

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

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

Heft 7

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.

Etat de siège (Der lautlose Aufstand)

Frankreich/Italien/BRD 1972. Regie: Costa-Gavras (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/95)

Costa-Gavras hat den ernst zu nehmenden Polit-Thriller zwar beileibe nicht erfunden, ihm aber zweifellos zu einem neuen Höhenflug verholfen. Es begann mit «Z», in dem die Ermordung des griechischen Pazifisten Lambrakis durch die Regierung Karamanlis näher beleuchtet wird, wurde mit «L'Aveu» über den im sogenannten Slansky-Prozess verurteilten tschechoslowakischen Aussenminister Artur London fortgesetzt und geht nun weiter mit «Etat de siège», einem Film, dem die Entführung und Exekution des amerikanischen Staatsbürgers Daniel A. Mitrione durch Tupamaros in Montevideo zugrunde liegt. Costa-Gavras fächert seine Thematik sehr weit, und das ist gut so. Es verhindert, dass ihn seine jeweiligen Gegner der Einäugigkeit in politischer Hinsicht bezichtigen können, und gibt seinem Engagement gegen politische Ungerechtigkeit mehr Relevanz. Dass seine Filme all jenen, die durch ihre persönliche kompromisslose Neigung zur Polarisierung hin einen getrübbten Blick haben, Schwierigkeiten über Schwierigkeiten bereiten und deshalb auf Ablehnung stossen, ist eine weitere Folge von Costa-Gavras bedingungslosem Kampf wider jegliches Unrecht.

«Etat de siège» ist ein Film, der etliches Kopfzerbrechen verursacht. Mit den üblichen belanglosen Kriterien wie «ausgezeichnet», «gut», «mittelmässig» oder «schlecht» kommt man ihm jedenfalls nicht bei. Ursachen dafür gibt es mehrere. Da ist einmal die Tatsache, dass der Film von seiner Form her lange nicht mehr so geschlossen wirkt wie etwa «Z», ja dass er sogar gewisse Längen aufweist, nicht von der Hand zu weisen. Andererseits liegt eine Schwierigkeit in der Begegnung mit dem Werk darin, dass er Verständnis für eine Gruppe von Leuten zu wecken versucht, die sich mit einem der grausamsten Verbrechen in unserer Zeit die Hände besudeln: mit Geiselnahme und Geiselmord. Verständnis aber heischt der Autor auch für jenen Amerikaner, der als Beauftragter seines Landes die Staatspolizei des korrupten Regimes ausbilden und leiten hilft und dabei zu verabscheuungswürdigen Methoden greift, weil er – wie die Stadtguerilleros auf der andern Seite – der festen Überzeugung ist, dass seine Weltanschauung die allein seligmachende ist und deshalb mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln geschützt und gestützt werden muss. Die Schwierigkeit des Films liegt – kurz zusammengefasst – in seiner Differenzierung, im Verzicht auf eine einfache Lösung, in der Darstellung der Kompliziertheit eines gesellschaftlichen und sozialen Konfliktes. Das macht den Film zugegebenermassen etwas langatmiger, weniger konsumierbar als seine zwei Vorläufer, aber die Auseinandersetzung mit ihm lohnt sich ungleich mehr.

Costa-Gavras ändert – wie schon in seinen beiden früheren Filmen zu politischen Vorfällen, die Namen der Betroffenen, ohne indessen Zweifel über den realen historischen Hintergrund aufkommen zu lassen. Das erlaubt ihm, vom reinen Dokumentarspiel wegzugehen, zu dramatisieren und zu raffen. Das eigentliche Ereignis ist ihm nur Anlass für seine politische Aufklärungsarbeit, die er mit seinen Filmen bezweckt. Nicht die Namen sind wichtig, auch nicht das genaue Datum und die exakte Rekonstruktion eines Vorfalles, sondern das Exempel. Mit ihm weist er auf Zustände hin, auf Handlungsweisen und auf die mehr oder minder geheimen Mächte, die dafür die Verantwortung tragen. Philip Michael Santore – der eben unschwer als Mitrione zu identifizieren ist – ist ein gutgläubiger, ja naiver Handlanger seines Arbeitgebers, der amerikanischen Regierung. Sein unbeirrbarer Glaube an das amerikanische Wirtschaftssystem, aus dem heraus er einen naiven Antikommunismus entwickelt, machen ihn zum nützlichen Idioten für seine Regierung, die in Uruguay Interessen wahrzunehmen hat und der an der Erhaltung von Ruhe und Ordnung unter einem korrupten Regime gelegen ist. Er ist ein



brauchbares Instrument, solange er als getarnter Mitarbeiter einer «Entwicklungsorganisation» die Polizei im Kampf gegen die Tupamaros ausbildet, in Foltermethoden unterrichtet und in diskreter Weise die Kontrolle über den Polizeiapparat und deren Aktionen ausübt. Santore – von Yves Montand übrigens grossartig verkörpert – übt seine Schmutzgeschäfte ohne schlechtes Gewissen aus. Er führt so etwas wie einen heiligen Krieg für seine Weltanschauung, fühlt sich als Held und ist dann auch bereit, sein Leben für seine Sache hinzugeben, die er als die allein gute anschaut. Costa-Gavras schildert das mit einem Stich ins Tragische. Noch als Leiche wird aus Santore in emotioneller Weise politisches Kapital geschlagen, und seine Abdankung wird zur zweckgebundenen Demonstration missbraucht. Und während sein mit dem Sternenbanner bedeckter Sarg über ein Förderband ins Flugzeug und damit in die endgültige Vergessenheit gleitet, macht sich in Uruguay schon der nächste amerikanische Agent breit. Nicht Santore ist Protagonist in diesem Film, sondern das US-Regime, das in diesem lateinamerikanischen Staat unter dem Vorwand des Kampfes gegen den Kommunismus seine wirtschaftlichen Interessen verteidigt und die Freiheit, die es zu schützen vorgibt, einigen wenigen Herrschenden vorbehält.

