

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen**

Band (Jahr): **24 (1972)**

Heft 5

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

FILM KRITIK

Die Lebemänner

(Svetaci)

Produktion: Tschechoslowakei, 1968

Regisseur: Zdenek Podskalsky

Buch: V. Blasek und Z. Podskalsky

Kamera: F. Valert

Musik: E. Illin

Darsteller: J. Sovak, V. Prodsky, J. Libicek, J. Jiraskova

Verleih: Cinévox, Genf

Ein Film aus der Zeit des «Prager Frühlings» von Zdenek Podskalsky, ein Film, der dem heutigen Prager Neo-Stalinsten schmecken muss wie Karbid in einem Glas Bier. Dass die Ostblock-«Kultura» plüschbesetzter Puritanismus im provinziellen Stil des 19. Jahrhunderts ist, der die Genossen so sehr ausgedörrt hat, dass ausser der genuinen Vulgarität bloss die ständig unterdrückte Sehnsucht nach dem «dekadenten Westen» übriggeblieben ist, dies ist das Thema von «Die Lebemänner».

Drei Freunde, alle «sozialistische Fassadenmaurer» aus der Provinz, wo auch die Familien hausen, haben in Prag zu tun und geraten hier auf die Spur des Grossstadtlebens. Verklemmt und neugierig, mit einer Flasche Schnaps in der Tasche, wagen sich die drei in den «Diplomaten-Grill», Prags kostbarstes Nachtrestaurant. Vor all den weissgedeckten Tischen, den Kellnern im Frack, den brennenden Kerzen im Silberleuchter, der diskreten Musik, den teuren Speisen mit den französischen Namen werden sie von Scheu, Ehrfurcht und Angst gepackt, und der Abend endet mit einer grossen Blamage. Zerknirscht kehren die Freunde in ihre Wohnwagen vor die Stadt zurück, gehen in sich, zählen ihre Fehler auf und beschliessen, es sei höchste Zeit für sie, endlich wirkliche und echte Gentleman zu werden.

Die drei Freunde – der eine klein und geschlechtlich, der andere dick und genussüchtig, der dritte gross und aggressiv – wollen nun «Kultura» erwerben. Nicht nur lassen sie sich im teuersten Schneidergeschäft Prags Gesellschaftsanzüge anmassen. Ihre Sehnsucht geht vor allem dahin, sehr gute Manieren zu erwerben, ebenso weite Kenntnisse auf möglichst vielen Gebieten, um endlich mit «intellektuellen» Frauen stilecht umgehen zu können. Neben der Vulgarität und Ordinärheit des sozialistischen Daseins wird nun auch dessen Puritanismus und Mangel an Lebensfreude aufs Korn genommen. Die

Garderobiere jenes «Diplomaten-Grills», eine Vertreterin der vorrevolutionären und damit bourgeoisen Generation, stellt nämlich ihre Wohnung drei jungen Raubdirnen zur Verfügung, die Männer dorthin locken und sie während des Schäferstündchens um ihr Geld erleichtern. Diese drei Mädchen, ebenfalls sehr einfache Leute aus dem Volk, werden nun auf die drei Freunde angesetzt. Da diese aber immer feiner und kultivierter werden, müssen nun auch die drei Mädchen auf Kultura gedrillt werden. Ist es bei diesen die alte Garderobiere, die sie zum seligen kulturellen Leben anweist, so ist es bei den drei Männern ein alter Tanzlehrer aus der Zeit der k.u.k.-Monarchie, der ihnen feine Sitten beizubringen versucht. Der parodistische Hohn des Films beruht weitgehend darin, dass stramme Sozialisten einer Volksdemokratie auf die längst verstaubten Gebräuche einer verklungenen Epoche zurückgreifen, um Kulturmenschen zu werden, da der Ostblock auch auf dieser Sparte steril geblieben ist.

Podskalsky inszeniert einen Film von dichtester Volksseele in all ihrer Naivität, während der Dialog, dank völlig unzulänglicher Untertitelung, nahezu untergeht. Die drei Freunde erlernen nun etwa feine Tischmanieren und Konversation während der Mahlzeit. Da jeder von ihnen über nichts Bescheid weiss, spezialisiert sich jeder auf ein einziges Thema. Während nun italienischer Vermouth als höchste Köstlichkeit zum Aperitif zelebriert wird, redet der Kleine ausschliesslich über Ufos und Weltraumphysik, der Dicke schwatzt völlig sinnlos über das absurde Theater, und der Grosse plappert ausschliesslich über Salvador Dali. Diese Probemahlzeiten werden nun immer wieder durchexerziert, zuletzt dann im neuen Gesellschaftsanzug. Die Garderobieren-

