Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 26 (1974)

Heft: 3

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Mit dem Alltag in der Fabrik setzt sich auf erstaunlich wendige und erfrischende Art der usbekische Film *Wir warten auf dich, Boy* (Regie: Ravil Batyrov) auseinander. Die Probleme, die sich aus dem Zusammenleben der Generationen ergeben können, werden von der jungen georgischen Regisseurin Lana Gogoberidze im Film *Wenn die Mandelbäume blühn* aufgegriffen und dargestellt. Auch dieses Werk präsentiert sich, im Gegensatz zu früher, eher als Verhaltensstudie denn als didaktisch-pädagogische Lektion. Mit besonderem Interesse wurden der flüssige Bildrhythmus und die Ansätze zur Selbstkritik bemerkt. Sie richtet sich, wohlverstanden, nicht gegen das System. Aber sie greift doch munter die Unzulänglichkeiten seiner Verwirklichungen an. Im gegebenen Falle wird dem kleinbürgerlich gewordenen Karriere- und Prestigedenken eines kommunistischen Parteifunktionärs die neue Haltung der jüngeren Generation gegenübergestellt, die von den revolutionären Idealen nicht nur hören will, sondern den Anspruch erhebt, im konkreten Alltag und im Verhalten der Erwachsenen etwas davon zu Gesicht zu bekommen.
Solche Ansätze zur thematischen und stilistischen Erneuerung im sowjetischen Filmschaffen der Gegenwart scheinen, auch von der Publikumserwartung her gesehen, richtig zu liegen. Das darf man aus dem grossen Interesse schliessen, das sie bei in- und ausländischen Betrachtern zu finden scheinen. Lana Gogoberidze allein hat nach der Vorführung des Films in Georgien eine grosse Anzahl von Briefen erhalten, also mit der «Systemkritik» in ihrem Film auch eine kleine «Palastrevolution» ausgelöst.
Es bleibt zu hoffen, dass kreative Versuche dieser Art frühere allzu dogmatische abzulösen vermögen und, nicht zuletzt im Interesse der Sowjetunion selbst, weiter entfaltet werden können.

Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

Deux hommes dans la ville (Zwei Männer in der Stadt)

Frankreich 1973. Regie: José Giovanni (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/19)

Es ist ein Prozess gegen die Provokation einer unmenschlich gewordenen Gesellschaft, gegen ihre Justiz vor allem, gegen die Selbstgerechtigkeit auch, den Produzent Alain Delon zusammen mit Drehbuchautor und Regisseur José Giovanni mit seinem Film «Deux hommes dans la ville» führt, «ein Prozess, den ich voll und ganz zu meinem mache», wie Delon erklärte. Berichtet wird von einem Verdammten, dazu verurteilt, zu töten und getötet zu werden, einem Mann, dessen Vergangenheit die Zukunft eingeholt hat. Dazu, wohl allzu bitter und anklagend, José Giovanni: «Ich wollte zeigen, dass ein Mann, der im Gefängnis war, niemals wirklich seine Vergangenheit abstreifen kann.»
Dass der 38jährige, zur Gewalttätigkeit neigende Gino aus seiner zwölfjährigen Zuchthausstrafe vorzeitig entlassen wird, verdankt er nicht nur der Liebe seiner Frau Sophie (Illaria Occhini), aus der er die Kraft zum Durchhalten schöpft, sondern auch der freundschaftlichen und verstehenden Geduld des Fürsorgers Germain (Jean Gabin), einem ehemaligen Polizisten, dessen Glaube an die wertvollen Eigenschaften in Gino weit über das Gefängnis hinaus zu gegenseitigem Vertrauen und Freundschaft führt. Dass Gino nach dem Tode seiner Frau trotz einer neuen Beziehung zu einem Mädchen namens Lucie (Mimsy Farmer) aber doch an der Freiheit zerbricht und seinem väterlichen Freund entgleitet, ist wiederum das Werk eines

Mannes, ein Polizeifunktionär auch er. Für Inspektor Goitreau gibt es keine mögliche Wiedereingliederung ehemaliger Gefallener, er ist ein Besessener von programmierter Beschränktheit, für den gilt: «Wer einmal aus dem Blechnapf frisst...» Was reisserisch mit erregenden Aufnahmen einer Gefängnisrevolte begonnen hat und in lyrischen Bildern aus dem Leben in Freiheit fortgesetzt wird, endet schliesslich als finsterer Nachtmahr unter der Guillotine. Aus dem engagierten Kino um die Resozialisierung der Straffälligen wird eine leidenschaftliche Anklage wider die Todesstrafe, die aufwühlend an André Cayattes «Nous sommes tous des assassins» erinnert. Dazwischen fesseln Jean Gabin und Alain Delon durch ihre gereifte Schauspielkunst. Auf der einen Seite ein Mann, der zuviel schon gesehen hat, um sich äusserlich noch zu erregen, bereits zum Denkmal des französischen Films geworden, auf der anderen Seite der nervöse, gehetzte Delon in einer vielschichtigen, bisweilen wohl auch etwas selbstgefälligen Verbrecherstudie. Dazwischen tritt die in diesem Falle zerstörerische Allmacht des Staates, unbarmherzig verkörpert vom undurchdringlichen Michel Bouquet, dessen Inspektor Goitreau zum Schuldigen an seiner eigenen Ermordung wird: den Würgegriff, mit dem der amtliche Hetzer sein Opfer umfasst, bekommt er am eigenen Hals zu spüren.

