

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1974)
Heft: 11
Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

Pleure pas la bouche pleine

Frankreich 1973. Regie: Pascal Thomas (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/162)

«Pleure pas la bouche pleine» ist ein typischer Franzosenfilm: pikant, unterhaltsam, witzig, ironisch und manchmal auch selbstkritisch. Erzählt wird von den Freuden und Leiden einer Landfamilie: Verwandte aus Paris kreuzen mit ihrem neuen Wohnwagen auf, der Pater trinkt gerne ein Glas Wein, die kleine Tochter wird krank, Grossmutter schnarcht, die ältere Tochter verliert ihre Keuschheit, der Vater wird von «seinem Frauenhaushalt» ausgenutzt, die Kleine kriegt zum erstenmal die Periode, die Fische beißen nicht mehr wie früher, ein Junge muss zum Militärdienst einrücken, der Vater stellt der Mutter nach, die Beerdigung der alten Agnes fällt in die Hundstage, ein junger «Knüsel» von der Stadt blufft mit seinem Sportwagen. Die Kamera schleicht sich in das Leben dieser paar Menschen ein, fängt ihr Lachen und ihr Weinen auf, nimmt (uns) sie auf den Hut und wirbt zugleich um Verständnis für den kleinen Mann. Man fühlt sich angesprochen von diesem «Sommerplausch», herzhaftes Lachen überkommt den Zuschauer, oft ein Schmunzeln, ein verständnisvolles Nicken; man erkennt sich, schaut in einen Spiegel. Das natürliche Spiel der Darsteller ist ein wichtiger Eckpfeiler für das Gelingen dieser Komödie; ohne diese Kunst würden die Pointen aufgesetzt und lächerlich wirken. Die wunderschöne Landschaft Mittelfrankreichs trägt das ihre zum Gelingen bei. Verschlafene Bäche, stille Seen und waldige Hügel prägen den Film.

Matthias Thönen

American Graffiti

USA 1973. Regie: George Lucas (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr.74/151).