frau hat mittlerweile ihre drei Dirnen gleichfalls auf «intellektuelle Frau» hochgetrimmt, und schliesslich trifft man sich im «Diplomaten-Grill». Im schrecklichen Kulturgewäsch, das nun anhebt, vermengt mit teuren Speisen und Weinen, alle à la française serviert und daher für die Anwesenden kaum aussprechbar, in diesem ganz künstlichen und falschen Tête-à-tête der drei Paare inszeniert Podskalsky eine vordergründig komische, mittelgründig tief melancholische und hintergründig böse Parodie auf die menschliche Kulturwüste des Ostblocks. Der während Jahrzehnten durch die Ideologie systematisch erzeugte Kahlschlag der psychischen und intellektuellen Bereiche hat jenes Ödland der Vulgarität hinterlassen, das nun mit so lächerlichen Versatzstücken des Westens wie Ufos, Dali, französischen Küchenjargon, absurdem Theater usw. besetzt wird. Unüberhörbar wird dabei, dass der kräftige Lebensbezug der Tschechen eigentlich auf ganz andere Kost angelegt ist als auf jene, zu der die Beteiligten greifen. Podskalsky lässt durchscheinen: Der Sozialismus hat die Tschechen immer wieder um das Eigene und um die eigene Stimme betrogen. Daher ist der Film in der Aufmachung einer Komödie die harte Abrechnung mit einer importierten Lebensform, der sowjetischen, die den Tschechoslowaken in keiner Weise angemessen ist.

C. R. Stange

Böse Parodie auf die menschliche Kulturwüste des Ostblocks: Zdenek Podskalskys «Die Lebemänner»



Vamos a matar, Compañeros!

(Lasst uns töten, Companeros!)

Produktion: Deutschland/Italien/Spanien, 1971

Regie: Sergio Corbucci

Buch: Dino Maiuri, de Rita, F. Ebert, Corbucci

Kamera: Alessandro Ulloa

Musik: Ennio Morricone

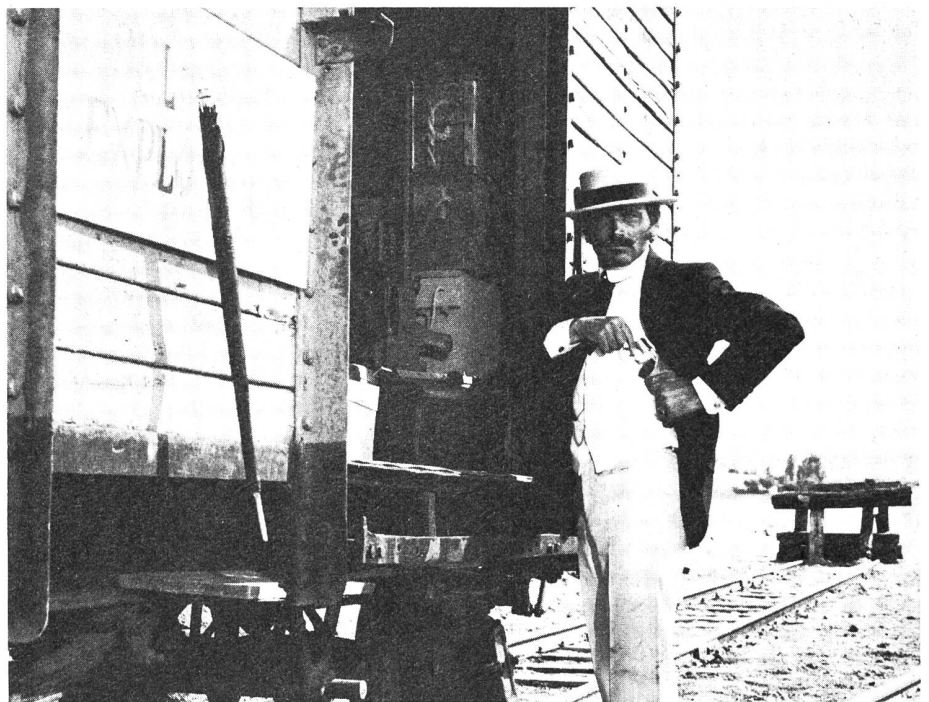
Darsteller: Franco Nero, Tomas Milian, Jack Palance, Iris Berben, Karin Schubert.

Verleih: Starfilm, Zürich

Ein insofern überraschender Corbucci, als er einen zum Dösen bringt: Der Italowestern flaut selbst unter den Händen seiner fähigsten Vertreter unrühmlich ab – ein ernüchterndes Ende. Gleich am Anfang die gewohnten Requisiten: Revolution in Mexiko, drei Leichen, bestens ausgelegt und aufgehängt, Dynamit in Vorrat, und schon kommt Franco Nero nach San Bernardino: blauäugig, durchtrieben, als schwedischer Gentleman und mit gediegenem Strohhut gekleidet, tüchtig aufs Geld und zu diesem Zweck aufs Gehorchen und Töten aus. Seine Gegner sind, wie immer, Karikaturen: entweder besoffen oder dumm oder dickbäuchig, treuherzig und ahnungslos oder, wie Jack Palance, Sadisten mit Handprothese und bösem Falken als Verstärkung.

