

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.09.2024**

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.

César et Rosalie (Cesar und Rosalie)

Frankreich 1972. Regie: Claude Sautet (Vorspannungangaben s. Kurzbesprechung 73/18)

Man weiss und erhält es auch immer wieder bestätigt: Der französische Film liegt darnieder; Truffaut, Chabrol, auch Godard wirken verbraucht, andere zögern oder schweigen. Während Bresson, Rohmer und Borowczyk still ihre eigenen Wege gehen, scheint sich kein neues Talent behaupten zu können. Unauffällig, fast schon gemächlich hat sich indessen der 49jährige Claude Sautet von Film zu Film gesteigert. Sein «Compartiment tueurs» ist noch wenigen aufgefallen; «Les Choses de la Vie» dagegen schlug ein; «Max et les Ferrailleurs» hat man stark beachtet. Und nun spielt er – erneut mit einem dem Alltag, d.h. dem unendlich sich Wiederholenden, entnommenen Thema – eine Sicherheit und Reife aus, die ihn in die erste Reihe der heutigen französischen Regisseure rücken.

Zwar handelt es sich auch hier um einen sehr französischen Film: Er ist intimistisch, psychologisch, bemerkenswert wenig grüblerisch, von emotionaler Spannkraft; thematisch erscheint er nur beschränkt verbindlich in abstrahiertere Tiefen gerichtet; in der möglichen Sozialkritik hält er völlig zurück. Gleichzeitig aber macht sich Sautet an das Schwierigste heran: an den einzelnen und an die Darstellung kleiner alltäglicher Regungen und Pannen, jene Banalitäten, deretwegen man sich entnervt und die zu liebenswerten Grotesken werden, über die man lacht und die die Menschen sympathisch – menschlich machen. Darüber hinaus bekommt Sautet die Brüchigkeit der Verbindungen in den Griff, die von der banalen Oberschicht zum tragischen, existentiellen Abgrund führen; dazu genügt oft eine kleine Replik, eine versteckte Geste, eine unkontrollierte Reaktion, die präzis herauskristallisiert werden: Der Mensch schwingt sich immer wieder dazu auf, mit seinem Elan die Schluchten zu überspielen – doch immer wird es still, dunkel, bodenlos. Was als Halt dient, etwa die Liebe, stürzt, verliert er sein inneres Gleichgewicht, ins Chaos.

Dabei ist der Ausgangspunkt reines Klischee, das nicht einmal in jedem Belang motiviert wird: Rosalie (Romy Schneider) ist geschieden, hat eine Tochter und lebt mit César (Yves Montand) zusammen. Da taucht ihr früherer Freund, David, auf, nach dessen Verschwinden erst sie die inzwischen aufgelöste Ehe eingegangen ist. David weckt, zu Recht, Césars Eifersucht. Zuerst bittend, dann drohend und gewalttätig will dieser Rosalie verteidigen; in seiner zu starken Empfindsamkeit fasst er alles falsch an: David und Rosalie brechen zusammen auf nach Südfrankreich; César läuft Amok, schlägt das Atelier seines Rivalen kurz und klein, bereut, repariert den Schaden und sucht dann, in einer meisterhaften Sequenz, die Wiederanknüpfung, die Balance: Er fährt mit seinem neuen Wagen den beiden nach, findet sie am Strand von Sète, setzt sich, hilflos-gewitzt-gehemmt-unwiderstehlich, mit seinem feinen Anzug in den Sand und versucht die Stimmung abzutasten und etwas Neues aufzubauen. Wie Sautet und Montand es nun schaffen, diese schwierige Harmonie zwischen dem Paar im Badeanzug und beim idyllischen Picknick einzuspielen, gehört zu jenen fast schon genialen Kabinettstücklein, die Sautets Film auszeichnen. Der Film führt dabei zu keinem definitiven Ende, sondern variiert das Flüchtige, Wandelbare und Fragile der Existenz: David geht fort; Rosalie scheint ihn zu vermissen; César holt David zurück, damit das Glück zusammen mit Rosalie vollkommen sei; Rosalie verschwindet, für Jahre; die Freundschaft, die sich zwischen den beiden Männern eingestellt hat, entwickelt sich; Rosalie kehrt zurück – und das ergibt das Filmende: David entdeckt die Zurückkehrende zuerst, doch in dem Augenblick, wo César sie sieht, schweift der Blick Davids zu seinem Freund, dessen vitale Reaktion er mit dem Anflug eines verständnisvollen, fast schon zärtlichen Lächelns beobachtet.

Diese Einstellung spiegelt die stark nuancierte Konstellation der Charaktere: David ist der stets zum Rückzug Bereite; er neigt zur etwas romantisch wonnigen Resignation, die Selbstgefälligkeit und Einsicht verwebt. Montand dagegen ist der Kämpfer, der vor lauter

Vitalität oft fast zu zerplatzen droht. Während Rosalie als das stets nur punktuell Erreichbare, letztlich Unfass- und Unbesetzbare, als Modell einer gewissen Freiheit und als Katalysator erscheint, wird César als einziger voll ausgeleuchtet und in seinen Konflikten fassbar gemacht. Als Intuitiver, Instinktiver bricht sich seine Persönlichkeit stets nur im Partner und im konkreten, sinnlichen Geschehnis. César ist der Mensch im steten Kampf um die Erlebbarkeit der eigenen Existenz, bereit, für die Offenheit der Zukunft den Preis zu bezahlen, das totale Risiko einzugehen. Dadurch vermag er sich mit Rosalie und den Gefühlen zu identifizieren; gleichzeitig fühlt er den mörderischen Konflikt zwischen Mattigkeit und dem Sich-Aufbäumen gegen das erdrückende Gewicht starrer Ideen, alles beherrschender und blockierender Gefühle. Er ist bereit, fraglos alles zu zerstören, was ihn der Monotonie alltäglicher, erlebnisloser Beziehungen zu unterwerfen droht. Gerade in seiner Verletzbarkeit und Emotionalität verrät er ein fast schon tragisches Beharrungsvermögen; andererseits wirkt er, selbst wenn er lügt, entwaffnend aufrichtig. Aufbau und Destruktion, Liebe und Wut, Selbstpreisgabe und Maske führen dadurch auf den gleichen Grundraster zurück, den Montand mit einer stupenden Präsenz auszufüllen vermag: Er war nie besser, vielschichtiger als hier – mitunter mahnt er in seinem drollig-verzweifelten Pouch an Jean-Luc Bideau. Da sind die gleiche laute, oft komödiantische Aggressivität, der gleiche fast kindliche Anflug einer Selbstbestätigung, dieselbe Fragilität und Lebensangst, die sich dahinter auftun. Heute, wo so viele Figuren Ideen zu beweisen haben, reine Schreib-tisch-Präparate und mutilierte Mimen sind, zwingt Montand zur völligen Identifikation, tritt er aus der Leinwandfläche heraus, erlaubt er, den Augenblick zu erleben. Zusammen mit der überaus sicheren Romy Schneider und dem trotz einer gewissen Blässe überraschenden Sami Frey prägt er ein psychisch bestechend nuanciertes Bild veränderbarer Abhängigkeiten.

Sautet fürchtet das Ästhetische der Umgebung, der Natur, der Idylle keineswegs; wirklich schön ist der Film aber durch die Wahrheit der Figuren und des Geschehens. Die Richtigkeit eines jeden Bildes, die Schärfe der Beobachtung bremsen selbst den kleinsten Anflug von Sentimentalität oder Lelouch-Touch, und dies um so mehr, als Sautet den sensiblen, musikalisch strukturierten Film durch Bild und Aktion entwickeln lässt und mit einem sicheren Dialog umzugehen weiss. Sinnlich wirken die Regungen; die Darstellung der Gefühle, die der Zeit zu entrinnen oder im Sog der Gewöhnung durchzuhängen drohen, gewinnt poetische Momente. Sautet legt sich zwar nicht die Prätention zu, etwas Neues und problematisch Zerquältes zu machen. Aber mit seinem ausgereiften Talent schafft er aus Bewährtem doch Seltenes, in manchem gar Einmaliges. Und zwar in dem Mass, wie auch das Alltägliche, Banale im empfindsam bleibenden einzelnen einmaligen Charakter und lebensentscheidendes Gewicht gewinnt.