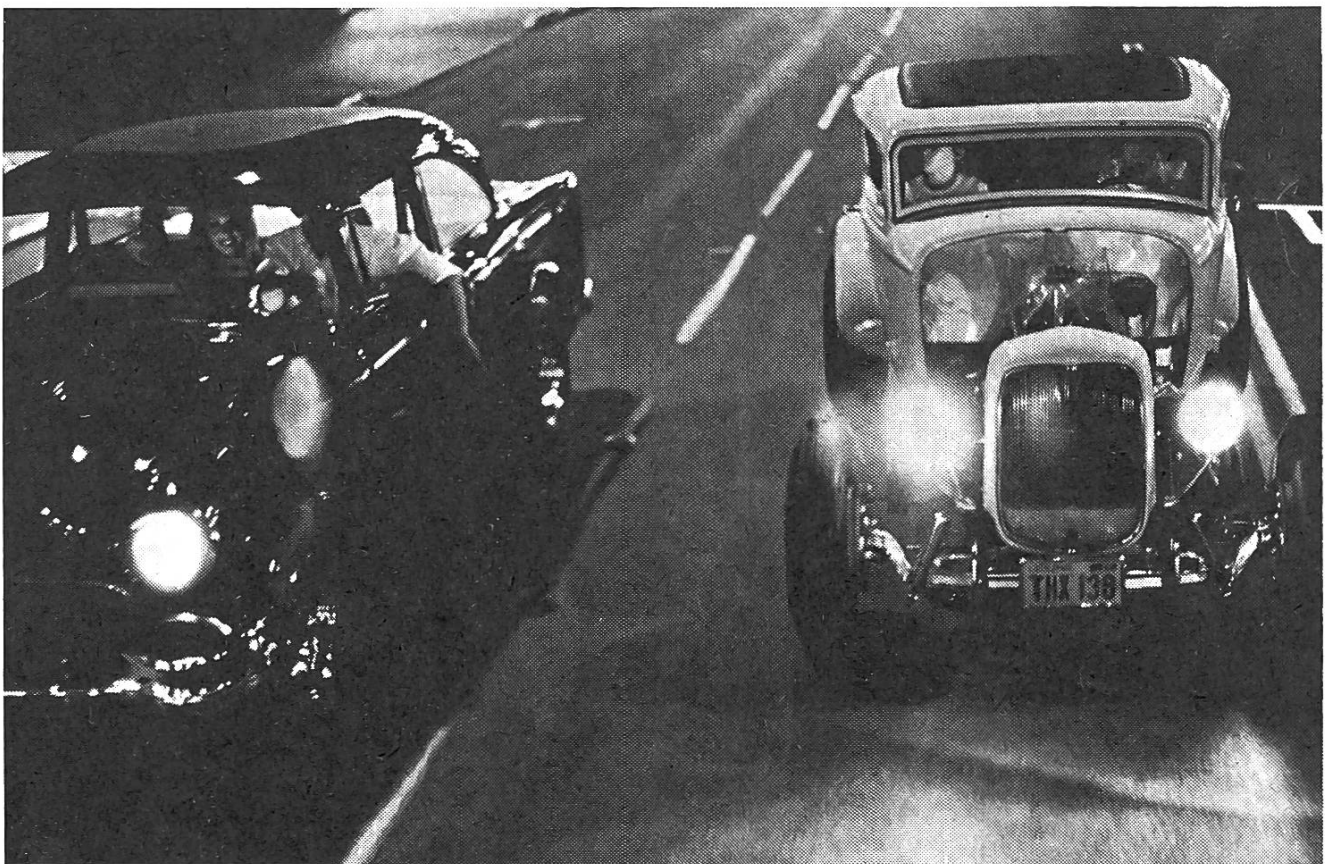
«American Graffiti» ist der Stimmungsbericht einer lauen Nacht des Jahres 1962 in einer kalifornischen Kleinstadt. Vier Kameraden der Abschlussklasse einer Mittelschule treffen sich mit ihren Freundinnen zum letzten gemeinsamen Abend: man diskutiert, man streitet sich ein bisschen, man tanzt, man fährt endlos in teils exotisch herausgeputzten Wagen durch die Strassen, vor allem aber lauscht man am Autoradio den aufpeitschenden Rhythmen der Rockmusik, die der geheimnisumwitterte «Wolfman Jack» präsentiert, ein Disc-Jockey, der damals mit seiner Plattensendung von einer Radiostation in Texas aus Millionen von jungen Amerikanern begeisterte und erst vor wenigen Jahren aus seiner Anonymität herausgetreten ist. Rund fünfzig Hits der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre (darunter Nummern wie «Rock around the Clock» und «Only You», Solisten wie Chuck Berry und Bill Haley, Formationen wie The Diamonds und The Beach Boys) bilden eine Art Grundessenz des Films, aus der sich die dichte Atmosphäre entwickelt.

Zwei der jungen Burschen, Steve (Ronny Howard) und Curt (Richard Dreyfuss), wollen am nächsten Morgen an eine Universität im Osten reisen – Steve wird allerdings im letzten Augenblick auf die Fahrt verzichten, um seine Freundin Laurie (Cindy Williams), Curts Schwester, nicht zu verlieren. Der Entschluss, einem Mädchen zuliebe auf das Universitätsstudium vorläufig zu verzichten, reift in ihm während der schwülen, spannungsgeladenen Nachtstunden, in denen bei den einen

nichts, bei den andern sehr viel geschieht – viel Belangloses allerdings, und was sich an weniger Belanglosem anbahnt, nimmt beim heraufdämmernden Morgen ein harmloses Ende: Curts Abenteuer mit den drei Rockers der «Pharaonen-Bande» verläuft glimpflich, und Laurie überlebt wie durch ein Wunder den schweren Auto-unfall beim morgendlichen Rennen mit Gebrauchtwagen.

