

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 23 (1971)
Heft: 14

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

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

FILM KRITIK

Adalen 31

Produktion: Schweden, 1968
Regie und Buch: Bo Widerberg
Kamera: Jorgen Persson
Darsteller: Peder Schildt (Kjell), Kerstin Tidelius (Mutter), Roland Hedlund (Vater), Marie de Geer (Anna), Jonas Bergstrom (Nisse)
Verleih: Star-Film, Zürich

Immer wieder gibt es Filme, die abseits des breiten Publikums in wenigen Kinos ein stilles Dasein fristen und die es doch verdienen würden, ins Gespräch zu kommen. In der Schweiz ist es dem grossartigen Werk von Bo Widerberg so ergangen. Seine Filme «Kvarteret korpen» («Rabenviertel», 1963) und «Hello Roland» (1966) waren meines Wissens bei uns überhaupt noch nicht zu sehen, «Barnvagnen» («Der Kinderwagen», 1963), «Kärlek 65» («Liebe 65», 1965), «Elvira Madigan» (1967) fanden nur bei wenigen Filmfreunden Aufmerksamkeit. Der Regisseur, neben Ingmar Bergman vielleicht der bedeutendste in Schweden, ist bei uns ganz einfach noch nicht entdeckt worden. Das wird sich aller Wahrscheinlichkeit nach ändern, wenn sein dieses Jahr in Cannes ausgezeichnete und spektakuläre Film «Joe Hill» zu Beginn der neuen Filmsaison anlaufen wird. Doch auch Bo Widerbergs frühere Filme verdienen Beachtung, unter ihnen vor allem der stille, ausgewogene und dennoch engagierte «Adalen 31», der nun zu recht ungünstiger Zeit in den Kinos der deutschsprachigen Schweiz anläuft.

«Adalen 31» ist ein Film über die Abhängigkeit des einzelnen Menschen vom Kollektiv und beruht auf historischen Tatsachen. Im nordschwedischen Adalen wurden 1931 Arbeiterstreiks auf Betreiben der Fabrikanten durch die Armee niedergewalzt. Fünf Menschen mussten bei der Auseinandersetzung ihr Leben lassen, als die Soldaten völlig überflüssigerweise das Feuer auf einen Demonstrantenumzug eröffneten. Doch Bo Widerberg zeigt nicht allein die geschlossenen Fabriken, die Not der Arbeiter, die Bemühungen der Industriellen, die auswärtige Arbeiter herbeiziehen, um die Streiks zu brechen, und den Einsatz der Armee. Mit grosser Hingabe schildert er die Auswirkungen der Arbeitermanifestation auf das Leben in der kleinen Ortschaft, auf die einzelnen Familien. Dadurch, dass er das historische Ereignis neben den Alltag der Menschen setzt, indem er zeigt, dass der Streik auf jedes Mitglied der Ortschaft einen ganz bestimmten Einfluss ausübt und es –

unbewusst vorerst – aus seiner gewohnten Lebenssituation herausreisst, entwirft er ein Bild von den Geschehnissen, das der Wirklichkeit vermutlich näherkommt als ein reines Dokument. Ohne Zweifel aber ist es Widerberg damit auch gelungen, seinem Film eine allgemeingültige Aussage über das Kräftespiel im Kollektiv erfolgreicher Veränderungen der sozialen Umstände und der persönlichen Lebensgestaltung jedes Individuums zu verleihen.

