Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 13 (1961)

Heft: 10

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 12.07.2025

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

ZAZIE DANS LE METRO

Produktion: Frankreich
Regie: Louis Malle
Besetzung: Cathérine Demongeot, Philippe Noiret, Hubert Deschamps
Verleih: Monopol-Films

Die kleine, reine Törin Zazie, die uns Moderne durch ihre Unschuld lachend beschämt, geht unversehrt durch die verdrehte Welt der Erwachsenen.

ms. Gegen Louis Malle, den jungen französischen Filmkünstler, der mit "L'ascenseur à l'échafaud" und "Les amants" sich einen Namen gemacht hat, wurde an dieser Stelle - zur Zeit, als diese beiden Filme in Zürich über die Leinwand liefen - viel Kritisches vorgebracht. Prätention, die sich in der formalen Aufplusterung einer Kriminalgeschichte ("L'ascenseur à l'échafaud") äusserte, und Mangel an künstlerischer Keuschheit, die in der Darstellung einer Liebesnacht ("Les amants") sichtbar wurde, auch eine gewisse intellektuelle Verschmocktheit waren die Einwände, die sich gegen Louis Malles Filmkunst anführen liessen. - Dabei wurde freilich in keinem Augenblick bestritten, dass dieser junge Franzose zu den formal einfallreichsten und sichersten Künstlern des gegenwärtigen französischen Films gehöre; ja es schien, als ob er sich in seiner formalen Könnerschaft nur zu heimisch fühle und alles könne, ohne je die Glut des Sagenmüssens in sich anzufachen.

Und nun sitzt man vor "Zazie dans le métro", dem Film, den Malle nach dem Roman von Raymond Queneau gedreht hat. "Zazie dans le métro" ist keine Verfilmung eines Romans, wie man sie üblicherweise sieht. Queneaus Werk ist Quelle der Inspiration zu etwas durchaus Neuem. Wie in wenigen andern Fällen wird es deutlich, dass die Kreation aus der Kraft und den Gesetzen des filmischen Bilderzählens aus einem Stoff, der uns bereits vertraut scheint, etwas völlig anderes zu schaffen in der Lage ist. Malle setzt sich, indem er Raymond Queneau zum Inspirationsquell genommen hat, kongenial neben den Schriftsteller. Dabei wird manches sichtbar, was bis jetzt verborgen geblieben sein mochte: Etwa das, dass auch die beiden ersten Filme Malles, was immer man gegen sie anzuführen imstande war, einer bestimmten Notwendigkeit, einer bestimmten sittlichen Vorstellungswelt angehörten. Die Leidenschaft der Liebe, die in jenen beiden Filmen verherrlicht wurde, das Hinführen der Personen in eine menschliche Ursituation, in welcher nur noch zählt, was sie wirklich an Substanz in sich tragen; das Reduzieren der Menschen auf ihre unverstellbare, mit keinen Heucheleien der Konvention mehr übertünchbaren Gefühle, auf die Nacktheit ihrer Existenz, die in der Leidenschaft aufbricht und die Menschen entweder erhöht oder zerstört: Louis Malle hat in "L'ascenseur à l'échafaud" und in "Les amants" davon berichtet, und er hat sich, indem er solcherart die Glut der Wahrhaftigkeit schürte, als ein Kritiker unserer Zeit, unserer Gesellschaft entpuppt. In "Zazie dans le métro" wird die Kritik gänzlich unverkennbar.

