

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

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

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FILMKRITIK

The Nightcomers (Die Nacht der langen Schatten)

USA 1972. Regie: Michael Winner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/58)

Man hat wohl schon lange keinen Film mehr gesehen, der in dem Mass die Ambivalenz und Duplizität zu seinem Thema macht und dieses in all seinen Facetten und Spiegelungen derart konsequent und verschachtelt durchgestaltet wie das vorliegende, von Henry James inspirierte Werk Michael Winners. Inmitten eines weiten, verschwiegenen Parks mit Baumhütte, Sommerhäuschen, Wäldern, Teichen und Tümpeln, in einer scheinbar idyllischen Destillation der Zeit und ganz unter der glatten Oberfläche genormter Sitten und streng bewachter Rituale findet Leben statt: d.h. irreversibel, kontradiktorisch, nicht zu bewältigen und gerade dadurch, dass es nie nach oben dringt, von fürchterlicher Entscheidungskraft.

Als Waise wachsen hier Miles und Flora auf; Miss Jessel (Stephanie Beacham) erzieht sie; Quint, der Gärtner (Marlon Brando), bedeutet ihnen den Zugang zu den verschiedensten Entdeckungen der langsam durchschimmernden Erwachsenenwelt und der Natur, währenddem die Haushälterin, Mrs. Gose, kompromisslos jene viktorianische Strenge durchsetzt, von der sich Jessel nur während der Nacht lösen kann: in sadomasochistischen Liebesspielen mit Quint, dem sie – gerade durch ihr verdrängendes Tagesleben – als höriges Objekt ausgeliefert ist. Dieses Verhältnis und insbesondere der eigenwillige, exotische Quint wecken Neugierde und Abhängigkeit der beiden Kinder: Sie werden Zeugen der Verkettung von Grausamkeit und Faszination und entdecken das fürchterliche Labyrinth unauflösbarer Widersprüche; am Tag lehrt Jessel die Kinder korrekte Grammatik und gute Sitten: Sie werden in jene stereotypen Wendungen gepflegter, standesgemässer Konversation eingeübt, die gerade durch ihre Wirklichkeitsferne und Lebensverleugnung keine Kontrolle über die untergründigen, elementaren Mächte der Nacht und des Instinkts erlangen können.

Einerseits versuchen nun die Kinder das Verhältnis zwischen Jessel und Quint mitzubestimmen; andererseits ahmen sie deren Liebesspiele mit fataler Ahnungslosigkeit nach. Auch da könnte eine offene Gesellschaftsform noch einlenken. Aber in dieser mit Tabus belegten und mit Scheuklappen behafteten Form-Welt können vitale Konflikte nur verdrängt werden: in einen völlig autonomen Nacht-Raum, in dem sie wuchern, bis alles gesprengt und zerstört wird. Dazu kommt, dass Quint den Kindern eine falsche Vorstellung nicht nur von Sex und Liebe, sondern auch vom Tod gibt: Tote, so Quint, treffen sich und lieben sich weiter; wenn man wahrhaft jemanden liebt, will man ihn manchmal töten. Diese Sätze verfangen um so mehr, als Jessel das Haus verlassen will: Nur als Tote aber kann sie den Kindern erhalten bleiben. So schlagen sie das Boot heimlich leck, und Jessel – von den Kindern in die Falle gelockt – ertrinkt in einer von Winner überaus stimmig und als Metapher eingefangenen Sequenz. Folgerichtig muss dann auch Quint umgebracht, d. h. zu Jessel ins Reich der Toten befördert werden; bezeichnenderweise mit jener Waffe, die er Miles zu handhaben gelehrt hat: mit Pfeilen.