Obwohl Widerbergs Film durchaus klassenkämpferische Züge anhaften, verzichtet der Regisseur auf jenes Pathos, wie es etwa den russischen Revolutionsfilmen Eisensteins oder Pudowkins eigen ist. Nichts von jener Strenge und der dramaturgischen Zuspitzung auf die Auseinandersetzung zwischen den Klassen ist hier zu spüren. «Adalen 31» baut auf der Idylle der nordschwedischen Landschaft auf, die Frieden und die Ungebundenheit der Weite ausstrahlt, und beginnt im sauber herausgeputzten Häuschen der Arbeiterfamilie Anderson, wo fünf Menschen in scheinbar ungestörter Eintracht miteinander leben. Widerberg drängt das politische Geschehen in den Hintergrund und gibt sich ganz der Schilderung des Lebens in dieser Familie hin, die er durch und durch charakterisiert: die um Reinlichkeit besorgte Mutter, den Vater, der nicht mehr zur Arbeit geht, sich mit den Streikenden solidarisiert, aber die Menschlichkeit immer über den Klassenkampf stellt, den ältesten Sohn, dessen Liebhabereien der eben entdeckte Jazz und die «Erforschung» der erogenen Zonen bei den Mädchen sind, und die zwei andern Kinder, die sich noch ganz ihren Spielen hingeben. Gewiss, es gibt da Einbrüche, die darauf hinweisen, dass der Streik gerade auch in dieser Familie seine Spuren hinterlässt. Der Lohnausfall lässt die Mahlzeiten kärglich werden, und die Mutter klagt einmal darüber, dass die Seife knapp werde. Gerade diese Betonung des Familiären trägt sehr stark dazu bei, dass die Menschen in Widerbergs Film nie zu rein politischen Symbolen, zu Marionetten des Kollektivs werden, wie dies in Filmen mit revolutionärem Inhalt so gerne geschieht. Diese besonders in der Anfangsphase des Films gepflegte Bezogenheit auf den Menschen wirkt sich dann auch auf den zweiten Teil des Werkes aus, wo sich die Lage zuspitzen beginnt, indem die unbeugsamen Industriellen erst Streikbrecher herbeirufen und nach dem Widerstand der solidarisierten Arbeiter die Armee zu Hilfe rufen. Hier wird nun als Folge der sorgfältigen Charakterisierung die Verhaltensweise eines jeden der betroffenen Menschen verständlich und seine Haltung in der Zuspitzung der Ereignisse nachvollziehbar. So wird denn auch deutlich, dass eine Veränderung einer bestimmten sozialen Situation wohl den Auftritt des Kollektivs erfordert, dass aber die Kraft dazu allein in der Geborgenheit und im bedingungslosen Rückhalt in dem den einzelnen Menschen stützenden familiären oder freundschaftlichen Kreis geschöpft werden kann. Wo der Mensch allein als ein Sklave einer Gruppierung agiert – sei es nun aus

innerer Überzeugung oder aus Verzweiflung –, ist er zum Scheitern verurteilt. Das zeigt Bo Widerberg am Beispiel des eingreifenden Militärs, das in seiner entpersönlichten Lage die Nerven verliert und zu einer sinnlosen Tat ausholt.

Der Film endet in Schrecken und Hoffnung zugleich: die Soldaten feuern in den Umzug, der sich zum Protest gegen die Anwesenheit des Militärs formiert hat. In einer Szene, die wie eine provinzielle Nachempfingung von Eisensteins grandioser Odessa-Treppenszene im «Panzerkreuzer Potemkin» anmutet, aber nicht minder erregend und aufreizend wirkt, sterben fünf Menschen unter den Kugeln der Soldaten. Unter den Opfern befinden sich Vater Anderson und die Industrielentochter, deren Herz grösser war als das Verständnis für den Reichtum ihres Vaters. Als Zeichen der Trauer heulen die ganze Nacht die Fabriksirenen. Aber sie verkünden zugleich einen neuen Morgen: die Niederlage der Arbeiter ist ein Sieg. Die Ereignisse von Adalen haben wesentlich dazu beigetragen, die schwedischen Sozialisten an die Macht zu bringen. Widerberg tönt diesen Sieg in einer wunderschönen poetischen Schlussequenz an.