Eigentlich sollte nun Nero, der Schwede, für die Bande von Mongo Alvarez den Professor Xantos aus einem texanischen Fort, wo er als Gefangener weilt, herbeischaffen; denn Xantos, Prediger der gewaltlosen Veränderung, weiss nämlich den Code zum Kassenschrank, und Geld, das zeigt Corbucci immer wieder so augenzwinkernd, als wär's das erste Mal, steht über der «Revolucion». Der Schwede macht sich also auf den Weg, ein junger Mexikaner (Tomas Milian) begleitet ihn, und das gibt im wesentlichen denn auch den Stoff für den Film ab, der mit einigen Schiessereien und dem – wen überrascht's? – leeren Tresor endet, was Franco Nero im letzten Augenblick die Möglichkeit bietet, sich nun doch für die Revolution der Armen zu verwenden, was allerdings ebenso plakativ bleibt wie die Kritik am kapitalistischen System, die für Corbucci zum Pflichtpensum und durch diese oberflächliche Form auch völlig unwirksam geworden ist.

Unbegreiflich, wieviel der Regisseur seine Leute reden, gestikulieren und herumstehen lässt, mit einer Steifheit und Künstlichkeit, die mitunter an ein Liebhabertheater mahnt. Auch der selbstgefälligen, kurzatmigen Witzchen hat man nachgerade genug. Einzig in der Anlage des überaus synthetischen Films versucht Corbucci etwas anspruchsvoller zu sein: So spielt er dauernd mit den Gegensätzen der Situationen und Personen; mit unerwarteten Ellipsen reiht er entgegenlaufende Geschehnisse und konträre Figuren geschickt aneinander, was immerhin einiges an Überraschungen und kurzem Ef-



fekt hergibt; einige Peripetien klemmt er sogar vor deren Höhepunkt ab; Xantos' gefährlicher Gewaltlosigkeit stehen der nicht minder gefährliche Machiavellismus des Schweden und der blinde Fanatismus des Mexikaners gegenüber. Doch das täuscht nicht darüber hinweg, dass hier Corbucci ein höchst mässiges Abziehbildchen amerikanischer Vorbilder gelungen ist, das nur selten das Talent des Regisseurs von «Il grande Silenzio» und «Il Mercenario» verrät. Bruno Jaeggi

Italowestern flaut selbst unter den Händen seiner fähigsten Vertreter ab: aus «Vamos a matar, Compañeros!» von Sergio Corbucci

The Red Tent

(Das rote Zelt)

Produktion: Italien/Sowjetunion, 1968

Regie: Michail L. Kalatosow

Buch: M. L. Kalatosow, Robert Bolt, Ennio de Concini

Kamera: Leonia Kaloschnikow

Musik: Ennio Morricone

Darsteller: Peter Finch, Claudia Cardinale, Mario Adorf, Sean Connery, Hardy Krüger

Verleih: Starfilm, Zürich

Am 23. Mai 1928 startete der ehrgeizige italienische Marinegeneral Umberto Nobile aus Gründen nationalen Prestigedenkens mit dem Luftschiff «Italia» zu seiner zweiten Polarexpedition, die in seinen Augen zugleich ein persönlicher Triumph über seinen Rivalen Roald Amundsen hätte werden sollen; zwei Tage später stürzte die «Italia» jedoch nach Überfliegung des Nordpols ins Packeis ab, riss einen Teil der Mannschaft in den Tod und liess neun Überlebende – unter ihnen auch Nobile – in der Einsamkeit der Eiswüste zurück. Unter reger Anteilnahme der Weltöffentlichkeit – die Ausgangsbasis Kings Bay wurde von sensationslüsternen Touristen und Reportern geradezu überflutet – gelang es dank einer kon-

zertierten Rettungsaktion, an der sich neben dem sowjetischen Eisbrecher «Krasin» auch Amundsen beteiligte (und dabei sein Leben verlor), die Vermissten aufzufinden. Nobile, der sich als erster von einem schwedischen Piloten ausfliegen liess, wurde nachher vorgeworfen, den Verlust des Schiffes verursacht und seine Mannschaft feige im Stich gelassen zu haben; er wurde degradiert sowie aus der Marine ausgestossen und emigrierte in die Sowjetunion, von wo er aber 1936 wieder zurückgerufen wurde. Der heute 84jährige Offizier konnte allerdings das tragische Geschehen niemals vergessen; die Frage, ob er in jener menschlichen Grenzsituation von 1928 vor seinem Gewissen richtig entschieden und gehandelt hatte, beschäftigt ihn immer wieder.