Bruno Jaeggi

Le charme discret de la bourgeoisie (Der diskrete Charme der Bourgeoisie)

Frankreich 1972. Regie: Luis Bunuel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/19)

Die Ironie des Titels will dem Bunuel-Kenner ein Stück weit auch als Selbstironie des Autors erscheinen: In der Hassliebe, mit der sich der inzwischen 73jährige in seinen Filmen seit 1928 von Mal zu Mal – und nachgerade unermüdlich – der «Bourgeoisie» annimmt, verrät sich ja doch eine Faszination, die das Thema auf Bunuel ausübt, so sarkastisch der Begriff «Charme» in der Überschrift auch gesetzt sein mag. Das eine schliesst das andere nicht aus. Freilich ist auch dies festzuhalten: Bunuel bleibt ungemindert scharf und bitter, auch in diesem neusten Film, der pointiert und witzig ausfällt wie keiner zuvor aus der Hand des Spaniers. Man mag das – um das Beispiel vorwegzunehmen – an der Figur des Bischofs ablesen, der sich einer Herrschaft als Gärtner verdingt: Sie wissen ja, die Kirche wandelt sich, die Arbeiterpriester und so..., begründet er seinen Entschluss. Das sieht vorerst nach einer spöttischen Quittung für die in

Bunuels Optik unglaublichen Erneuerungsansätze in der Kirche aus. Dann aber setzt sich der zeitgemässe und nach Gewerkschaftstarif arbeitende Monsignore doch an den Tisch der Herrschaft, entpuppt er sich als Doppelspieler, dessen «Demut» Masche ist. Das ist äusserst scharf gesehen, wird aber noch übertroffen durch die Episode, in welcher der Bischof dem einstigen Mörder seiner Eltern (einem von diesen schäbig behandelten Angestellten) die Absolution erteilt, dann sich auf seine persönliche Rache besinnt und den Sterbenden noch schnell erschiess. Böser gehts kaum mehr – oder vielmehr: Da droht die Anschwärzung ausser Proportion zu geraten.

Um nochmals auf den «Charme» zurückzukommen: Er entpuppt sich in diesem Film als Verwesungsgeruch, der die bourgeoise Gesellschaft umgibt. Ein südamerikanischer Botschafter, zwei seiner Freunde (und Teilhaber an seinem Heroin-Geschäft) samt Gattinnen, sodann ein Haufen Militärs (Kavalleristen!), der schon erwähnte Bischof, die Polizei, der Innenminister – so repräsentiert sich diese Gesellschaft bei Bunuel. Sie ist laufend mit Einladungen beschäftigt, bei denen stets etwas schiefgeht: mal sind die Gastgeber erst für den folgenden Tag bereit, mal kommt gerade die Begierde über sie und treibt sie in die Büsche, als die Gäste eintreffen; mal sind in einem vornehmen Lokal alle Getränke ausgegangen, dann wieder stören Soldaten, Polizisten oder Terroristen den Schmaus, oder eine Party endet in einer Schiesserei. Die Fassade ist gediegen und reich, aber Risse klaffen immer wieder auf, die den drohenden Zerfall ankündigen. Bunuel reiht Bild an Bild, um die Situation dieser Gesellschaft zu denunzieren. Bei einer Einladung sitzen die Gäste plötzlich auf einer Bühne und wissen vor johlendem Publikum verzweifelt ihre Rolle nicht zu spielen. Als sie sich ein anderes Mal zu Tische setzen wollen, entdecken sie nebenan einen aufgebahrten Toten. Und dann sind da Träume und Erinnerungen, die die Herrschaften plagten. Überall gibt es Mord, Blut, Leichen.

Die Anlage des Films ist wie gewohnt raffiniert. Es beginnt ganz harmlos: Ein Missver-



ständnis, ein paar Ungereimtheiten, verräterische Details hier und dort. Dann gleitet die Schilderung zusehends ins Irreale ab. Träume, Träume von Träumen, Verdrängungen steigen hoch und legen innere Situationen der Figuren bloss: Unsicherheit, Angst, Schuldbewusstsein. Bunuel kann es sich leisten, den Verzicht auf eine zielstrebige Handlung wieder einen Schritt weiterzutreiben. Zwangslos verflucht er die Ebenen zu einem Vexierbild, in welchem die Details in verschiedenen Zusammenhängen je andere Bedeutung gewinnen. Auch temperamentsmässig setzt der Film eine Entwicklung fort, die man am deutlichsten im vorletzten Film («La voie lactée») registrierte. Dass man bei Bunuel lachen kann, wäre ehemals unvorstellbar gewesen. Nun wird die Sache schon amüsant, wird es auch deshalb, weil ja ein grösseres Publikum inzwischen «seinen» Bunuel kennt und nur darauf wartet, die spitzen Einfälle des Meisters zu entdecken und zu beklatschen. An solchen Einfällen fehlt es freilich nicht, Bunuel scheint sie je länger, desto leichter aus dem Ärmel zu schütteln und in stets elegantere, beiläufigere Form zu bringen. Fragt sich nur, ob die Entwicklung seinen Intentionen wirklich gut bekommt. Bunuel ist inzwischen im Kino «sicher», weil konsumierbar geworden. Seine Angriffe werden als prickelnder Reiz gesucht, drohen damit aber in die Sterilität abgedrängt zu werden. Das scheint gerade eine Folge davon zu sein, dass er so locker arbeitet, als wär's ihm selber das grösste Vergnügen, sich herumzubalgen mit dieser verrotteten Welt und mit ein paar Paraden gegen ihre Repräsentanten seine unvermindert gute Form zu beweisen. Also doch der heimliche Charme der Bourgeoisie, von dem sich Bunuel verführen lässt? Jedenfalls, so anregend und gekonnt alles arrangiert ist, so selbstverständlich brillant der Polemiker seine Sache leistet – ernstlich Betroffene dürfte es unter den Besuchern dieses Films wenige geben. (Vgl. dazu die Rezension in ZOOM Nr. 24/72.)