Um über Gewalt, Hass und Leidenschaften zu erzählen, ist José Giovanni der richtige Mann: bis zu seinem 36. Altersjahr war das Leben des 1923 geborenen Korsen hauptsächlich von immer wiederkehrenden Gewalttätigkeiten gekennzeichnet. Nach den Abenteuern in der Résistance während der Besetzung von Frankreich durch die Nazis hatte er Schwierigkeiten, sich wieder an ein Leben ohne Aufregung zu gewöhnen. Sein Anwalt riet ihm, sich der Literatur zuzuwenden, worauf José Giovanni ein aufrüttelndes Werk über die Welt der Gefängnisse schrieb: «Le trou» (Das Loch), von Jacques Becker später aufsehenerregend verfilmt. «Le trou» war der erste einer Reihe von «schwarzen Romanen» wie «Le deuxième souffle», «L'excommunié» und «Ho», die dank ihrem nervösen, scharfen Stil dem Autor den Beinamen «französischer Dashiell Hammett» eintrugen und die bald einmal verfilmt wurden. In den darauffolgenden Jahren war Giovanni fast mit allen grossen Erfolgen des französischen Kriminalfilms verknüpft. Er wurde Bearbeiter und Dialogautor seiner eigenen Romane und arbeitete mit den besten Regisseuren wie etwa Jean-Pierre Melville («Le deuxième souffle»), ehe er selber begann, jährlich einen Film zu drehen. Auf «La loi du survivant» folgten «Le rapace» (1968), «Dernier domicile connu» (1969), «Un aller simple» (1970), «Où est passé Tom» (1971), «L'homme de Marseille» (1972) und letztes Jahr «Deux hommes dans la ville». Rolf Niederer

The Kid

USA 1921. Regie: Charles Chaplin (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/22)

Im Rahmen der Wiederaufführung der grossen Chaplin-Filme ist nun, nach «Modern Times» (1936), «City Lights» (1931) und «The Dictator» (1940) auch «The Kid» erneut in unsere Kinos gelangt. Bedauerlich an dieser an sich sehr erfreulichen Tatsache ist nur, dass die Reeditionen nicht die chronologische Reihenfolge einhalten. Dadurch wird die Einsicht in die Entwicklung von Chaplins Werk und seiner Tramp-Figur beträchtlich erschwert. Gerade «The Kid» nimmt da eine Schlüsselstellung ein: Neben «Tillie's Punctured Romance» (1914), in der Chaplin aber weder Regie führte noch die Hauptrolle spielte, hatte er bisher nur kurze, ein- bis dreiaktige Slapstick-Komödien gedreht. Mit dem sechsaktigen «The Kid» versuchte Chaplin mehr zu geben: Er vertiefte die dramatischen Akzente, baute seine Komik vermehrt auf Situationen, wobei allerdings auch die genialen Gags keineswegs zu kurz kamen, und verwendete besondere Sorgfalt auf das Pantomimenspiel der Schauspieler, wodurch das Karikaturenhafte des Slapsticks zugunsten einer volleren Menschlichkeit gemildert wurde. Noch wichtiger aber war, dass Chaplins Vagabund sich nicht mehr allein gegen die Tücken von Menschen und Dingen zur Wehr setzt – er hat einen Gefährten. In «A Dog's Life» (1918) war es noch ein Hund gewesen, hier ist es zum erstenmal ein Mensch, der kleine John, durch dessen Rolle Jackie Coogan ein weltberühmter Kinderstar geworden ist.
Im September 1917 hatte Charles Chaplin mit der Produktionsfirma First National Films jenen famosen Vertrag geschlossen, in 18 Monaten acht Filme für je eine Million Dollar – für damalige Usanzen ein unerhörter Betrag – herzustellen. Diese Serie enthält einige seiner populärsten Erfolge, aber auch einige Misserfolge: «A Dog's Life» und «Shoulder Arms» (1918), «Sunnyside» und «A Day's Pleasure» (1919), «The Kid» und «The Idle Class» 1921), «Pay Day» (1922) und «The Pilgrim» (1923). Chaplin nahm sich Zeit zur Perfektionierung des Handwerklichen und für Experimente, seine Ansprüche an sich selbst und seine Mitarbeiter wurden immer grösser. Er konnte sich nicht mehr an den zeitlichen Kontrakt halten und bekam Schwierigkeiten mit der First National. Zur gleichen Zeit erwies sich seine erste Ehe mit Mildred Harris, die er 1918 geheiratet hatte, als Fehlschlag. Chaplin schreibt in seiner 1964 erschienenen Autobiographie: «Nachdem wir geheiratet hatten, stellte sich Mildreds Schwangerschaft als falscher Alarm heraus. Mehrere Monate waren vergangen, und ich hatte eine einzige dreiaktige Komödie gedreht, ‚Sunnyside', und es war gewesen wie Zahnziehen.» Chaplin suchte verzweifelt nach Einfällen. Zur Ablenkung pflegte er ins «Orpheum» zu gehen, wo ein Exzentrik-Tänzer namens Jack Coogan auftrat. Am Ende seines Auftritts brachte er jeweils seinen vierjährigen Sohn Jackie auf die Bühne, der mit einigen Verbeugungen und Tanzschritten das Publikum begeisterte. An dem grossäugigen, quicklebendigen Knirps entzündete sich Chaplins Phantasie, und die Einfälle strömten ihm nur so zu. Es gelang ihm, Jackie zu engagieren, worauf er sich mit Enthusiasmus an die Arbeit machte. Als «The Kid» trotz Schwierigkeiten und Streit mit der Produktionsfirma (Chaplin verlangte für diesen Film anderthalb Millionen Dollar: «Er sollte fünf Jahre lang durch die Gesellschaft vertrieben werden und danach, wie alle meine Filme, an mich zurückfallen») 1921 in New York endlich zur Aufführung kam, wurde es ein ungeheurer Erfolg.
«Ein Film mit einem Lächeln und vielleicht einer Träne» lautet der erste Titel nach dem Vorspann. Für Chaplin war die bewusste Mischung von brutalem Slapstick mit Sentiment, ja Gefühlspathos, etwas Neues. Der Film ist in eine für Chaplin ungewohnte Zärtlichkeit getaucht, die daher rühren mag, dass er Erinnerungen an seine eigene unselige Kindheit in der Londoner Kensington-Road miteinfliessen liess. Das Armeleuteviertel, durch das der Vagabund watschelt, und die ärmliche Mansarde, die er bewohnt, kennt Chaplin aus eigenem Erleben. Eigene Erfahrungen prägen