Was hier sorgsam beschwiegen und verschwiegen wird, legt Winners Inszenierung behutsam frei: die Grausamkeit des Egoismus und Besitzanspruchs, das Eigengewicht des einmal Begonnenen und, vor allem, die Duplizität jedes Geschehens und Gefühls. Gerade ihr verschliesst die genormte Gesellschaft ihren Sinn. Jessels Auszug wird in dem Mass zur Illusion wie Quints ein einziges Mal enthüllter Wunsch nach totaler Vereinigung und gewaltloser Harmonie mit Jessel, was diese – selbst völlig gespalten und einer andern sozialen Klasse zugehörig – selbstverständlich nicht zulassen kann. Man denkt gleichzeitig auch an Laughtons «Night of the Hunter», wo sich ebenfalls jedes Element auf der andern Seite spiegelt, wo Aufrichtigkeit und Künstlichkeit sich ver-

schlingen und gegenseitig auslegen und wo auf Harry Powells Hand auf der einen Seite «Love» und auf der andern Seite «Hate» geschrieben steht.

In diesem tödlichen Spiel von Maske und Echtem wird das Zeichen für die Realität: wird die Idee selbst zur Realität, ohne dass jemand die Schwelle des entscheidenden Übertritts erkennt. Jeder sucht einen Beziehungspunkt; die Wege kreuzen, überdecken sich, und so wie man bei Laughton fragt, wer letztlich der Gejagte und wer der Jäger sei, verwischen sich auch hier die Grenzen zwischen Schuld und Unschuld, Laster und Jugend, Ernst und Spiel, Zwang und Freiheit. Das Bild vom Frosch, dem Quint seine Zigarre ins Maul steckt und der letztlich zieht, bis er platzt, ist eines der Leitmotive: Vielleicht hat er wirklich ein «Vergnügen» daran – entscheidend jedenfalls ist, dass er nicht aufhören kann. Vergnügen, Schmerz, Liebe, Hass, Leben und Tod werden zusammengekoppelt, und die Werkzeuge der herrschenden Moral vermögen nichts zu entwirren; was nicht zuletzt zum Tod von Quint und Jessel führt, durch den die Kinder ihre Liebe und ambivalente Anhänglichkeit beweisen wollen.

Winner hat diese weitergehende Doppelbödigkeit und Duplizität, die jeden einfachen Dualismus überdecken, überaus nuanciert in den Griff bekommen und ein Henry James sehr nahes Klima geschaffen. Mit einer lyrischen Stimmung, die dauernd verunsichert oder gar Schrecken verbreitet und täuscht, zeichnet er untergründig die Grausamkeit einer Welt, die nie zur Ruhe kommt, weil sie eine falsche Ruhe und Gewissheit der echten Auseinandersetzung vorzieht und keinen Mittelpunkt hat, sondern nur Künstlichkeit: und diese erweist sich vor dem Urwüchsigen, Triebhaften und Instinktiven als völlig machtlos. Der präzise Dialog wirkt dabei um so stärker, als er sehr oft vor dem Bild aufhört und in dieser – mitunter an Losey erinnernden – Verlängerung an Ambivalenz und Gewicht gewinnt. Überaus richtig liegen auch die Darsteller: die Offenheit der Gesichter, die in ihrer Verletzbarkeit jäh zur Maske erstarren und Unschuld und Böses verbinden; die Sinnlichkeit, das uneingestandene Verführerische Miss Jessels, die doch nicht aus ihrer Rolle als steife und verfügbare Gefangene ihrer selbst ausbrechen kann, und Quint, der überhaupt nicht begreift, was gespielt wird, und an der Sozialstruktur zerschellt. Die Unmöglichkeit, die Zusammenhänge zu erkennen und Miss Jessel direkt zu begegnen, verweist ihn ebenfalls in eine Rolle und gibt ihm die Aggressivität und Gewalttätigkeit des Ratlosen und Frustrierten.

Winner hat damit ein für ihn völlig neues Register gezogen, nach seinen missglückten Western («Lawman», «Chato's Land») und nach der Gesellschaftssatire «I'll Never Forget What's His Name», die allerdings bereits das eigentliche Talent des nun in Amerika arbeitenden Engländers verriet: jenes nämlich, Wichtigstes zu unterspielen, in Zwischentönen und einer präzis abgestuften Transparenz durchschimmern zu lassen.

Bruno Jaeggi

The Great Minnesota Raid (Cole Younger And Jesse James / Der grosse Minnesota-Überfall)

Regie und Buch: Philip Kaufmann; Kamera: Bruce Surtees; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Robert Duval, Cliff Robertson, Luke Askew, R. G. Armstrong, Dana Elcar u. a.; Produktion: USA 1971, Universal, 87 Min.; Verleih: Universal, Zürich. — Kurzbesprechung s. Fb 72/358.