Edgar Wettstein

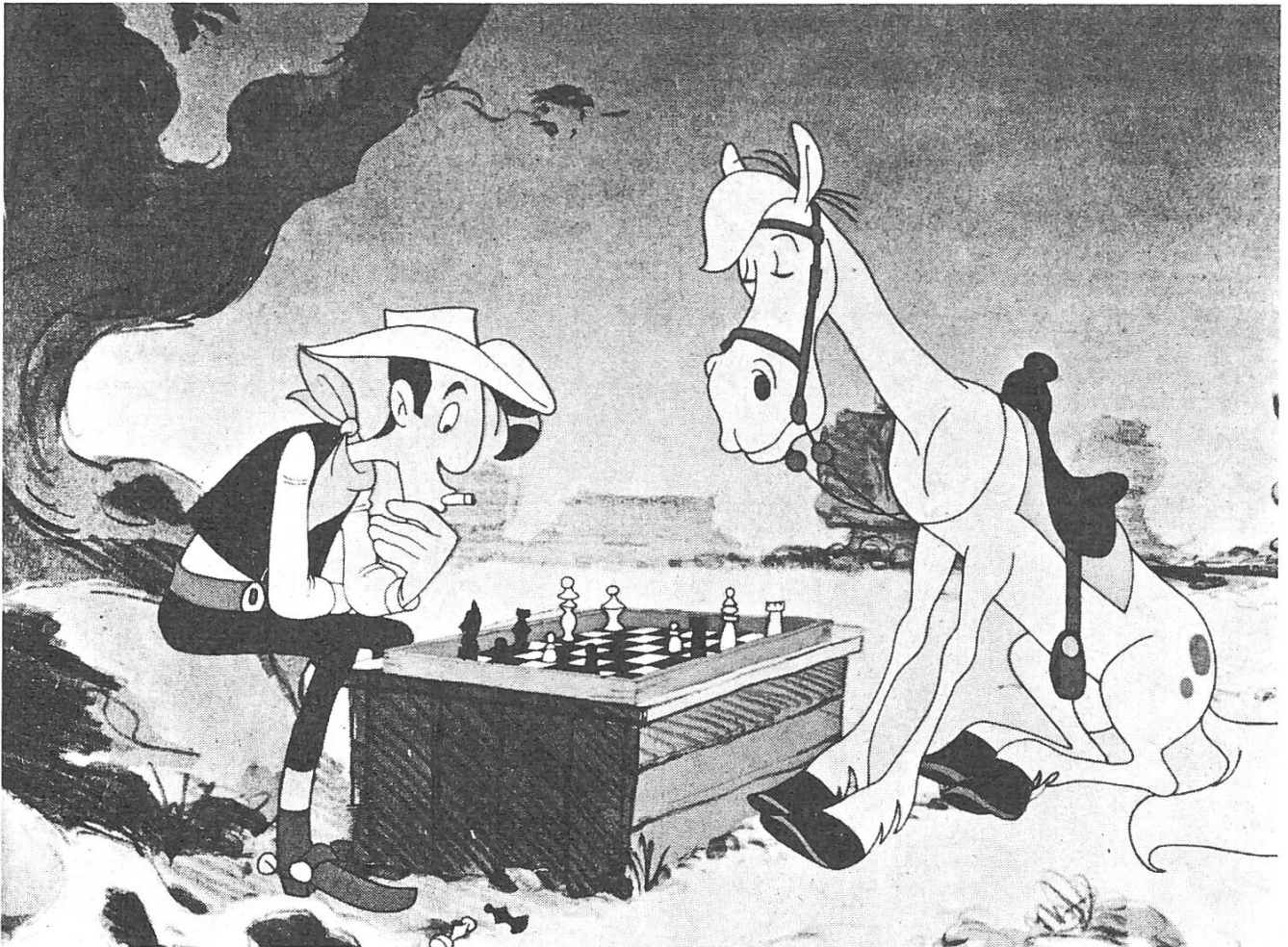
Lucky Luke

Frankreich/Belgien 1972. Regie und Trick: Morris, René Goscinny, Pierre Tchernia (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 73/24)

Comic strip, das ist die grosse «Droge», der – wieder einmal – ganze Volksschichten verfallen sind, nur mit dem Unterschied, dass in den siebziger Jahren auch die Intellektuellen, Schüler und Studenten den populären Bildergeschichten anheimgefallen sind. Konnte man in den fünfziger Jahren (die Zeit der ersten Welle) noch von «Volksverdummung» reden und «Buchverbrennungsaktionen» starten (ich habe sie an der Schule erlebt), so hat sich inzwischen das Medium Comic strip emanzipiert, und dadurch eine neue – kritische – Bewertung ermöglicht. Freilich hat die zweite Comic-Welle auch ihre modischen Aspekte; so ist manch eine leidenschaftliche Begeisterung reiner Snobismus, um den Bildungsbürger (gibt's den überhaupt noch?) ein bisschen zu schocken.

Die verfilmten Comics spekulieren ganz zweifellos mit diesem Snobismus, da sie sich nicht nur an ein jugendliches Publikum wenden; sie versuchen ganz einfach den Erfolg der Hefte und Bücher durchs Kino zu multiplizieren. Solche Filme sind nichts anderes als Parasitics oder, anders ausgedrückt: verfilmte Romane, anstatt in Film umgesetzte Romane. «Lucky Luke» gehört leider auch zu ihnen.

Als Comic strip ist «Lucky Luke» (neben «Asterix») nicht nur der populärste Bilderstreifen Frankreichs, sondern auch die intelligenteste Persiflage auf die Wildwest-Mythologie. Die Belgier Morris (Zeichnung) und Goscinny (Text) benutzen mit karikaturaler Brillanz die Klischees der Western, um mit Bild- und Wortwitz sowohl das Triviale als auch das nostalgisch Ritterliche des heutigen Massenmenschen zu verschaukeln, der sich eskapistisch in die Western-Heroen verliebt. Konservativ im Aufbau, werden stereotyp wiederkehrende Situationen eingebaut und logische Brüche vermieden. Die zeichnerische Verve, die comilogische Grammatik kommt bei den intelligenten Ellipsen zutage. Die Qualität dieses



Streifens liegt in der Fülle der Andeutungen. «Lucky Luke» ist ein Comic strip für einige Millionen Eingeweihte, die jede Pointe verständnisinnig aufgreifen. So kommt den Wortblasen grosse Bedeutung zu. Ergötzlich sind die typographischen Einfälle und die absurden Bildspielereien.

Im Film jedoch geht das fast alles verloren. Zwar werden natürlich nach wie vor die Westernklischees persifliert (der Saloon wird aufgebaut: die Vorderfront steht schon, da begibt sich der obligatorisch neben der Schwingtür schlafende Mexikaner an seinen Platz), aber Lucky Luke selbst und die Bösewichte sind von einer Blässe und Langweiligkeit, dass man bald gegen das Gähnen ankämpfen muss. Woran liegt das? Zunächst einmal verfällt man offenbar dem Irrtum, weil Comics mit dem Film nun mal verwandt sind, sei es gleichgültig, ob die Bilder tatsächlich laufen oder nur scheinbar. Genau hier aber liegt der Irrtum. Comics sind pictographisch, sie verbinden die visuelle mit der nichtvisuellen Kunst. Während der Film auf die Erinnerung aufbaut, ersetzt die Graphik der Comics das Gedächtnis. In den Comics leben Raum und Zeit, die augenblickliche Erfassung eines gesamten Entwurfs. Jedes Bild ist ein exemplarischer Moment, eine Aktionskomprimierung, die so verdichtet sein muss, dass ein grösstmöglicher Reizeffekt entsteht. Der «Webrahmen» der Comics besteht aus mehreren, sehr wichtigen graphischen Elementen, die auf ihre Weise leben, die Comics überhaupt zum Leben bringen. Da sind die «balloons» (Wortblasen), mit denen man virtuos spielen kann, das «panel» (Bildfeld), das eine wichtige, erzählende Funktion hat (Veränderung der Grösse, wodurch sich der Erzählrhythmus ändert), die Erzähltechnik (in jedem Bild muss eine besondere Plausibilität enthalten sein). All das entfällt notgedrungen beim Film; denn auch der Zeichentrickfilm ist «realistisch» wie der Spielfilm. Das fängt bei den Stimmen an. Bei Lucky Luke spricht das Pferd «Jolly Jumper»; ihm aber eine echte männliche Stimme zu geben verweist das sprechende Pferd ins harmlose Märchen; die absichtsvolle Persiflage auf die verrückte, tierisch ernste Pferdoliebe der Westernhelden wird dadurch verbaut. Dieser Verlust ist auch bei

den «Peanuts»-Filmen von Bedeutung, denn der Witz der erwachsen redenden Kinder liegt ja gerade in ihrer «Stimmlosigkeit», oder anders ausgedrückt: jeder Leser gibt den Kindern seine Stimme. Die echten Kinderstimmen machen Charlie Brown und seine Freunde nur sentimental und altklug, aber genau darum geht es dem Schöpfer Schulz eben nicht. Das sich kontinuierlich bewegende Bild des Films ist ein weiteres Handicap. Wenn Morris einmal Luke zeigt, wie er in ein Haus tritt, dann das Haus zeigt, um schliesslich im dritten Bild Luke zu zeigen, wie er mit einer ganzen Mannschaft entkleideter Männer wieder das Haus verlässt, so liegt die Pointe im zweiten Bild. Filmisch ging diese Pointe verloren, selbst wenn die «Kamera vor dem Haus verweilte».

Die Filme rauben zwangsläufig die Initiative für eigene Einfälle und Assoziationen, sie halten die Phantasie und den Nachvollzug von Witzen und Gags in Fesseln, sie schränken sie ein, denn es handelt sich um ablaufende Bilder. Wie gesagt: Comics verbinden das Visuelle mit dem Nichtvisuellen; in der Verbindung beider Elemente liegt das Comicspezifische. Disney ist der einzige, der das sehr wohl wusste. Er hat nie seine Comics verfilmt. Seine Donald-Duck-Filme sind völlig eigene Schöpfungen; ja bei ihm ist es genau umgekehrt. Sein «Dschungelbuch» ist ein witziger, nie langweiliger Film. Das Heft, das nach dem Film entstand, ist dagegen kein Comic, sondern ein belangloses Bilderbuch. Zeichentrickfilme müssen surrealistisch sein, müssen mit dem «Slapstick» eher verwandt sein als mit den Comics. Die Fernsehreihe «Schweinchen Dick» ist das beste Beispiel. Die Filme sind manchmal von einer wirklich ungewöhnlichen, absurden, intelligenten Turbulenz, als Comic undenkbar (freilich für Kinder denkbar ungeeignet. Die Grausamkeit, die reiner Surrealismus ist, wird von ihnen gewiss nicht verstanden, kann es gar nicht).

