Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 29 (1969)
Heft: 1

Rubrik: Filme

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: 11.07.2025

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

Filme

Lebenszeichen II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Werner Herzog; Verleih: Rialto; Regie und Buch: Werner Herzog, 1968; Kamera: Thomas Mauch; Musik: Stavros Xarchakos; Darsteller: Peter Brogle, Wolfgang Reichmann, Athina Zacharopoulo, Wolfgang von Ungern-Sternberg, Wolfgang Stumpf und andere.

Das ist seit Alexander Kluges «Abschied von gestern» (Fb 12/66), Volker Schlöndorffs «Der junge Törless» (Fb 2/67) und Johannes Schaafs «Tätowierung» wieder einmal ein künstlerisch beachtliches Spielfilmdebut eines jungen deutschen Regisseurs, eines Mannes zudem, der seinen Weg konsequent abseits der modisch gewordenen Gruppierungen geht. Vor vier Jahren erhielt Werner Herzog als 21jähriger für sein Drehbuch «Lebenszeichen» den Carl-Mayer-Preis in Höhe von 60 000 DM, zwei Jahre später eine Förderung von 300 000 DM des Kuratoriums Junger Deutscher Film und schliesslich nach der Realisierung des Projekts im Rahmen der Berlinale 1968 einen Bundesfilmpreis in Höhe von 350 000 DM; die Internationale Jury würdigte «Lebenszeichen» als «besten Debutfilm».
Es ist eine eigenwillige Geschichte mit Parabelcharakter, die Werner Herzog ebenso eigenwillig mit grossem Stilempfinden inszeniert hat. Der deutsche Soldat Stroszek (Peter Brogle), gegen Ende des Zweiten Weltkrieges bei einem Partisanenüberfall auf Kreta verwundet, kommt nach längerem Lazarettaufenthalt auf die friedliche Insel Kos im Dodekanes. Auf einen Ausruheposten. Zusammen mit seiner griechischen Frau und den Kameraden Meinhard (Wolfgang Reichmann) und Becker (Wolfgang v. Ungern-Sternberg) hat er ein nicht mehr benötigtes Munitionsdepot auf einem alten venezianischen Kastell am Hafen des Hauptortes der Insel zu bewachen. Am Ort selbst ist nur eine kleine deutsche Besatzung stationiert. Die Kastellbesatzung versucht es sich so bequem wie möglich zu machen, sie lebt fast wie im Urlaub: Hühner werden angeschafft, Türen und Fenster gestrichen, oder man sitzt einfach tatenlos in der Sonne herum. Der Abiturient Becker macht sich daran, antike Texte zu entziffern, Meinhard bastelt komplizierte Apparaturen, in denen er Kakerlaken fängt. Eine Idylle, eine Insel des Friedens auf der — wie man von dem das Geschehen begleitenden anonymen Kommentarsprecher erfährt — nie gekämpft wurde. Doch die Ruhe ist trügerisch, die lähmende Untätigkeit und die Isolation machen Stroszek zusehends verstörter bis er bei einem Streifengang plötzlich in Wahnsinn ausbricht, seine Kameraden vom Kastell jagt, mit dem Schiesseisen herumfuchtelt und schliesslich versucht, die Stadt mit selbstgebastelten Feuerwerksraketen zu vernichten. Es gelingt ihm aber lediglich, einen Esel zu töten und einen Stuhl in Brand zu schiessen. Fast zwei Tage hält Stroszek seine verschanzte Stellung — er hat gedroht, bei jeder Annäherung an das Kastell die Munition in die Luft zu sprengen. In der zweiten Nacht wird er schliesslich von seinen eigenen Leuten überwältigt und abtransportiert.
Fast eine Stunde lang geschieht in diesem Film nahezu nichts, eine äusserst sensible Kamera (Thomas Mauch) fügt Stück für Stück eine Welt zusammen, deren Bösartigkeit und Unberechenbarkeit aus der Natur und den Bauwerken hervorlugt. In extrem langen, fast unbewegten Sequenzen deckt die Kamera die Stroszek umgebende steinerne Bedrohlichkeit auf, die Grausamkeit des Kastells, die Grausamkeit der Kinder- wie der Erwachsenenspiele, ja selbst Stroszeks Hochzeitsfoto, das in einer Rückblende gezeigt wird, hat etwas Grauenhaftes an sich. Betont undramatisch, sparsam im Einsatz der Spielmittel präsentiert sich diese Situationsbeschreibung, wobei es Werner Herzog gelingt — das ist seine grosse stilistische Leistung — die allmählich hervortretende, dann eruptiv sich äussernde Wildheit im Wesen seines Helden in Korrespondenz zu setzen mit den verborgenen, unheimlichen, rational nicht fassbaren Mächten der griechischen Landschaft, die nichts mehr mit dem vom modernen Tourismus entworfenen Bild zu tun hat. Aus der sinnentleerten Idylle, die ihn hindert,