Als ein Film, der ein nicht mehr ganz neues Thema differenzierter als üblich anpackt und überhaupt sich durch eine gewisse Originalität auszeichnet, präsentiert sich der Western-Erstling des amerikanischen Regisseurs Philip Kaufman. Die «wahre Geschichte» freilich, die in der Einleitung angekündigt wird, erweist sich auch hier als ein Stück Abenteuer-Unterhaltung, das irgendwo im weiten Raum zwischen Historizität und Erfindung angesiedelt ist. Dass das Gangstertum der berühmigten Cole Younger und Jesse James unter anderem auch soziale und politische Hintergründe hatte, deckt Kaufman, der Historiker sein soll, zwar auf, aber doch eher in oberflächlicher Manier,

so dass dem auf Aktion wartenden Zuschauer der Spass nicht verdorben wird. Die Aktion selber, etwa der ebenfalls geschichtlich verbürgte Überfall auf die Bank von Northfield, wird etwas aus dem Schema der Perfektion vortäuschenden Kinodramaturgie gelöst, ohne deshalb aber die bewusste und effektvolle Dramaturgie zu verleugnen. Kaufmans Film ist gegenüber den zahlreichen Vorgängern neu nur in Nuancen.

Die Handlung geht aus von Zwistigkeiten unter den Outlaws über die Amnestie, die ihnen das Parlament von Minnesota gewähren will. Younger möchte sie annehmen, Jesse James ist dagegen. Pinkertons Agenten schießen Younger über den Haufen, so dass James innerhalb der Gruppe die Oberhand gewinnt. Der wiedergenesene Younger reitet ihm nach Northfield nach, erst in der Absicht, den Überfall auf die dortige Bank zu verhindern, später, nachdem die Amnestie nicht zustande gekommen ist, um selber diesen Überfall durchzuführen. Das Unternehmen misslingt allerdings, wobei Spannungen unter den Bandenmitgliedern wiederum eine Rolle spielen. Die Bürger von Northfield verfolgen die Banditen und holen sie ein: einige werden erschossen, Younger wandert ins Gefängnis, Jesse James entkommt.

Dass Younger und James Gangster waren, stellt der Film nicht in Abrede. Vor allem James wird im Verlauf der Handlung als ein Mann ohne Skrupeln und voller Hassgefühle gezeigt. Dennoch schätzt Kaufman der ganzen Bande beträchtliche Sympathien zu. Ihre Mitglieder werden eingeführt als Opfer einer rücksichtslosen Eisenbahn-Politik (die weiter nicht erläutert wird) und als Beschützer und Rächer ihrer Leidensgenossen. Unwiderrspochen darf einer der Männer behaupten, sie hätten noch nie jemandem etwas zuleide getan, der nicht selber ein Bösewicht gewesen sei. Ihre Gegner von Pinkertons Detektivagentur sind ihrerseits hasserfüllte Spürhunde, die sogar Politiker bestechen, um zu ihrer Jagd zu kommen. Umgebracht werden von der Bande entweder Geschäftemacher oder Sonderlinge, deren Tod den Zuschauer gleichgültig lassen mag. Andererseits verhilft die Polarisierung innerhalb der Gruppe Cole Younger zu moralischem Kredit: Ausgerechnet er, der sich der Amnestie fügen wollte, wird Opfer eines heimtückischen Überfalls. Als er dennoch die Bande von weiteren Überfällen abhalten will, da machen korrupte Politiker die Amnestie zunichte. Aber Younger ist hartnäckig: Der Überfall, den er jetzt selber durchführen will, soll bloss das Geld für eine Gegenbestechung bringen, damit Amnestie und Rückkehr ins bürgerliche Leben doch noch möglich werden. Da darf der Zuschauer ohne moralische Hemmungen um den Erfolg der Aktion bangen, dient sie doch einem guten Zweck.