So gehört «Lucky Luke», wie auch «Fritz, the Cat», «Asterix» und die «Peanuts» zu den Comic-Filmen, die harmlos und langweilig sind. Goscinny und Uderzo, die Schöpfer des «Asterix», haben das inzwischen erkannt: «Wenn wir in Zukunft Zeichentrickfilme machen, dürfen wir nicht mehr von Comics ausgehen, sondern vom Film.» Wolfram Knorr

Cabaret

USA 1972. Regie: Bob Fosse (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/17).

Vor den Textautoren der Musicals, man weiss es, ist nichts und niemand sicher: die Pionierzeit des Wilden Westens sowenig wie der Rassenkonflikt in Südafrika, die Artussage sowenig wie Plautus, Voltaire, Shakespeare oder Cervantes, nicht zu reden von den unzähligen Erfolgsautoren der Moderne. Im angelsächsischen Sprachgebiet haftet dem Wort «Unterhaltung» nichts Abschätziges an, Kunst und Kitsch werden dort nicht wie bei uns durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt. So ist auch die «Laufbahn» von Christopher Isherwoods stark autobiographisch gefärbten «Berlin Stories» aus dem Jahre 1935 nichts Aussergewöhnliches: Der holländische Dramatiker John van Druten machte aus ihnen um 1950 das erfolgreiche Theaterstück «I am a Camera», nach dem, mit Julie Harris in der Hauptrolle, 1955 ein gleichnamiger Film (Fb 1/57) gedreht wurde: Mitte der sechziger Jahre schliesslich entstand aus diesen Vorläufern das Musical «Cabaret», das nun wiederum die Vorlage für einen Film abgegeben hat. Bob Fosse («Sweet Charity», Fb 10/69) wollte allerdings mehr erreichen als eine gewöhnliche Musical-Verfilmung, nennt er doch «Cabaret» ohne falsche Bescheidenheit einen «Spielfilm mit musikalischen Einlagen, die Teil der Handlung sind, das Geschehen kommentieren und vorantreiben».

Gerade dieser Versuch einer Rückführung des Musicals in die Nähe des eher realitätsbezogenen Schauspiels ist «Cabaret» indessen nicht gut bekommen. Der Film überzeugt nur in den unbelasteten Revueszenen, in denen die exaltierte Liza Minnelli mit ihren schmissigen Shownummern die Szene beherrscht. Die (auf Isherwood zurückgehende) Geschichte des schüchternen englischen Studenten, der im Berlin der beginnenden dreissiger Jahre bei einer leichtlebigen Variétékünstlerin seine ersten Liebeserfahrungen sammelt, bleibt farbloses Füllwerk zwischen den lautstarken Tanz- und Gesangssequenzen. Deplaziert

und gelegentlich ausgesprochen geschmacklos sind die Prügelszenen nationalsozialistischer Kommandos, die teils selbständigen Charakter haben, teils als Momentaufnahmen zwischen die Variéténummern eingeblendet und in diesen selbst in allegorischer Verfremdung nochmals aufgenommen werden. Die eigentlichen Musicalszenen, die trotz Bob Fosses ambitionösen Absichten ihre Priorität behalten haben, erhalten durch die zeitgeschichtlichen Referenzen einen sehr widersprüchlichen Charakter: Einmal wollen sie (der von Joel Grey im übrigen eindrücklich gespielte «Zeremonienmeister» kann es nicht oft genug wiederholen) «Kleines Welttheater» sein, dann wieder bloss Hintergrund einer etwas anrühigen Stätte des blinden Vergessens, schliesslich sogar eine Art Symbol des freiheitlichen (sprich: angelsächsischen) Geistes, dem die bedenkenlos mit dem Nationalsozialismus identifizierte Welt der Volkslieder singenden Berliner Bürger gegenübergestellt wird. Dem europäischen Betrachter steht die tragische Wirklichkeit der Hitlerzeit aber wohl noch zu deutlich vor Augen, als dass er sie in diesen dümmlichen Verzerrungen wiedererkennen könnte.

Gerhart Waeger

La prima notte di Quiete (Le professeur)

Italien/Frankreich 1972. Regie: Valerio Zurlini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/13)

Daniele Dominici stellt sich in Rimini an der Adria beim Direktor eines Gymnasiums vor, um die Stelle eines Hilfslehrers für einen erkrankten Literaturprofessor anzutreten. Daniele (Alain Delon), ein noch junger Mann, macht einen ungepflegten, ja vernachlässigten Eindruck; er ist unrasiert, und um seine Augen liegen tiefe Schatten. Der Schuldirektor (Salvo Randone), ein älterer, autoritärer Herr mit festen Prinzipien, ist Daniele gegenüber misstrauisch, ja feindlich gesinnt, da dieser nur lückenhafte Zeugnisse über seine bisherige Tätigkeit vorweisen kann. Das Gymnasium ist ein alter Bau mit veralteten Einrichtungen, die in starkem Kontrast zur jungen, modernen Generation der Studenten stehen. Daniele lebt mit seiner Frau Monica (Lea Massari) in einer schäbigen Wohnung. Er scheint mit ihr, die gerade versucht, über einen schmerzlichen Liebeskummer hinwegzukommen, in einer Art Hass-Liebe verbunden zu sein.

Daniele lehnt aus irgendwelchen Gründen ein geordnetes, bürgerliches Leben ab. Er schliesst sich einer Gruppe von Tagedieben und Taugenichtsen an, die ihre Zeit vorwiegend mit dunklen Geschäften, schalen Vergnügungen, Glücksspielen und leichten Frauen totschiessen. Zu den Schülern gewinnt Daniele kein richtiges Verhältnis, ein Vers von Petrarca interessiert ihn mehr als ihre politischen Aktivitäten. Nur Vanina (Sonia Petrova), ein schönes, rätselhaft-verschlossenes Mädchen, fesselt allmählich seine Aufmerksamkeit. Sie ist die Geliebte eines reichen, brutalen Emporkömmlings, an den sie auf unglückliche Weise gefesselt ist. Zwischen Daniele und Vanina, die sich zueinander hingezogen fühlen, wächst ein Gefühl des Vertrauens, aus dem allmählich eine leidenschaftliche «amour fou» wird. Als Vanina für einige Tage verschwindet, fragt er zu Hause nach ihr, wird aber von ihrer Mutter (Alida Valli), einer verkommenen, bössartigen Schlampe, unter Drohungen hinausgeworfen. Enttäuscht lässt sich Daniele an eine ausschweifende Party seiner Freunde schleppen, wo plötzlich Vanina auftaucht. Nach einer gemeinsamen Liebesnacht werden sie von ihrem Geliebten überrascht. Daniele muss vernehmen, dass Vanina nicht der Engel ist, für den er sie hält: Seit frühester Jugend war sie von ihrer Mutter an die Männer der halben Stadt verkuppelt worden und hatte als Mittel der Ausbeutung und Erpressung die Familieneinkünfte bestritten. Auch die Beziehung zu ihrem Geliebten beruht auf einem solchen skrupellosen Handel. Die Enthüllungen vermögen aber an Danieles Liebe nichts zu ändern; er beschliesst, mit Vanina wegzuziehen. Seine verzweifelte Frau, die sich früher öfters von ihm trennen wollte, beschwört ihn, sie jetzt nicht zu verlassen. Als er ablehnt, droht sie ihm mit Rache. Auf der Fahrt zu Vanina, die er zu ihrer Schwester vorausgeschickt hat,

ruft er seine Frau, die auch ein Freund nicht mehr erreichen konnte, beunruhigt mehrmals vergeblich an. Da er das Schlimmste befürchtet, kehrt er mit seinem Wagen um und fährt in einem Zustand totaler Benommenheit in den Tod. Sein Grabstein enthüllt, dass Daniele der Spross einer der nobelsten Aristokratenfamilien Italiens war...