Dagegen nun also setzen sich die Tupamaros, die hinter sich die Unterdrückten, Verfolgten und Benachteiligten zu wissen glauben, zur Wehr. Ihr Kampf ist schon deshalb ohne Hoffnung, weil sie nie an die Urheber der Missstände herankommen, sondern nur an deren Instrumente. Sie fangen – unter wahnwitzigen Risiken und auf die Gefahr hin, gefoltert und geschunden zu werden – Leute wie Santore. Sie tun es in der vagen Hoffnung, aus deren Angst Kapital zu schlagen: Informationen sind vielleicht zu erhalten, und bestenfalls kann man die Geiseln gegen einige inhaftierte politische Gefangene austauschen. Sie tun es aber in erster Linie, um zu beweisen, dass ihre Organisation lebt, dass es einen Widerstand und damit für viele eine Hoffnung auf bessere Zeiten gibt. Das Schlimmste, das ihnen bei einer Geiselnahme widerfahren kann, ist das Nichteintreten der Regierungen auf ihr Angebot. Dann sind sie gezwungen, zwischen zwei Übeln zu wählen: die Drohung der Hinrichtung wahr zu machen und sich weltweit die Sympathien zu verscherzen oder die Geisel auf die Gefahr hin freizulassen, im

eigenen Lande nicht mehr ernstgenommen zu werden. Diesem Dilemma widmet Costa-Gavras viel Aufmerksamkeit. Dort, wo die Tupamaros vor die Entscheidung gestellt werden, Santore hinzurichten oder freizugeben, weil die Regierung den nun nutzlos gewordenen Agenten fallenlässt, wird der Film ungeheuer bedrückend und dicht. Da wird nun in unheimlicher Weise deutlich, welcher ausweglosen Verzweiflung Geiselmorde entspringen, gleichgültig ob sie von Tupamaros, vom Schwarzen September oder irgendeiner Guerillabewegung ausgeführt werden. Die Ohnmacht der Gewalt erfährt eine totale Entlarvung.

«Etat de siège» ist ein Thriller, perfekt und manchmal auch kaltschnäuzig inszeniert. Der Film wendet sich an ein breites Publikum, das ins Kino geht und dort Unterhaltung im weitesten Sinne sucht. Costa-Gavras entspricht den Bedürfnissen des Kinokonsumenten. Mag sein, dass seine Filme dadurch, dass sie Ausschnitte von der allseits jämmerlichen politischen Weltbühne transportieren, mehr zur Veränderung unserer Gesellschaft beitragen, als mancher zielgerichtete Agitationsfilm dies tut, weil die Unbequemlichkeit des Nachdenkens bei aller Konsumierbarkeit keinem erspart bleibt.

Urs Jaeggi

Le retour d'Afrique (Die Rückkehr aus Afrika)

Produktion: Schweiz 1972. Regie: Alain Tanner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/100)

Alain Tanner hat es bereits in «La Salamandre» gezeigt: Die Vorstellung geht der Wirklichkeit voraus; wo die beiden aufeinanderprallen, entsteht eine neue, selbständige Kraft. Diese Kraft führt wesentlich weiter als zur Emotion, Flucht oder Einzeltat. Rosamonde hat auf ihren Onkel geschossen. Das war Auflehnung am falschen Ort; erst später zielt sie in ihrer Revolte genauer. In Tanners drittem Film nun wollen Françoise und Vincent die tödlich vernünftige, ruhige Schweiz verlassen. «Ich will nicht in diesem schlechten Fett ersticken» ruft Vincent aus. Sie bereiten ihre Übersiedlung nach Afrika vor, verkaufen ihre Möbel, warten in der ausgeräumten Altwohnung auf das Startsignal von Max, ihrem Bekannten in Algerien. Erst am Schluss zielen die beiden genauer, in einer eben erkannten Wirklichkeit: Die Reise nach Afrika wird so überflüssig.

Die Flucht aus dem geordneten Gleichschritt des tüchtigen kleinen Schweizer Alltags findet nicht statt; Max winkt ab, und das Paar schliesst sich in seiner Wohnung ein, immer noch in der Hoffnung, das Gefängnis von Genf zu verlassen. Doch der Wille und die Vorstellung, nach Afrika zu gehen, hat etwas in Bewegung gebracht. Die tägliche Berieselung durch Radio und Zeitungen läuft nicht mehr wie gewohnt den Körper hinunter, verstopft die Poren nicht länger. Die in ihrer «Heimat» zu Fremden Gewordenen sind doch irgendwie aus «Afrika» zurückgekehrt und gewinnen eine neue Optik: sie beginnen zu sehen. Aus Distanz ist die gewohnte Realität besser und zusammenhängend zu erkennen. Die Spaziergänge ausserhalb ihrem Ghetto, durch, über und zwischen Beton hindurch, an gesichtslosen, umhergeschobenen Passanten vorbei, erfüllt sie mit Ekel und trostloser Verzweiflung. Und hier zeigt sich nun ein neuer Zug bei Tanner.