*

Eine politische, eine soziale Kritik? Keinesfalls. Eine Kritik vielmehr von grundsätzlicher, von vitaler Art. Gegen die technisierte Gesellschaft, mit ihren Nivellierungen alles Menschlichen, richtet sich sein Film. Sie entlarvt er, heiter, burlesk, scharf, mit jener schöpferischen Bösartigkeit, die nur dem wirklichen Moralisten eigen ist. Zazie, das zehnjährige Mädchen, das nach Paris kommt, ist das Instrument dieser Kritik. Wer ist Zazie? Eine Göre? Ja, und doch nicht, kein frühreifes Kind mit den Allüren der "Halbstarken", kein verdorbenes Wesen, das sich vorzeitig ins Leben und in die grässlichen Geheimnisse der Erwachsenen vergafft. Zazie ist die Unschuld selbst, ist die Reine und Unversuchte, ein Kind, in dessen Mund alle die Redensarten der Erwachsenen, die erotomanen und die übrigen verderbten, sämtliche um ihre Lüsternheit, ihre Grobheit, ihre Sündhaftigkeit gebracht werden. Ein Kind, das, so grob, so lästerlich es auch reden mag, nie von der Grobheit und der Lästerlichkeit angesteckt wird, vielmehr durch seine Reinheit die Verderbtheit der Erwachsenenwelt erst erkennbar macht. Schicht um Schicht, wie Kulisse um Kulisse in der Schlägerei des Films, bricht die Welt der Erwachsenen als eine Welt der Verlogenheit, der Heuchelei, der Grosstuerei auseinander. Und Zazie, das kleine Mädchen mit dem Ponyhaarschnitt und der grossen Zahnlücke, dem orangefarbenen Pullover und den steckendünnen Beinchen, vollbringt dieses Wunder. Es ist ein Wunder der Heilung.

Die Welt wird entlarvt. Die Tage der Erwachsenen werden als ein Geschwätz lächerlich gemacht, die Ernsthaftigkeit, mit der wir hinter dem Leben her sind, als ein schreckliches Spiel blossgestellt. Umkehrung aller Werte? Zerstörung der lebenermöglichenden Konventionen? Wer so fragt, zeigt, wie wenig ernst es ihm mit dem Unbehagen in unserer Gegenwart ist. Und gibt zu, wie schlecht er dazu geschaffen ist, die Moral der scheinbaren Immoralität, welcher sich Louis Malle zuwendet, zu begreifen. Es gibt Leute im Kinosaal, die schütteln den Kopf und zischeln mit den Lippen vor Entrüstung über die kleine Gör, die da flucht und lästert und geile Worte braucht, und sie meinen, das nun sei die vielberedete verdorbene Jugend unserer Gegenwart. Schütteln kann man aber, sieht man einmal mit den Augen dieses Kindes, nur über die Erwachsenen den Kopf, und entrüstetes Zischeln ist nur am Platz bei diesen Männern, die sich belügen, bei diesen Frauen, die sich verlieren, ohne dass je ein Verlust verspürt würde. Die Welt, wie wir Erwachsene sie uns gebaut haben und wie wir sie hätscheln als die uns gemässe, fällt auseinander, und es schadet nichts; denn sie zerfällt vor dem reinen Blick eines Kindes. Vor diesem Blick, der alle Gemeinplätze der Moralität, alle Geheimnisse der "Erfahrung" durchdringt, ergibt es sich, dass die Welt, die sich dennoch so viel Mühe gibt, ernst genommen zu werden, nur noch komisch wirkt; komisch ist sie in den Augen des Kindes. Die Augen des Kindes aber sind die Augen, mit denen Louis Malle auf die Welt blickt, und so entstand seine Burleske.

*

"Zazie dans le métro" ist eine Burleske, wie man sie seit "Hellzapopin", das freilich nur oberflächlich gewesen ist, nie mehr gesehen hat auf der Leinwand. Stilistisch lässt sich mancherlei nachweisen: Der Einfluss des Surrealismus, der selbstverständlich schon rein literarisch vorhanden ist, in der Person von Raymond Queneau, der aber vor allem filmisch wirksam wird, indem Louis Malle erneuert, was die Avantgarde der zwanziger Jahre in ihren optischen Lustbarkeiten erschaffen hatte (und es erneuert mit dem hinreissenden Talent und der schöpferischen Unbeschwertheit, wie man sie bei allen jenen, besonders den Deutschen, leider vermisst, die sich daran gemacht haben, den Film von heute vor der Verkommerzialisierung zu retten - durch formalistischen Leergang und aufgeblasene Gescheitheit). Man erkennt auch andere Einflüsse, zunächst den des Stummfilms überhaupt, der zur Freiheit und Ungeniertheit der optischen Formulierung ja noch in einem weit kindlicheren, aber auch ergiebigeren Verhältnis gestanden hatte; erkennt den Einfluss auch etwa eines Artaud, der im Theater vergeblich zu realisieren versucht hatte, was Malle nun im Film mit seiner für jegliche Traumrealisation besser geeigneten Technik nun vollbringt - nur scheinbar mühelos freilich, in Wahrheit auf Grund mühevollster Proben.