Mensch zu sein, bricht Stroszek zum erstenmal beim Anblick eines Tals mit Tausenden von Windmühlen aus, deren Flügel sirrend kreisen. Der Kampf gegen die Windmühlen, den er als eine Art moderner Don Quijote entfesselt, setzt den Ausbruch des Wahnsinns in Gang, die Krise Stroszeks erreicht ihren Höhepunkt, als er seine Nächsten vertreibt, sich im Kastell verschanzt und seine «Feuerzeichen» (so der ursprüngliche Titel des Films) in den Himmel schickt: ein Bild der Befreiung von poetischer Schönheit. Von dem Augenblick an, da Stroszek sich verbarrikadiert und sein «Lebenszeichen» setzt, beobachtet ihn die Kamera nur noch aus der Ferne, er erscheint ameisenklein, nur noch seine Lebensäusserungen werden von der Kamera registriert, seine wilden Drohungen gegen die Umwelt und seine Feuerwerke. Über Stroszeks Ende – seine Überwältigung durch die Kameraden – berichtet wieder der Kommentator, der den gesamten Film begleitet hat. Die Schlusseinstellung, eine dreiminutenlange Fahrt, signalisiert Trauer: die Kamera blickt von dem Lastwagen, auf dem – wie der Kommentarsprecher sagt – Stroszek abtransportiert wird, nach rückwärts in die zurückbleibende Landschaft, in den durch die Fahrt aufgewirbelten Staub, der symbolisch das Scheitern der Auflehnung eines Einzelnen gegen eine ihm feindliche Welt anzeigt. Und die Kommentarstimme setzt hinzu, Stroszeks Auflehnung habe «wegen ihres Unmasses titanenhafte Züge angenommen» und natürlich sei Stroszek «elend und schäbig gescheitert wie alle seinesgleichen».
Der Schluss ist Herzog mit seinem missverständlichen Titanen-Bild leider schwach geraten. Mit der langen Staubwolke, die den kläglichen Zusammenbruch von Stroszeks Welt symbolisiert, stiehlt Herzog sich m. E. zu billig aus der Geschichte, der Schluss wirkt aufgesetzt, die Aussparung dessen, was inzwischen mit Stroszek geschah, ist bei einem so wichtigen Thema – das zum Scheitern verurteilte Aufbegehren gegen eine blockierende Umwelt – nicht recht einzusehen. Des ungeachtet, ist Werner Herzogs Film eine künstlerisch bemerkenswerte Erstlingsleistung, die fernab eingefahrener Geleise und abgezogener Klischees am Beispiel eines privaten Falles den Aberwitz des Krieges bewusst macht und gleichnishaft den Protest der jungen Generation gegen eine zunehmend inhumaner werdende Welt und Gesellschaft formuliert. A. P.

Fitzwilly (Die Lady und ihre Gauner) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Mirish Corp., United Artists; Verleih: Unartisco; Regie: Delbert Mann, 1967; Buch: I. Lennart, nach einem Roman von P. Tyler; Kamera: Joseph Biroc; Musik: Johnny Williams; Darsteller: Dick van Dyke, Edith Evans, Barbara Feldon, J. McGiver und andere.

Zu einer Zeit der gequälten Psychoanalysen und abstrusen Spekulation kommt dem missgelaunten Filmfreund diese Gaunerkomödie wie ein herrliches Vergnügen vor, obgleich – das sei eingangs festgestellt – kein grosses Werk der Filmkunst vorliegt. Aber die offenbare Freude aller Mitwirkenden, anderen Freude zu bereiten und sich selbst nicht ernst zu nehmen, versöhnt mit einigen Mängeln, vor allem im dramaturgischen Aufbau.
Hauptfiguren dieser zunächst sehr fein, gegen Ende aber etwas gröber gesponnenen Schmunzelkomödie sind Fitzwilliam, genannt Fitzwilly, ein genial umsichtiger Butler, und Victoria Hoodworth, genannt Miss Vicky, eine etwas schrullige, aber äusserst liebenswerte alte Dame, die sich zu den reichsten Leuten von New York rechnet. Sie ist die Zuflucht aller, die sich eine hochherzige Spende für ihre karikativen Werke erhoffen. Tatsächlich aber ist die alte Dame arm wie eine Kirchenmaus, und nur das Organisationstalent des Butlers, dessen Vater bereits dem Hause diente, hat es bisher verhindert, dass nicht nur das Haus nicht unter den Hammer kam, sondern, dass es der Herrin des Hauses und ihrem zahlreichen Personal an nichts mangelte. Der Butler besorgt alles, was notwendig ist: Geld und «Sachspenden» aller Art. Das Hauspersonal, die halbe Unterwelt von New York, hilft ihm dabei mit Spezialkenntnissen. Fitzwillys Regiekünste scheinen aber plötzlich gefährdet, weil Miss Vicky