Valerio Zurlini, der 1962 mit seiner ausserordentlich feinfühligem «Cronaca familiare» (Fb 13/63) zu überzeugen vermochte, erweist sich auch in dieser italienisch-französischen Koproduktion als ungewöhnlich subtiler Schilderer menschlicher Beziehungen und des Milieus. Durch das von den Ferienhorden verlassene Rimini kriecht düstere, neblige Langeweile. Danieles Freunde gleichen Fellinis in die 70er Jahre verpflanzte «Vitelloni». Zurlinis «Professor», von Alain Delon mit überraschender Eindringlichkeit, wenn auch nicht frei von Manierismus, dargestellt, zeigt Ähnlichkeit mit Gestalten aus Dostojewskis Werken. Themen wie Sünde, Schuld, Erlösung, Verlassenheit, Versuchung durch Spiel und Lust und masochistische Fatalität erinnern an die Welt des grossen Russen. Daniele und Vanina sind zwei im eigentlichen Sinne des Wortes «deklassierte» Menschen, die an ihrer Vergangenheit und den gesellschaftlichen Fesseln scheitern.

Trotz den unbestreitbaren formalen Qualitäten – subtile Bild- und Farbdramaturgie usw. – vermag aber Zurlinis Film keineswegs zu überzeugen. Da gibt es in manchen Sequenzen zuviel Melodramatisches, Unechtes und Klischees. Der Film scheint mir ein Beispiel dafür zu sein, wie durch kommerzielle Konzessionen (Koproduzent: Alain Delon) ein künstlerisch konzipiertes Werk verfälscht wird. So hinterlässt der Film den zwiespältigen Eindruck eines zwar ambitionierten, aber auf weite Strecken misslungenen Werkes.

Franz Ulrich

Film im Fernsehen

Fahrenheit 451

Regie: François Truffaut; Buch: François Truffaut, Jean-Louis Richard, nach dem gleichnamigen Roman von Ray Bradbury; Kamera: Nicholas Roger; Musik: Bernard Herrman; Darsteller: Oscar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Diffring u. a.; Produktion: Grossbritannien 1966, Vineyard, 112 Minuten.

Viele Menschen können die Zukunft der Menschheit in einer Welt der Technik nur mit Besorgnis sehen. Die Science Fiction – eine Art Mischung von Utopie und Gruselabenteuer – ist daher eine blühende literarische Gattung und findet besonders in England und Amerika auch bei Intellektuellen grosse Beliebtheit. Einen solchen Science-Fiction-Trivialroman von Ray Bradbury hat nun auch François Truffaut verfilmt.

In dem Land Inasmuch ist jegliche Art der schriftlichen Mitteilung, der Besitz von Büchern und das Lesen unter Strafe verboten. Unnachsichtig fahndet die – meist durch Denunziation verständigte – Feuerwehrbrigade nach verborgenem Bücherbesitz und verbrennt öffentlich, was sie findet. Einer dieser Feuerwehrleute ist Montag. Er ist von der Richtigkeit der Gesetze überzeugt und mit Eifer bei seinem Dienst. Eines Tages aber bringt die Frage einer jungen Lehrerin, die er zufällig kennengelernt hat, ihn dazu, die Bücher, die er verbrennen soll, zu lesen. Damit ist es um ihn geschehen: Seine eigene Frau denunziert ihn, er muss an einer Haussuchung in der eigenen Wohnung mitwirken und kann nur mit knapper Not zu den Büchermenschen in den Wald entkommen, die dort herumwandern, jeder ein Lieblingsbuch auswendig lernend und vor sich hin sagend. Dort trifft Montag auch Clarissa wieder und schliesst sich ihr an.

Truffaut hat diese Geschichte mit viel Intelligenz und Bemühung, auch mit viel formalem Können verfilmt und die drei Hauptdarsteller ausgezeichnet geführt. Dennoch scheint es uns, als habe er das eigentliche Anliegen des Buches verfehlt. Zunächst

KURZBESPRECHUNGEN

32. Jahrgang der «Filmlerater-Kurzbesprechungen» 24. Januar 1973

Ständige Beilage der Halbmonatsschrift ZOOM-FILMLERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit der Quellenangabe ZOOM-FILMLERATER gestattet. – Siehe Erläuterungen auf der Rückseite.

Bluebeard (Blaubart)

73/16

Regie: Luciano Sacripanti; Buch: Ennio de Concini, Maria Pia Fusco; Kamera: Gabor Pogany; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Richard Burton, Raquel Welch, Virna Lisi, Natalie Delon, Marilù Tolò, Karin Schubert, Sybil Danning, Joe Heatherton u. a.; Produktion: Italien/Frankreich/BRD 1972, Gloria/Barnabé/Geiseltasteig, 125 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Einmal mehr zeigt sich, wie schwierig Märchen zu verfilmen sind, besonders wenn sie auf fragwürdige Weise aktualisiert werden. Die Vermischung von Nazi-Schergentum und Horror erweist sich trotz Richard Burton und einer Reihe schöner und bekannter Darstellerinnen als langweilig und einfallslos.

E

Blaubart

Cabaret

73/17

Regie und Choreographie: Bob Fosse; Buch: Jay Allen, nach dem gleichnamigen Musical, dem Bühnenstück «I Was a Camera» von John van Druten und den «Berlin Stories» von Christopher Isherwood; Kamera: Geoffrey Unsworth; Musik: John Kander; Darsteller: Liza Minelli, Michael York, Helmut Griem, Joel Grey, Marisa Berenson, Fritz Wepper, Elisabeth Neumann-Viertel, Helen Vita, Sigrid von Richthofen u. a.; Produktion: USA 1972, ABC/Allied Artists, 123 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Vor der Kulisse des aufkommenden Nationalsozialismus und der hektischen Vergnügungssucht im Berlin der frühen 30er Jahre macht ein englischer Student seine ersten Liebeserfahrungen mit einer extrovertierten Variétékünstlerin. Bob Fosse legt so viel Gewicht auf die von der temperamentvollen Liza Minelli präsentierten Tanz und Gesangsnummern, dass die eigentliche Handlung daneben blass und die eingeblendeten, in einzelnen Shownummern allegorisch aufgenommenen Szenen nazistischer Gewaltakte ausgesprochen geschmacklos wirken.

→2/73

E

César et Rosalie (Cesar und Rosalie)

73/18

Regie: Claude Sautet; Buch: Jean-Loup Dabadie, Claude Sautet; Kamera: Jean Boffety, Christian Guillouet; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Romÿ Schneider, Yves Montand, Sami Frey, Umberto Orsini, Eva Maria Meinecke, Bernard Lecocq u. a.; Produktion: Frankreich/Italien/BRD 1972, Fildebroc-U.P.F./Megafilm/Paramount-Orion, 110 Min.; Verleih: Idéal-Film, Genf.

Claude Sautet bricht die Alltäglichkeit einer Dreieckssituation mit überaus filmischen, sicheren Mitteln auf und zeichnet ein poetisches, musikalisch strukturiertes Bild von der bedrohten Erlebbarkeit der Existenz, in der die Gefühle der Zeit zu entrinnen drohen. Ein sensibler, überaus französischer Film von seltener Vitalität und Nuanciertheit.