Es ist naheliegend, «American Graffiti» mit andern Filmen der «Nostalgiewelle» zu vergleichen, etwa mit Peter Bogdanovichs «The Last Picture Show», dessen exaktes Zeitkolorit hier jedoch nie erreicht wird. Wehmütige Rückblenden in eine verklarte Vergangenheit hat es im Film (wie in der Literatur) allerdings schon immer gegeben. Zeitbezogenheit und Abwendung von der Gegenwart lösen einander im Verlauf der Filmgeschichte immer wieder ab und geben, für sich allein genommen, keinen Massstab ab, um Wert oder Unwert eines bestimmten Werks zu beurteilen. Was sich dem Zuschauer in diesem Fall als nostalgischer Rückblick präsentiert, macht zunächst den Eindruck einer erschreckenden Gemütsarmut. George Lucas, einst Assistent bei Francis Ford Coppola, war im Jahre 1962 gerade so jung wie die Burschen und Mädchen, von denen sein Film handelt: siebzehn! Und für ihn handelt es sich um die Beschwörung einer glücklichen Zeit, daran kann kein Zweifel bestehen. Auch die lakonischen Hinweise auf die späteren Schicksale der vier Burschen am Ende des Films weisen in diese Richtung: einer kam bei einem Verkehrsunfall ums Leben, einer fiel bei An Lok, einer wurde Versicherungsagent und der vierte Schriftsteller. Vielleicht hilft der Titel des Werks dem ratlosen Zuschauer etwas weiter: Graffiti, zu deutsch Sgraffitis, sind Kratzmalereien in der Putzschicht einer Mauer, unter der sich eine weitere eingefärbte Putzschicht befindet. Die Grundsicht, um die es Lucas wohl geht, das sind die Anflüge von menschlicher Wärme und Freundschaft, die unter festgefahrenen Umgangsformen verschütteten Gefühlswerte, die den Beteiligten selbst gar nicht bewusst gewesen sind und die erst in der Rückschau unter den Kratzspuren der Vergangenheitserforschung sichtbar werden. So besehen könnte die vielzitierte «Nostalgie» auch als Suche nach einer neuen Gefühlskultur verstanden werden.

Gerhart Waeger



Flesh for Frankenstein (Andy Warhols Frankenstein)

Italien/Frankreich/Deutschland 1973. Regie: Paul Morrissey (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/139)

Wenn Paul Morrissey ein Thema anpackt, dann zeigt er es jeweils in seiner extremsten und konsequentesten Erscheinungsform; dies gilt für seine «Sexfilme», mit denen er bekannt geworden ist, wie für die letztes Jahr in Italien gedrehten Werke «Flesh for Frankenstein» und einen gleichzeitig produzierten Draculafilm, in dem Polanski und de Sica als Gäste auftreten. Auf diese Weise erklärte jedenfalls Udo Kier, Hauptdarsteller der beiden Horrorfilme, dem Rezensenten die erstaunliche Wendung Paul Morrisseys (Andy Warhol lieferte diesmal nur noch den Namen und einige Ratschläge) vom Schöpfer kunst- und handlungsloser Milieuschilderungen wie «Flesh» und «Trash» zum Inszenator traditioneller Horrorgeschichten.

Konsequenz in der (hier wörtlich zu verstehenden) formalen und thematischen «Aus-Schlachtung» der gängigen Klischees des Horrorfilms kann man Morrissey in der Tat nicht absprechen. In «Flesh for Frankenstein» fasst er die Themen von «Frankenstein» und «Bride of Frankenstein» zu einer den klassischen Rahmen nur leicht modifizierenden Handlung zusammen: Frankenstein (Udo Kier spielt ihn glaubwürdig als pathologischen Fanatiker) flickt mit Hilfe seines Dieners aus verschiedenen Leichenteilen ein männliches und ein weibliches Monstrum zusammen. Die beiden Unwesen sollen nach seinem Plan ein neues Geschlecht menschenähnlicher Wesen begründen. Die sexbesessene Schwester und Gattin Frankensteins entpuppt sich (anders als die Braut im bahnbrechenden Frankensteinfilm des Jahres 1931) als Mitwisserin und Helferin. Das üble Paar wird zwar vom später Selbstmord begehenden männlichen Monstrum umgebracht, doch der einzige Überlebende des grausigen Massakers (Joe Dallesandro) fällt in die Hände der beiden in Blutschande gezeugten Kinder, die das Werk ihrer Eltern fortführen.