Das mag sich alles so ähnlich zugetragen haben oder auch nicht. Angesichts der Dramaturgie, die Antagonismen innerhalb der Bande und ihren Selbsterhaltungskampf nach bewährter Manier ineinanderflieht, hat man seine Zweifel. Dies um so mehr, als sich in dem Film auch sonst so ziemlich alle Ingredienzien der zünftigen Westernmischung finden. Dabei bleibt allerdings bemerkenswert die vermehrte Differenzierung der Charaktere und der Handlungsmotive. Und Kaufman verwendet auch einige Sorgfalt auf die Pflege der historischen Folklore, die seinen Film vor allem um eine spielerische Note bereichert. Sollte allerdings jene Stelle im Dialog, da Younger das Schiessen zum amerikanischen Nationalsport erklärt, kritisch gemeint sein im Hinblick auf die Gegenwart der USA, dann müsste klargestellt werden: Der Film betreibt eine Infragestellung dieser Vorliebe nicht ernstlich.

Edgar Wettstein

The Invincible Boxer (Fäuste, die den Tod bedeuten)

Hongkong 1972. Regie: Cheng Chang Ho (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/56)

Als «Super-Shocker aus China» wird dieser Film vom Verleih angepriesen. Das ist unfair, weil damit falsche Erwartungen geweckt werden; denn es handelt sich eben nicht um einen Film aus der Volksrepublik China, sondern aus Hongkong. Der Streifen ist

seiner Herkunft entsprechend eine seltsame Mischung aus chinesischer Tradition und westlichen (Film-)Einflüssen.

Die Story ist nebensächlich. Sie spielt in einer Epoche, die nicht genau auszumachen ist; immerhin gibt es Zigaretten und elektrisches Licht; davon abgesehen könnte die Geschichte auch irgendwann im Mittelalter spielen. Zwei Kampfschulen stehen sich rivalisierend gegenüber, die beide junge Männer in einer traditionellen, karateähnlichen chinesischen Kampftechnik unterrichten. Auf der einen Seite gibt es prächtige alte Herren, strebsame Jünglinge und züchtige Mädchen. Auf der andern Seite stehen lauter Bösewichte (unter ihnen keine einzige profilierte weibliche Figur!), die im Hinblick auf die Landesmeisterschaft mit unlautern Kniffen und Verrat die Gegner ausmanövrieren wollen und, dem Vernehmen nach, auch noch Land und Leute terrorisieren. Da wird kräftig schwarzweiss gemalt, hie gut, hie böse; die Sympathie des Zuschauers kann gar nicht fehlgehen. Nebenbei sei angemerkt, dass der Sohn des Oberbösewichts ostentativ Metallkugeln in seiner Hand klirren lässt – genau gleich wie einst Humphrey Bogart als Kapitän in «The Caine Mutiny». Als politisch-historischer Seitenhieb ist vielleicht zu deuten, wenn die böse Seite sich mit äusserst brutalen japanischen Karateschlägern verbündet und trotzdem den kürzeren zieht.

Die Hauptsache im Film aber sind die Kämpfe, endlose Schlägereien, die gut drei Viertel des Films ausmachen und mit Händen, Füßen und Köpfen geführt werden: Handkantenschläge knallen, in die Luft springende Kämpfer vergessen bisweilen wieder herunterzukommen, Köpfe prallen aufeinander, Backsteinmauern brechen unter dem Gewicht herumgeschleuderter Leiber, das «Blut» spritzt in Strömen, und Augäpfel werden aus ihren Höhlen gestossen. Es ist eine Orgie der Gewalt, in der die Ideologie des Stärkeren Triumphe feiert. Die Wirkung der Kampfrituale wird durch entsprechende formale Mittel unterstrichen: Harter Schnitt, häufige Anwendung von Zeitlupe und Zoom, zahlreiche Grossaufnahmen und Unter- und Aufsichten. Dazu passt die schlagzeugreiche Musik, die peitschenden Geräusche und – für westliche Ohren auffallend – die zischenden und explosionsartigen Kurzlaute der chinesischen Sprache. Nach der Logik der Handlung fragt man besser nicht. Wenn etwa ein einziger mit 20 bis 30 Gegnern fertig wird, bleibt schleierhaft, was die andern tun, während er sich mit 2 bis 3 von ihnen beschäftigt.