Bo Widerberg unterlegt seinen Film mit Bildern von fast unwirklicher Zartheit, die eigentlich im Widerspruch zu den Geschehnissen stehen. Sie verleihen dem Werk eine dichte Stimmung und eine wahrscheinliche Schönheit, ohne aber verniedlichend zu wirken. Im Gegenteil: die Poesie des Bildes lässt den Kampf der Arbeiter um so plastischer werden, der kontrapunktische Einsatz einer bis ins letzte ausgefeilten Inszenierung und der ideologischen Auseinandersetzung mit ihren ganzen Wirnissen verstärkt noch die agitatorische Bedeutung dieses Films. Bo Widerberg nimmt eindeutig Stellung. Seine Liebe gehört den Arbeitern, den Unterdrückten. Gerade weil seine Sympathien ihnen gehören, verherrlicht er sie nicht bedenkenlos. Er zeigt ihre Schwächen, ihre Zerrissenheit nicht weniger pointiert als das Machtstreben der privilegierten Klasse. Das schafft eine grosse Distanz zu jenen blinden Agitationsfilmen, die keinen andern Zweck haben, als ihre Zuschauer zu fanatisieren. Dass Widerberg den Menschen auch im Klassenkampf in erster Linie Mensch sein lässt, ihn nicht zu «politischem Material» entwürdigt, gibt seinem Werk eine ungeheure Kraft.

Urs Jaeggi

Pourquoi l'Amérique

(Amerika – Warum?)

Produktion: Frankreich, 1970
Zusammenstellung: Frédéric Rossif
Verleih: Vita-Film, Genf

Die Bedeutung des Dokumentarfilms als lebendiger Augenzeugenbericht historischer Ereignisse ist unbestritten. Dokumentarsendungen über die bewegtesten Zeiten unseres Jahrhunderts haben am

Fernsehen und im Kino verschiedentlich grosses Echo hervorgerufen. Frédéric Rossif («Mourir à Madrid») hat es unternommen, aus verschiedenen Archiven Material zusammenzutragen und einen Filmbericht über Amerika aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen zu montieren. Besonders augenfällig ist die heutige Aktualität seiner Montage. Die Parallelen des jetzigen, von Unruhe und Erschütterungen heimgesuchten Amerika und dem Amerika der zwanziger und dreissiger Jahre sind in mancherlei Hinsicht frappant. Es sind denn auch die aufwühlenden, sensationellen Ereignisse jener Zeit, die Rossif in den Vordergrund stellt: Prohibition und Verbrechen, Börsenkrach und Wirtschaftskrise, soziale Unruhen, Armut, Rassenhass, Polizeiterror und die verrückten Absonderlichkeiten amerikanischer Lebensformen. Der tiefe Graben zwischen dem idealen Anspruch auf Freiheit und Demokratie und der Realität der Ausbeutung, Diskrimination, Armut und Korruption ist dem europäischen Betrachter schon immer aufgefallen. Man denke etwa an die kürzlich in Amerika gedrehten Filme der Europäer Schlesinger, Antonioni und Forman. Rossifs Film ist eine unmissverständliche Anklage gegen das kapitalistische, unmenschliche, primitive Amerika jener Zeit. Es gibt für ihn eigentlich nur einen Lichtblick: Präsident Roosevelt. Er hat mit seinem Programm des «New Deal» die Krise gemeistert und als erster amerikanischer Präsident die soziale Verantwortung des Staates erkannt. Rossifs Dokumente lassen sich natürlich nicht leugnen; seine Wochenschauberichte sind ja authentisch. Nur, die Auswahl, die er besorgte, gibt ein einseitiges Bild. Er registriert die Symptome des kranken Amerika wohl sehr genau, doch seine Diagnose ist in vielem falsch. Was nicht an der Oberfläche erscheint, erfasst er nicht. Dies kommt in dem etwas überheblichen Ton des Kommentars zum Ausdruck. Wenn wir uns an die europäische Geschichte jener Jahre erinnern, sollten wir uns vielleicht doch eher bescheiden. Immerhin hat das amerikanische Volk in einer Zeit schlimmster Depression und Arbeitslosigkeit mit überwältigender Mehrheit sich für eine demokratische Regierung entschieden und ist nicht den Versuchungen totalitärer Mächte erlegen. Trotz diesen grundsätzlichen Einwänden hinterlässt Rossifs Bericht einen tiefen Eindruck. Die Bilder vom unheimlichen Aufmarsch der «Ku-Klux-Klan»-Anhänger etwa oder von den Zusammenstößen der Polizei mit Demonstranten (die fast gleichen Bilder, die heute noch in jeder Wochenschau zu sehen sind) werden haftenbleiben. Interessant sind sodann die Zeugnisse, die dem Kinobesucher aus späteren Spielfilmen bekannt sind. Der Auszug verarmter Bauern aus Oklahoma erinnert an «Früchte des Zorns», eine kurze Sequenz von einer Marathon-Tanzveranstaltung an «They Shoot Horses, Don't They»; der Sacco-Vanzetti-Justizskandal (oder doch wohl genauer: Justizmord), über den neulich ein Film angelaufen ist, und dann immer wieder die Verbrecherwelt: Al Capone beim Verlassen