→2/73

E *

Cesar und Rosalie

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

Wer die Kurzbesprechungen immer rasch zur Hand haben will, kann sie, da die Blätter mit den Kurzbesprechungen im Falz perforiert sind, leicht heraustrennen. Dadurch ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten der Aufbewahrung:

1. Man kann die Kurzbesprechungen mit einer Schere ausschneiden und in eine Kartei einordnen. Passende Karteikarten, Format I, sind in jedem Bürogeschäft erhältlich. Dies ist die praktischste Lösung zum mühelosen Auffinden aller Filme. Die Einordnung der einzelnen Kurzbesprechungen erfolgt in der Regel nach dem Originaltitel. (Das erste für die Einordnung zählende Wort wird mit einem Punkt unter dem ersten Buchstaben bezeichnet. Die Artikel wie Der, Die, Das, Le, La, The, Ein, Un, A usw. zählen nicht.) Wer entsprechend der in der Schweiz verwendeten deutschen Verleihtitel einordnen will, kann – zur Vermeidung von Fehl-einordnungen – dank den unten rechts wiederholten Verleihtiteln das Kärtchen einfach umkehren. Diese Verleihtitel müssen allenfalls, wenn sie uns bei der Drucklegung noch nicht bekannt sind, später vom Benutzer selbst nachgetragen werden. Wer die jährlich erscheinenden Titelverzeichnisse aufbewahrt, findet über die aufgeführten Verleihtitel rasch den Originaltitel und damit auch die Kurzbesprechung in der Kartei. Mit diesem Instrument kann man sich mühelos über die in Kino und Fernsehen gezeigten Filme orientieren. Die Kärtchen eignen sich zudem vorzüglich zur Orientierung über das laufende Kinoprogramm, wenn sie in Pfarrei- und Kirchgemeindehäusern, Schulen und Jugendgruppen in Schaukästen und Anschlagbrettern angebracht werden.

2. Man kann die Blätter mit den Kurzbesprechungen lochen und in einem Ordner sammeln. Zum leichteren Auffinden der Kurzbesprechungen sind die Filme in jeder Lieferung alphabetisch geordnet. Wiedrum erlaubt das Titelverzeichnis auch hier ein rasches Auffinden der mit einer fortlaufenden Zählung versehenen Kurzbesprechungen.

Einstufung

K = Filme, die auch von Kindern ab etwa 6 gesehen werden können

J = Filme, die auch von Jugendlichen ab etwa 12 gesehen werden können

E = Filme für Erwachsene

Die Altersangaben können Eltern und Erziehern als Hinweise dienen, doch sollten sich diese in jedem einzelnen Fall selber Rechenschaft geben von der geistigen und ethischen Reife der Kinder und Jugendlichen. Bei den K- und J-Filmen werden die Altersangaben nach Möglichkeit differenziert. – Innerhalb der einzelnen Stufen geht die Wertung jedes einzelnen Films aus dem Text der Kurzbesprechung hervor.

Gute Filme

* = sehenswert

** = empfehlenswert

Diese Hinweise sollen jeweils in Verbindung mit der Kurzbesprechung und der Einstufung gesehen werden.

Beispiel: J* = sehenswert für Jugendliche

E** = empfehlenswert für Erwachsene

Ausführliche Besprechungen

Filme, die aus verschiedenen Gründen Beachtung verdienen oder eine kritische Stellungnahme erfordern, erhalten im ZOOM-FILMBERATER eine ausführliche Besprechung, auf welche in der Kurzbesprechung verwiesen wird.

Beispiel: → 1/73 = ausführliche Besprechung im ZOOM-FILMBERATER Nr. 1/1973. Im Textteil verweisen ZOOM 1/72, Fb 1/72 auf Besprechungen in früheren Jahrgängen der beiden Zeitschriften.

Le charme discret de la bourgeoisie (Der diskrete Charme der Bourgeoisie)

73/19

Regie: Luis Bunuel; Buch: Luis Bunuel und Jean-Claude Carrière; Kamera: Edmond Richard; Darsteller: Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel, Bulle Ogier, Julien Bertheau, Milena Vukotic, Claude Piéplu, Michel Piccoli, Muni u. a.; Produktion: Frankreich 1972, Serge Silberman/Greenwich Films; 105 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Ein drogenhandelnder lateinamerikanischer Botschafter und seine französischen Freunde sind ständig zu Einladungen und Essen unterwegs, treffen aber meist im falschen Moment ein oder werden gestört. In Traumsequenzen brechen ihre durch banale Gespräche und leere Beziehungen überdühten Ängste durch. Luis Bunuels brillant inszenierter und in burlleske Ironie verpackter Film erweist sich wiederum als ätzend scharfe Attacke gegen bürgerliches Verhalten, die eine Auseinandersetzung lohnt.

E *

->2/73, ZOOM 24/72

Der diskrete Charme der Bourgeoisie

Docteur Popaul

73/20

Regie: Claude Chabrol; Buch: Paul Gegauff nach dem Roman «Meurtre à loisir» von Hubert Montheilet; Kamera: Jean Rabier; Musik: Pierre Jansen; Darsteller: Jean-Paul Belmondo, Mia Farrow, Laura Antonelli, Daniel Ivernel, Daniel Lecourtois u. a.; Produktion: Frankreich 1972, André Genoves, 102 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Die banale Komödie um einen frivolen Arzt, der seine Frau loswerden will, aber letztlich selber den kürzeren zieht, ist allein auf Belmondos Grimassen zugeschnitten. Das ist sowenig abendfüllend wie Mia Farrow, die man noch nie so schlecht spielen sah. Die leichte dramatische Steigerung am Ende des Films vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass Claude Chabrol mit diesem Film auf einem Tiefpunkt angekommen ist.

E

La folie des grandeurs (Grössenwahn)

73/21

Regie: Gérard Oury; Buch: Gérard Oury, Danièle Thompson, Marcel Jullian; Kamera: Henri Decae; Musik: Michel Polnareff; Darsteller: Louis de Funès, Yves Montand, Alice Sapritch, Karin Schubert, Paul Préboist u. a.; Produktion: Frankreich 1972, Gaumont International, 110 Min.; Verleih: Impérial Films, Lausanne.

Abgesetzter spanischer Grande und Steuereintreiber versucht mit List, Intrigen und der mehr unfreiwilligen Hilfe seines Dieners wieder zu Amt und Würden am Hof zu gelangen. Trotz mitunter recht gelungenen Bildgags, turbulenten Geschehnissen und dem unverwüstlich-quiriligen Louis de Funès streckenweise etwas langatmige, insgesamt aber lustig-unbeschwerte Unterhaltung ohne besonderen Tiefgang.

J

Grössenwahn

Innocent Bystanders (Wer zuletzt lebt, lebt am besten)

73/22

Regie: Peter Collinson; Kamera: Brian Probyn; Musik: John Keating; Darsteller: Stanley Baker, Geraldine Chaplin, Donald Pleasence, Dana Andrews, Sue Lloyd, Warren Mitchell u. a.; Produktion: Grossbritannien 1972, 95 Min.; Verleih: Cinévox, Genf.

Zwei konkurrierende Geheimdienste stöbern einen aus einem sibirischen Gefangenenlager entflohenen Spion auf. Dürftiger Mini-James-Bond mit brutalem Einschlag.

E

Wer zuletzt lebt, lebt am besten

Neue Filme aus unseren Verleihen

Selecta-Verleih

Mönche im Exil

Dokumentarfilm, 13 Min., BRD 1968, farbig, Fr.24.–

Der Film schildert die Versuche von tibetischen Mönchen, seit der Besetzung Tibets durch rotchinesische Truppen im Jahre 1951 in der Emigration wieder ein geregeltes Klosterleben zu führen.

PROP: Ein Vorschlag

Dokumentarfilm von Gitta Althof, 12 Min., BRD 1970, s/w, Fr.20.–

Jugendliche, die alle einmal mehr oder minder irgendeinem Rauschgift verfallen waren, haben sich zusammengeschlossen und versuchen, gemeinsam wieder Boden unter den Füßen zu gewinnen. Der Film informiert durch den Kommentar und die Interviews mit den PROP-Leuten über eines der wichtigsten Themen dieser Jahre.

10 Uhr 24

Kurzspielfilm von Walter Krüttner, 12 Min., BRD 1969, s/w, Fr.20.–

In der authentischen Atmosphäre eines Gerichtsgebäudes wird der Fall eines Ehepaares, das zum Scheidungstermin erschienen ist, minutiös nachgespielt. Der Frau erscheint ihr persönliches Leid und Schicksal in dem nur wenige Minuten dauernden «Prozess» unnatürlich verkleinert.

Escalation

Kurzspielfilm von Bruno Fäh, Karl Bauer und Anton Bischofberger, 3 Min., Schweiz 1972, s/w, Magnetton, Fr.12.–
Symbolfilm zum Thema Gewalt – Gewaltlosigkeit, hervorgegangen aus einem Wettbewerb der Gesellschaft Christlicher Film.