Morrissey hat im Grunde genommen nichts anderes getan, als die klassische Vorlage wörtlich zu nehmen. Dabei begnügte er sich nicht mit dem genüsslichen Ausmalen der Zusammensetzung der beiden Monstren aus blutigen Organen, sondern zeigt Frankenstein und seinen Diener als das, was sie logischerweise sein müssen: als gefährliche Sexualpathologen, die nur beim Wühlen in offenen Eingeweiden zum Orgasmus kommen können. Die Versuchung ist gross, hinter diesem überspitzten Ausspielen widerlicher Szenen eine bewusste Entlarvung nicht nur der alten Klischees, sondern auch der geheimen Wunschvorstellungen der Zuschauer zu sehen, die ja bereits mit einer bestimmten Erwartung ins Kino gekommen sind. Ob das Lachen einzelner Besucher bei besonders krassen Szenen tatsächlich den vom Regisseur erwarteten Sinn für Ironie verrät (wie Udo Kier vermutet) und nicht viel eher als spontane Abwehrreaktion zu deuten ist, bleibe dahingestellt. Der Verrohungseffekt der endlosen Eingeweideschau scheint dem Rezensenten jedenfalls stärker ins Gewicht zu fallen als die möglicherweise angestrebte kathartische Wirkung des Ganzen.

Die hinter dem klassischen Frankensteinmotiv stehende Angst des Menschen vor seinen eigenen Möglichkeiten ist bei Morrissey einer nur notdürftig mit Witz überdeckten Panik über die Folgen einer rein technischen Lebensauffassung gewichen, bei der die menschlichen Organe zu beliebig austauschbaren Objekten geworden sind. Unverarbeitete Angst steht wohl auch hinter dem Verzicht auf das bei Filmen dieser Art übliche Happy-End. Bei all dem ist zu bedenken, dass «Flesh for Frankenstein» in einem speziellen Verfahren aufgenommen wurde, das bei Installation der entsprechenden Vorrichtungen eine dreidimensionale Projektion gestattet. Den Zuschauern in zwei Kinos der Bundesrepublik, die über diese Apparate verfügen, kollerten die Eingeweide aus den aufgerissenen Bäuchen direkt vor die Nase. Genau genommen kann man hier nicht einmal von «Geschmacklosigkeiten» sprechen, denn – wie der Hauptdarsteller zu erzählen wusste – die tierischen Innereien, mit

denen gefilmt wurde, begannen unter der Hitze der Jupiterlampen jeweils schon bald erbärmlich zu stinken. Die Darsteller haben es sich etwas kosten lassen, das Publikum zu schockieren – und man kann es ihnen nicht einmal zum Vorwurf machen, solange diese Art von Nervenkitzel so hoch im Kurse steht. Und im Vergleich zu dem, was mit dem kassenfüllenden Psychoschocker «The Exorcist» auf uns zuzurollen scheint, dürfte «Flesh for Frankenstein» ein relativ harmloses «Vergnügen» sein.