In den früheren Filmen hat er kaum mit den Dekors gespielt; die Kamera blieb zumeist starr. Mit Worten vor allem wurde eine in der Watte des seelischen Komforts erstickende und ihre elementaren Bedürfnisse ignorierende Bürgerwelt entblösst. Hier sind die Dialoge zwar erneut brilliant, präzise und treffend; sie sind gespickt mit Anspielungen, Seitenhieben und kleinen Provokationen. Doch die Kamera bewegt sich, bringt Spannung zwischen Bild und Sprache – und sie zeigt vor allem die Welt von Vincent und Françoise, in der wir die unsrige erkennen. Da genügt ein Polizist auf der mit Sicherheitslinien und Richtungspfeilen markierten Strassenkreuzung, damit wir verstehen. Da genügt ein Blick auf ein Genf, das selbst im Sommer grau bleibt. Tanner zeigt:

Die einzige Dynamik dieser Gesellschaft liegt im sich ausdehnenden Beton; was sich bewegt, wird gelenkt, und letztlich bewegen sich doch nur Autos, Trams und Krane, während die Turmuhr anzeigt, wie die Zeit vorbeigeht und doch stillsteht. Da bewegt sich sogar auch einmal ein Schweizer-Kreuz: das Höhenruder eines startenden, von Häusern verdeckten Swissair-Jets. Und aus den Dächern ragen TV-Antennen wie die kahlen, eingepflockten Beine all jener Skelette, die Abend für Abend Kopf unten vor dem Bildschirm sitzen.

Was vermögen Françoise und Vincent in dieser Wohlstandsgesellschaft in welcher der Stärkere den Schwächeren frisst und einer den andern versklavt, in der Familienbetrieb, Arbeit, Geselligkeit und Kultur normiert und sterilisiert sind? Die Altwohnung wird abgerissen – man muss ein neues Quartier beziehen, in einer Spekulantensiedlung, die bis spät in die Nacht hinein im Lärm des Flugverkehrs erzittert, in der man bisweilen sein eigenes Wort nicht mehr versteht. Und hier winkt der Immobilienboss mit der schmackhaft gemachten Fessel des Privatbesitzes: Die Mieter können – mit neuen «Miet»-Raten – Eigentümer der lieblos erstellten Wohnung werden, oder sie dürfen gehen. Jetzt zeigt sich, dass die beiden seit ihrer «Rückkehr aus Afrika» eine Haltung gewonnen, Zusammenhänge zu erkennen begonnen haben: Sie organisieren, gegen die Passivität und Resignation vieler Mieter, den Widerstand. Sie handeln, ändern. Das mag optimistisch scheinen – aber wird es mehr sein als ein Pyrrhussieg gegen eine konzentrierte Macht, die jede Zukunft raubt? Die Schluss-Sequenz zeigt die schwangere Françoise und Vincent, die mit einem Fünfliber ausknobeln, wer von ihnen zu Hause «Mutter» spielen und wer das Geld verdienen soll. Tanner zeigt das Ergebnis nicht; er arretiert das Bild. Ob Kopf oder Zahl – ob Wilhelm Tell oder das Schweizer Kreuz: was tut's? Nicht vergessen ist auch die berufliche Verdüsterung, die sowohl Vincent wie Françoise umfängt: Früher war er in einem Kleinbetrieb – jetzt geht er, als kleines Rädchen, in der organisierten Massengärtnerei unter; sie führte allein eine Galerie – jetzt muss sie sich als angelernte Postbeamtin abmühen. Aber immerhin: Unbehagen beginnt sich zu artikulieren, zwingt nicht mehr zum romantischen Anflug, zur illusionären Flucht, sondern zur bewussten, konkreten Aktion. Das zukünftige Elternpaar sucht seinen eigenen Weg, ohne Versklavung durch die Norm.

In dieser Bewusstwerdung hat Françoise die grössere Entwicklung zu durchlaufen. War sie anfänglich willig im Tramp des Alltags, liess sie sich durch ihn konditionieren, so lehnte sich Vincent instinktiv und emotional auf, nicht ganz ohne zufällige und selbstgefällige Allüre. Jetzt, am Schluss, geht die Frau voran und zieht Vincent mit; sie hat die gesellschaftliche und menschliche Situation zu erkennen begonnen. Für beide schwierige Rollen hat Tanner zwei im Film praktisch unbekannte Darsteller gefunden: das weiche, komplexe Gesicht Marthourets und die mehr und mehr transparent wirkende, fragile und doch bestimmte Josée Destoop, die seit Rivettes «L'Amour fou» nicht mehr im Kino zu sehen war. Der neuerlichen Chronik aus unserer morosen Zeit geben die beiden eine atmosphärisch dichte Ausstrahlung, die ganz entscheidend verstärkt wird durch eine überaus empfindsam und intelligent eingesetzte Musik (aus Bachs «Kunst der Fuge»): Sie ist es, die dem Film Rhythmus und Tonalität gibt, während Renato Berta überaus geschickt mit dem spärlichen Licht umgeht und aus den Bildern Metaphern und Spiegel zu machen vermag. Was hingegen bewusst fehlt, ist die Luft: Dieser Film Tanners lässt weniger denn je ein Entrinnen zu; er packt, würgt und vernichtet die Illusion von der freien Improvisation vollends. Dafür arbeitet er mit elaborierter Präzision; mit fast unmerklichen Kamerabewegungen nähert er sich den Personen, bis sie jäh in Grossaufnahme erscheinen, festgenagelt und aufgebrochen werden. Hier begibt sich Tanner auf eine neue Ausdrucksebene, die er bereits streng kontrolliert. Aber sein Ziel hat sich nicht verändert: Mit Wort und Bild, durch Argument und poetischen Impuls umkreist er seinen Stoff; er reflektiert über die Resistenz, das Eigengewicht der Materie, er nähert sich ihr plötzlich, dringt in ihre verborgenen Ritzen ein und nimmt plötzlich wieder, dem introspektiven Zug folgend, Distanz, um einen neuen Haken um eine Realität zu schlagen, mit der wir uns gerade so weit identifizieren können, dass wir merken, wie sehr uns das alles betrifft, wieviel in jedem Zuschauer von Vincent und Françoise enthalten ist. Die verschiedenen Schichten und Wechselwirkungen des Filmes geraten dabei stets komplexer, und man fühlt, wie Tanner sich selbst einem