auch die Geschichte vom Findling, der von seiner von einem Maler verführten Mutter (sie wird vorgestellt als «Die Frau, deren Sünde die Mutterschaft war», während im Hintergrund der kreuztragende Christus erscheint) in einem Luxusauto ausgesetzt, von Ganoven gestohlen und von einem Vagabunden gefunden und aufgezogen wird, bis er wieder zu seiner inzwischen reich gewordenen Mutter zurückfindet. Wohl ist die Geschichte bei aller umwerfenden Komik auch rührend, aber nie rührselig, zuweilen sogar melodramatisch, aber nie kitschig, mit Ausnahme vielleicht der Traumszene, in der das Elendsviertel mit Blumengirlanden dekoriert ist und sogar die Gauner, Polizisten und Hunde weisse Flügel tragen – eine sehnsüchtige, kindlich-naive Idylle, in die der Teufel in der Gestalt der Eifersucht Unruhe trägt, dass die Federn stieben. «The Kid» enthält eine ganze Reihe grandioser Szenen und Gags – vom Versuch, den Findling loszuwerden, bis zur gemeinsamen Übernachtung im Obdachlosenasyl; sie hier im Detail aufzuzählen, fehlt der Platz, und ihre volle Wirkung entfalten sie ja doch nur, wenn man sich den Film anschaut.
Ein Phänomen für sich ist der knapp fünfjährige Jackie Coogan, in dem sich der chaplineske Tramp ein Ebenbild in Taschenausgabe schuf. In Chaplins Mitgefühl und Sympathie für diesen kleinen Lumpenkerl, zu dem Peter Bogdanovichs Mädchen Addie in «Paper Moon» mancherlei Beziehungen aufweist, kommt Chaplins soziale Einsicht und seine Parteinahme für die Erniedrigten zum Ausdruck, und zwar in kleinsten Gesten voller Poesie, die manchmal mit Tragik vermischt ist. Bitter, ja rabiat wird Chaplin in der Schilderung der Waisenhaus-Funktionäre, die dem Vagabunden den kleinen John entreissen und in Obhut und Pflege nehmen wollen, nachdem er ihn gerade selbst mit aufopfernder Hingabe gesund gepflegt hat. Hier schreit einem Chaplin den Protest seines durch Erfahrungen in der Kindheit verletzten Herzens entgegen, hier ist Charlie nicht mehr nur der Clown-Vagabund, der sich, einem Kinde gleich, egoistisch, rücksichtslos und ohne Moral durchsetzt. «Im Kampf gegen die feindliche Umwelt ... verteidigt Charlie jetzt nicht mehr nur seine eigene Integrität, sondern auch ein anderes Wesen und ihre Gemeinsamkeit; dafür kann er sich, zum erstenmal, auch freiwillig erniedrigen. Erst damit wird die Tragik möglich, die Chaplins weitere Filme durchzieht» (Gregor/Patalas, Geschichte des Films, 1962). In «The Kid» ist Chaplin in der Gestalt des Tramps eine Verkörperung des «Nächsten» gelungen. In dem listig um sein Dasein kämpfenden, verlachten, hilflosen und fast wider Willen gütigen «kleinen Mann» erkannten und erkennen sich Millionen wieder.
Gelegentlich ist behauptet worden, Chaplins Filme seien unfilmisch, da er die filmischen Gestaltungsmittel nur in sehr beschränkter Weise anzuwenden wisse. Tatsächlich verwendet er auch in «The Kid» nur wenige Einstellungsarten, nämlich die Totale, wenn die Gestik, und die Nahaufnahme, wenn die Mimik zur Charakterisierung von Figur und Situation ausschlaggebend ist. Er verschmäht Kameraeffekte und -fahrten (Chaplin: «Wenn man eine Kamera auf den Boden legt oder sie um die Nasenlöcher des Schauspielers kreisen lässt, dann ist die Kamera und nicht der Schauspieler der Darsteller»). Er beruft sich auf Griffith und (später) Eisenstein und konzentriert sich ganz auf den Schnitt und die richtige Zeitökonomie: «Schnelle Schnitte und eine gute Auflösung von einer Szene zur andern machen die Dynamik der Filmtechnik aus» (Chaplin). Wenn «The Kid» noch heute so ungemein frisch und lebendig wirkt, ist dies das Resultat wohlüberlegter, harter Arbeit. Einzelne Szenen wurden über hundertmal wiederholt! Chaplin wusste sehr wohl, dass man bei einer Komödie fast mathematisch genau arbeiten musste, um den gewünschten komischen Effekt zu erzielen. Die filmische Form stellte er ganz in den Dienst der optischen Aussage und der Handlungsträger, vor allem aber seines unsterblichen Tramps, den 1923 Kurt Tucholsky mit folgenden Worten feierte: «In deinen Filmen ist echteste Menschlichkeit und tiefste Logik des Herzens. Dich kennen mehr Menschen, als Goethe und Napoleon zusammen gekannt haben – fünf Weltteile haben dich gesehen, und gelacht haben sie alle. Du hast zwei linke Füsse und das Herz auf dem rechten Fleck. Sei gegrüsst!»