Zu beziehen durch:

Selecta-Film

8, rue de Locarno

1700 Fribourg

Telephon 037/227222

Zoom-Verleih

Angèle

Yves Yersin, 40 Min., Schweiz, 1968, s/w, Spielfilm, Fr.80.–

Die Geschichte einer älteren, geistig aber noch sehr rüstigen Frau, die sich dagegen wehrt, im Altersasyl «gleichgeschaltet» zu werden.

Das Pflaster

Zdzislaw Kudla, 8 Min., Polen, 1971, farbig, Magnetton, Trickfilm, Fr.10.–

Eine filmische Parabel über die verheerenden Folgen der zunehmenden Industrialisierung. – Der Film zeigt, wie ein Mensch die Erde zapflastert und wie er am Ende selbst ein Opfer dieses Pflasters wird.

Der Weg (Droga)

Miroslaw Kijowicz, 5 Min., Polen, 1971, s/w, Lichtton, Zeichentrickfilm, Fr.10.–

Ein Mann geht seinen Weg, bis dieser sich in zwei Richtungen gabelt. Unentschieden, ob er nach links oder rechts gehen soll, teilt er sich selbst und schlägt beide Richtungen ein. Am Ende führen beide Wege wieder zusammen, und auch die beiden Hälften finden sich wieder, aber – sie passen nicht mehr zueinander. – Film über Entscheidungs-Dilemma / Entfremdung – Selbstfindung / Einheit und Differenzierung / Persönlichkeitspaltung.

Murmure

Marcel Schüpbach, 14 Min., Schweiz, 1971, s/w, Magnetton, Dokumentarfilm/Spielfilm, Fr.40.–

Eine Familie sucht ihr Glück im Kleinen, weil sie sich mit ihrer geistig schwer behinderten Tochter aus der Gesellschaft zurückgezogen hat. Poetische und tief-sinnige Schilderung eines Familienschicksales.

Zu beziehen durch:

Zoom-Verleih

Saatwiesenstrasse 22

8600 Dübendorf

Telephon 01/85 2070

Je suis une nymphomane (Ich bin eine Nymphomanin)

73/23

Regie und Buch: Max Pecas; Darsteller: Sandra Julien, Janine Reynaud, Yves Vincent, Patrick Verde u. a.; Produktion: Frankreich 1970, Films du Griffon, 91 Min.; Verleih: Néo-Filmor, Genf.

Junges Mädchen hält sich nach einem Sturz in den Liftschacht für eine hoffnungslose Nymphomanin, gerät in Paris an eine Lesbierin und wird schliesslich von einem liebevollen Arzt geheilt. Kitschig-schön photographierte Sexkolportage, die Psychoanalyse, Medizin und einen weisshaarigen Abbé bemüht, um sich als Problemfilm aufzuspielen.

E

Ich bin eine Nymphomanin

Lucky Luke

73/24

Regie und Buch: Morris, René Goscinny, Pierre Tschernia; Kamera: François Léonar, Jean Miche; Musik: Claude Bolling; Produktion: Frankreich/Belgien 1972, Dargaud Films/R. Leblanc, 83 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Die Umsetzung des in Frankreich neben «Astérix» wohl populärsten Comic strip in den Film ist nicht entsprechend gelungen. Zwar werden Western-Klischees mit Phantasie, Humor und Bildwitz persifliert, aber Lucky Luke selbst und die Bösewichte sind von einer manchmal bemühten Blässe und Langweiligkeit. Ein harmloses Kinovergnügen für Kinder ab 9 Jahren, wenn auch die Kenntnis des Wildwestfilms Voraussetzung für das Erfassen der Pointen ist.

→2/73

K

Mädchen mit offenen Lippen

73/25

Regie: Michael Thomas; Buch: Manfred Gregor; Kamera: Peter Baumgartner; Musik: Walter Baumgartner; Darsteller: Nadine de Rangot, Margrit Sigel, Rena Bergen, Alexander Miller, Yvan Zollinger u. a.; Produktion: Schweiz/BRD 1972, Afiba, Erwin C. Dietrich/Avco, 81 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

In einem Schweizer Phantasie-Internat sammeln junge Leute im Auftrag ihrer Sexlehrerin einschlägige praktische Erfahrungen. Stümperhaftes Schundprodukt, das die Aneinanderreihung von Sexszenen mit einem zweideutig-ordinären Geschwätz verbindet.

E

Quel maledetto giorno della resa dei conti

73/26

(Verflucht sei der Tag der Rache)

Regie: Willi S. Regan; Buch: Luigi Mancini; Kamera: Guglielmo Mancori; Musik: Francesco Masi; Darsteller: George Eastman, Constanza Spada, Dominic Barto, Bruno Corazzi, Lee Burton; Produktion: Italien 1972; 94 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Ein aus der Grossstadt in die Heimat zurückgekehrter Arzt führt einen gnadenlosen Kampf gegen drei Banditen, die seine ganze Familie niedergeschossen haben. Inhaltlich unklarer Italowestern mit brutalen Schlägereien und Schiessereien, die abstossen.

E

Verflucht sei der Tag der Rache

Der Schrei der Schwarzen Wölfe

73/27

Regie: Harald Reinl; Buch: Kurt Nachmann nach Motiven des Romans « Der Sohn des Wolfs » von Jack London; Kamera: Franz X. Lederle; Musik: Gerhard Heinz; Darsteller: Ron Ely, Raimund Harmstorf, Gila von Weitershausen, Arthur Brauss, Angelica Ott, Hans Terofal, Catharina Conti u. a. Produktion: BRD 1972, Lisa, 89 Min.; Verleih: Domino, Zürich.

Rüdes Kampfspektakel und Melodramatik halten sich in diesem von Klischees strotzenden deutschen Abenteuerfilm, der in einer Goldgräberstadt Alaskas spielt, die Waage. Erfreulicher als das Spiel der vom Fernsehen her bekannten Darsteller ist der Auftritt der schönen nordischen Schlittenhunde.

E

Skyjacked (Todesflug)

73/28

Regie: John Guillermin; Buch: Stanley R. Greenberg nach dem Roman « Hijacked » von David Harper; Kamera: Harry Stradling jr.; Musik: Perry Botkin; Darsteller: Charlton Heston, Yvette Mimieux, James Brolin, Jeanne Crain, Roosevelt Grier, Mike Henry, Mariette Hartley u. a.; Produktion: USA 1972, MGM/Walter Seltzer, 90 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Verrückt gewordener dekoriertes Vietnamveteran entführt ein amerikanisches Passagierflugzeug über Alaska nach Moskau, wo ihm jedoch die Sowjets einen unerwartet frostigen Empfang bereiten. Technisch zwar gekonnt inszenierter, aber schlecht gespielter Reisser mit einer lächerlichen Anhäufung von Klischee-Problemen. Brutalitäten wegen besser erst ab 16.

E

Todesflug

Slaughter (Der Schlächter)

73/29

Regie: Jack Starrett; Buch: Mark Hanna und Don Williams; Musik: Luchi de Jesús; Darsteller: Jim Brown, Don Gordon, Stella Stevens, Rip Torn, Marlene Clark, Cameron Mitchell u. a.; Produktion: USA 1972, Monroe Sachson, 90 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Ein schwarzer Supermann räumt auf der Suche nach dem Mörder seines Vaters gründlich mit einer Gangsterbande auf, deren eigentliche Tätigkeit im Dunkeln bleibt. Mit aufdringlichen Kameraeffekten arbeitender Reisser, der insgesamt eine üble Mischung aus Killermentalität, Sex und Brutalität darstellt.

E

Der Schlächter

La tarantola dal ventre nero (Der schwarze Leib der Tarantel)

73/30

Regie: Paolo Cavara; Buch: Lucile Laks; Kamera: Marcello Gatti; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Giancarlo Giannini, Claudine Auger, Annabella Incontrera, Barbara Bouchet, Rossella Falk, Silvano Tranquilli, Stefania Sandrelli u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1971, DA-MA/P.A.C., 97 Min.; Verleih: MGM, Zürich.