Zweifellos bringt dieser Film eine neue Note der Gewalttätigkeit und Brutalisierung in unsere Kinos. Nur, man wird ihn kaum ernst nehmen können, weil die Kämpfe derart



stilisiert und übertrieben, die Gegensätze derart holzschnittartig ausgeführt sind, dass einem das Ganze reichlich lächerlich vorkommt. So erstrahlen etwa die «eisernen Fäuste» des jungen Helden in rötlichem Glanz – um nur ein Beispiel anzuführen. Mit dem Lachen ist immerhin eine gewisse Distanzierung gegenüber diesem zwiespältigen Streifen gegeben, wenigstens für robustere Naturen. Empfindsamere Gemüter dagegen werden manches als schockierend empfinden.

Franz Ulrich

Le Tueur (Der Killer und der Kommissar)

Deutschland/Frankreich/Italien 1972. Regie: Denys de la Patellière (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/59)

Dreiundvierzig Jahre Jean Gabin: 1930 spielte der junge Franzose seine erste wichtige Rolle in «Chacun sa chance». Wer diese einmalige Karriere verfolgt hat, ist überrascht, wie frisch der bald siebzigjährige Schauspieler heute noch wirkt. «Le Tueur» ist kein grosser Film. Die Geschichte des jungen Gewaltverbrechers ist nicht neu. Gassot (Fabio Testi), ein brutaler Junge (er hat bereits vier Morde auf dem Gewissen), stellt sich geistesgestört. Er wird vom Gefängnis in die Irrenanstalt überführt, wo er denn auch leicht entfliehen kann. Sein Bruder hilft ihm bei der Flucht und versteckt ihn anschliessend in Marseille. Auf einem nächtlichen Gang durch die Stadt lernt er eine Dirne (Uschi Glas) kennen und lieben. Kommissar Le Guen (Jean Gabin), der kurz vor seiner Pensionierung steht, versucht noch mit alten Mitteln, die Gesetzesbrecher einzufangen. Er unterhält eine ansehnliche Zahl von Spitzeln, Huren und Kriminellen, und nicht selten erreicht er sein Ziel mit Schmierereien und Erpressen. Die Verbrecher müssen mit den eigenen Waffen geschlagen werden. Diese Meinung steht im Widerspruch zu jener seines Vorgesetzten (Bernard Blier). Gassot muss aus Marseille flüchten, doch vorerst knallt er noch den Zuhälter-Freund seines Mädchens nieder. Le Guen lässt ihn nach Paris fliehen; in «seiner» Stadt fühlt er sich sicherer, hier hat er die nötigen Beziehungen zur Unterwelt, um Gassot stellen zu können. Der raffinierte Killer ist einer Wildkatze gleich: Er riecht die ihm gestellten Fallen, und seinen Revolver setzt er ohne Zaudern ein. Trotzdem wird er eingekreist, die Polizei ist zu stark für einen einzelnen. Beendet ist der Traum, mit seinem Mädchen nach Südamerika fliehen zu können: In auswegloser Situation erschiesset er sich.

Auf den zwei Konflikten: Le Guen – Polizeipräsident einerseits und Le Guen – Gassot andererseits, ist die Spannung des Filmes aufgebaut. Leider reicht dies nicht, um «Le Tueur» aus der Mittelmässigkeit herauszuheben. Die Motive des jungen Verbrechers bleiben unklar: Irgendwie sind diese Morde absurd – Gassot muss ja wissen, dass er keine Chance hat, ausser Landes zu kommen – oder schieisst er um des Tötens Macht, ist er ein Milieugeschädigter oder gar ein Revolutionär? Jean Gabin spielt den Kommissar in seiner gewohnt ruhigen und dezidierten Art. In seinem Ausdruck hat sich