des Gerichtsgebäudes – man glaubt einen Moment lang, Paul Muni oder Rod Steiger spielte die Rolle –, der lächelnde Dillinger, die Strassen und Autos der «Bonnie-und-Clyde»-Zeit, dazwischen die Broadway-Welt mit «Funny Girl» und den «Ziegfeld Follies» – es war alles Wirklichkeit.

Auch wenn die Akzente oft einseitig gesetzt sind, hat Rossif ein faszinierendes Dokument zusammengestellt. Man sieht vieles mit neuen Augen und ist am Ende betroffen vom Bild eines auch heute wieder zerrissenen Landes, wo Höchstes und Tiefstes der «condition humaine» nebeneinander bestehen. Kurt Horlacher

Nevinost bez zastitje

(Unschuld ohne Schutz)

Produktion: Jugoslawien, 1968

Regie: Dusan Makavejev

Kamera: Branko Perak

Darsteller: Dragoljub Aleksic (als Artist Dragoljub Aleksic), Ana Milosavljevic (Waise Nada), Vera Jovanovic (widerliche Stiefmutter), Bratoljub Gligorijevic (reicher und ekliger Herr Petrovic), Ivan Zivkovic (Bruder des Akrobaten)

Verleih: Septima-Film, Genf

Ein besonders Werk ist der Film «Unschuld ohne Schutz» ohne Zweifel. Fast ein Leckerbissen. Jedenfalls ist er aussergewöhnlich in der Gestaltung und in der Verwendung der filmischen Mittel. Dazu ist er einfallsreich, heiter und doch nicht ohne tiefeschürfende Hintergedanken. Am ehesten lässt sich seine Geisteshaltung und seine Aussage mit derjenigen eines Clowns im Zirkus vergleichen: was dort der Spassmacher erzählt, ist oft nur vordergründig Spass, hintergründig haben seine humoristischen Eskapaden einen tieferen Sinn, strahlen Tragisch-Komisches zugleich aus. Die Atmosphäre, die den Film von Dusan Makavejev umweht, ist der Stimmung in einem Zirkus nicht unähnlich: Über dem Ganzen liegt ein bisschen süsse Traurigkeit, eine fröhliche und versöhnliche zwar, aber eben doch Trauer, denn dieser Film ist das Erinnerungsbild eines der grössten Artisten Jugoslawiens: Aleksic. Von den dreissiger bis in die fünfziger Jahre und länger noch hat er unter freiem Himmel die Zuschauer mit seinen tollkühnen Vorführungen am hohen Seil, mit seinem Fahrrad, im eisernen Käfig, an der Schaukel in Atem gehalten und zu «Hochrufen» hingerissen. Mit seinen Zähnen bog er Eisenstangen, als ob sie Karton wären, liess sich mit dem Flugzeug über Belgrad tragen, balancierte mit 160 Kilogramm Blei im Mund über tiefe Abgründe und spielte mit seinen Muskeln wie andere auf den Tasten des Klaviers. Ein Prachtskerl, bescheiden und unscheinbar dazu.