Ein geistesgestörter Frauenmörder lähmt seine Opfer mit dem Gift der Tarantel, bevor er sie genussvoll umbringt. Handwerklich nicht ungeschickt aufbereitete, in der detaillierten Ausmalung der Mordszenen jedoch abstossende Mischung aus Kriminal-, Sex- und Horrorfilm.

E

Der schwarze Leib der Tarantel

Eine Fehlentscheidung der Freiburger Zensur

Filme von Stanley Kubrick haben es in der Schweiz offensichtlich nicht leicht mit den Zensurbehörden. Seinen Film «Wege zum Ruhm» (1957) hatte der Bundesrat mit einem aus Rücksicht gegen Frankreich politisch motivierten Aufführungsverbot für die ganze Schweiz belegt, das erst 1970 aufgehoben worden ist. Und nun hat die Freiburger Polizeidirektion Kubricks neuesten Film «A Clockwork Orange» (siehe Besprechung in unserer Null-Nummer vom September 1972) auf Empfehlung der kantonalen Zensurkommission verboten. Dieser Entscheid wurde damit begründet, dass der Film «zahlreiche grausame Szenen enthält, an die sich eine Vergewaltigung anfügt. Aus diesem Grunde muss er als ungesunde Darbietung betrachtet werden. Freiburg ist der einzige Kanton, der diesen Film auf seinem Gebiet verboten hat. Der Verleih, der bis vor Bundesgericht gehen will, hat bei der Freiburger Regierung Rekurs eingelegt.

Ohne hier die Frage der Erwachsenenzensur grundsätzlich aufgreifen zu wollen, muss dieses Verbot eindeutig als Fehlentscheidung bezeichnet werden. Kubrick setzt sich in diesem Film kritisch mit der Gewalt auseinander, und zwar mindestens unter zwei Aspekten: Gewalt als pervertiertes Mittel der Bestätigung eines Individuums und Gewalt als Mittel der Manipulation in den Händen einer Institution, hier des Staates. Die Hauptfigur des Films, Alex, verübt mit seiner Bande scheussliche Gewalttaten. Durch eine Art Gehirnwäsche wird er zu einem friedlichen, jeder Gewalttat unfähigen Untertanen umfunktioniert, der eigentlich kein Mensch mehr ist, weil er nicht mehr zwischen Gut und Böse wählen kann. Kubricks Film macht unter anderem deutlich, dass man Gewalt nicht mit Gewalt, den Teufel nicht mit Beelzebub austreiben kann.

Stanley Kubrick glaubte in seiner Auseinandersetzung mit der Gewalt diese auch drastisch zeigen zu müssen. Gewiss, man kann über die angewendeten Mittel in guten Treuen geteilter Meinung sein. Den Film aber deswegen als «ungesunde Darbietung» zu verbieten, lässt nicht nur auf eine Fehlinterpretation durch die Zensurkommission schliessen. Einmal mehr zeigt dieses Verbot auf, mit welcher Willkür und Unsicherheit Filmwirkungen auf den «Durchschnittszuschauer» beurteilt werden. Neben Schundprodukten der Brutalitäts- und Sexwelle, die auch in den Freiburger Kinos keineswegs fehlen, wurden z. B. auch «Straw Dogs» von Sam Peckinpah und «Soldier Blue» von Ralph Nelson, die beide «grausame Szenen» und Vergewaltigungen enthalten, ungehindert aufgeführt. Schon vom Standpunkt der Rechtsgleichheit wird das Verbot von «A Clockwork Orange» kaum aufrecht gehalten werden können.

(Der Film ist – wie inzwischen bekannt wurde – auch vom brasilianischen Regime verboten worden.)

Franz Ulrich

Orgelwettbewerb 1973 des Schweizer Fernsehens

Das Schweizer Fernsehen veranstaltet im März 1973 den dritten Orgelwettbewerb, der vom Zürcher Organistenverband organisiert wird. Es werden drei Preise verliehen (1500 Fr., 1000 Fr. und 500 Fr.). Die Aufnahmen der Preisträger werden in der evangelischen Kirche in Brusio (Puschlav) gemacht und am Karfreitag, dem 20. April 1973, durch das Schweizer Fernsehen und die Eurovision ausgestrahlt. Die Disposition der einmanualigen, historischen Orgel kann beim Fernsehen bezogen werden, ebenso die Wettbewerbsbedingungen.

hat er seine Utopie – die irgendwie, aber nur von ferne an Orwells bedrückende Vision «1984» erinnert, jedoch vor allem die politische Bedrohung ausspart – in eine Welt gestellt, die sich in ihrer technischen Realität nur wenig von unserer unterscheidet. Seine Geschichte spielt wohl in einer Diktatur, die das Glück der Menschen reglementieren möchte, die aber doch zuwenig echte Bedrohung ausstrahlt. In diesem Land zu leben scheint keineswegs besonders gefährlich zu sein. Im Gegenteil ist ein durchaus erstrebenswerter, allgemeiner hoher Lebensstandard erreicht. Dass man dafür einen hohen Preis zu entrichten hat, – den Verzicht auf Bücher –, vermag Truffaut zuwenig als einen beängstigenden Verlust deutlich zu machen. Denn es gelingt ihm nicht recht, erkennen und empfinden zu lassen, warum Bücher von so elementarer Bedeutung sind, dass ihr Verlust mit dem der Fähigkeit zu Lesen auch das Gedächtnis beeinträchtigt, warum ohne sie die menschliche Kommunikationsfähigkeit, ja das Denken überhaupt und damit die Ausbildung von Individualitäten in Frage gestellt sind. Konformismus ist das Gesetz dieser Welt – aber er erscheint nicht bedrohlich genug. Der utopische Staat Bradburys garantiert vielmehr ein bedürfnisloses Glück der Gedankenlosigkeit, umsorgt und berät von den Vettern und Kusinen auf den Projektionsflächen des Fernsehens. Wo die Bedrohung nicht stark genug ist, fordert auch der Widerstand zuwenig: Die Menschen, die da ins Exil gehen, setzen keineswegs ihr Leben ein, sie bleiben ungeschoren, solange sie selbst die Bücher verbrennen, was sie auch tun, denn sie haben sich auf ihre Weise angepasst. Sie lernen zwar jeder ein Lieblingsbuch auswendig und behaupten damit, es der Nachwelt zu erhalten. Doch vermag dies nicht zu überzeugen: denn jeder rezitiert nur für sich selbst, er wird gleichsam zu dem Buch, dessen Titel er anstelle eines Namens führt, aber er teilt seinen Inhalt nicht mit. Nun ist sicher alles, was an interessanter Thematik in dem Stoff und sicher auch in dem Buch steckt, in Truffauts Film in Ansätzen vorhanden, aber nicht klar genug herausgearbeitet. Der intellektuelle Zuschauer wird es hineinlegen, der andere aber vielleicht fragen, warum man sich für ein paar verbrannte Bücher so alterieren soll. Der Kampf für die Freiheit wird nicht zum mitreissenden Fanal. Damit ist Truffauts Film vielleicht ein interessanter Diskussionsgegenstand, aber kein wirklich bedeutender Film.

Fs

Mehr Filme am Deutschen Fernsehen

(fd) 40 statt bisher 26 Hauptsendetermine am Donnerstag füllt das Deutsche Fernsehen (ARD) ab 1973 neben anderen Terminen (z.B. «Film-Festival») mit Spielfilmen. Filme, des Fernsehzuschauers liebste Unterhaltung, sind gegenüber eigenen Produktionen der Anstalten ungleich billiger. Beifall der Filmwirtschaft wird die ARD sicher nicht erwarten, aber auch die an wirtschaftlichen Konsequenzen weniger interessierten Filmfreunde können sich zwiespältiger Gefühle nicht ganz erwehren, geht es bei der Steigerung doch um Filme des Unterhaltungsgenres, auf die das Argument, dass sie sonst dem (deutschen) Zuschauer vorenthalten blieben, nicht zutrifft.

Französisches Fernsehen verfilmt Dürrenmatt

Daniel Lecompte verfilmt im Auftrag des französischen Fernsehens ORTF in Bern Friedrich Dürrenmatts Roman «Der Richter und sein Henker». Die Hauptrollen spielen Charles Vanel, Violette Fleury, Michel Herbaud und André Legal.