Zurlini gegen Delon

Der italienische Regisseur Valerio Zurlini, der mit Alain Delon in der Hauptrolle den Film *La prima notte di Quiete* (Le professeur) gedreht hat, erhob Klage gegen den französischen Schauspieler, der bei dem Film auch als Ko-Produzent fungiert hat, da die Originalversion des Films in Frankreich ohne Zustimmung Zurlinis verändert worden sei. Zurlini hat in Rom erklärt, dass die französische Fassung grauenhaft sei und er deshalb Schadenersatz verlange. Da sich unsere Kritik im vorletzten Heft auf eben diese französische Fassung bezogen hat, sind die angeführten Mängel bei der italienischen Originalfassung allenfalls zu korrigieren.

allerdings eine Änderung vollzogen. Eine leichte Resignation ist zu verspüren: In seinen früheren «Maigret-Filmen» hatte Gabin immer ein Herz für die Verbrecher, seine Gegner waren immerhin Menschen; Gassot aber ist für Le Guen nicht viel mehr als ein wildes Tier, das zur Strecke gebracht werden muss. Claude Renoir ist auf eine gepflegte Photographie bedacht, doch auch er kann den Eindruck nicht verhindern, dass dieser Film mit der «linken» Hand produziert worden ist. Die Schauspieler tun es dem Film gleich: sie agieren durchwegs durchschnittlich und ohne allzu grosses Engagement. Eine Ausnahme bildet die profilierte Darstellung durch Jean Gabin. Sichtlich fehlt es auch am Drehbuch, das die ganz besondere Atmosphäre der Unterwelt nicht erfasst. «Le Tueur» hält einem Vergleich mit Filmen der «Série Noir» aus den fünfziger Jahren wie etwa «Le rouge est mis» oder «Touchez pas au Gribsi», nicht stand.

Matthias Thönen

Film im Fernsehen

Erobert den Film!

Zu einer Dokumentation über den proletarischen Film in Deutschland von 1922 bis 1932 von Peter B. Schumann im ZDF (Montag, 26. Februar, 23.00 Uhr)

In seiner Reihe «Der Grosse Stummfilm» hat das ZDF unlängst Piel Jutzis Film «Mutter Krausens Fahrt ins Glück» vorgestellt. Dieser Film zeigt das Schicksal von Arbeitern und Arbeitslosen, er zeigt Wohnungselend, Resignation und die Bemühungen um Solidarität der Unterprivilegierten. «Mutter Krausens Fahrt ins Glück» gilt als bemerkenswertes Beispiel für die Arbeit engagierter Filmkünstler, die etwa zwischen 1922 und 1932 die soziale Wirklichkeit ihrer Zeit darstellen und so ein Gegengewicht gegen die Masse seichter Unterhaltungsfilme schaffen wollten. Ihre Ziele, die Schwierigkeiten, mit denen sie zu kämpfen hatten, und ihre vergleichsweise bescheidenen Erfolge skizziert die Sendung «Erobert den Film!», die das ZDF in seiner Reihe «Filmforum» zeigt. Sie berichtet über Regisseure wie Piel Jutzi, Carl Junghans, Slatan Dudow, Martin Berger, Hans Tintner, Werner Hochbaum, Marie Harder. Sie zitiert vergessene und unbekannte Filme. Und sie informiert mit Hilfe von Filmausschnitten und zeitgenössischen Dokumenten über die Arbeit der Filmgesellschaft «Prometheus», über die Aktivität des «Volksverbandes für Filmkunst» unter dem Vorsitz von Heinrich Mann und die Filmarbeit der SPD und KDP u. a. Der Autor, Peter B. Schumann, schreibt zur Sendung:

«Zu den unbekanntesten Gebieten der vernachlässigten deutschen Filmgeschichte zählt der proletarische Film der zwanziger und frühen dreissiger Jahre. Zwar sind einzelne Beiträge durchaus bekannt geworden, so ‚Mutter Krausens Fahrt ins Glück‘ von Piel Jutzi oder ‚Kuhle Wampe‘ von Slatan Dudow, sie wurden aber nie in ihren ideologischen und genealogischen Kontext eingeordnet, nie als Teile eines Filmschaffens gesehen, das beim revolutionären sowjetischen Film seinen Ausgangspunkt hatte und ein wesentlicher Faktor der Kulturarbeit der Kommunistischen Deutschen Partei in der Weimarer Republik war.