für ihre Arbeit an einem Lexikon für Analphabeten eine Halbtagssekretärin einstellt, die so intelligent ist, dass sie hinter das Geheimnis des Hauspersonals kommen könnte. Es kommt noch schlimmer: Fitzwilly und die Sekretärin verlieben sich. Es kommt wie es kommen muss: Das Mädchen erkennt die Zusammenhänge, gestattet dem Geliebten aber den letzten Coup. Es gelingt, nach einem minutiösen Plan, die Kasse eines Kaufhauses zu plündern. Da bekommt einer der Gauner Gewisssensbisse und stellt sich der Polizei. Miss Vicky steht für die 190 000 Dollar gerade, und Fitzwilly muss auf diese Weise die Beute zurückerstatten. Doch das Glück ist der Gaunerclique hold: Miss Vicky verkauft das für wertlos gehaltene Analphabetenlexikon für eine halbe Million Dollar an einen Hollywood-Filmproduzenten. Damit ist die Zukunft der spendablen alten Dame gesichert.
Hat der Roman von Poyntz Tyler schon viel Freude bereitet, so ist diese Verfilmung in gleicher Weise dazu geeignet. Dick van Dyke, dessen komödiantische Fähigkeiten noch aus dem Musical «Mary Poppins» (Fb 12/65) in bester Erinnerung sind, suchte sich als Mitproduzent nicht nur die ergiebige Rolle des cleveren Butlers aus, sondern auch einen versierten Regisseur. Von Delbert Mann, zuerst bekannt geworden durch «Marty» (Fb 12/55), stammen die exzellenten Komödien «Ein Pyjama für zwei» (Fb 5/62) und «Ein Hauch von Nerz» (Fb 2/63), mit denen er seine leichte Hand und seine komödiantische Originalität bewies. Er weiss die Pointen zu setzen und die Zuschauer mit immer neuen Einfällen zu überraschen. Allerdings gelang es ihm nicht, wie bei seinen früheren Komödien das Tempo ungebrochen durchzuhalten. Bei dem grossen Kaufhaus-Coup, dem Höhepunkt des ganzen Unternehmens, werden dann zu laute Töne angeschlagen, die der Feinsinnigkeit des Lustspiels zuwider laufen. Aber die darstellerischen Leistungen, vor allem von Dick van Dyke und Edith Evans, der grossen alten Dame des englischen Films, aber auch von zahlreichen Chargen, machen vieles wieder wett. Diesen Gaunern kann niemand böse sein. WB

The jungle book (Das Dschungel-Buch) II. Für alle

Produktion: Walt Disney; Verleih: Parkfilm; Regie: Wolfgang Reitherman, 1967.

Es war einmal ein kleiner Junge mit Namen Mogli, der sicherlich jedem gleichaltrigen als der Inbegriff eines rechten Jungen erscheint. Denn er kann all das auch wirklich tun, von dem man selbst doch meist nur träumt. Er lebt in einem wilden Urwald, wo jeden Tag, nein jede Stunde etwas Aufregendes passiert, wo es gilt, mutig und schlau zu sein, wo man viel lachen kann, wo einem viele Gute mit Erfolg gegen wenige Böse helfen, wo man also all das tut, was jeder normale Junge tun möchte. Die Geschichte eines «kleinen Robinson» ist dieses «Dschungelbuch» also. Und wie soll da dieser Film den Kindern nicht gefallen, die sich gerade in dem Alter befinden, das die Psychologen des Robinson-Alter nennen, wo sie alle selbst Robinson werden und den grauen Alltag mit dem bunten Reich des Märchens vertauschen möchten?
Mogli ist im Urwald ausgesetzt worden und lebt nun, glücklich und ohne etwas anderes zu kennen, bei einer Wolfsfamilie. Er erlebt hier Abenteuer um Abenteuer, jedoch immer nur solche, die für Mogli allemal gut enden, bis er dann zum Schluss einem zauberhaft lieblichen Mägdelein und dem Ruf der menschlichen Natur folgt, die Tierwelt verlässt und seine treuesten Gefährten, den Panther Baghira und den Bären Balu, allein zurücklässt. Zuvor aber hat er mit ihnen allen viel Schabernack getrieben, sich mit dem Elefantenbaby bei der täglichen Parade gefreut, sich bei der Flucht vor dem gefährlichen Tiger Schir Khan geängstigt und vieles andere Schöne und weniger Schöne, doch immer Interessantes mit den lustigen Äffchen, den verschlagenen Aasgeiern oder der verführerischen Schlange erlebt.
All dies erzählen Disneys Nachfolger – der Altmeister hat den Film projektiert, ist dann aber während den Vorbereitungsarbeiten am 15. Dezember 1966 gestorben – unter der Oberleitung von Wolfgang Reitherman auf perfekte Weise. Die Zeichnungen sind keine grafischen Meisterwerke, doch von einer Selbstverständlichkeit, die auch bei der Firma Disney hervorragt. Denn sehr bald vergisst der Zuschauer,