So unbeschwert, zugleich aber so gescheit ist der Surrealismus im Film noch nie in Erscheinung getreten. Indem die Wirklichkeit durch das Burleske sich selber verfremdet wird, wird sie endlich zur Uebereinstimmung mit sich selbst gebracht. Die Frauen, die sich violett verfärben, die Männer, die von einer Gestalt in die andere schlüpfen, die Verzerrung der Perspektiven, die Aufhebung der Synchronität der Bewegungen, die Entschwerung der Körper, die Sistierung der logischen Berechenbarkeit, die falschen Rückblendungen, die Umkehrung der Beziehungen von Mensch zu Mensch: in jeder dieser burlesken Veränderungen der normalen Welt geschieht eine Entlarvung, vollzieht sich ein Durchbruch zur Wahrheit. Die Menschen, ausgenommen Zazie, in deren Augen sich alles so komisch ausnimmt, sind keine Menschen mehr, sondern Marionetten, Gelenkpuppen in einem mörderischen Spiel des Lebens, das sie nicht zu durchschauen imstande sind und das sie, obwohl es sie zerstört, auch noch loben.

Für die moralische und zeitkritische Haltung Louis Malles ist jene Sequenz von repräsentativer Bedeutung, wo das Auto des Mannes, der bald als Polizist, bald als Tourist durch Paris tollt, und der män-

nertollen Frau, die sich unversehens in einen Transvestiten verwandelt, im abendlichen Stossverkehr der Metropole stecken bleibt: die verzweifelte Komik dieser Situation erinnert in ihrer künstlerischen Qualität, aber auch in ihrer satirischen Wahrhaftigkeit an die Kunst Chaplins und ihre Fähigkeit, die Tragikomödie der Gesellschaft dem heilsamen Gelächter preiszugeben. Sind wir nicht eingeklemmt in diesen unentwirrbaren Verkehr? in diese unentwirrbare, starre Rationalisierung des Daseins? in diese Schematisierung unserer Lebensbedürfnisse? Unser Dasein folgt den Stanzungen einer Lochkarte, und anders als marionettenhaft komisch kann das auf jemanden, der sich draussen hält, nicht wirken. Oder doch? Zazie gesteht am Schluss, als sie wieder heimfährt: "Ich habe gealtert!" Sie geht zwar unversehrt aus dem Abenteuer hervor, aber sie hat gealtert, und indem sie altert, ist sie dem Zeitpunkt schon näher gekommen, da auch sie nach einer Lochkarte zu leben beginnen wird.

Ist das Schicksal? Der Moralist, wie Louis Malle und seine Ahnen in der Kunst, die Surrealisten, es sind, sieht kein anderes Weichen vor diesem Schicksal, als darin, es durch Lächerlichkeit erträglich zu machen. Und durch Poesie. Denn Malles Film ist voller Poesie, nicht nur dort, wo er ironisiert, wie in den Parodien auf den Wildwester, auf den Film der "Nouvelle Vague" und auf sich selbst, auf die Beschwörungen Fellinis und die metaphysischen Elementarität von Alain Resnais; sondern dort vor allem, wo sich in den Augen des Kindes, dieses kleinen, reinen Toren im Lande Babel, die Schönheit entfaltet. Schön, gelungen in allen seinen Teilen ist so dieser Film, mag er auch unbequem sein oder von vielen nicht verstanden werden. Verständnis allerdings stellt sich nur dort ein, wo man gelernt hat, die Augen nicht mehr nur nach einer Fabel (wie dünn ist sie) Auslug halten zu lassen, sondern die Bilder des Films als Zeichen, als Chiffren für geistige Wesenheit, für eine Wahrheit hinter der Erscheinung zu begreifen.