Ganzen gegenübergestellt sieht, das sein eigenes Gewebe gewinnt: mit neuen Fasern und Zellen.

Es wäre falsch, mit den von «La Salamandre» genährten Erwartungen an diesen Film heranzutreten, wenn er auch gleichermassen durch das kleine Budget und Direktton sowie 16-mm-Aufnahmen geprägt wird. Der Film schlägt eine andere Tonart mit zum Teil anderen Instrumenten an, um die dritte Folge jenes Prozesses darzustellen, der ausgelöst wird, wenn ein einzelnes Ereignis die alte, gewohnte Realität aufbricht und mit der neu erkannten Wirklichkeit kollidieren lässt: als Auftakt zur individuellen Revolte gegen eine unbewohnbar gewordene Welt der mentalen, praktischen Ordnung, die gegen den einzelnen Menschen und dessen Entfaltung gerichtet ist.

Bruno Jaeggi

The Great Dictator (Der grosse Diktator)

USA 1938–1940. Regie: Charles Chaplin (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/80)

«Die Karikatur Hitlers zu geniessen fällt manchem nicht viel leichter, als etwa über eine Dampfwalze, unter die man zu liegen kommt, im gleichen Augenblick einen Witz zu machen. (...) Dieser Film kommt spät und doch nicht zu spät. Vor Millionen Kinobesuchern den Nationalsozialismus zur Groteske zu karikieren hat heilpädagogischen Wert. Und schliesslich war er ja auch ein klein wenig grotesk, nicht wahr?». Mit diesen Sätzen beginnt und endet Edwin Arnets am 30. Dezember 1945 in der «Neuen Zürcher Zeitung» erschienene Besprechung von Chaplins während des Krieges in der Schweiz von der Zensur verbotenen Hitler-Film. Diese und andere zeitgenössische Kritiken lassen erkennen, wie schwer es damals fiel, sich in nächster Nähe zu den Schrecken des Weltkrieges und den Verbrechen der Nazi-Zeit mit Chaplins Grotesk-Parodie auf den Führer auseinanderzusetzen. Angesichts der Katastrophen war den meisten das Lachen über «den von Chaplin verulkten Wahnsinnigen» vergangen. «Diese als Clownscherz verfilmte weltgeschichtliche Episode schafft uns heute seelische Beklemmungen: sie wirkt wie ein irrealer Totentanz über den Gräbern der Gefallenen, der Gemordeten. (...) Die Geschichte dieses Films strotzt von Fehlleistungen: zur Zeit seiner Entstehung musste er aus staatspolitischen Rücksichten seine Zeit verpassen, heute wirkt er als ein grausiger Treppenwitz der Weltgeschichte. (...) Wenn Lächerlichkeit töten könnte, hätte zu guter Zeit dieser Film wahrhaftig das Seinige dazu getan. So nehmen wir ihn in seiner ganzen Problematik als spät und zu spät zu uns gekommenes Menetekel einer irrsinnigen Zeit.» (Zitate aus den «Neuen Zürcher Nachrichten» vom 28. Dezember 1945). «Das Werk der Diktatoren hat während des Krieges Formen angenommen, auf die man keine humoristischen Parodien mehr macht, die wohl noch Stoff für eine Tragödie, nicht aber für eine Kabarettistik dieser Art abgeben könnten. (...) Wir kommen mit dem besten Willen nicht um die Erkenntnis herum, dass uns dieser Film besser erspart geblieben wäre, in Chaplins eigenstem Interesse» («Tat» vom 3. Januar 1946). Wenn heute «Der grosse Diktator» im Rahmen der Neuausgabe von Chaplins wichtigsten Werken in einer zweiten Reprise (eine erste gab es schon vor 15 Jahren) wieder in unsere Kinos kommt, so kann die Auseinandersetzung nun aus grösserer Distanz erfolgen. Man wird entdecken, wie erstaunlich frisch, lebendig und «wahr» der Film geblieben ist, während die Erinnerung an die damaligen schrecklichen Ereignisse stärker verblasst ist.