Im Beiprogramm läuft ein weiterer Chaplin-Film, der dreissigminütige Slapstick-Streifen *The Idle Class,* der im selben Jahr wie «The Kid» entstanden ist. Darin geht der Tramp den gleichen Vergnügungen nach wie die reichen Bürger: Er reist in den Süden, allerdings nicht im, sondern unter dem Eisenbahnwagen in einem Behälter, er spielt Golf mit Bällen, die er den andern Spielern wegnimmt. Er verirrt sich auf einem Kostümfest, wo ihn eine reiche Dame für ihren verkleideten Mann (ebenfalls von Chaplin gespielt) hält, der seiner Alkoholvorliebe wegen in Ungnade gefallen ist. Das romantische Abenteuer missglückt, nur mit knapper Not entkommt er dem wütenden Ehemann und dem Schwiegervater, dem er zum Abschied, quasi stellvertretend für die ganze unnütze, faule Klasse, einen kräftigen Tritt in den Allerwertesten verabreicht. Hier ist Charlie ganz der kindhaft-egoistische, rücksichtslose Tramp. Sehr schön lässt sich der Unterschied zur menschlich viel differenzierteren Figur in «The Kid» beobachten.

Franz Ulrich

The Three Musketeers (Die drei Musketiere)

USA 1973. Regie: Richard Lester (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/45)

«Mantel- und Degenfilme» – das heisst schillernde Buntheit, Zirkus, Jahrmarkt, klirrendes Kreuzen der Degen, schwüler Glanz erbeuteten Geschmeides, blühende Schönheit der Angebeteten, Lederwamse, Federhüte, weite Hemden – sattes, verrücktes Film-Rokoko! Rot und Blau sind die dominierenden Farben. Rot wie die untergehende Sonne: der Rubin am Hals der schönen Dame, die Robe des Schurken, das Blut der Gegner und die Liebesglut vor dem flackernden Kaminfeuer. Und blau wie der weite Horizont: die wehenden Mäntel, das Nichts und die Ewigkeit, die Trunkenheit, die Treue, die Trauer und die Einsamkeit. Gewalttätig, lachend, saufend und hurend und voll bunten Geschehens. Sinnlichkeit, Orgie und Kampf. Totaler Karneval. Totales Maskenspiel. Das Leben ein Wahn, geniessen wir es bis zum letzten Tropfen!

«Mäntel- und Degenfilme» wirken, als habe man auf der Leinwand Riesenbonbons ausgekippt: eine süss-saure Knister-Glitzer-Show. Und sofort fallen einem Filme wie «Fanfan la Tulipe», «Robin Hood», «Der Graf von Monte Christo», «La Tulipe noire» – und die «Drei Musketiere» ein! Nach unzähligen Verfilmungen sind sie nun wieder zu sehen, die treuen Gefolgsleute Ludwigs des XIII. und Erzfeinde des Kardinals Richelieu, diese drei Haudegen Athos, Porthos, Aramis und der «Neue» Guy d'Artagnan. Sie sind in Richard Lesters Neuverfilmung eine Mischung aus den Beatles, den Marx Brothers und den Helden des Abenteuerromans aus dem 19. Jahrhundert. Alexandre Dumas hat sie unsterblich gemacht, als habe er damals schon geahnt, dass eines Tages die Kinematographie erfunden wird. Mit nachträglichen Anleihen bei den ersten Stummfilmzeiten und dem Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts ist das in die Filme gekommen, was wir an ihnen so lieben: die fröhliche Geschmacklosigkeit der Burleske, die sinnenfrohe Abenteuerlichkeit der Helden, der bunte Mummenschanz und die Unbedenklichkeit des Märchens und der Utopie, Pantomime, Operette und Zirkusmanege, volksnahe und dralle Formen des Theaterhaften vom elisabethanischen Lustspiel über die Commedia dell'arte bis hin zum Kasperlespiel.

Der «Mantel- und Degenfilm» ist das leuchtendste Traumkino, das je gemacht worden ist. Die phantastische und utopische Radikalität seiner Gestalten, die Brüderlichkeit der Zechkumpane, der Triumph des Überflusses, der Sieg des Guten, die feiste Materialität des Weins, der Speisen, der Kostüme, des Geschmeides, der Tänze und Gefechte und der Liebe machen ihn zum erotischsten, buntesten, anarchischsten und karnevalistischsten Genre, welches das Kino je erfunden.