DIE GEJAGTEN

Produktion: Schweiz
Regie: Max Michel
Besetzung: Heinrich Gretler, Claude Farell, Heinz Wöster, Max Lenz u. a.
Verleih: Sphinx-Films

ms- Heinrich Gretler, die Schultern geduckt und die mächtige Nase schnüffelnd vorgereckt, schlendert über den Dorfplatz von "Hablikon". Er fahndet. Im Brunnen, den er zu reinigen hat, sitzt Max Werner Lenz als Strassenkehrer. Die beiden kommen ins Gespräch, und als sich der Detektiv verabschiedet, sagt der Strassenkehrer, dem sich der Fahnder nicht zu erkennen gegeben hat, Wachtmeister zu ihm. Wieso Wachtmeister, will Gretler wissen, und Lenz, der Strassenkehrer, meint, er sei doch Wachtmeister Studer. "Nein, Müller!" "Aber sie gleichen dem Studer", schliesst der Mann im Brunnen das Gespräch und zwinkert mit den Augen. Jedermann im Publikum hat nun verstanden: man hat eine Anspielung auf Heinrich Gretlers Interpretation des Wachtmeisters Studer in Leopold Lindtbergs gleichnamigen Film zu hören bekommen. So jagt ein Scherz den anderen, und wo die Scherze sich nicht jagen (und das ist die meiste Zeit des Films), breitet sich Langeweile aus.

Da geht ein Romanautor (Walter Blickensdorfer) hin und schreibt eine Kriminalgeschichte, deren Held, der Fahnder Müller, verzweifelt dem berühmten Wachtmeister in Friedrich Glausers Roman gleicht. Da setzen sich ein Filmproduzent (Erwin Dietrich) und ein Regisseur (Max Michel) samt einigen Drehbuchautoren zusammen und fabrizieren aus diesem Roman, den zu lesen wenigstens noch einigen Spass macht, eine Filmstory, die dem Kriminalfall alle Spannung aussagt wie der Vampir der Schönen das Blut. Von Anfang an steht fest, wer der Mörder ist: Heinz Wöster spielt ihn nämlich so schlecht - auf den tragischen Stelzen des Burgtheaters thronend und mit einer statuarischen Miene der edlen Heimsuchung -, dass gar kein Zweifel bestehen kann, dass er der Schlimme ist. Aber schliesslich darf man den Schauspielern keinen Vorwurf daraus machen, dass sie so unfreiwillig komisch wirken. Ihr Regisseur, der aus München eingeführte ehemalige Cutter Max Michel, ist nämlich völlig ohne Ahnung in der Wissenschaft, wie man einen Schauspieler führen muss; so ohne Ahnung, dass man auch mit ihm beinahe Erbarmen hat.

Leider, obwohl er von Beruf einmal Cutter war, hat Max Michel auch keinen Sinn für filmische Gestaltung, und da Georges Stilly unterdessen zu seiner Photographierkunst auch nichts hinzugelernt hat, ist der Film auch optisch jämmerlich herausgekommen. Nichts stimmt. Die Geschichte macht sich "selbständig", sie hat keine Landschaft um sich, keine Stadt und keine Dörfer, obwohl sie angeblich in Zürich und in dem Dorf Hablikon spielt; es fehlt ihr der menschliche Kontakt, und -was in einem Kriminalfilm das Allerschlimmste ist - eben die Spannung. Es ist geradezu erstaunlich, mit welcher Fertigkeit diese Filmleute an der Arbeit gewesen sind, um die Spannung niederzumetzeln. Dafür frönen sie ausgiebig den Dialogen. Müller, der Fahnder, muss ständig reden, wahrscheinlich darum, weil die Leute im Kinosaal und im Kriminalfall nicht dahinter kommen sollen, dass er auch denkt, kombiniert, schnüffelt und zuletzt das knifflige Rätsel löst. Wenn Fahnder Müller am Morgen an der Beerdigung des Opfers teilnimmt, liegt auf dem Friedhof Schnee; wenn er am Abend des gleichen Tages aus dem Haus der Witwe tritt, liegen die Strassen blank. Wer vollbringt im Schweizer Film solche Wunder? Der Föhn vollbringt sie. Oder die Unachtsamkeit des Regisseurs. Und so folgt eine Unachtsamkeit der anderen. Sie aufzählen? Es hiesse, den Film Szene um Szene, Bild um Bild fast, der Lächerlichkeit preisgeben.