Sir Alexander Korda, der bedeutende englische Produzent und Regisseur, hatte Charles Chaplin schon 1937 vorgeschlagen, einen Hitler-Film zu machen, der eine Verwechslungsstory enthalten sollte, da Hitler denselben Schnurrbart habe wie der Filmtramp und -vagabund Charlie. 1938, im Jahr des Anschlusses Österreichs, begann Chaplin mit dem Drehbuch, dessen vierte Fassung er im Frühling 1939, zur Zeit des Einmarsches in die Tschechoslowakei, beendete. Ein Jahr später waren die Dreharbeiten abgeschlossen, und

im Herbst 1940 fand in New York die Premiere statt. Chaplin war zu dieser Zeit schweren Angriffen von seiten deutscher Diplomaten und nazifreundlichen oder isolationistischen Amerikanern ausgesetzt, denen sein Film über den «Pfärrar» politisch nicht passte. Erst nach dem Eintritt Amerikas in den Krieg (Pearl Harbour) befand sich Chaplins Film im Einklang mit der grossen Politik: Nun war er als Anti-Nazi-Film zu Propagandazwecken willkommen, verhinderte jedoch nicht, dass Chaplin nach dem Kriege als Kommunist verdächtigt wurde und deshalb nach Europa auszog.

Im «Grossen Diktator», der «schönsten Ohrfeige der Filmgeschichte», spielt Charlie Chaplin eine Doppelrolle: Als kleiner jüdischer Friseur sieht er der Figur mit Stöckchen, Hut, zu grossen Schuhen und Watschelang aus den früheren Filmen ähnlich. Er spielt aber auch Adenoid Hynkel, den Diktator von Tomanien, mit dessen Darstellung Chaplin erstmals seit langer Zeit aus seinem Rollenschema ausbricht. Der Film beginnt mit einem Prolog, der in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs spielt und stark an Chaplins Stummfilm «Shoulder Arms» («Gewehr über!») von 1918 erinnert. Der kleine Friseur hat als Artillerist Schwierigkeiten mit der «Dicken Berta», einem riesigen Geschütz. Er rettet einem Flieger das Leben, verliert aber bei der Bruchlandung das Gedächtnis und kommt in ein Lazarett. Als er Jahre später ausreisst, hat er von der Machtübernahme des Diktators Hynkel und der Judenverfolgung keine Ahnung. In seinem Friseursalon wehrt er sich tapfer gegen den Terror und die Übergriffe der Sturmtruppen und findet Unterstützung bei Hannah (Name von Chaplins Mutter), einer jungen Nachbarin, in die er sich alsbald verliebt. Trotz aller Listen und Finten wird er ins Konzentrationslager geschleppt. Der idyllischen und etwas sentimental kleinen Welt des Friseurs stellt Chaplin die grosse, böse und infantile Welt des Diktators gegenüber: öffentliche Auftritte und Reden, Szenen mit Mitarbeitern in der Kanzlei und, als Höhepunkt, Hynkels Treffen mit Benzino Napoloni (Mussolini). Schliesslich kreuzen sich die Wege der beiden sich äusserlich gleichenden Männer: Während sich Hynkel zum Einmarsch in Austerlitz bereit macht, bricht der Friseur aus dem KZ aus. Hynkel wird auf der Entenjagd für den Ausbrecher gehalten, verhaftet und ins KZ gesteckt. Unterdessen wandert der Friseur in Hynkel-Uniform nach Austerlitz, wird für den Diktator gehalten und zu einer Redetribüne geleitet, wo der kleine Friseur, in Sorge um seine Hannah, eine grosse Rede für Menschlichkeit, Freiheit, Frieden und Gerechtigkeit hält. In dieser grossartig-pathetischen Rede, die man dem kleinen Friseur allerdings nicht so recht glaubt, wandte sich damals Chaplin, indem er sich in einmaliger Weise des Mediums Film bediente, direkt an die Menschen der ganzen Welt: «Lasst uns nun dafür kämpfen, die



Welt zu befreien, die nationalen Schranken niederzureissen, die Gier, den Hass und die Intoleranz beiseite zu werfen. Lasst uns kämpfen für eine Welt der Vernunft, eine Welt, in der Wissenschaft und Fortschritt zu unser aller Glück führen sollen.» Damit sprach Chaplin Millionen Menschen aus dem Herzen, die im besetzten Europa nichts sagen durften.

Chaplin attackierte Hitler, indem er ihn der Lächerlichkeit preisgab und damit zu entmythisieren suchte, zu einer Zeit, als das in Amerika keineswegs opportun war und man noch an eine Koexistenz mit Deutschland glaubte. «Hätte ich etwas von den Schrecken in den deutschen Konzentrationslagern gewusst, ich hätte ‚Der grosse Diktator‘ nicht zustande bringen, hätte mich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können. Aber ich wollte unbedingt ihren mystischen Unsinn über eine reinblütige Rasse zum Gespött werden lassen. Als ob es etwas Derartiges ausser bei den australischen Ureinwohnern überhaupt noch gäbe!», schreibt Chaplin in seiner Autobiographie. Bewundernswert bleibt, mit welcher Hellsicht Chaplin Hitler, dessen Betragen er anhand von Wochenschauen und anderen Dokumenten genau studiert hatte, in der Figur Hynkels charakterisierte und karikierte und auch Hitlers Judenverfolgung als ein Kernstück seines demagogischen Regimes entlarvte. Obwohl sich «Der grosse Diktator» in vielem von früheren Filmen Chaplins unterscheidet, im Thema des Kampfes zwischen David und Goliath ist auch er mit den meisten verbunden. Früher kämpfte er gegen Polizisten, riesige Gauner oder die Welt der Grossstadt und der Maschinen, hier ist sein Widersacher ein infantil-bösartiger Popanz, der die Welt mit Hass und Krieg überzieht.