Von dieser Frage geht auch der 1968 als italienisch-sowjetische Koproduktion unter der Regie von Michail L. Kalatosow («Wenn die Kraniche ziehen») gedrehte Film «Das rote Zelt» aus. Er zeigt zu Anfang den greisen, in schlaflosen Nächten mit Selbstbeichtigungen sich quälenden General, vor dessen geistigem Auge die Toten aus dem Eis erscheinen, um das von ihm herbeigesehnte Gericht zu halten. Nobile macht vor dem Geistertribunal seine Beweggründe geltend in der verzweifelten Hoffnung, endlich ein klärendes, gültiges Urteil erlangen und so vor der Geschichte bestehen zu können. Mit dem Einbezug dieser Problematik sprengt «Das rote Zelt» den Rahmen des monumentalen und aufwendig inszenierten landläufigen Abenteuerfilms; er versucht, die Motivierungen des Generals zu analysieren und – im Schildern der Begebenheiten schon reflektierend – das Geschehen von damals aus verschiedenen Per-

spektiven zu beleuchten und transparent zu machen. Das erlaubt ihm, der Gefahr einer einseitigen Darstellung weitgehend auszuweichen und dank der Divergenz der Meinungen und Auffassungen sich bestmöglich der objektiven Wahrheit anzunähern, die durch die im Laufe der Jahre gewachsene Legende verzerrt worden ist. Das erklärt auch, warum die Geschichte, von Kalatosow in russischer Manier mit weitausholenden Schwenks und einer der grandiosen Szenerie der unberührten Urlandschaft Rechnung tragenden, streckenweise allerdings an Pathos grenzenden Grandezza ins Bild gesetzt, nicht in ihrem kontinuierlichen Ablauf, sondern verschachtelt und immer wieder durchbrochen von Gerichtssequenzen erzählt wird.

Leider gereicht dieses Vorgehen dem Film nicht gerade zum Vorteil; man hätte in der Beziehung von Kalatosow mehr erwartet. Auch mit dem Thema hätte sich mehr anfangen lassen; beispielsweise tritt die Problematik des sich im Bezug auf den schwedischen Piloten Lundberg als berechnende Pose entlarvenden, bei Nobile aber auf dem Erleiden gegründeten Heldentums hinter einem Wust von melodramatisch arrangierten Klischees (wie etwa die sentimentale Liebesaffäre zwischen dem Expeditionsteilnehmer Malmgreen und einer Krankenschwester) zurück. Und trotzdem: «Das rote Zelt» ist ein Versuch, für einmal auch im Genre des (historischen) Abenteuerfilms Geschichtsklitterei zu vermeiden und die Hintergründe aufzuzeigen. Dass er diese Absicht mit spannender Unterhaltung verbindet, darf ihm nicht zur Last gelegt werden; denn er erfüllt damit eine durchaus legale Kinoforderung.

Balts Livio

One Day in the Life of Ivan Denissovitch

Ein Tag im Leben des Iwan Denissovitch

Produktion: USA/Norwegen/Grossbritannien, 1971

Regie: Casper Wrede

Buch: Ronald Harwood nach der gleichnamigen Erzählung von Alexander Solschenizyn

Kamera: Sven Nykvist

Darsteller: Tom Courtenay (Iwan), Alfred Burke, James Maxwell, Eric Thompson, Espen Skjønberg
Noch ohne Verleih

Alexander Solschenizyn hat sich gegen Verfilmungen seiner Werke gestraut. Eine Fernsehadaptation des Romans «Die Krebsstation» durch eine deutsche Produktion war eine kläglich-pathetische Umformung der erschütternden literarischen Vorlage – und nun liegt, mit einigem Vorsprung auf die Kinos in den Nachbarstaaten, die Verfilmung der Erzählung «Ein Tag im Leben des Iwan De-



Versuch, einen historischen Abenteuerfilm ohne Geschichtsklitterei zu produzieren: Michail L. Kalatosows nicht immer geglückter «The Red Tent»

nissowitsch» vor, die in britisch-norwegischer Zusammenarbeit zustande kam. An Reklame wird für diesen Film nicht mehr viel nötig sein, denn die Ereignisse in den vergangenen Wochen um den von offiziellen Stellen verfeimten und bedrängten Dichter haben Solschenizyn erneut auch dem nichtliterarischen Publikum wieder näher gebracht, das sich hoffentlich aufgefordert fühlt, den Dichter und sein Werk wenigstens über den Film kennenzulernen (auch wenn die Romang Ausgaben in einem Buchklub grossen Absatz finden und dann meist im Büchergestell ungelesen verschwinden).