wenn er es überhaupt einmal geglaubt hat, dass es sich um einen Zeichentrickfilm handelt. Die Poesie der Bilder und der Story ist so rein, dass der Film für die meisten Kinder jede Materialität verliert. Das heisst: Die Illusion wird perfekt. Und das wiederum heisst: Das «elektrische Märchen», das «Märchen aus der Maschine» kann gelingen. Es ist gelungen. – Dass die Geschichte nicht die wörtliche Verfilmung des berühmten «Dschungelbuches» von Rudyard Kipling (u. a. als 366seitiger Band für Fr. 14.15 vom List-Verlag herausgebracht) darstellt, sondern zugegebenermassen nur von diesem «inspiriert» ist, braucht nicht zu verdriessen; Kinder fragen sicherlich nicht nach der Authentizität einer Adaption.
Als kurzer Hinweis für die Eltern sei hier eine Anmerkung erlaubt: Es gibt ein Disney-Bilderbuch mit kurzen Texten zum Film (Delphin-Verlag) für Fr. 3.50. Mir scheint, es lohnt sich, vor dem Kinobesuch den Kindern die Geschichte des kleinen Mogli nach diesem Buch zu erzählen oder sie diese selbst lesen zu lassen. Im Film gibt es dann immer noch genug Neues, so dass er nie als blosse Wiederholung einer bereits bekannten Geschichte erlebt wird, sondern dass bei der Besichtigung – erzieherisch besonders wertvoll – neue Erkenntnisse und Einsichten in einen bereits bestehenden Wissens- und Erlebnisschatz eingebaut werden. Anschliessend an den Kinobesuch mag es eine anregende – erzieherisch ebenfalls wertvolle – Beschäftigung sein, anhand des Bilderbuches die Geschichte aus der Erinnerung im Gespräch wieder aufleben zu lassen. Die selbständige Lektüre des Kipling-Bandes eignet sich wohl kaum vor dem zehnten Altersjahr.
Vielleicht kann hier am Beispiel dieses einen Filmwerkes – exemplarisch für andere Filme oder Fernsehsendungen – der eine oder andere Erzieher erleben, wie man die modernen Kommunikationsmedien nicht als «Babysitter», sondern als echtes Erziehungsmittel verwenden kann, indem man sie zur Pflege des Dialogs gebraucht, der doch in der Mitte jeder Erziehung stehen soll.
Woher aber es kommt, dass auch so viele junge Leute um zwanzig sich am «Dschungelbuch» aus Disneys Traumfabrik dermassen köstlich amüsieren, wie man es im Kino beobachtet? Manch verstaubter Stubengelehrter und verkrampfter Kunstrichter meint dafür recht schnell eine Antwort gefunden zu haben: die Verdummung, Banalisierung und Verflachung unserer Jugend. Ich denke hier anders. Das unbeschwerte und eingestandenermassen völlig problemlose Lachen dieser Leute angesichts der kindlichen Abenteuer des kleinen Mogli und der filmischen Spässe der Disney-Leute scheint mir eher ein Indiz dafür zu sein, dass heute eine neue Generation heranwächst, die realisiert, dass es keine echte Kultur gibt ohne das Spiel und ohne das Lachen, dass der «homo ludens» (der spielende Mensch) in unseren Tagen mehr denn je postuliert werden sollte, und dass in der heranwachsenden Generation heute reelle Chancen bestehen, Erfüller dieses Postulates zu erhalten. hst

---

Histoires extraordinaires (3 fantastische Geschichten) IV. Mit Reserven

Produktion: Marceau, Cocinor; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Roger Vadim, Louis Malle, Federico Fellini, 1968; Buch: R. Vadim, L. Malle und Daniel Boulanger, F. Fellini und Bernardino Zapponi, nach Erzählungen von Edgar Allan Poe; Kamera: Claude Renoir, Tonino Delli Colli, Giuseppe Rotunno; Musik: Nino Rota; Darsteller: Jane Fonda, Alain Delon, Brigitte Bardot, Terence Stamp und andere.

In Federico Fellinis Beitrag zum Episodenfilm «Histoires extraordinaires» ist die Figur des unbefangenen, gnadenhaften, mit seiner geheimnisreichen Unberührtheit ins bessere, reinere Leben lockenden Mädchens, das am Ende von «Dolce vita» (Fb 11/60) aufscheint oder wie ein Traumwesen in «Otto e mezzo» (Fb 2/64) auftaucht, ins Gegenteil verkehrt: Wiederum lockt zwar ein Mädchen, aber es ist ein verdorbenes, perverses, viel zu frühreifes Kind, das mit einem Ball spielt und bös hinter verwegenen Haarsträhnen hervorkichert. Es ist nicht mehr eine Variation des «marienhaften Frauenbildes», das nach der Feststellung eines Fellini-Kenners seit «La strada» (Fb 15/55) in all seinen Filmen fortwirkte, sondern die Verkörperung des Leibhaftigen . . .