Während des Zweiten Weltkrieges, als Jugoslawien unter der deutschen Besetzung litt, sind seine Auftritte und seine Liebesabenteuer in einem Film festgehal-

ten worden. Seine Vorführungen wurden mit politischen Seitenhieben auf die Besetzungsmacht geschickt vermischt: da wird ein Staatsbegräbnis mit preussischem Pomp kommentiert, das Platzkonzert einer deutschen Militärkapelle parodiert, oder deutsche Propagandatricks, anspielend auf Durchhaltewillen und heroischen Nationalismus, werden mit Rückzugsgefechten an der Ostfront konfrontiert. Die Leute von damals standen vor den Kinokassen Schlange und empfanden das Werk, das in vielen Beziehungen an Stummfilme erinnert, als politische Befreiung und artistische Entspannung.

Dusan Makavejev («Ein Liebesfall») hat diesen Film 1968 neu herausgegeben, anders gestaltet und die Sequenzen in besonderer Reihenfolge zusammengestellt. Einem genialen Einfall zufolge, treten die Hauptpersonen, die im ursprünglichen Film mitgespielt haben, wieder auf. Es ist,

«Unschuld ohne Schutz» von Dusan Makavejev: ein hintergründig-heiterer Film über den Artisten Aleksic



als würden sie alte Erinnerungen auffrischen, das, was vor 25 Jahren geschah, in Gedanken noch einmal miterleben. Ungezwungen in ihrer Umgebung erzählen sie, wie es damals war, unter welchen Schwierigkeiten der Film gedreht wurde und welche Freude ihnen die Arbeit gemacht hatte. Die erzählenden Szenen sind in Farbe festgehalten. Kontrapunktartig hat der Regisseur die alten und neuen Teile miteinander verbunden: Die Erinnerung wird nicht nur erzählend im Jetzt festgehalten, sondern sie wird sichtbar gemacht, indem eine besondere Szene des alten Filmes, als illustrierendes Beispiel sozusagen, eingeblendet wird. Diese Sequenzen waren ursprünglich schwarzweiss, Makajevic hat sie jetzt blau eingefärbt. Das verleiht ihnen den Duft eines alten Albumblattes. Und es ist ja auch so. Es ist, als ob die Menschen in diesem Film in einem Album blättern und, hier mit dem Zeigefinger auf eine liebgewordene Stelle hinweisen, dort an einer Erinnerung frisch anknüpfen, sich selber dabei nicht mehr ganz ernst nehmend, das ganze noch einmal erleben würden. Walter Lüthi

Un Condé

Produktion: Frankreich, 1970
 Regie: Yves Boisset
 Buch: Claude Veillot und Yves Boisset nach dem Roman «La mort d'un condé» von Pierre-Vial Lesou
 Musik: Antoine Duhamel
 Kamera: Jean-Marc Ripert
 Darsteller: Michel Bouquet, Françoise Fabian, Michel Constantin
 Verleih: Idéal-Film, Genf

Schlägerei auf Leben und Tod, kurzes Aufrappeln des Zusammengeschlagenen: Sein Wille erscheint ungebrochen, trotz Blut im Gesicht ist er nicht bereit für ein übles Geschäft. Da er jedoch bereits eingeweiht ist, wird nun der schon Zusammengeschlagene endgültig aus der Welt geschafft: Sturz (lies Wurf) von einer Dachgarage. Der Schädel zerplatzt in grausam realistischer Manier vor den Augen der Zuschauer auf dem Pflaster. Anfänglich hatten diese Zuschauer das Gefühl, ohne Exposition mitten in die Handlung eines Kriminalfilms hineingestossen zu werden, eines blutigen, unerbittlichen, wirklichkeitsgetreu nachgezeichneten Krimis der französischen Sorte. Was als gewichtige Hauptaktionen am Eingang eines dramatischen Geschehens gewertet worden ist, stellt sich indessen bald als ein erstes Vorspiel heraus, dem ein zweites folgt, etwa unter dem Titel: Freund des Ermordeten sinnt auf Rache. Da er es ablehnt, mit der Polizei zusammenzuarbeiten, sind mit einmahl zwei Equipen auf der Jagd nach den Mördern, die unter den Kugeln der Freundschaft fallen – und da die Polizei von Berufs wegen Mörder zu verfolgen hat, wechselt sie blitzschnell von den nun toten auf die noch lebenden, rächerischen Mörder. Dabei bleibt ein Polizist auf der Strecke –

und nun endlich nach diesem Vorspiel Nummer 2 setzt die Hauptstory ein: Auch der Kollege des toten Polizisten sinnt auf Rache, auf Rache, die mit dem ganzen Raffinement des Kriminellen durchgeführt wird. Er ist der «condé», der dem Film den Titel gegeben hat.