Alexander Solschenizyn hat sich gegen die Verfilmung seiner Werke gestraut. Hat er bei «Ein Tag im Leben des Iwan Denissovitsch» auf die Einwilligung zur Verfilmung hin wenigstens eine künstlerische Antwort erhalten? Man muss dieser «Denissovitsch»-Adaption zugute halten, dass sie in keinem Falle, in keinem Sinne und in der ganzen Haltung etwas vorschoben und prononcieren will, das über die Intentionen des Dichters hinausginge. Weder findet eine Simplifizierung und Spektakel-Aufmachung wie bei Boris Pasternaks «Doktor Schiwago» statt, noch wird daraus ein «politischer» Film gemacht. Casper Wrede hat nach dem sorgfältigen Drehbuch des britischen Autors Ronald Harwood einen Film inszeniert, der einfach und unauffällig wirkt, der mit zurückhaltend-dezenter Farbkamera (Sven Nykvist) arbeitet und schon deshalb das Verdienst in Anspruch nehmen darf, korrekt im Sinne einer Umsetzung der literarischen Vorlage zu sein.

Geschildert wird ein Tag aus dem Leben des Iwan Denissovitsch, eines Strafgefangenen, der zehn Jahre in einem sowjetischen Arbeitslager verbringen muss. Die Nacht im Arbeitslager weicht einem neuen Tag. Morgendämmerung. Solscheni-

zyn schildert: «Sonst stand Iwan Denissovitsch stets auf – nur heute nicht. Bereits am Vorabend fühlte er sich scheusslich; er fieberte, und seine Glieder schmerzten. Während der Nacht fror er, befürchtete ernsthaft zu erkranken, fühlte sich zeitweise wieder besser. Er wünschte sich den Morgen nicht heran – aber der Morgen kam, so wie jeden Tag.» Und so begleiten wir Iwan und seine Mitgefangenen, darunter den Gruppenleiter Tiurin, den gesprächigen Zsezar und Alioscha während eines ganzen Arbeitstages auf der Kraftwerkbaustelle bis zur späten Heimkehr ins Lager. War es ein «guter» Tag? Vielleicht. Immerhin gelang es Iwan, einen zusätzlichen Teller Brei zu erhaschen, beim Einschmuggeln einer kleinen Metallklinge, die er auf der Baustelle gefunden hatte, wurde er nicht erwischt, und zudem blieb er wieder einmal von der Strafe der «kalten Zelle» verschont. Bei Anbruch der Nacht liegt Iwan in seiner Baracke und macht sich Gedanken über eben diesen Tag. «Befriedigend» erscheint er ihm, denn verschiedentlich hat er heute Glück gehabt: Keine Strafanzüge, die Arbeitsgruppe hatte nicht beim «Sowjetzentrum für kulturelle Tätigkeit» antreten müssen, dann der zusätzliche Brei, der Gruppenvorsteher war ausserdem grosszügig beim Verteilen der Rationen, die Sache mit der geschmuggelten Klinge ging gut, und darüber hinaus konnte er sogar noch etwas Tabak einhandeln. Vor allem jedoch: er wurde nicht krank, er konnte glücklich weiterarbeiten, er überstand den Tag.

Die Faszination des Films geht eindeutig von der beherrschten Interpretation des Iwan durch den englischen Schauspieler Tom Courtenay aus: Er machte jene Demütigung glaubhaft, die dieser Mensch zu erdulden hat; er macht den Mut spürbar, den Iwan täglich braucht, um sich seiner Strafe, seinen Bewachern und den psychischen und physischen Anstrengungen gegenüber zu behaupten. Courtenay bringt als Akteur auch den Mut auf, jene Einfachheit des Spiels zu wählen, die im nachhinein den Film eindrücklich wer-

den lässt – Mut zur Wahrheit und zur ungeschminkten Darstellung und Schilderung: Was die Erzählung von Solschenizyn in hohem Masse auszeichnet, wird auch im Film zu einem guten Teil spürbar.
Felix Bucher

Solschenizyn-Film verboten

Der Film, der auf dem Roman des russischen Nobelpreisträgers Alexander Solschenizyn «Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch» basiert, wurde in Finnland verboten, weil dadurch eine Verschlechterung der finnisch-sowjetischen Beziehungen befürchtet wird. Ein Sprecher der Filmkommission erklärte, dass in Finnland alljährlich zwei bis drei Filme verboten werden, weil sie mit der Neutralität des Landes unvereinbar sind.

The Love Machine

(Die Liebesmaschine)

Produktion: USA, 1971

Regie: Jack Haley jr.

Buch: Samuel Taylor nach dem gleichnamigen Roman von Jacqueline Susann

Darsteller: Jodi Wexler, John Phillip Law, David Hemmings

Verleih: Vita-Film, Genf

Der Roman von Jacqueline Susann hat – auf dem Umweg über zahllose gepflegte Magazine – zahllosen Lesern (und noch zahlloseren Leserinnen) gepflegtes Gruseln beigebracht: das kleine Schaudern beim Konsumieren von verwerflicher Weltläufigkeit, das als Nebenprodukt vom Trivialroman nun einmal nicht wegzutrennen ist. Nach der sehr wertlosen Verfilmung von «Tal der Puppen» durfte die Filmversion der «Liebesmaschine» nicht ausbleiben. Ein Bestseller «sellt» selten allein...