«The Great Dictator» ist weit mehr als Chaplins «Rache an dem Kerl, der mir den Schnurrbart abgeguckt hat». Er ist die wohl genialste, mit filmischen Mitteln gestaltete politische Persiflage. Zahlreich sind die Tricks, Gags, Burleskszenen und doppelbödigen Einfälle. Berühmt daraus sind etwa die Szenen mit Hynkels wagnerianisch untermalten Ballett mit der Weltkugel; seine Rede in einer das Deutsche perfekt imitierenden Unsprache, bei der sich die Mikrophone biegen; der grosse Bahnhof für Napoloni, die grotesken Verhandlungen der beiden und die nur akustisch vernehmbare Renommierparade; der kleine Barbier als Wohlstand Kanonier der «Dicken Berta», eines riesigen Geschützes; die Rasur zu den Klängen eines Ungarischen Tanzes von Brahms und die listigen Kämpfe des Friseurs mit den Sturmtruppen im Ghetto. Charlie Chaplin hat sich auch hier einmal mehr als ein Meister der optischen – und nun auch akustischen – Komik erwiesen. Franz Ulrich

Alfred R. – Ein Leben und ein Film

Schweiz 1972. Regie: Georg Radanowicz (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/62; der Verweis auf die ausführliche Besprechung ist in 7/73 abzuändern)

Das Echo in der Presse nach der Premiere von Georg Radanowiczs erstem Spielfilm war so zwiespältig wie die früheren Werke des heute Vierunddreissigjährigen. Die 1967 und 1969 entstandenen «Pic-Nic» und «22 Fragen an Max Bill» liessen eine dichte und intelligente Studie erwarten; sieht man sich heute hingegen den vor fünf Jahren entstandenen «Mottensack» an, erkennt man die Gefahren, denen Radanowicz bei der Fertigstellung eines Langspielfilms ausgesetzt sein musste. Es ist ein gewisser Formalismus, der den Zuschauer immer wieder dem eigentlichen Geschehen entrückt, der die entschlossene Konsequenz von «Alfred R.» unfreiwilligerweise entfremdend durchbricht und die intendierte Aussage formal disproportioniert erscheinen lässt.

Der Film ist die Darstellung des letzten Tages im Leben des Alfred R., der aufsteht, sich ein Frühstück zubereitet, Briefe, Ordner und unbezahlte Rechnungen in Kehrtrichter verpackt, einen dunklen Anzug anzieht, eine Krawatte umbindet und sich erschießt. Über diesen lapidaren Handlungsverlauf hinaus führen die z.T. mit einer Super-8-Kamera gefilmten Rückblenden, in denen Alfred R. beziehungslos durch europäische Hauptstädte hastet. Diese Einstellungen machen R.s Unfähigkeit zur Kommunikation

anschaulich, an der er letztlich scheitern musste. Dieser Aspekt, der dem Film tatsächlich die vom Regisseur postulierten gesellschaftlichen und psychologischen Dimensionen geben würde, tritt allzu stark in den Hintergrund zugunsten der Darstellung des grössenwahnsinnigen Geschäftsmannes R., der gegen Ende seiner dubiosen Karriere sogar mit Staatschefs verhandeln möchte. Hier liegt denn auch der inhaltliche Vorwurf, den man Radanowicz nicht ersparen kann: Alfred R. ist zwar an unserer Gesellschaft gescheitert; indem er indes als von seiner Anlage her für psychische Krankheiten prädestiniert dargestellt wird, enthebt der Autor sein Beispiel einer gesellschaftlichen Verbindlichkeit.

Auch die formale Gestaltung weist entscheidende Mängel auf. So ist die Funktion des gesprochenen Kommentars nicht einsehbar, um so mehr als er das Bildgeschehen verwirrt. Meines Erachtens unmotivierte Einstellungen – so etwa eine lange Kamerafahrt durch ein Gewächshaus – unterbrechen leider den unerbittlichen Ablauf der Vorbereitungen, mit denen Alfred R. an einem gewöhnlichen Mittwochmorgen seinem Leben ein Ende setzt. So werden auch die Realzeitsequenzen in ihrer Eindringlichkeit gestört, wenn die Zeitangaben in den Radiosendungen, die aus Alfred R.s Gerät tönen, die mit überlegter Bewusstheit gestaltete Bildaussage in ihrer zeitlichen Dauer ad absurdum führen.

Wenn der Film dennoch emotional intensiv wirkt, so ist das vor allem auf die langen Einstellungen im ersten Teil des Werks zurückzuführen. Die lange Weile, mit der die Kamera auf den Gegenständen verharret, wird nur bei jenem Zuschauer zur Langeweile, der die Zeit nur zum Schauen, aber nicht zum Denken benutzt. Die starre Einstellung, in der in Realzeit die Zubereitung des Kaffees gezeigt wird, verlangt vom Zuschauer auf Grund der gegebenen Geräusche eine Ergänzung des Bildes in seiner Phantasie, womit er aufgefordert ist, die Handlungen Alfred R.s zu reflektieren. Man ist hier an die von Pink Floyd 1970 aufgenommene «Atom Hearth Mother»-Platte erinnert, auf der die Nummer «Breakfast in Los Angeles» – die fast nur aus Geräuschen besteht – ebenfalls visuelle Assoziationen im Kopf des Zuhörers auslösen will. Auch die von Radanowicz gewählte Musik ist im eigentlichen Sinne des Begriffes dem Film kongenial: Waren dem Autor die starken Anklänge an die traditionelle Musik des japanischen Nô-Theaters bewusst? Die Unausweichlichkeit, mit der dort der Held seinem Schicksal entgegengeht, findet im Leben und Tod des Alfred R. seine geniale Entsprechung.