Gerh rt Waeger

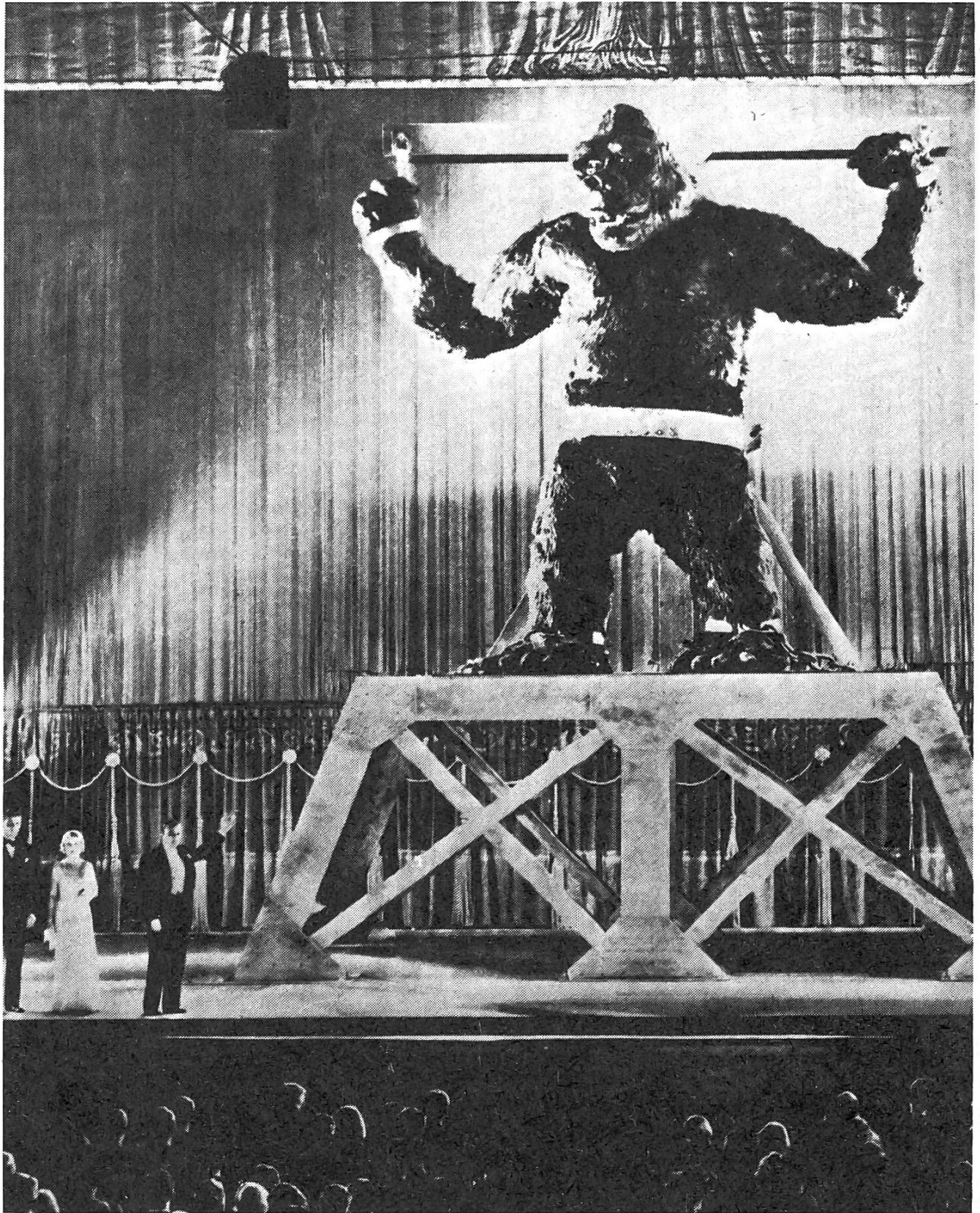
King Kong (King Kong – das achte Weltwunder)

USA 1933. Regie: Merian C. Cooper (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/159)

Der im Jahre 1933 von Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack und – will man die temporäre Mitarbeit als Autorenschaft werten – dem Thrillerspezialisten Edgar Wallace geschaffene Film «King Kong – das achte Weltwunder» zählt zweifellos zu den berühmtesten Werken des phantastischen Kinos. Der riesenhafte urzeitliche Gorilla stand zwar in der Folge einigen Figuren des Gruselfilms Pate (bereits 1933 tauchte sein Sohn auf, 1954 in Japan Godzilla, 1961 in England Konga, ja 1963 auferstand er selbst, um sich mit seinem japanischen Pendant zu messen); keiner der Epigonen des ersten Kong-Teams vermochte indessen die Komposition phantastisch-schöner und gleichzeitig schrecklicher, einem Alpdruck nachempfundener Bilder zu reproduzieren, die Coopers und Schoedsacks jetzt in einer neuen Kopie vorliegendes Werk recht eigentlich zu einem Lusterlebnis werden lassen.

Wenn Kongs leinwandgrosse Fratze den Zuschauer erschauern lässt, wenn seine Schreie den Saal erfüllen und sich in seiner behaarten Pranke Stahlger ste wie Draht biegen, dann strahlt der Film «die Erscheinung des Entsetzlichen an, dem wir sonst im Dunklen begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt» (Siegfried Kracauer). Den Schöpfern von «King Kong» gelang damit also das, was man im heute meist lieblos und ohne Sensorium für das wirkliche Grauen produzierten Horror-Film so sehr vermisst: Traumwirklichkeit zwar als solche transparent werden zu lassen, sie aber dennoch mit jener sinnlichen Intensität zu gestalten, die dem Bewusstsein des Betrachters die Überzeugung aufzwingt, mit irgendetwas Schrecklichem konfrontiert zu werden, das nur scheinbar unendlich weit von ihm entfernt ist.