Man muss aber fragen: Wo bleiben der Ernst, die Sorgfalt, die Verantwortung bei der Produktion? Der Schweizer Film im allgemeinen hat einen schweren wirtschaftlichen Stand. Es darf daher verlangt werden, dass eine gewisse Qualität innegehalten wird. Was hier geleistet wurde, ist keine Leistung, die das schweizerische Qualitätszeichen verdient. Was uns hier vorgesetzt wird, ist ganz im Gegenteil dazu angetan, die gesamte schweizerische Filmproduktion in Verruf zu bringen. Mehr Sorgfalt ist da denn doch zu erbitten! Und wer's nicht versteht, soll die Finger von der Sache lassen!

ZORNIGES SCHWEIGEN
(The Angry Silence)

Produktion: England
Regie: Guy Greene
Besetzung R. Attenborough, Pier Angeli
Verleih: Monopol-Films

ms. "The Angry Silence" des jungen englischen Regisseurs Guy Greene ist einer der mutigsten Filme, die man in letzter Zeit zu Gesicht bekommen hat. Mut allerdings zählt wenig, wenn er nicht auch künstlerisch in Erscheinung tritt. Und auch hier zeigt sich Guy Greene von Glück gesegnet. Das Thema also ist gewagt: ein Arbeiter setzt sich über einen (von kommunistischen Hintermännern angezettelten) wilden Streik hinweg und erduldet alle erdenklichen Schikanen und die Bedrohung des Lebens, nur um der Uebermacht der blossen Gewalt nicht klein beigeben zu müssen; nur um sich selbst bleiben zu können. Nicht er allein wird geplagt, auch seine Familie wird dem Terror ausgesetzt, und eine wachsende, mehr und mehr zermürbende Einsamkeit umgibt den Mann. Erst als ein Ueberfall auf ihn verübt wird, von einem Rowdy, wobei er ein Auge verliert, erkennen die Streikenden, dass sie zu weit gegangen sind, und dem einen oder anderen dämmert es vielleicht auch, was es heisst, den Mut zum Einzelgang, zur eigenen Entscheidung, zum eigenen Denken zu haben.

Der Film ist durch die Aufrichtigkeit, mit welcher er Sozialprobleme unserer Gegenwart, das Problem des Terrors durch die Gewerkschaften, aufgreift, für manche wohl unbehaglich. Aber er sagt - zum ersten Mal meines Wissens auf der Leinwand - Dinge, die endlich gesagt und eben auch im Film dargestellt werden mussten. Und weshalb überzeugt der Film Guy Greenes so sehr? Weil er so sachlich, so sauber ist. Hier begegnet man endlich jenem klaren, effektlosen, in der Milieuzeichnung wie auch in der psychologischen Schilderung gleicherweise nüchternen und richtigen Realismus wieder. Nichts ist auf

In dem mutigen, sozialkritischen Film über das Problem des gewerkschaftlichen Terrors und des Freiheitsrechts des Einzelnen spielen R. Attenborough und Anna Maria Pierangeli ausgezeichnet.

Effekt aus, es gibt keine Forcierung des dramatischen Ereignisses, es gibt keine Melodramatik, weder des Herzens noch des Sozialen. Dafür zeichnet der Film Menschen, in denen sich eng ineinander Gutes und Schlechtes mischt: selten sah man in einem Filmwerk eine so sensible, so behutsame, so ohne Typisierung auskommende Charakterdarstellung. Die feinsten Regungen, die unscheinbarsten Wandlungen kommen leise und sicher an. Am schönsten, ja geradezu faszinierend kommt diese sensible Nüchternheit, diese asketische Charakterisierung in der Darstellung des Helden Tom durch Richard Attenborough zum Ausdruck: das ist ein Meisterstück der Schauspielkunst, die ganz Leben, ganz Sicherheit des Daseins geworden ist. Attenborough ist der Film überhaupt zu danken, hat er doch dessen Produktion aus eigenen Mitteln übernommen. Neben ihm spielt Pier Angeli, die junge Italienerin, die einst so hoffnungsvoll begonnen hatte, dann in Schablonen gepresst wurde, hier nun aber endlich wieder als die grosse Schauspielerin erscheint, die sie ist: sie spielt eine junge Frau, Toms Gattin, herrlich, bezaubernd, zart und feinfühlig und dabei von einem hohen Mass an Instinktsicherheit, die ihr den richtigen Weg weist.