Richard Lester, der Virtuose des «Film-Dadaismus» («The Knack», «Help») hat denn auch die Story der vier («Einer für alle, alle für einen») und damit das Genre um einigen lustvollen Nonsens bereichert. Er vollführt eine Art Ringkampf mit dem vorgegebenen Instrumentarium der prallen Gattung, nicht zuletzt auch mit den derben Primitivspässen, den Platitüden und Kalauern. Lester schüttelt in fröhlicher Anarchie vorfabrizierte Spielelemente und eigene Einfälle zu einer neuen Harmonie zusammen. Das von ihm schon früher bevorzugte Bauprinzip der Diskontinuität (er machte es mit den Beatles in «Help») erlaubt es, auch sperrige Fremdkörper souverän einzuschmelzen. Die Transformierung des Handlungsablaufs in eine sich zunehmend beschleunigende Hatz belässt keinem Detail seinen ursprünglichen Stellenwert. Vorhandene Plattheiten können sich nicht mehr entfalten, treten sich gegenseitig auf die Füsse. Die atemlose Hektik spiegelt sich in einer labilen, fast nervösen Optik. Die Musketiere müssen der Königin ein Geschmeide aus England bringen, das ihr der böse Richelieu durch die verruchte Mylady de Winter abgeluchst hat, um die Königin bei einem Fest zu kompromittieren. Dieser Handlungsablauf kulminiert in einer Verfolgungsjagd mit Hindernissen an Wassermühlen, bukolischen Gefilden, nächtlichen Wäldern und Gasthäusern. Die Keystone Cops im Gewand der Musketiere. Neben der Verfolgung treten andere archaische Elemente des frühen Films zutage. D'Artagnan reitet unter einem Baum durch, da fallen mindestens zwanzig Männer wie überreife Birnen herunter («Wir haben ihn!») und verfehlen ihn natürlich. D'Artagnan will wie ein Held aus dem Fenster springen, da landet er auf einem Baugerüst und wird wieder hochgezogen. Aramis (ein zukünftiger Theologe!) bittet vor dem Gefecht seinen Gegner, mit ihm niederzuknien, um zu beten, da bekommt der Richelieu-Lakai schon einen Tritt ins Gesäss und fliegt Aramis in die Klinge. Porthos verliert ständig seinen Säbel und verheddert ständig seine Klamotten in irgendwelche Gegenstände. Auf nichts ist eben mehr Verlass. Der Slapstick feiert fröhliche Urständ.
Vor allem müssen natürlich «Mantel- und Degenfilme» als Quelle parodistischer Zitate herhalten, und auch die Beatles werden nicht geschont (schon in «Help» karikierte er die Musketiere). Zuallerletzt vergisst Lester auch das Star-Aufgebot nicht, das ihm offensichtlich von der Produktion aufgezwungen wurde, damit es ein rechter Kassenschlager wird. Raquel Welch, Faye Dunaway, Geraldine Chaplin, Christopher Lee, Charlton Heston (als Richelieu!), Jean-Pierre Cassel, Oliver Reed und Michael York sorgen für «grosse Auftritte», die Lester gelassen hinnimmt, denn das Parodistische fehlt auch hier nicht. Wolfram Knorr

Charley Varrick

USA 1973. Regie: Donald Siegel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/35)

Die minuziöse Schilderung eines waghalsigen Überfalls auf die Bank einer amerikanischen Kleinstadt, die Donald Siegel an den Beginn seines «Charley Varrick» stellt, braucht punkto Tempo, Brutalität und Raffinesse keine Vergleiche zu scheuen. Da läuft alles wie am Schnürchen, jedes Detail trägt zum Nervenkitzel bei: die lachenden Masken der Gangster, das vor Schreck erstarrte Gesicht der Sekretärin und nicht zuletzt die dazwischengeschnittene zweite Handlung, die den Zuschauer über den Ausgang des Unternehmens länger im Ungewissen lässt, als es bei einer linearen Erzählweise möglich wäre. Auf dem geschickten Nebeneinanderführen zweier, manchmal dreier Handlungsfäden beruht die Spannung des ganzen Films. Donald Siegel – ein Routinier der alten Schule, von dessen dreissig Filmen «Dirty Harry» und «The Killers» bei uns am bekanntesten sein dürften – hat diesem keineswegs neuen, aber immer noch sehr wirksamen Prinzip die ganze Handlung untergeordnet:

Charley Varrick, dem beim erwähnten Überfall eine grosse Summe an Mafiageldern in die Hände gefallen ist, muss sich in der Folge gegen die Polizei, einen Killer der Mafia und seinen eigenen Komplizen verteidigen. Mit einem ebenso ausgeklügelten wie rücksichtslosen Intrigenspiel gelingt es ihm schliesslich, sich aus der Affäre zu ziehen.

Der brutale Gangsterboss der ersten Sequenz erringt sich relativ rasch die Sympathie des Zuschauers. Charley Varrick wird als ein harter Mann mit versteckten menschlichen Gefühlen vorgestellt: Er trauert um seine Frau, die beim Überfall tödlich verletzt worden ist, er träumt von alten Zeiten, wo er als selbständiger Pilot und Stuntman sein Auskommen gehabt hatte, bis sein Einzelunternehmen von «grösseren Gesellschaften» erdrückt wurde, und am Ende erweist er sich gar noch als subtiler Liebhaber. Ein im Grunde liebenswerter Mann also, der nicht zufällig von einem Schauspieler interpretiert wird, dessen Image das eines «positiven» Helden ist: dem aus «Cactus Flower» und «Hello, Dolly!» bekannten Walter Matthau. Das alte Sprichwort «Crime doesn't pay» (Verbrechen lohnen sich nicht) scheint keine Gültigkeit mehr zu haben.

Donald Siegel ist sich der Immoralität seines Films durchaus bewusst und verteidigt sie gegenüber amerikanischen und europäischen Journalisten einerseits mit dem Hinweis auf die tatsächliche Brutalität unserer Welt (sein Katalog von Beispielen reicht von Bankräubern à la Charley Varrick bis zum Vietnamkrieg und zum Nationalsozialismus), andererseits mit dem Unterhaltungsbedürfnis des Zuschauers (wobei als Kronzeuge kein Geringerer als Shakespeare zitiert wird). In Siegels Argumentation spiegelt sich die innere Widersprüchlichkeit seines neusten Films: Die pure Realität hat für den Zuschauer in der Regel nicht mehr Unterhaltungswert als die Tagesschau. «Charley Varrick» bietet in Wirklichkeit, wie jeder gute Aktionsfilm, nicht Realität, sondern Fiktion, auch wenn diese Fiktion einen Ausschnitt der Realität zum Thema hat. Das Unbefriedigende ist in diesem Fall lediglich das Fehlen eines Angelpunktes zwischen Realität und Fiktion.