«King Kong», dessen Entstehen ohne die Mithilfe des genialen Trickphotographen Willis O'Brien nicht denkbar wäre, schildert die Leidensgeschichte eines über eine merkwürdig menschliche Ausstrahlungskraft verfügenden Riesengorillas, den ein sensationsgieriger Dokumentarist auf einer pazifischen Insel entdeckt; mit Hilfe einer blonden Kindfrau, der der Primat verfallen ist, gelingt es dem Amerikaner, den Affen zum Verlassen des von prähistorischen Bestien bevölkerten Urwaldreiches zu verleiten. Gefesselt wird das Tier nach New York gebracht, wo man es einer schaulustigen Menge vorf hrt. Als es jedoch das Objekt seiner Liebe in Gefahr glaubt, sprengt es die Ketten und entf hrt die Frau auf die Spitze des Empire State Building; dort treffen es die tödlichen Kugeln der Milit rpiloten. Was – von der Struktur, dem linearen Ablauf, aber auch vom Vokabular aus betrachtet – in seiner Simplizität erst als modernes Märchen erscheint, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als äusserst vielschichtiges Werk. Nicht nur offenbart sich hier die ganze (schon menschliche Tragik) des zur Artikulation seiner Gefühle unfähigen, zutiefst liebesbed rftigen Monsters, dessen Zuneigung nicht bloss unerwidert bleibt, sondern im Gegenteil geradezu Ekel erweckt; das Werk gerät auch zum Mythos des Sturzes dessen, der die ihm von der Natur gesetzten Grenzen überschreitet. Indem Kong in seinem



falschen Streben nach einem ihm in dieser Form nicht zustehenden Glück die Mauer durchbricht, hinter der ihm Freiheit, Macht und Lebensrecht sicher waren, verurteilt er sich selbst zum Tode. Vertraut mit allen Gefahren des Urwalds, dem er als Kreatur angehört und dessen Bedrohung er adäquate Abwehrmechanismen entgegensetzen kann, trifft er in der sogenannten Zivilisation auf ungleich heimtückischere Gegner; mit unsäglichem Staunen in den Augen stirbt er im Dschungel der Grossstadt einen traurigen Tod.

Balts Livio

Triple Echo (Die dritte Kugel war tödlich)

Grossbritannien 1972. Regie: Michael Apted (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/148)

Eine Frau (faszinierend dargestellt von Glenda Jackson) lebt während des letzten Krieges in England auf ihrer einsamen Farm. Ihren Mann in japanischer Kriegsgefangenschaft wissend, bearbeitet sie ihr Land allein und schlägt sich so schlecht und recht durch. Ihr einziger Begleiter ist ein mächtiger, träger, uralter Hund. Ein defekter Traktor und eine Flinte, die gerade noch zur Jagd auf Ratten taugt, lassen den Zuschauer das Fehlen von kräftigen Händen ahnen. In der ländlichen Idylle erinnert einzig das Wrack eines ins nahe Gehölz abgestürzten deutschen Jägers an den Krieg. Eines Tages taucht auf der Farm ein junger Soldat auf. Nach anfänglichem Misstrauen bewirtet sie ihn. An den folgenden Tagen kommt er wieder, geht ihr zur Hand, repariert den Traktor usw. Sie werden Freunde, und mit der Zeit wird aus der Freundschaft Liebe. Des Garnisonslebens überdrüssig geworden, beschliesst der Junge zu desertieren, um auf dem Hof zu bleiben. Fortan arbeitet er in Frauenkleidern auf den Feldern, seine Gastgeberin und Geliebte gibt ihn als ihre Schwester aus.

Plötzlich bricht ein zweites Mal Militär in die Idylle ein in Form eines Panzers, dessen Besatzung, unter dem Vorwand, das Gelände zu erkunden, offensichtlich nach Frauen Ausschau hält. Obwohl sie auf schroffe Abweisung stossen, kehren der Sergeant (Oliver Reed) und sein Korporal verschiedentlich zurück. Schliesslich gibt der verkleidete Deserteur nach und lässt sich zum Tanz in die Garnison einladen, aus Neugier einerseits, aus Trotz der «Schwester» gegenüber anderseits. Da der Sergeant mehr als nur ein Tänzchen will, wird die Situation gefährlich. Ein brutaler Schlag und die Flucht sind die einzige Rettung, doch der Sergeant hat die Maskerade entdeckt. Tags darauf fährt er mit der Militärpolizei zur Farm. Der Deserteur wird gestellt, aber mit einem gezielten Schuss macht seine Geliebte ihr Versprechen, ihn nie im Stich zu lassen, wahr. Getroffen sinkt er vor dem Sergeanten nieder.