POLICARPO

Produktion: Italien
Regie: Mario Soldati
Besetzung: Renato Rascel, Peppino de Filippo, Carla Gravina
Verleih: Pandora-Films

ms. Mario Soldati, ein dem Literarischen verpflichteter Regisseur, Schöpfer der unvergleich schönen Impression der guten alten Zeit, "Piccolo mondo antico", hat mit "Policarpo", seinem letzten Film, wieder diese alte, uns entsunkene Epoche der Jahrhundertwende aufgesucht. Ein armer Schlucker, Ministerialschreiber, von Renato Rascel dargestellt, ist der Held der Fabel. Policarpo sieht sich in seiner Existenz bedroht: durch die Erfindung der Schreibmaschine, die eine teuflische Erfindung ist und ihn, wie er befürchtet, des Brotes berauben wird. Was tut ein schlauer Vater. Er schickt seine mannbare und hübsche Tochter seinem Vorgesetzten (Peppino de Filippo) ins Garn, aber wehe, es geschieht anders. Nicht dem Vorgesetzten schenkt das schöne Kind sein Herz, sondern dem Vertreter der neuen gefährlichen Zeit, dem Schreibmaschinentechniker. Ein grosser Film? Nein, es ist ein Nichts an Fabel, ein Wenig an Substanz. Aber er ist schön, bezaubernd durch seine komödiantische Laune, durch seine Lebensfreude überhaupt, durch die Anmut seiner Geschwätzigkeit, den Charme seines Temperaments: ein Fest erdichteten Lebens, das uns wohl tut und das uns gute Laune schenkt.

DIE GLORREICHEN SIEBEN
(The magnificient Seven)

Produktion: USA.
Regie: J Sturges
Besetzung: Yul Brynner, Horst Buchholz, Steven MacQuenn, Edi Wallach
Verleih: Unartisco-Films

ms. Zurzeit können die Schweizer in vielen Kinotheatern einen Film bewundern, dessen Vorlage, der japanische Film "Die sieben Samurai", seinerzeit während weniger Tage kaum ein einziges Kino zu füllen vermocht hat. Woher dieser Unterschied des Interesses? Dass Japan grossartige Filme macht, nehmen nur jene zur Kenntnis, die sich einerseits der künstlerischen Autonomie der Gattung Film bewusst sind und die anderseits zur besonderen Ausformung japanischer Kultur im Film ein leidenschaftliches Verständnis haben. Ein Film aber, der, wie eben "The magnificient Seven" aus Hollywood kommt, findet von vorneherein den guten Glauben derer, die künstlerische Ansprüche kaum stellen und die sich ganz schlicht während zweier Stunden unterhalten lassen wollen.

Ein Vergleich zwischen "Die sieben Samurai" von Akira Kurosawa und "The magnificient Seven" von John Sturges ist zwar notwendig, weil er Unterschiede filmkünstlerischer Auffassung deutlich macht. Aber er ist auch ungerecht, weil er einen Film, der gut und spannend ist, nämlich den amerikanischen an einem Werk misst, das tief im Menschlichen gründet und künstlerisch von unvergleichlicher Kraft der Form ist. Die Geschichte ist diese: Sieben Männer, alle mutig, doch alle ohne Geld, verdingen sich als Kämpfer bei Bauern, deren Dorf jährlich mehrmals von Räubern überfallen wird und die so des hart erarbeiteten Brotes, der dürftigen Nahrung für ihre Familien, beraubt werden. Die Bauern sind zunächst von der siegreichen Abwehr der Eindringlinge begeistert, wenden sich aber, als die Räuber zur Belagerung schreiten und der Blutzoll immer höher wird, gegen ihre Beschützer. Erst nach einem letzten Kampf, in dem sie die gedungenen Streiter zunächst allein lassen, sehen sie ein, dass die Freiheit diese Opfer verlangt hat. Ihr Dorf hat nun Ruhe vor den Banditen. Heimatlos aber, wie sie gekommen sind, ziehen die Ueberlebenden der Helfer ab.