Es ist dem Film dabei allerdings gelungen, jene menschlich-seelischen Komponenten, die das Buch gelegentlich aufwies, restlos auszutilgen und die Story auf den oberflächlichsten Vordergrund einer Handlung zu reduzieren. Die ohnehin billige Kolportagegeschichte wurde noch verbilligt kolportiert: Der eiskalt-hübsche TV-Lokal-Nachrichtensprecher Robin Stone, von einer attraktiven und unbefriedigten TV-Direktorengattin von ferne für gut befunden, macht Blitzkarriere, vernascht in seinem Luxusappartement jeden Abend ein anderes Girl, bis eins davon Selbstmord aus Kummer begeht, prügelt sich mit Dirnen, bezeichnet das Fernsehen als «Liebesmaschine», fällt in Ungnade, wird in einen Prozess verwickelt und wahrscheinlich bald einmal kaltgestellt werden. Das ist alles.

Dabei bereitet der Film konsequent all jene Klischees wieder auf, die sich im Laufe der Zeit ein durch die Sensationspresse an hemmungslosen Klatsch gewöhntes Publikum von Fernseh-Anstalten gemacht hat. Die simplifizierte, läppische Darstellung der Fernseh-«Arbeit» (die vornehmlich aus Beischlaf zu bestehen scheint), die Triebesessenheit sämtli-

cher im Studio beschäftigter weiblicher Wesen, das «Über-Leichen-Gehen» eigensinniger Programm Direktoren, die «wunderbaren» Ereignisse im Reiche der für unbegrenzt gehaltenen Möglichkeiten..., das alles ist zu einfältig, um ärgerlich zu sein. Bedenklich allerdings könnte die Tendenz stimmen, bei solcher Thematik (die ja ausdrücklich das Grundproblem der Kommunikation einschliesst) den Menschen zum nebensächlichen Füllmaterial des Filmes zu degradieren... nicht im Sinne eines künstlerischen «Resultates» des Filmes, sondern von vorne herein; also eine mögliche Aussage von Anfang an auszulassen und dem Film damit alles zu nehmen, was ihm eine Andeutung von Tiefe und Sinn gegeben hätte.

Abgesehen davon, dass der Film sein Publikum für dumm verkauft: Er institutionalisiert und heroisiert die Dummheit, die er eigentlich meinen sollte, und kalkuliert seinen Erfolg auf dieser Basis. Möglicherweise kalkuliert er sogar richtig. Leider.

Heinrich von Grünigen

Dirty Harry

Produktion: USA, 1971

Regie: Don Siegel

Buch: H. J. und R. M. Fink

Kamera: Bruce Surtees

Musik: Lalo Schifrin

Darsteller: Clint Eastwood (Harry Callahan), Andy Robinson (Killer), Reni Santoni (Polizei-Gehilfe), John Vernon (Bürgermeister), Harry Guardino

Verleih: Warner Bros., Zürich

Die Brutalisierung des Alltags schlägt sich auch auf der Kinoleinwand nieder. In letzter Zeit wird das Genre der «Action-Filme» zusehends gewalttätiger, wobei

vor allem in den Kriminalreissern der Polizei verstärkt der Schwarze Peter zuge spielt wird: Amerikanische «Cops» und französische «Flics» werden besonders aufs Korn genommen. Zufall oder Absicht? Eingedenk der Tatsache, dass brutale Polizeiaktionen in zunehmendem Masse für Schlagzeilen sorgen, sind die Tendenzen im französischen und im amerikanischen Detektivfilm nicht weiter verwunderlich. In den Vereinigten Staaten von Amerika, wo die latente Gewalttätigkeit zum grossen Teil systemimmanent ist, unterscheiden sich die Methoden der Ordnungshüter immer weniger von denjenigen der Gesetzesbrecher.

Don Siegel, Spezialist für knallharte Unterhaltung, zeichnet in «Dirty Harry» das Porträt eines solchen Gesetzeshüters. Polizeileutnant Harry Callahan (von Clint Eastwood verkiffen-einsilbig verkörpert) sieht in der unbarmherzigen Gewaltanwendung das einzige wirksame Mittel gegen Gewaltverbrecher. Mit zynischer Gelassenheit und kühl kalkuliertem Draufgängertum veranstaltet er beispielsweise gleich zu Beginn des Filmes ein kleineres Massaker unter Bankräubern, wobei er rücksichtslos das Leben unschuldiger Passanten gefährdet. (Wer die «Erledigung» der Bankräuber in der Bundesrepublik Deutschland in Erinnerung hat, sieht auch hierin die Beziehung zwischen filmischer Fiktion und Realität.) Nun, der Killer in öffentlichen Diensten wird auf die Spur eines Psychopaths angesetzt, der ganz San Francisco terrorisiert mit seinen Greuelthaten. Der irre Mörder erschießt wahllos Menschen aus dem Hinterhalt, entführt ein Mädchen, foltert und missbraucht es, um von der Stadtverwaltung ein Lösegeld zu erpressen. «Dirty Harry» Callahan trickt den