«Triple Echo» ist der Erstling des jungen Engländers Michael Apted, der vom Fernsehen her zum Film gekommen ist. Glenda Jackson als Hauptdarstellerin fällt auf durch ihr variantenreiches Spiel und der verkleidete Soldat wirkt, vor allem gegen den Schluss, in seiner Frauenrolle überzeugend. Lobende Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang sicher die Schauspielerführung.

Apted scheint sich aber eher an ein anspruchloses Publikum zu wenden; für meinen Geschmack jedenfalls handelt es sich bei seinem Film über weite Strecken um eine Gratwanderung zwischen Kitsch und oft peinlich anmutender Komik, mit einigen kleinen Ausrutschern auf beide Seiten hin. Der Film lebt von der Spannung und den Effekten des Verkleidungsspiels und von den äusserst zwielichtig gezeigten Militärgestalten, dem Sergeanten und dem Korporal.

Hans M. Eichenlaub

Fantasia

USA 1940. Regie: Walt Disney (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/158)

Unter Disneys Zeichentrickfilmen ist «Fantasia» wohl sein ambitioniertestes und zugleich auch sein am wenigsten unterhaltendes Werk. Die Illustrationen zu acht bekannten, klassischen Musikstücken wirken fast ausnahmslos geschmacklos, sind jedoch aufschlussreich hinsichtlich des Umgangs Disneys und anderer amerikanischer Filmschaffender (De Mille) mit «Kultur». Das Bestreben Disneys, Werke europäischen Musikschaaffens einem breiten Publikum zu vermitteln, ist ein an sich



lößliches Unterfangen. Die Promenadenkonzerte bekannter Sinfonie-Orchester in den Parks amerikanischer Grossstädte vermögen im Sommer jeweils Tausende von Zuschauern anzulocken und zeigen, wie solche Veranstaltungen auf sympathische Art klassische Musik von einem elitären Anspruch befreien. Disneys Popularisierungsversuche hingegen misslingen vielleicht deshalb, weil er aus Reverenz vor so viel Kunst sich gar nicht erst ernsthaft und unbefangen mit der Musik auseinandersetzt. Sie liefert ihm lediglich den Hintergrund für ein paar dürftige Animationen. Da er zudem zu Beginn des Filmes sagen lässt, dass die Bilder zeigen, was «man» (z. B. seine Zeichner) sich beim Anhören dieser Musik vorstellt, kann man ihn von der Auswahl der Motive her auch nicht behaften. Denn wer weiss schon, was die Menschen denken, wenn sie Musik hören? Daher ist zudem ein im Grunde genommen arrogantes Sendungsbewusstsein unüberhörbar, das Disney zu glauben verleitet, er wisse, was sein Publikum sehen möchte.

Am ärgerlichsten ist die Animation zu Beethovens sechster Sinfonie. Da bevölkert Disney zu den Klängen der Pastorale eine Bilderbuchlandschaft mit Figuren der griechischen Mythologie und zwar auf eine so süssliche und dümmliche Art, dass es einem sogar die Musik vergällt. Der Eifer, Kunst zu vermitteln, wirkt hier um so penetranter, als es Disney offenbar allein um die Verpackung geht. Kommerziell richtig gedacht, weiss er, dass er mit einem Multipack Beethoven plus Homer wohl konkurrenzlos auf dem Markte ist.