Kurosawas sieben Streiter sind Samurai: sie gehören, wenn auch einer niedrigen, so doch einer eindeutig bestimmten und sozial anerkannten Kaste, dem niedrigen Kriegeradel an und verkörpern als Ritter, die sich in Sold stellen, eine bestimmte sittliche Welt, an welcher Mut vor dem Gegner, Fairness im Kampf, Beherrschung der Regeln des Schwertkampfes feste Punkte des Verhaltens bilden. Bei John Sturges aber sind aus den Samurai sieben Desperados geworden, sieben jener entwurzelten Männer des Wilden Westens, die, vom Hunger und von ihren Feinden - und ein jeder ist hier der Feind des anderen - gejagt, das Abenteuer suchen und im Abenteuer, unbewusst, den Tod, der sie von der Angst befreien soll. Kurosawas Kämpfer sind also Männer die im Augenblick zwar, da sie von den Bauern gedungen werden, ohne Arbeit sind, indessen sozial ihrer Klasse sich bewusst und im Lebensstolz dieser Kriegeradeligkeit verwurzelt. Die sieben Desperados von John Sturges sind Deklassierte von allem Anfang an.

Das hat seine Folgen: im amerikanischen Film wird Menschlich-Gültiges sichtbar erst in dem Augenblick, als sich die sieben Männer, von denen ein jeder tapfer ohne jeden Zweifel ist, in der Begegnung mit den Bauern ihrer Entwurzelung erst recht innewerden und so während ihres Lebens im Dorf zum erstenmal Gemeinschaft zu erleben beginnen. Das ist eine schöne, berührende Wandlung, die John Sturges in diesen Männern sichtbar zu machen versteht. Aber an menschlicher Vertiefung reicht der amerikanische Film dadurch noch nicht an den japanischen heran, wo Kurosawa die eine Welt mit der anderen konfrontiert, die Welt der Samurai, die ihre eigene Grösse und das ihr eigene Elend hat, mit der Welt der Bauern, deren Elend ein anderes und deren Grösse wieder eine andere ist. Bei Kurosawa stehen beide Welten unvereinbar neben- und zuletzt gegeneinander, und indem die Samurai, soweit sie überleben, nach dem letzten Kampf abziehen, fest verwurzelt in den Normen ihrer Kaste, doch heimatlos in einem höheren Sinn, da bricht die Tragödie des Glanzes und des Elends des Soldatentums auf, das sich zum Selbstzweck gesetzt hat. Das rührt nun nicht nur an, das erschüttert.

Dennoch: der Film von John Sturges, nimmt man ihn als einen Wildwester, und das ist er ja, ist einer der besten dieser Gattung, die man seit langem zu Gesicht bekommen hat. Die eruptive, künstlerische Kraft Kurosawas hat Sturges nicht, die epische Wucht, über welche vielfältig die Glanzlichter des lyrischen Aufschwungs gleiten, ist ihm unbekannt. John Sturges erzählt geradlinig, vordergründig, aber spannungsvoll und lebendig, wie es sich für einen Wildwestfilm gehört. Die Landschaft Mexikos, jene von Morelos, ist attraktiv und verleiht dem Film einen Glanz der exotischen Schönheit. Und die Bauern, mexikanische Peones, haben in jeder Gebärde Wahrheit. Die Darsteller der sieben Desperados wirken nicht alle gleicherweise überzeugend: Yul Brynner, der den Anführer spielt dringt kaum zur menschlichen Wirklichkeit durch, und Horst Buchholz, der von Hollywood in diesem Film zum Star gemachte junge deutsche Darsteller, übertreibt unsäglich (so kühn wie ahnungslos ist es, diesen gewiss sympathischen Schauspieler in die Rolle einzusetzen, die bei Kurosawa Toshiro Mifune, der Hauptdarsteller auch von "Rashomon", innehat). Die übrigen Schauspieler aber, Träger unbekannter Namen, unter ihnen ein prachtvoller Kerl, Steven MacQuenn, und ein unheimlich differenzierter Edi Wallach als Banditenchef, strahlen eine Lebensechtheit aus, die den Film darstellerisch auf ungewohnter Höhe hält. Hier gibt es Augenblicke, da das Geschehen einem tief unter die Haut dringt. Aber man sitzt vor der Leinwand mit atemloser Spannung die ganze Zeit hindurch: und man freut sich, weil das Leben, wenigstens in einem fernen Land, in Mexiko, und zu einer vergangenen Zeit, um die Jahrhundertwende, so einfach, so klar, so kraftvoll und in den Entscheidungen so heilsam brutal zu sein vermag.

Die "glorreichen Sieben" in einem guten, vertieften und lehrreichen Wild-Wester