In «Charley Varrick» geht es nicht mehr – wie im klassischen Gangsterfilm – um einen Kampf von Aussenseitern gegen die Gesellschaft, sondern um einen Kampf aller gegen alle, in dem schliesslich der Rücksichtsloseste und Schlauste den Sieg davonträgt. Nicht dass Siegel eine in sich geschlossene Welt des Faustrechts und der Immoralität auf die Leinwand gebannt hat, soll hier zur Diskussion gestellt werden, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der er eine Fiktion für Realität ausgibt. Zweifellos sind Filme dieser Art nicht die Ursache der Brutalisierung unserer Welt – hierin stimmt der Rezensent mit dem Regisseur durchaus überein –, aber sie verleiten den Zuschauer dazu, diese Brutalisierung als gegeben und unabwendbar hinzunehmen.

Gerhart Waeger

Oh, Jonathan – oh, Jonathan!

BRD 1973. Regie: Franz Peter Wirth (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/26)

Konsul Reynold (Heinz Rühmann) liegt im Sterben. Die ganze Welt erwartet den Tod dieses illustren Mitglieds der High-Society. Kurz vor seinem Ableben möchte der Todkranke noch einmal seinen Sohn sehen und vor allem dessen Verlobte kennenlernen. Sie ist jedoch in dieser schweren Stunde nicht aufzufinden, und so schleppt der verzweifelte Bräutigam ein zwar wildfremdes, aber um so hübscheres Fräulein ans Totenbett. Ermuntert von so viel Anmut und Schönheit, verzichtet der Alte plötzlich aufs Sterben und kommt zusehends wieder zu Kräften. Diese an sich erfreuliche Tatsache bringt nun aber den Sohn in arge Verlegenheit und den Zuschauer in die Lage, nicht einer Beerdigung, sondern etlichen Verwechslungen und Täuschungsmanövern beizuwohnen. Schliesslich gibt es natürlich ein Happy-End, da sich Vater und Sohn über die Wahl der künftigen Schwiegertochter bzw. Gattin doch noch einigen können.
Dieser Stoff wurde 1941 von Henry Koster schon einmal zu einer turbulenten amerikanischen Filmkomödie, «It Started With Eve» (Die ewige Eva, mit Charles Laughton und Deanna Durbin in den Hauptrollen), verarbeitet. Die neue deutsche Verfilmung ergab dagegen bloss einen ziemlich dämlichen Schwank. Der Qualitätsunterschied ist sicher nicht bei der Story, sondern eindeutig bei der Mentalität der deutschen Filmemacher zu suchen. Diese scheinen ausschliesslich darauf auszugehen, mit dem altbewährten, zugkräftigen Namen Heinz Rühmann möglichst viel Geld zu machen. Unverhohlen wird daher alle Sorgfalt nur darauf verwendet, diesen Star ins rechte Licht zu rücken, wobei sich alle übrigen Darsteller diesem Zweck bedingungslos unterzuordnen haben. Unterzuordnen hat sich aber auch der Zuschauer: Er wird nur als Geldgeber, nicht etwa auch als Mitdenkender oder als jemand, der auf einem gewissen Niveau unterhalten werden will, ernst genommen. Darauf ist wohl zur Hauptsache zurückzuführen, dass nicht eine einzige Pointe und kein einziger Gag auch nur ein klein bisschen unerwartet kommen. Alles, auch das, was komisch sein soll, war schon längst vorauszusehen, und trifft es dann endlich ein, so wird es bis zum Überdruss ausgespielt. Eine Folge davon sind die unzähligen, nicht echt empfundenen Gesten und aufgesetzten Posen der Darsteller. Über diese innere Leere des Streifens vermag auch nicht die reichhaltige, luxuriöse Ausstattung hinwegzutäuschen.
Der ganze Film ist ferner darauf angelegt, bei der anvisierten Besucherschicht ja keinen Anstoss zu erregen: Es werden dauernd alte Vorurteile aufgewärmt: Alle Macht in der Familie bleibt selbstredend in der Hand des diktatorischen, in subtiler Weise gewalttätigen pater familias. Welcher Art diese Vorurteile sind und welche Leute die Filmemacher ins Kino locken wollten, zeigt sich deutlich darin, dass die Beliebtheit und die Bedeutung des Konsuls im Film ausschliesslich durch Artikel aus Blättern der Regenbogenpresse belegt wird. Trotz der erwähnten Mängel kommt die sympathische Menschlichkeit von Heinz Rühmann ab und zu dennoch voll zur Geltung, und dies vermag den Film relativ positiv aus der durchschnittlichen deutschen Unterhaltungsproduktion hervorzuheben. Rudolph von Hospenthal

---

Clubkino 80

«Clubkino 80», organisiert vom Katholischen Filmkreis Zürich (KFZ, Postfach, 8023 Zürich), ist eine Gruppe, in der Filme präsentiert und diskutiert und Kontakte geschaffen werden. Sie versucht, *Begegnung* mit und durch den Film zu ermöglichen. Als nächste Filme stehen «Blow Up» von Michelangelo Antonini (27. Februar) und «La Salamandre» von Alain Tanner (21. März) auf dem Programm. Treffpunkt ist, jeweils um 19 Uhr, das Kellerlokal des KFZ an der Hottingerstrasse 30. Der Eintritt ist frei – dafür ist Mitarbeit möglich!

Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos

Regie und Buch: Alexander Kluge; Kamera: Thomas Mauch, Günter Hörmann; Darsteller: Hannelore Hoger, Siegfried Graue, Alfred Edel, Bernd Höltz, Eva Oertel u.a.; Produktion: BRD 1968, Kairos-Film A. Kluge, 103 Min.; DSF: 15. Februar, 21.20 Uhr.

Der zweite Spielfilm des Dr. Alexander Kluge ist – wie sein erster, «Abschied von gestern» – ein vielschichtiger, auch am Niveau des jungen deutschen Kinos gemessen, schwieriger Film. Dabei liegt die entscheidende Schwierigkeit eigentlich nur darin begründet, dass der Zuschauer allmählich erkennen muss, wie sehr Kluge seinen Film für die Gedanken des Betrachters offenhält. Vermeintliche Lücken oder Widersprüche im Dialog oder scheinbar unorganische Montagen umgreifen einfach die erwartete Reaktion des Zuschauers und klären sich in dem Masse von selbst, in dem man es versteht, seine eigene Meinung – bewusst oder unbewusst – einzubringen. Kluges Film ist eine Art Dialog mit dem Publikum, ein Dialog, der sich auf drei gleichrangigen Ebenen vollzieht: der des Bildes, des Tons und der Montage. Es wäre deshalb auch falsch, die Etappen der Handlung im Sinne einer «Aussage» verabsolutieren zu wollen. Kluges erklärtes Ziel ist es, Widersprüche zu wecken, um auf diese Weise von der Illustration einer gesellschaftlichen und Kunst-Theorie auf deren Diskussion selbst hinzulenken.
Die Geschichte hat Kluge bewusst trivial, für jeden verständlich, jedem interessant gewählt: eine Zirkusgeschichte, eine einfache Geschichte aus «Liebe zur Sache». Für Leni Peickert ist der Zirkus nicht nur Beruf; sie liebt ihn, und sie möchte mehr aus ihm machen als eine hochqualifizierte Leistungsschau. Als Artistin, erkennt sie bald, hat sie dazu keine Chance, weil ihr der genügende Einfluss fehlt. Also beschliesst sie, einen eigenen Zirkus zu betreiben, mit geliehenem Geld und grossen Plänen. Sie scheitert an der ökonomischen Situation unserer Gesellschaft. Schon bald muss sie den Offenbarungseid leisten. Doch eine unerwartete Erbschaft ermöglicht ihr, die Realisierung ihres «Reformzirkus» erneut in Angriff zu nehmen, eines Unternehmens, in dem die Phantasie vor der Hochleistung steht. Wie ihr alter Freund Dr. Busch längst vorausgesagt hat, gerät sie dabei in das Dilemma zwischen Künstler und Publikum. Sie erkennt, dass ein Experiment, das am Publikum vorbeigeht, das vom Publikum weder gewünscht noch verstanden wird, sinnlos ist. Wie stets, sieht sie einen neuen Weg. Das Wagnis, die ganze Reform mit einem Schritt zu vollziehen, gibt sie auf, bevor noch die Eröffnungsvorstellung ihres Zirkusprogramms stattgefunden hat, und geht zum Fernsehen. Die Politik der kleinen Schritte, mit denen man auch nach oben kommt, will sie einschlagen. Es ist ein mühsamer Weg. Und am Schluss des Films hat sie es nicht weiter gebracht als bis zur Gehaltsgruppe IVa. Dafür sieht sie sich erneut zwischen Widerständen, Hindernissen anderer Art, dem Staatsanwalt als Sittenwächter (Kluge: «Und wäre er eines Tages an einer Revolution beteiligt, er würde der erste Stalinist sein») und dem Oberstudienrat mit seinem falsch verstandenen Bildungsanspruch.
Auffällig ist, dass in Kluges Film Zirkus auch optisch nichts mit dem zu tun hat, was man im Kino als Zirkus zu sehen gewohnt ist. Kluge entrückt den Zirkus der Faszination äusserlicher Schaueffekte. Nur zu Beginn des Films gibt es einige kurze Farbsequenzen, die etwas von der «grössten Schau der Welt» suggerieren. Kluge bereitet damit den Boden für das Dilemma seiner Leni Peickert, deren «Liebe zur Sache» auch eine «Liebe zur Sachlichkeit» ist, deren Konzept eines neuen Zirkus sich nicht an der Attraktivität der «Nummern» orientiert, sondern am Wesen der Dinge, Tiere

und Menschen. Kluge hat das Zirkusmilieu nicht zufällig gewählt. Der Zirkus ist eine Atmosphäre des Spiels, an ihm haben Kinder Freude und alle, die sich die Liebe zum Spiel bewahrt haben. Das zweckfreie Spiel der Kinder und alles, was ihm verwandt ist, steht bei Kluge als Gegenpol zum Leistungsprinzip unserer Gesellschaft. Dieses Leistungsprinzip, das nur anerkennt, was sich durch eine Hochform der fachlichen Hervorbringung auszeichnet, erscheint Kluge vom Grundsatz her falsch, am falschesten auf dem Gebiet der Kunst. Schon der Titel des Films deutet darauf hin; die Artisten in der Zirkuskuppel sind immerhin die meistqualifizierten Zirkuskünstler, von deren beständiger Hochform ihr eigenes Leben abhängt. Der Augenblick der Ratlosigkeit unter dem Zirkusdach ist der entscheidende Moment. Die Zirkusdirektorin Leni Peickert hat ihn für sich bewusst gemacht. Zirkus — und das heisst im Kontext dieses Films immer auch: Kunst — darf keine Angelegenheit der Höchstleistung sein, sondern muss aus der «Liebe zur Sache» entstehen. Kluge lässt seinen Film mit einer Parade zum «Tag der deutschen Kunst 1939» vor den Augen Hitlers beginnen, einem monströsen Spektakel, das durch den der Sequenz unterlegten Gesang des Liedes «Yesterday» ein geradezu gespenstisches Aussehen bekommt. Am Schluss des Films, wenn der Oberstudienrat postuliert, dem Lateinischen solle durch das Fernsehen zu weltweiter Verbreitung verholfen werden, klingt dieselbe Melodie auf. Was dazwischen liegt, ist eine Lektion, das Gegenteil zu versuchen.