An Gott glaubt Fellinis jüngster Film-«Held» (in Wirklichkeit ein Antiheld mehr noch als alle seine Vorgänger) überhaupt nicht mehr, wohl aber an den Teufel. Es ist, als wolle Fellini lustvoll einen lausbübischen Strich durch alle tiefschürfenden theologischen Ausdeutungen seiner letzten Filme machen, in denen er angeblich immerfort auf der Suche nach Gott war – anders und doch nicht anders als der gleichfalls zum ewigen Gottsucher erklärte und seither immer rätselhafter dagegen protestierende Bergman. Fellini parodiert im gleichen Zug – in der Fabel wie in vielen bösartigen Details – den «christlichen Film» und die Versuche, die Massenmedien gewissermassen zu taufen und in den Dienst der Verkündigung zu zwingen: Toby Dammit, ein neurotischer, den Drogen und dem Alkohol verfallener Popstar, wird nach Rom geschleppt, um die Hauptrolle «im ersten katholischen Western» zu spielen... Die Absicht seiner Produzenten, smarter Monsignores, enthüllt sich als nahezu blasphemisch. Was sich zwischen dem Empfang des Stars im Römer Flughafen und seinem Tod am Steuer eines superschnellen Ferrari begibt, ist eine einzige bizarre Variation des albtraumhaften Panoptikums, das Fellini schon in «Dolce via», «Otto et mezzo», «Giulietta degli spiriti» (Fb 1/66) mit barocker Fantasie als satirisches Vexierspiel auf die Leinwand gezaubert hat. Noch einmal wird in skurriler Übersteigerung die Welt des Filmstars, der Festivals, des Show-Business, der sensationslüsternen Massenmedien gigantisch karikiert – und zugleich ein recht erheblicher Teil von Fellinis eigenem Werk in vertrackter Weise persifliert. Aus dieser Unwelt hinweg lockt den passiven Helden, von Terence Stamp krankhaft fahrig, Gelächter und Mitleid zugleich herausfordernd, interpretiert, der Teufel in Gestalt des ballspielenden kleinen Biestes in den erbarmungsvollen Abgrund: die rasende, ausweglose Fahrt durch das buchstäbliche römische Labyrinth endet in einer einsamen Stille; der Tod ist Leben im Vergleich zum apokalyptischen Unleben, das Fellini zuvor entfesselt hat. Aber durch diesen tiefsinnigen, lyrisch gestimmten Schluss feixt insgeheim wieder Fellinis heimtückische Ironie...
Man muss sich dieses formal genialische, aber im Tiefsten auch sterile und die Sterilität mit Selbstspott bekennende Impromptu Fellinis durch zwei weitere Episoden verdienen, die eine von Roger Vadim, die andere von Louis Malle. Alle drei variieren eine Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe; aber während sie Fellini bis zur Unkenntlichkeit modernisiert und umgekrempelt, ja sich gewissermassen einverleibt hat, bleiben Vadim und Malle zwar näher beim Zeitkolorit, banalisieren aber die Vorlage skandalös. Vadims Beitrag, von Claude Renoir farbenzaubrig verklärt, ist die gewohnte schwulstig-schwüle Präsentation seiner sadistischen und masochistischen Spielereien, von Jane Fonda hoffnungslos unbegabt gespielt und auf weite Strecken hin unfreiwillig komisch. Auch Malles Episode wälzt sich förmlich in sadistischen und sonstigen brutalen Szenen, lässt aber in einer intensiven Kartenspielszene zwischen Alain Delon und Brigitte Bardot und in der Begegnung eines Spiegelmenschen mit seinem Widersacher-Ebenbild die Tiefendimension von Poes fantastischer Unheimlichkeit erahnen. Doch nur Fellini lohnt den Filmbesuch: er dreht sich zwar thematisch und formal im Kreis, aber so vollkommen wie eh und je, und er stützt seinen Ruf, der Höllenbreughel und der Hieronymus Bosch des Kinozeitalters zu sein, durch ein neues, irritierendes Teufelsporträt. IsK.