Condé heisst der Kriminalbeamte in Zivil, der Detektiv. Der Name stammt aus der Gassensprache und ist alles andere denn schmeichelhaft. Der «condé» ist ein Zeichner, ein Strassenwischer der Gesellschaft. Nicht nur die Unterwelt legt diese Schattierungen in den Namen oder Schimpfnamen «condé», sondern auch der «condé» selbst, der seinen Beruf durchaus mit dem eines Abfuhrmannes vergleicht, indem er erklärt: Jeder Organismus stösst Abfallprodukte aus, auch die menschliche Gesellschaft; diesen Kot möglichst rasch und unauffällig zu beseitigen ist die Aufgabe der Kriminalisten, der Polizei. Der Besen ist in diesem Film die Pistole, der Abfallleimer das Grab. Leider wird der seelische Konflikt, in den der Beamte bei seinem Tun gerät, nur knapp angedeutet. Im Vordergrund steht seine Virtuosität als «Verbrecher». Der Film von Yves Boisset balanciert auf der Grenze zwischen Emotion und Gesetz, zwischen Freundschaft und Beruf, zwischen Recht und Rache, und um dieses Balanceaktes willen ist er sehenswert. Was hier zu einem Kampf auf Leben und Tod wird, hat in irgendeiner unendlich harmloseren Form jeder Mensch einmal zu entscheiden. An den Ausläufern der besagten Grenze befinden sich alle hier und da. Technisch gesehen, muss «Un condé» allen jenen zum Genuss werden, die den französischen Kriminalfilm und seine Tradition lieben. Hier sind wieder die Spiele mit dem sparsam eingesetzten Licht, mit den dumpfen Farben, mit den Gesichtern, die aus dem Dunkel auftauchen und wieder darin versinken, bis die Leinwand als gähnendes, schwarzes Nichts alle Ge-

Für die Freunde des gepflegten französischen Kriminalfilms: «Un Condé» von Yves Boisset



heimnisse, alle Möglichkeiten, alle Vermutungen aufsaugt. Genauso klassisch ist die Darstellung der Hauptfigur durch Michel Bouquet. Allerdings geht dieser Schauspieler mit dem kalten, nervösen, übermüdeten Gesicht einen Sologang durch das Filmwerk, indem alle andern Figuren im zweiten Rang bleiben. Wohl gerade dadurch bleibt der ganze Film eher durchschnittlich, durchschnittlich trotz des beachtlichen Anliegens. Fred Zaugg

Master of the Islands

(Herrscher der Insel)

Produktion: USA, 1970
 Regie: Tom Gries
 Darsteller: Charlton Heston, Geraldine Chaplin, John Phillip Law
 Verleih: Unartisco, Zürich

James A. Micheners Bestseller «Hawaii» musste ja einmal verfilmt werden. Dass dies aber gerade so dürftig zu geschehen hatte wie in der vorliegenden Produktion, war dann doch nicht zu erwarten. Man hätte die an sich interessante Geschichte und Entwicklung der exotischen pazifischen Inselgruppe nicht lustloser darstellen können. Wie in einem phantasielosen Comic-Strip reiht Tom Gries Bildchen an Bildchen; ohne die geringste dramatische Spannung oder gar Steigerung plätschert der Film dahin. Sogar die handwerkliche Routine, die man Hollywood ja sonst nie absprechen konnte, ist nirgends sichtbar. Reiner Dilletantismus breitet sich aus.

Dabei wäre Stoff für eine interessante Fabel durchaus vorhanden gewesen. An Hawaii, dem Schmelztiegel verschiedener Rassen und Völker (Eingeborene, Chinesen, Japaner, weisse Amerikaner), wären doch sicher historische Ereignisse und Auseinandersetzungen darzustellen gewesen, die der Dramatik nicht zu entbehren brauchten. Aber dazu hätten sich die Filmemacher in grössere geistige Unkosten stürzen müssen.