Arnold Fröhlich

Le droit d'aimer (Brainwashed)

Frankreich/Italien 1972. Regie: Erich de Hung (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/78)

Das Recht auf Freiheit und somit auch das Recht auf Liebe: Diese beiden Motive stehen im Vordergrund des Films von Erich de Hung. Pierre (Omar Sharif), wichtiger Mann einer Bewegung, die in Opposition zu einer totalitären Regierungspartei steht, wird kurz vor den manipulierten Neuwahlen mit anderen Gleichgesinnten verhaftet und auf eine öde Insel in die Gefangenschaft verschleppt. Seine junge Frau (Florinda Bolkan), die nur in der Liebe zu ihrem Mann leben kann, versucht während dreissig Monaten zähen Ringens mit dem Ministerium, eine Besuchserlaubnis zu erhalten. Die Regierung erlaubt den beiden Liebenden endlich ein Zusammentreffen, wohl wissend, dass Pierres unerschöpflich scheinende Kraft bei diesem Wiedersehen auf eine unmenschlich harte Probe gestellt wird. Die Rechnung der Diktatoren geht auf: Pierre zerbricht und verliert sein Leben. Trotz diesem äusseren Erfolg sind die Sieger die Verlierer: «Die Ersten werden die Letzten sein, die Letzten werden die Ersten sein.» Die Macht der Liebe gewinnt an Kraft und Grösse, sie stellt sich über alle Politiker und Regierungen, überwindet alle Marter und zuallerletzt auch den Tod.

Dieses Hohelied der menschlichen Beziehung wurde nach dem Roman «Elle lui dirait dans l'île» von Françoise Xenakis in oft stimmungsvollen und eindrücklichen Bildern aufgezeichnet. Florinda Bolkan in der Rolle der jungen Frau überzeugt mit ihrer subtilen und intensiven Darstellung: dank ihrem Einfühlungsvermögen werden einige unbefriedigende Stellen des Filmes überspielt. Sehr schön wird die gegensätzliche Haltung der beiden Liebenden gezeigt: Xenias Handlungen werden allein von der Liebe zu Pierre getragen, seine von der Politik. So wie sie beseelt ist, alles für die gemeinsame Liebe zu opfern, nicht zurückschreckt und Tag für Tag den Gang zum Ministerium unter die Füsse nimmt, wird er langsam mürbe und demoralisiert. In einem letzten Aufbäumen demonstriert er nochmals seine Stärke und damit den Sieg über seine Peiniger. Die Kraft für diese letzte Demonstration der Freiheit erhält Pierre durch die Gewissheit der Liebe seiner Frau.

Indem die Kamera Schritt für Schritt der jungen Frau folgt, erhält der Zuschauer einen tiefen Blick in die Seele eines gequälten und tapferen Menschen. Diese Szenen sind die Stärke von «Le droit d'aimer». Was dem Film über weite Strecken fehlt, ist die absolute Glaubwürdigkeit in den politischen Sequenzen. Zu vieles wird offengelassen und zuwenig konsequent dargestellt. Trotz diesen Mängeln zieht sich ein Aufruf, der sich an die ganze Menschheit richtet, wie ein roter Faden durch das Werk: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Liebe. Matthias Thönen

Film im Fernsehen

Naive Maler in der Ostschweiz

Regie, Buch und Schnitt: Richard Dindo; Kamera: Otmar Schmid; Maler: Anna Boxler, Heinrich Bleiker, Emil Graf, Josef John; Produktion: Schweiz 1972, Richard Dindo, 62 Min.; Verleih: film-pool, Zürich.

Nur ein Bruchteil der dieses Jahr in Solothurn gezeigten Werke wird in der Sendereihe «Filmszene Schweiz» des Fernsehens DRS einem breiteren Publikum vorgeführt werden können, darunter auch Richard Dindos dritter Film «Naive Maler in der Ostschweiz» (am 12. April).

Naive Maler – Dindo hat vier von ihnen besucht, die sich in seinem von Stadt und Kanton St. Gallen sowie vom Bund subventionierten Film selbst darstellen, aus ihrem Leben erzählen, ihre Situation beschreiben und ihre Werke präsentieren. Es sind eine Strickereiarbeiterin, ein Kellner, ein Arbeiter und ein Melker, alles Leute aus sozial niederen Berufen also, denen die «automatisierte, programmierte Arbeit» nicht mehr erlaubt, «schöpferische Fähigkeiten, Phantasie und Persönlichkeit» (Dindo) zu entwickeln. Ihre Existenz beweist die Nostalgie des handwerklich Arbeitenden nach eben diesem Handwerk, das von der industriellen Entwicklung weitgehend zerstört worden ist. Und die naiven Maler sind Handwerker, genauer: Sie, die ihre Identität und den Glauben an eine heile, harmonische Welt verloren haben, sind wieder Handwerker geworden – Leinwand und Pinsel ersetzen den Heimwebstuhl. Wie sehr sie Träger einer bis ins Mittelalter zurückreichenden Tradition sind, beweisen einerseits das Entstehen der Bilder (Graf: «Da macht man zuerst den blauen Himmel, ich fange immer oben am Bildrand an, damit ich die Hand auflegen kann. Dann gibt es viel zum Aufbauen, Häge und Bäume zum Beispiel, so gibt es auch immer wieder viel Arbeit»), andererseits auch die ökonomischen Überlegungen der Hersteller, die den Preis des Werkes jeweils nach Grösse und Vielzahl der verwendeten Motive (= Arbeitsstunden) berechnen. Im Gegensatz zum Künstler ist ihr Verhältnis zur Wirklichkeit noch ungebrochen; als Heimar-