The president's analyst (... jagt Dr. Sheefer)
II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Panpiper; Verleih: Star; Regie und Buch: Theodore J. Flicker, 1967; Kamera: William A. Fraker; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: James Coburn, Godfrey Cambridge, Severn Darden, Joan Delaney, A. Johnson, Eduard Franz und andere.
Theodore J. Flicker (Drehbuch und Regie) hat mit leichter Hand eine amüsante Nonsens-Story aufgebaut. Mit zahlreichen Anspielungen auf den american way of life parodiert er mit offensichtlichem Vergnügen zugleich die Vorliebe für das Sofa des Psychiaters und die seltsame Dramaturgie der Agentenfilme, die er zum Comic-

strip steigert. Dr. Sheefer treibt es vor Freude und patriotischem Hochgefühl auf die Spitze der Freiheitsstatue. Ausgerechnet er ist ausersehen, als Psychiater die Sorgen des Präsidenten der Vereinigten Staaten anzuhören. Doch bald verwandelt sich die Euphorie in Panik: Als Geheimnisträger ersten Ranges wird er zum begehrten und bedrohten Streitobjekt zwischen dem russischen, dem kubanischen, dem kanadischen und zwei heftig miteinander konkurrierenden amerikanischen Geheimdiensten, von denen der eine als brutal, der andere als human karikiert wird. Natürlich entpuppt sich auch seine Freundin als Agentin, was – zumal er im Schlafe spricht – nicht ohne Folgen sein kann. Er versucht, in einer typisch amerikanischen Familie unterzutauchen. Aber ausser dem amerikanischen Durchschnittsluxus widmen sich die Mitglieder auch noch ihren Hobbys. Daddy hat eine Vorliebe für Schiessereien, Mam für Karate, und der Junior zapft mit dem Lehrwerkzeug für angehende Spione die Telefonleitung an. Die nächste Insel von Frieden und Liebe, eine Hippie-Gruppe, erweist sich als von Geheimdienstlern unterwandert. Während das Schleierkleid des nächstenliebenden Hippiemädchens aus tiefem Gras an einem Ballon gen Himmel schwebt, robben sich Geheimdienstler an den Schauplatz heran, und es gibt die in Agentenfilmen notwendigen Toten zuhauf. Konkurrenzagenten erledigen sich lautlos durch Dolche, Pfeile, Blasrohre. Als der tüchtigste, der russische Agent in der Maske eines Landarbeiters den letzten mit einer Mistgabel erstochen hat, geht das unbehelligte Paar schon zum Hippie-Lager zurück. Eine Totale von oben zeigt ein ästhetisch schönes Schlachtfeld mit den regelmässig verteilten Leichen. Nach weiteren Abenteuern gibt es noch ein bisschen Science Fiction. Die von Robotern geleitete Telefon-Gesellschaft erweist sich als Unternehmen, das im Begriff ist, die totale Kontrolle über die Gesellschaft zu übernehmen. Zusammen mit dem russischen und amerikanischen Spitzenagenten, mit denen er sich inzwischen angefreundet hat und die ihn ihrerseits als Psychiater dringend nötig haben, zerstört Dr. Sheefer die Zentrale. Als er die Maschinenpistole in der Hand hat, tun sich auch in dem Charakter des Psychiaters Abgründe auf. Während die drei zusammen mit Sheefers Freundin noch fröhlich den Sieg und das Happyend feiern, erscheint dieses Bild bereits auf der Fernseh-Scheibe der reorganisierten Telefon-Roboter.

Zur gelungenen Satire, so kann man einwenden, fehlt es an Dichte, an Konzentration auf den Gegenstand. Zweifellos wurde auch auf den Publikumsgeschmack Rücksicht genommen. Hinter den Anspielungen und Gags, den Spitzen gegen die attraktive, aber total verrückte und verrohte Welt nicht nur des Films ist eine zeitkritische Haltung zu spüren, die dem Film jedoch nichts von seiner Leichtigkeit nimmt. Theodore J. Flicker kann über einen Mangel an Einfällen nicht klagen, und er beherrscht sein Filmhandwerk virtuos genug, um sein Publikum gut zu unterhalten, auch die Cinéasten. E. N.

Bandolero III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: Fox; Regie: Andrew L. McLaglen, 1968; Buch: James Lee Barret; Kamera: William H. Clothier; Musik: Jerry Goldsmith; Darsteller: James Stewart, Dean Martin, George Kennedy, Raquel Welch und andere.

Das ist seit langem der kurioseste US-Western, der über den grossen Teich zu uns kommt; der Niedergang des Genres amerikanischer Provenienz lässt sich an diesem Film – sicherlich ungewollt – treffend ablesen. Regisseur Andrew McLaglen bietet von allem ein bisschen: da feiert die alte heroische Westernstory fröhlich-pathetische Urständ, grosse Stars, Veteranen des Genres, werden noch einmal gross herausgestellt, markieren aber in ihrer Gebrochenheit und schliesslich im Untergang, dass ihre Zeit vorbei ist. McLaglen hat darüber hinaus fleissig die Produktionen des Italo-Westerns studiert, seine Anleihen bei der europäischen Variante des Genres sind unverkennbar. So präsentiert sich der Film als eine Mischung aus US- und Italo-Western. Geschildert werden die Unternehmungen einer Räuberbande kurz