Es gibt in «Fantasia» immerhin auch eine Nummer, die gelungen ist und die zeigt, dass Disney, wenn er sich auf eigenem Boden bewegt, durchaus originell und unterhaltsam sein kann. Die Illustration zu Paul Dukas' «Der Zauberlehrling» ist amüsant, weil hier mit bewährten Trickmitteln und einer bewährten Figur (Mickey Mouse) eine Geschichte erzählt wird. Da braucht niemand in Fantasien zu schwelgen, da genügt es, die bekannte Geschichte vom Zauberlehrling mit den immer wieder überraschenden Mitteln des Trickfilms auf gekonnte Art zu illustrieren. Hier hat auch die Musik eine filmische Funktion: Sie steht als Programmmusik im Dienste der filmischen Abläufe und Bewegungen. Ob eine neue Generation «Fantasia» jetzt anders sieht als das Filmpublikum vor über dreissig Jahren, ist eine offene Frage. Ob der Film jedoch noch einmal so erfolgreich sein wird wie dazumal, mag wohl füglich bezweifelt werden.

Kurt Horlacher

Elle court, elle court la banlieue (Ein weiter Weg zum Glück)

Frankreich 1973. Regie: Gérard Pirès (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/137)

Die gutmütige Marlène bringt ihren Bernard, den Hobby-Schlagzeuger, dazu, sie zu heiraten. Die Wohnung, die das Paar nach längerem Suchen in einem Pariser Vorort bezieht, bringt diverse Unannehmlichkeiten mit sich. Der elektrische Strom ist noch nicht eingerichtet, es fehlen die Möbel, im untern Stock wohnt ein streitsüchtiger CRS-Polizist und das schlimmste: Marlène braucht täglich vier Stunden, um an ihren Arbeitsplatz in der City und wieder heim zu gelangen. Vier Stunden eingepfercht im Bus, im Vorortszug, in der Metro und dazwischen eine verrückte Hast von Haltestelle zu Haltestelle. Von der Wohnmaschine geht's im Stossverkehr zur Arbeitsmaschine und umgekehrt. Nachdem die beiden am Anfang mit ihrer Situation ganz leidlich zurechtkommen, zeigen sich mit der Zeit doch Auswirkungen. Unbegründete Eifersucht und Misstrauen gedeihen. Sie leben sich auseinander. Schliesslich versucht Marlène sich umzubringen, mit Gas, Tabletten und Cognac. Bernard, der nach einigen Tagen wieder einmal heimkommt, löst mit dem Funken der elektrischen Klingel eine Explosion aus. Auf Irrwegen gelangen beide ins Krankenhaus. Halb genesen erfährt sie, dass sie in Paris eine Wohnung erhalten können, und dass sie nun doch noch in die Vorortsfiliale des Betriebes versetzt worden ist ... Der Film schildert das Leid der kleinen Leute, ihr Gefühl der Ohnmacht. Selbst Solidarität führt zu nichts. Nur wer etwas ist, zählt. So sollten auf dem Petitionsbogen für bessere Zugverbindungen Unterschriften von Abgeordneten, Bürgermeistern und Bischöfen stehen. So wird Marlènes Gesuch um Versetzung erst dann bewilligt, als sie eines Morgens im schwarzen Citroën DS mit aufgefplanzter Standarte vorgefahren wird. Pirès zeigt in seinem dritten Spielfilm alltägliche Situationen, die für die Schweizer Optik wie unter dem Mikroskop tausendfach vergrössert wirken und die für uns nahe der Absurdität liegen. Für einen Banlieue-Bewohner mag dies mindestens teilweise bereits Realität sein. Vieles im Film wäre zum Lachen, wenn es nicht so ernst oder doch schon so greifbar nahe wäre. Die Autoren haben eine ganze Menge Material in den Film verpackt. Sie bringen dem Zuschauer auf unterhaltende Weise einen langen Katalog von aktuellen Problemen nahe. Es geht um den Strassenverkehr, die Beziehung Mensch-Arbeit, das Wohnen in anonymen Vororten, die Stadtplanung, die langsame Zerstörung menschlichen Glücks. Leider besteht die Gefahr, dass die tiefe Problematik in der Verpackung, in den Gags untergeht. Zu oft müsste den Zuschauern das herzliche Lachen in der Kehle stecken bleiben, würden sie nur genauer hinsehen.

Unter den Darstellern verdient die junge Baslerin Marthe Keller besondere Erwähnung. Sie spielt die Marlène etwas frech, etwas naiv, mit einer herrlichen Frische, die auch weiteren Filmen gut anstehen würde. Ihr gespielter «accent français fédéral» (Marlène ist Schweizerin) macht sie noch liebenswürdiger.

Hans M. Eichenlaub