Gries unternimmt es in seinem doch ziemlich langen Film überhaupt nie, irgend etwas zu motivieren. Seine Leinwandmenschen handeln einfach aus irgendwelchen, unerforschlichen Impulsen heraus. Die einzigen Szenen, die ein wenig zu bewegen vermochten, zeigten die Verbannung von Leprakranken auf eine unbewohnte Insel. Hier spürte man immerhin etwas von Engagement. Dem lamentablen Niveau des ganzen Films entsprachen auch die schauspielerischen Leistungen. Charlton Heston spielt den Hauptdarsteller, einen reichen Plantagenbesitzer, sehr oberflächlich. Nicht minder farblos ist Geraldine Chaplin in der Rolle seiner Frau. Wenigstens bemühen sich die Chinesen und Japaner, ihre Parts mit einigem Anstand über die Distanz zu bringen. Die Zusammenhanglosigkeit des Films erweckt gelegentlich den Eindruck, bei «Master of the Islands», der andernorts auch unter dem Titel «The Hawaiians» bekannt ist, handle es sich um eine verstümmelte Version einer andern Produktion. Kurt Horlacher

Ostia

Produktion: Italien, 1969

Regie: Sergio Citti

Künstlerische Leitung: Pier Paolo Pasolini

Kamera: Mario Mancini

Darsteller: Franco Citti, Laurent Terzieff, Anita Sanders

Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Ostia, vorstädtischer Ausläufer, Hafen und Badestrand von Rom, liegt an der Grenze zwischen dem Festland der Wirklichkeit und dem Meer der Träume und Wünsche. In diesem Zwischenbereich ist auch der Film «Ostia» zu suchen, der unter der künstlerischen Oberleitung von Pier Paolo Pasolini gedreht worden ist, ohne dass sich daraus ein echter «Pasolini» ergeben hat. Wenn Pier Paolo Pasolini in seinen Werken den Zuschauer durch die eigenwillige, doch meisterhafte Bildsprache, ja Bildgewalt mitten ins dramatische Geschehen, mitten ins Spannungsfeld Tragödie führt, so bleibt in «Ostia» eine Distanz zwischen Publikum und Film, die mehr als Verfremdungseffekt ist, mehr als ein zeitweiliges Zurückführen in den Kinossessel: Distanz ist in «Ostia» Grundklang und roter Faden, stets mit-schwingendes ironisierendes Gestaltungselement, Kennzeichen vielleicht für Regisseur Sergio Citti, der vom grossen Namen überschattet wird.

Die Geschichte des seltsamen Trios von zwei liebesuntauglichen Brüdern und einem auf freiem Felde gefundenen Lebeweibchen ist belastet mit Vaternord und Inzest, mit Unzucht und Diebstahl, ja mit dem ganzen Spektrum menschlicher Verfehlungen, mit dem ganzen Katalog der biblischen Sünden. Dennoch verliert sich das Werk nicht im Psychologischen. Am ehesten kann es mit surrealistischen Bildern verglichen werden, auf denen die Verkettung des Menschen mit seiner Schuld aus einem neuen Blickwinkel und mit einer neuen Optik dargestellt wird.

Die beiden Brüder scheitern am Leben. Als Söhne eines militanten Anarchisten zur Anarchie erzogen, erweisen sie sich als untüchtige Jünger dieser Lehre, als staunendes Paar in einer Welt der schwarzen Wunder. Eines dieser Wunder ist die gefundene Schöne, die schliesslich aus den brüderlichsten Brüdern Kain und Abel werden lässt, Eifersucht über ihre Augen bindet und das Ganze im Brudermord, der sich seit biblischen Zeiten nicht gewandelt hat, enden lässt.