nach Beendigung des amerikanischen Bürgerkriegs. Ihr Anführer Dee Bishop (Dean Martin) wird in letzter Minute von seinem als Henker verkleideten Bruder Mace (James Stewart) vor dem Galgen gerettet: die beiden ziehen mit der Bande und einer jungen Frau als Geisel (Raquel Welch) durch die Wüste in Richtung Mexiko, verfolgt von einem ehrgeizigen Sheriff (George Kennedy), dessen Jagdfieber indes nicht nur seinem Pflichteifer, sondern vor allem der Liebe zu der entführten Frau entspringt. Diese aber erkennt bald, dass sie den Banditenführer liebt, durch den ihr Ehemann zu Tode kam. Und beinahe käme es auch zu einem schönen Happy-End, vor allem weil Mace seinem Bruder Dee so gutherzig Umkehr predigt, wenn da nicht auf einmal eine wilde Horde Mexikaner auftauchte, Bandoleros eben, und die Brüder samt der Bande niedermachten. Gerade als sie entschlossen waren, ein «normales» Leben zu beginnen, ereilt sie der Tod. Zurück bleibt eine verzweifelte Frau und ein Sheriff, der dieses Ende nicht gewollt hat.
Die an sich nicht uninteressante Story krankt an ihrer uneinheitlichen filmischen Realisation; zum stilistischen Konglomerat hinzu kommt eine nur mittelmässige Darstellerführung, aus der lediglich James Stewart auszubrechen weiss, dem allerdings auch die komödiantischen Partien des Drehbuchs mit hübsch ironischen Dialogen zugedacht sind. An zwei Stellen offenbart der Film jedoch eine schlechte Gesinnung: einmal in der klischeehaften Zeichnung und Überzeichnung der Mexikaner (womit der europäische Western ja weitgehend aufgeräumt hat) und im Abwägen der Taten der beiden ungleichen Brüder, die – wie sich herausstellt – so ungleich gar nicht sind. Dee tötete zur persönlichen Bereicherung, Mace für die Armee der Konföderierten. Mutter war deshalb auf Dee böse, während Mace ihr guter Junge war. Und so hat McLaglens Film auch noch seine sentimentale Aura. A. P.

Suna no onna (Die Frau in den Dünen) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Teshigahara; Verleih: Comptoir Cinématographique; Regie: Hiroshi Teshigahara, 1964; Buch: Kobo Abe, nach seinem Roman; Kamera: Hiroshi Segawa; Musik: Tohru Takemitsu; Darsteller: Eiji Okada, Kyoko Kishida und andere.

Der Alptraum dieses Films heisst Sand... Sand, der zu Tal sickert oder sich in Wellen kräuselt wie Wasser; zu Wänden hochwächst, gleich einem Gebirge, das sich in Scharten zerklüftet und mit seinen Überhängen in die Tiefe stürzt; ständig in Bewegung wie das Strombett fliessender Lava, die sich breit in die Landschaft wälzt und alles Lebendige auf ihrem Wege zudeckt. In die mattschimmernde Tönung ziehen grosse schwarze Käfer ihre Spur. Im schmalen Trichter dieser verlassenen Dünenlandschaft am Rande der Küste steht die Bretterhütte einer Witwe, notwendige Bastion für das Dorf im Kampf gegen den rinnenden Sand. Mann und Kind hat er eines Tages spurlos verschluckt. Seitdem liefert die Dorfgemeinschaft die eiserne Ration an Wasser und Lebensmitteln und allnächtlich ein paar kräftige Männerarme, die behilflich sind, das Haus wieder aus dem Grab zu schaufeln, in das es tagsüber versinkt. Die monotone Szenerie dramatisiert sich zu einem Kampf, als eines Tages ein verirrter Insektensammler aus Tokio von Dorfgesellen hinterlistig in die Hütte gelockt und zum Gefangenen der Zweisamkeit und Monotonie des Lebens verurteilt wird. Nur langsam begreift der Ahnungslose die ihm auferzwungene Fron. Zwischen wildem Aufbegehren, vergeblichen Fluchtversuchen und erschöpfter Resignation formt sich seine Zukunft. Hass, aber auch leidenschaftliches Begehren der Schicksalsgefährtin, zärtliche Stunden und Weisen liebenden Sichfindens graben sich wie Runen in die neue Wirklichkeit von Sand und Geschlecht. Am Ende sind alle Fäden zu seinem früheren Dasein gelöst. Seine Zukunftshoffnung reduziert sich auf ein Wasserreservoir, das er in der Sandwüste gewinnen konnte. Der Weg in die Freiheit bedeutet ihm nichts mehr. Fand er, was er gesucht hat?
Der Film lässt die Geschichte enden, ohne ihre psychologische Logik genauer zu artikulieren. Auch an anderer Stelle verzichtet er auf die Klärung und ordnende Fixierung bestimmter Sachverhalte. Die realistische Dichte, mit der er die Handlung