Der proletarische Film, der den Arbeiter und seine Klasse in den Mittelpunkt stellte, war als Gegengewicht gegen die Filmproduktion der Ufa und anderer Konzerne gedacht, die das Bild der sozialen Wirklichkeit jener Zeit gründlich verzerrt hatten und damit auch die Kinos in den Arbeitervierteln beherrschten.

Die organisatorische Basis lieferte die ‚Prometheus‘, die sich bis 1925 vorwiegend mit dem Verleih sowjetischer Filme in Deutschland beschäftigt hatte. Ihre Aufgabe, sich

mit der Produktion progressiver Filme gegen die Macht der Monopole zu behaupten, war von Anfang an ziemlich aussichtslos. Sie zerbrach in der Weltwirtschaftskrise, an der Hetze der Hugenberg-Presse und der Obstruktionspolitik der Filmkonzerne.

Die ‚Prometheus‘ hinterliess neben unbedeutenden ‚Kontingentfilmen‘ eine Reihe von Dokumentar- und Spielfilmen, die als Beginn des sozialistischen Kinos in Deutschland gelten: eines Kinos, das gesellschaftliche Konflikte nicht verdeckt, sondern sie in aller Schärfe darstellt, das den Arbeiter nicht im harmonischen Einklang mit dem Unternehmer, sondern in seinem Ausbeutungsmechanismus, in seinen Abhängigkeitsstrukturen zeigt...»

ARBEITSBLATT KURZFILM

Der tanzende Prophet (The Dancing Prophet)

Dokumentarfilm, USA 1971; Produktion: Franciscan Communication Center, Los Angeles, 16 mm, 14 Min., farbig, Lichtton, deutscher Kommentar; Regie: Bruce Baker; Deutsche Bearbeitung: Christine Kress; Verleih: Selecta-Film, Freiburg; Preis Fr.26.–

Kurzcharakteristik

Der Film verbindet auf drei Ebenen liturgischen Tanz mit der Interpretation biblischer Wunderberichte und theologischer Reflexion. Ein schwarzer Balletttänzer stellt mit einer Tanzgruppe Geschehnisse aus dem Evangelium dar, und aus der Inspiration dieses Tanzes heraus arbeitet er mit behinderten und kranken Menschen. In einem Gespräch mit seinem Vater, einem methodistischen Prediger, wird seine Arbeit theologisch interpretiert. Der Film konfrontiert den Zuschauer mit einer radikalen Auffassung christlichen Handelns, er ermöglicht einen neuen Zugang zu den biblischen Wunderberichten und kann auch als liturgisches Experiment verstanden werden.

Beschreibung

Der Vater des schwarzen Balletttänzers Douglas ist methodistischer Prediger. Er hätte es gern gesehen, wenn der Sohn in seine Fussstapfen getreten wäre. Douglas selbst hat oft mit dem Gedanken gespielt, aber er fühlte sich für diese Aufgabe nicht frei genug. Ratlos, welchen Beruf er wählen sollte, scheiterten seine Versuche, die Schauspieler- oder Sängerlaufbahn einzuschlagen.

Schliesslich verlässt er seinen Heimatort Cincinnati und hofft, dass sich ihm in New York andere, neue Möglichkeiten bieten. Er wird in die Ballettschule von Sevilla Forte aufgenommen. Nach dreijähriger Ausbildung geht Douglas nach Kopenhagen, wo er Assistent für Jazz-Ballett wird.

Als er bald darauf seine eigene Schule gründet, in der er nahezu 600 Schülerinnen und Studenten unterrichtet, spezialisiert er sich mit einer kleinen Gruppe im liturgischen Tanz und tanzt das Leben und Wirken Jesu Christi, die Wunderheilungen an Lahmen und Kranken. Einen Grossteil seiner Zeit schenkt Douglas jedoch den Kranken, gehbehinderten Kindern, alten Leuten und Krüppeln. In mühevoller Einzel- und Gruppentherapie versucht er mit ihnen Unmögliches. Er möchte denen helfen, «die sich vor dem Tanzen fürchten».

Während Douglas den gesunden Menschen Freude und den kranken Hoffnung vermittelt, steht sein Vater dieser Arbeit bewundernd und skeptisch zugleich gegenüber. Er ist