspiel der Evastochter zu durchschauen und unbeirrt seines Amtes zu walten.
Gewiss, es dürfte nicht allzu schwierig sein, diesen neuen Schweizer Film in der Luft zu zerreissen. Es ist dem Regisseur Sigfrit Steiner nicht gelungen, die verschiedenen Geschichtchen und Episödchen in ein einheitliches Werk zu verschmelzen. Wohl mag das Geschehen, mögen die Themen dem wirklichen Leben abgeschaut sein, da sie aber weder menschlich verarbeitet noch formal gestaltet sind, ist das Resultat eine Aneinanderreihung von substanzlosen Klischees und Schablonen. Von einer Darstellung echter schweizerischer Wirklichkeit und Lebensnähe ist keine Spur zu finden. Weder sind Generationenkonflikte, Bedrohung kleiner Gewerbetreibender durch Warenhäuser und andere angezogene Probleme so einschichtig, noch sind sie derart einfach zu lösen wie im Film. Trotzdem kann man dem Werk nicht allzu böse sein. Wohltuend macht sich bemerkbar, dass die im Schweizer Film sonst üblichen kabarettistischen Übertreibungen auf ein mit wenigen Ausnahmen (Gaunerpaar, Klatschbase, wurstzipfelsammelnde Verwandte) bekömmliches Mass zurechtgestutzt sind. Ein Sonderlob verdient Streuli als Darsteller, vor allem aber der von ihm und Sigfrit Steiner verfasste knappe und träfe Dialog, der reichlich mit schlagfertigem und sarkastischem Witz und trockenem Humor gewürzt ist. Diesem Dialog ist es zu danken, dass «Polizist Wäckerli in Gefahr» eine zwar anspruchslose, aber auf weite Strecken vergnügliche Unterhaltung ohne Peinlichkeiten zu bieten vermag. ul