«Dirty Harry» von Don Siegel: ein amerikanischer Film als Produkt der Eskalation der Gewalt



geisteskranken Killer im perfiden «Wertet-eten-wen-zuerst?»-Spiel aus. Da Harrys Methoden die Grenzen der Legalität überschreiten, kann dem zur Strecke gebrachten Wild nichts nachgewiesen werden: Der Mörder wird freigelassen, und das Spiel beginnt von neuem ... bis zur «Endlösung».

Die verblüffenden Wendungen, die hektischen Verfolgungsjagden zu Fuss durch die nächtliche City und die wahnwitzige Konsequenz, mit der Jäger und Gejagter ihr Spiel wagen, bieten pausenlose Spannung. Die Kamera tastet sich mit beinahe erotischer Raffinesse durch das Häusermeer der Grossstadt: Assoziationen zu «Coogan's Bluff», vom gleichen Regisseur und mit dem gleichen Hauptdarsteller, stellen sich ein. Die im Bild gezeigte nackte Gewalt allerdings wirft einige Zweifel auf: Die Scheusslichkeiten entpuppen sich schliesslich als Selbstzweck, jede «therapeutische» Wirkung geht ihnen ab. Wohl wird zu Beginn des Filmes das Ehrenmal der im Dienst gefallenen Polizeifunktionäre von San Francisco gezeigt und damit gleichsam zum voraus eine Rechtfertigung von Harrys blutigem Wirken angestrebt. Wenn der kalte Cop am Schluss angewidert sein Abzeichen wegschmeisst, so ist dies doch bloss eine leere Geste. «Dirty Harry» ist das Produkt der Eskalation der Gewalt.

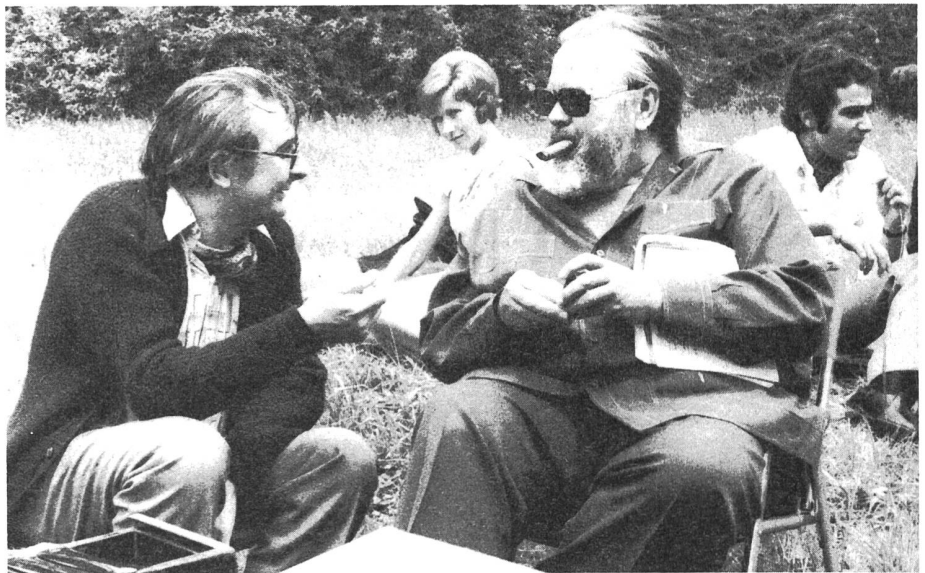
Urs Mühlemann

AUFSÄTZE

Über Gott und die (Film-)Welt

Gespräch mit Orson Welles von Felix Bucher

Im Juni vergangenen Jahres drehte Claude Chabrol in St. Leonhard-par-Boersch, gute drei Kilometer von Obernai entfernt (mitten im Elsass, am Fusse der Vogesen), seinen 21. Film «La décade prodigieuse» nach dem Roman «Ten Day's Wonder» von Ellery Queen; ein lange geplantes Projekt konnte endlich realisiert werden, nachdem Produzent André Génovés für Chabrol jene Besetzung möglich machte, die sich der Regisseur vorgestellt hatte: Orson Welles, Anthony Perkins, Marlène Jobert, Michel Piccoli und Guido Alberti (ZOOM Nr. 4/1972). Während der Dreharbeiten hatte ich zweimal die aussergewöhnliche Gelegenheit, mich mit Orson Welles zu unterhalten. Die Gespräche waren ungeordnet, unvorbereitet (da niemand mit einem Welles-Interview rechnen kann): Und so sprach Orson Welles denn über Gott und die (Film-)Welt.