beiter beschränken sie sich auf die auftragsmässige, absolut wertfreie Produktion, malen also meist auf Bestellung eines Zwischenhändlers, an den sie möglicherweise sogar vertraglich gebunden sind, und der eifrig darüber wacht, dass ihre Arbeit nicht in die Kopierung von Bauernmalerei abgeleitet. Was, nebenbei bemerkt, angesichts der immer öfter von Profis gemalten pseudonaiven Bilder auch ein Verdienst ist.

Dem heute in Paris lebenden Autor Richard Dindo ging es nicht um die Herstellung eines Films, der sich als Dindo-Film zu erkennen gibt, also – wie so viele andere – bei der Selbstbespiegelung auf Filmmetern stehenbleibt; im Gegenteil, Dindo hat einen beinahe «anonymen» gradlinigen Film geschaffen, der von einer bestehenden Situation ausgeht und nicht vom Konzept im Kopfe eines «elitären Cineasten» (Dindo), dessen theoretisch-ideologische Überlegungen vom Zielpublikum nicht mitvollzogen werden können. Dieses Konzept und eine dem Thema adäquate Bildsprache – Dindo arbeitet mit bildlichen und sinnlichen Eindrücken, die das Werk zur allgemein verständlichen Lektüre werden lassen und weit mehr Informationen vermitteln als das gesprochene Wort – garantieren ein Höchstmass an Objektivierung und garantieren darüber hinaus, dass der Film vom «Mann auf der Strasse» verstanden wird, an den er sich ja richtet. Anna Boxler und ihre Kollegen werden nicht blossgestellt, sondern stellen sich selbst dar; denn das Anliegen des Autors ist keine didaktische Aufbereitung der Wirklichkeit, sondern das Aufzeigen von Wirklichkeit selbst, die er mittels der Selbstdarstellung seiner Protagonisten kühl registriert. Polemische oder plakative Ausfälle hat dieser Film nicht nötig; er zeigt den Alltag und lässt Tatsachen sprechen. Die Erkenntnis kommt gleichsam leise durch die Hintertür.

Zweck von «Naive Maler in der Ostschweiz» ist aber nicht bloss die Bewusstmachung der gesellschaftlichen, sozialen und wirtschaftlichen Situation dieses «Kollektivs der Einzelgänger» (Dindo). Der Autor präsentiert gleichzeitig ein Milieu und dessen kulturelles Niveau, das demjenigen des einfachen Mannes von der Strasse entspricht. Die Reaktion der Handwerker-Künstler auf ein Bild Picassos ist signifikant; sie wirft ein bezeichnendes Licht auf weitherum gültige Limiten und lässt erahnen, dass ein Grossteil der Gesellschaft auf dem künstlerischen Stand der naiven Malerei stehengeblieben ist und zur modernen abstrakten Kunst keine Beziehung hat, sondern diese als blosses Kapitalanlage betrachtet. Kunst (auch diejenige der naiven Maler) hat heute Warencharakter und ist demzufolge einem kleinen Kreis vorbehalten. Schuld daran trägt zu einem grossen Teil ein sich am Leistungsprinzip orientierendes Schulsystem, in dem für die Pflege musischer Fächer herzlich wenig Platz bleibt, und Kunstgeschichte – wird sie überhaupt systematisch betrieben – sich meistens in der Anleitung zur Bildbeschreibung erschöpft und spätestens bei den Werken des ausgehenden 19. Jahrhunderts endet. Hier wäre Kulturarbeit notwendig; ob sie nicht geleistet wird oder unter den gegenwärtigen Bedingungen gar nicht geleistet werden kann, diese Frage bleibt offen.

Balts Livio

(Vgl. auch den Beitrag «Kunstfilme in Solothurn» von Wolfram Knorr in Nr. 4/73.)

Drehverbot für André Cayatte

Der französische Filmregisseur André Cayatte hat, nach eigenen Angaben, für seinen neuesten Film «Il n'y a jamais de fumée sans feu» (Kein Rauch ohne Feuer), der einen Fall politischer Erpressung und Korruption zum Inhalt hat und Ähnlichkeit mit einem französischen Skandal von 1968 (Ermordung eines jugoslawischen Leibwächters von Alain Delon) aufweist, keine Genehmigung zu Dreharbeiten in Paris erhalten – während gleichzeitig acht andere Kamerateams in Paris Aufnahmen machen. Ausserdem sei ihm eine Staatsbürgerschaft für den Film verweigert worden. Beides sei in der französischen Filmindustrie beinahe beispiellos.