Doch dies ist nicht die einzige Perspektive des Films. Es gibt deren noch eine Reihe mehr, unter denen die selbstkritisch auf die Situation des jungen deutschen Films gerichtete die interessanteste ist. Der Film lässt sich insgesamt als eine Reflexion über die Entwicklung des sogenannten «jungen deutschen Films» verstehen, dessen Intentionen zur Zeit des Oberhausener Manifestes 1962, das auch Alexander Kluge unterzeichnet hat, von den Ergebnissen der Jahre 1967/68 entscheidend abweichen. Wie Leni Peickert haben damals viele junge Cineasten erkannt, dass sie eigene Initiativen ergreifen müssten, selbst gestalterisch und produzierend tätig zu werden, um die Misere des konventionellen bürgerlichen Kinos zu ändern. Im «Kuratorium Junger Deutscher Film» und in anderen Förderungsmassnahmen des Bundes entstand auch ihnen ein deus ex machina, ähnlich Leni Peickerts plötzlicher Erbschaft, der die Grundlagen zur Verwirklichung der Pläne bot. Und sie mussten erkennen, dass ihre Ideen unfruchtbar blieben, solange sie durch ihre Filme nicht mit dem Publikum in ein Gespräch kommen könnten. Die schrittweise Veränderung der Situation hat sich auch dem jungen deutschen Film als einziger Weg angeboten. Dabei stehen aber auch dort überbesorgte Tugendwächter und missverstandener Bildungsanspruch oft hinderlich im Wege. Die Frage, ob die «kleinen Schritte» der deutschen Jungfilmer zu etwas führen können, gibt Kluge an den Zuschauer weiter. Sein Film hat genug Kriterien vermittelt, das Problem von einer anderen Warte zu sehen als der des blossen Konsumenten.

«Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos» ist einer der interessantesten Filme, die das junge deutsche Kino hervorgebracht hat. Seine Vorzüge liegen nicht nur im Thema, sondern auch in der Form begründet. Schon der Aufbau als Ganzes mit seinen vier Stufen der Entwicklung zeugt von einer dialektischen Meisterschaft, die sich in der Proportionierung einzelner Szenen und Sequenzen wiederfindet. Dabei bilden Bild und Ton durchaus nicht jene ebenso landläufig wie fälschlich geforderte Einheit, sondern werden als Mittel zur Relativierung und zum Widerspruch oftmals kontradiktorisch eingesetzt. Hinzu kommen die Mittel des Kommentars und des Schrifttextes, immer neue, von Kluge überlegt genutzte Möglichkeiten ergebend, dem Betrachter bewusst zu machen, dass hier keine Geschichte erzählt wird, sondern dass der Film Bausteine zu einer Geschichte zusammenträgt, die erst im Bewusstsein der Zuschauer konkrete, im einzelnen durchaus verschiedenartige Gestalt annehmen. Dennoch soll nicht unterschlagen sein, dass einige Szenen etwas zu selbstzweckhaft augenblickliche Einfälle dokumentieren, die auf Grund des ihnen innewohnenden spezifischen Effektes wohl bei der Montage Gnade gefunden haben, deren Belang für den Film aber gering ist. Ein wenig mehr Konzentriertheit hätte nicht

schaden können. Doch mag es durchaus möglich sein, dass auch über die Bestimmung dieser Szenen kaum Einigkeit zu erzielen wäre, da eben die ganze Konzeption des Films darauf angelegt ist, die Mitwirkung des Zuschauers zu mobilisieren, und demgemäss jedes Werturteil über einzelne Bestandteile des Films notwendig noch subjektiver ausfallen muss, als dies ohnehin bei jeder kritischen Untersuchung der Fall ist.

Franz Everschor (fd)

ARBEITSBLATT KURZFILM

Die Nägel

Trickfilm, farbig, 16 mm, Lichtton (Musik ohne Sprache), 4 Min.; Produktion und Realisation: Kurt Aeschbacher; Musik: Bruno Spoerri; Schweiz 1971; Verleih: ZOOM-Filmverleih, Dübendorf; Preis: Fr. 20.–.

Themen-Stichworte

Filmkunde (Trickfilm), Fortschritt, Hoffnung, Technokratie, Überbevölkerung, Zeitbegriff (Raum und Zeit)

Kurzcharakteristik

In einer weissen Kreisfläche, schräg von oben gesehen, wachsen Nägel und vermehren sich, bilden Gruppen, die die Fläche strukturieren – so lange, bis sie ganz ausgefüllt ist und die Nägel schliesslich verrosten.

Inhaltsbeschreibung

In einer weissen Kreisfläche wächst ein Nagel nach dem anderen. Ihre Zahl wird bald unübersichtlich, und sie bilden eine wenig geordnete, unregelmässige Gruppe. Davon wandern, nach einer kurzen Ruhepause, plötzlich einige ab und formieren