ergreift und drastisch ausbeutet, ist in die optische Spiegelung verlegt, die in Bildzeichen redet. Mit Poesie subtil getönt, von Symbolen des Schreckens ins Absurde gesteigert, Mensch und Umwelt ins engste Einvernehmen verschmelzend, entrückt in eine Welt, von der Claudel einmal schreibt, sie habe Jahrhunderte hindurch bewiesen, dass sie auf jede Berührung mit der übrigen Welt verzichten kann.
Die Mitspieler der Geschichte agieren, ohne sich nach Herkunft und Art ihres Gemeinwesens auszuweisen. Wie Wegelagerer bemächtigen sie sich des verirrten Wanderers; als organisierte Sklavenhalter bestimmen sie über seine Gefangenschaft und Freiheit. Gespenstisch wie Irrlichter umgaukeln sie seinen Fluchtweg. Bei einer Orgie sadistischer Sexualgrausamkeit verschlüpfen sie sich in Masken und Ritual eines nächtlichen Mummenschanzes. Kundig-zupackend leisten sie Hilfe beim Abtransport der kranken Frau ins Hospital. So wenig der Film die soziale Einordnung ihres Verhaltens ausleuchtet, so aufmerksam lässt er die beiden Hauptfiguren aus der Realität ihrer Umwelt handeln. Der Mann empfängt alle Impulse seines Handelns und Erlebens aus dem ihm aufgezwungenen Lebensraum; auch die Frau verhält sich nüchtern angepasst. Freilich gibt sie jedem neuen Augenblick aus dem reichen Vorrat ihrer Gefühle und Stimmungen auch ein neues Gesicht. Bis hinein in die erotischen Spiele bleibt der Sand untrennbar Mitspieler. Der lange Atem des Films strapaziert die Aufnahmefähigkeit; die ständige Suggestion von Sand lässt allmählich Sand zwischen den Zähnen knirschen; forcierte Effekte schockieren und nicht zuletzt können die langausgespielten Sequenzen erotischer Intimitäten Sperren hervorrufen. Der Film hat seinen Platz im Filmkunsttheater, nicht im Kino an der Ecke. P. L.

Il giorno della civetta (... und wie die Eule am Tag) III. Für Erwachsene

Produktion: Panda Cin., Corona; Verleih: Cinévox; Regie: Damiano Damiani, 1968; Buch: U. Pirro, D. Damiani, nach dem Roman von Leonardo Sciascia; Kamera: T. Delli Colli; Musik: Giovanni Fusco; Darsteller: Claudia Cardinale, Franco Nero, Lee J. Cobb, Serge Reggiani und andere.

Leonardo Sciascias Roman «Il giorno della civetta» (deutsch 1964 unter dem Titel «Der Tag der Eule» im Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Br., erschienen) schildert ein Mafia-Verbrechen auf Sizilien und das vergebliche Bemühen der Polizei um dessen Aufklärung. Ein kleiner Bauunternehmer wird ermordet. Der mit der Aufklärung beauftragte Polizeihauptmann stammt aus dem Norden Italiens. Auf der Suche nach dem Mörder, nach der Mafia und nach der Wahrheit stösst er auf schweigende, unbewegliche Gesichter, auf eine Verflechtung von Misstrauen, Angst und wirtschaftlichem und politischem Gangstertum. Nur mühsam bringt er Ergebnisse und Geständnisse zusammen. Allmählich gelangt er zur Überzeugung, dass der Bauunternehmer im Auftrag von Konkurrenten, die sich jeweils im Hause Don Mariano Arenas, einer geachteten Persönlichkeit des Dorfes, versammeln, ermordet wurde. Die Drahtzieher suchen dieses Verbrechen wirtschaftlichen Gangstertums als Leidenschaftsdelikt (das auf Sizilien bekanntlich milde bestraft wird) hinzustellen. Als Bellodi Arena verhaftet, setzt sich eine ganze Maschinerie gegen ihn in Bewegung: Politischer Druck, falsche Zeugenaussagen und gekaufte Alibis lassen die Anklage zusammenbrechen. Der Fall bleibt unaufgeklärt und die Schuldigen unbestraft. Bellodi wird versetzt, die Mafia hat gesiegt.
Damianis Film verdient einige Beachtung, weil er aufzuzeigen sucht, wie die traditionelle sizilianische Mafia, die unter jahrhundertelanger Fremdherrschaft zu einer Art Selbstschutz der Bevölkerung entwickelt worden war, heute dank der «omertà» (Schweigepflicht) zu einem Deckmantel für Verbrecher und Gangster, die handfeste eigene Interessen verfolgen, entartet ist. Während Leonardo Sciascia für die dunklen Hintergründe und Verflechtungen einen adäquaten Stil gefunden hat, bleibt der Film stilistisch zu sehr einer gefälligen kommerziellen Oberflächlichkeit verpflichtet. Augenfällig wird dies in der Wahl bekannter Stars, die dem Film den Anstrich einer unverbindlichen Kriminalgeschichte geben, ähnlich wie in «Sequestro di persona» (Fb 12/68). ul.