Orson Welles (rechts) im Gespräch mit Claude Chabrol während der Dreharbeiten zu «Ten Day's Wonder». Im Hintergrund Marlène Jobert

Welles: Über die Rolle, die ich in dem Film von Chabrol spiele, will ich nicht viel sagen, kann ich auch nicht viel sagen. Denn ich fühle mich mehr als Regisseur denn als Schauspieler. Die Schauspielerseite meiner Karriere können Sie vielleicht am besten mit der Arbeit einer Prostituierten vergleichen: Als Schauspieler komme ich wie eine Hure zur bestellten Stunde und leiste das, was von mir verlangt wird; da ich unter Claude Chabrol spiele und auch noch eine Hauptrolle interpretieren kann, ist das wahrscheinlich die Arbeit einer putain de luxe...

Aber vielleicht können Sie etwas über den Charakter des Théo sagen? Sie spielen doch erneut eines dieser «monstres sacrés», dieser ungeheuerlichen Typen, die für Sie inzwischen typisch geworden sind?

Welles: Dazu kann ich allerdings etwas sagen. Dieser Théo van Horn spielt sich ja als Gott auf, der die Geschicke aller Personen, die ihn umgeben, bestimmen will und auch manchmal bestimmen kann, eine überdimensionierte Figur also, welche mit ihrem Reichtum und ihrer einzigartigen Position als einflussreicher Mäzen in diesem Landstrich sich alles erlauben kann. Seit Jahrzehnten nun muss ich mit einem Mythos fertig werden, der spätestens mit «Citizen Kane» und dem Rummel, ich würde das Leben von Randolph Hearst verfilmen, entstanden ist. Vielfach war ich gezwungen, mit diesem Mythos eines überdimensionierten Cinéasten zu leben, aber sooft wie möglich versuche ich, gegen den Mythos zu leben – und darf dann erfahren, dass gerade dieses «Gegen-den-Mythos-Leben» den «Mythos Orson Welles» ausmacht ... was soll ich also tun? Ab und zu bekomme ich Gelegenheit, eine gute Rolle zu spielen, eine Rolle wie die des Théo van Horn, eines scheusslichen Popanzen – und ich versuche dann diese Rolle so zu interpretieren, dass die schreckliche Aufgeblasenheit

durchsichtig und erkennbar tragisch wird, wie um zu beweisen, dass hinter dem «Mythos Orson Welles» nichts steckt und ich ganz einfach gewisse Talente für die Regie, das Schauspielern und das Schreiben (und vielleicht noch anderes) habe. Zugegeben: ich habe in vielen schlechten Filmen mitgespielt und viele schlechte Rollen (vielleicht auch schlecht) interpretiert, aber ich muss ja irgendwie leben und gleichzeitig versuchen, mit meinen Rollen weiteres Geld für neue Filme zu bekommen, die ich inszenieren will. Ich habe noch viele Projekte vor, an Ideen fehlt es bei mir bestimmt nicht. Aber seitdem Hollywood, das sich Mitte der sechziger Jahre eher auf das individuelle Filmmachen zu verlagern schien, Erfolge wie «Airport» und «Love Story» erfahren durfte, hat der individuelle Filmmacher bei den grossen Produktionsfirmen nichts mehr zu holen. Ich muss also als Schauspielerhure auf die Strasse gehen, um mein Geld für eigene Produktionen zusammenzubetteln.

Abgeschlossenes und Pläne

Wie steht es um Ihren Film «Don Quichotte» nach dem Roman von Cervantes, den Sie vor 16 Jahren, 1955, begannen?

Welles: Die letzten Dreharbeiten zu diesem Sorgenkind wurden vor kurzem gemacht, der Film ist fertig, und die Montage ist ebenfalls vollendet. Akim Tamiroff, ein alter Freund und einer der unterbewerteten Schauspieler unserer Zeit, gibt darin als Sancho Panza die Rolle seines Lebens, eine der ganz grossen «performances» der Filmgeschichte; die anderen Schauspieler sind Francisco Rieguera als Don Quichotte und Patty McCormack als Dulcinea. Mit diesem Film gebe ich aber insofern keine sogenannte moderne Adaption des Romans von Cervantes, als die Charaktere doch die gleichen sind wie in der literarischen Vorlage – einem der grössten Bücher überhaupt. Der «Clou», wenn Sie es so nennen wollen, besteht vielleicht darin, dass die zwei herrlichen Figuren nicht sterben, sondern immer noch unter uns weilen.

Aus Amerika hörte man Gerüchte, dass Sie einen neuen Film vorbereiten?