Es ist vor allem die Zeitlosigkeit, die von Sergio Citti bewusst hervorgehoben wird. Die Personen des Films sind Urtypen. Franco Citti und Laurent Terzieff spielen das Brüderpaar schlechthin, das durch die Bande der Herkunft ausserhalb jeder Gesellschaft steht, dort nämlich, wo sich Liebe und Hass, Blutsverwandtschaft und Erbsünde kreuzen. Ihr Gegen-

pol ist Anita Sanders, ein Konzentrat von Weiblichkeit, eine echte Eva. Obschon es im Film «Ostia» um absolute Fragen geht, bleibt die Stimmung witzig, spöttisch und erinnert an das Sausen der Mühlenflügel eines Don Quichotte. Allerdings soll nicht verschwiegen werden, dass trotz all diesen positiven Ansätzen «Ostia» ein Zwitter blieb. Fred Zaugg

FESTIVALS

Berlin wieder im Aufwind

Die neue Lage

Die 21. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1971 haben mehr Besucher nach Berlin gelockt als bisher. Allein die Zahl der akkreditierten Journalisten (750) lässt erkennen, dass das Festival neben Cannes wiederum zu einer der gewichtigsten Veranstaltungen der Filmwelt geworden ist. Nach der Krise des letzten Jahres ist dies um so beachtlicher. Das Festival verlief ruhig und zügig, für die Journalisten war es strapaziös. Fast ein wenig zu ernst und zu feierlich wäre es zu Ende gegangen, hätten nicht Jacques Tati und Shirley MacLaine mit ihrem humorvollen Spiel die Preisverteilung, den «grossen Bärenfang» am Abend im Zoopalast, gekrönt. Der anschliessende Empfang im Hotel Gehrus und die sommerliche Gartenparty wurden dann auch mehr durch heitere Gruppengespräche bestimmt als durch Glamour-Glanz einer Starwelt, obwohl sogar Anna Karina anwesend war.

Berlin mit neuer Würze

Festivals – gab es nun erstmals in Berlin zwei: den Wettbewerb im Zoopalast einerseits und das «Internationale Forum des jungen Films» andererseits. Manche bedauern diese Entwicklung. Wir sehen darin eine Bereicherung. Die Menükarte ist vielseitiger geworden; wenn wir die interessante Retrospektive mit Busby Berkeley dazu nehmen, besteht sie sogar aus drei Teilen. Was tut's, Cannes hat ja auch neben dem offiziellen Wettbewerb der Filmwirtschaft, die «Quinzaine des Réalisateurs» und die «Semaine de la Critique». Gerade das ist die Würze in der Suppe. Freilich sollten in Berlin die beiden Hauptveranstaltungen im Blick auf die Zuschauer und vor allem die Journalisten besser verzahnt sein, so dass wichtige Filme nicht da und dort «verpasst» werden müssen. Dies muss sich natürlich erst noch einspielen. Man spürt jedoch, aufs Ganze gesehen, den Willen, den neuen Versuch durchzutragen. Dass nur über Zuschauer und Kritiker ein fruchtbarer Dialog der beiden Teile des Festivals zustande kommen kann, ist jedem klar, was aber eine straffere Auswahl der Filme voraussetzt. Es entstand oft der Eindruck, die Programme seien mit zu viel Werken ange-reichert statt durch eine gute Auswahl bereichert worden.

Bedeutende Namen, aber keine Spitzenfilme

Das Wettbewerbsprogramm wies eine ganze Reihe von Filmen mit gehobener Qualität auf. Vittorio de Sica («Il giardino dei Finzi Contini»), Stanley Kramer («Denkt bloss nicht, dass wir heulen»), André Delvaux («Rendez vous à Bray»), Pierre Granier Deferre («Le chat»), Pavlovic («Rote Ähren»), Robert Bresson («Quatre nuits d'un rêveur»). Es fehlte nicht an bedeutenden Namen, aber es fehlte der eindeutige Spitzenfilm, wo die Einheit von Form und Inhalt bis zum Ende durchlief. Sogar Pier Paolo Pasolinis «Il Decamerone» war im zweiten Teil leicht miss-



Unter der künstlerischen Leitung von Pier Paolo Pasolini schuf Sergio Citti den Film «Ostia», der allerdings nicht restlos zu überzeugen vermag