Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 26 (1974)

Heft: 16

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

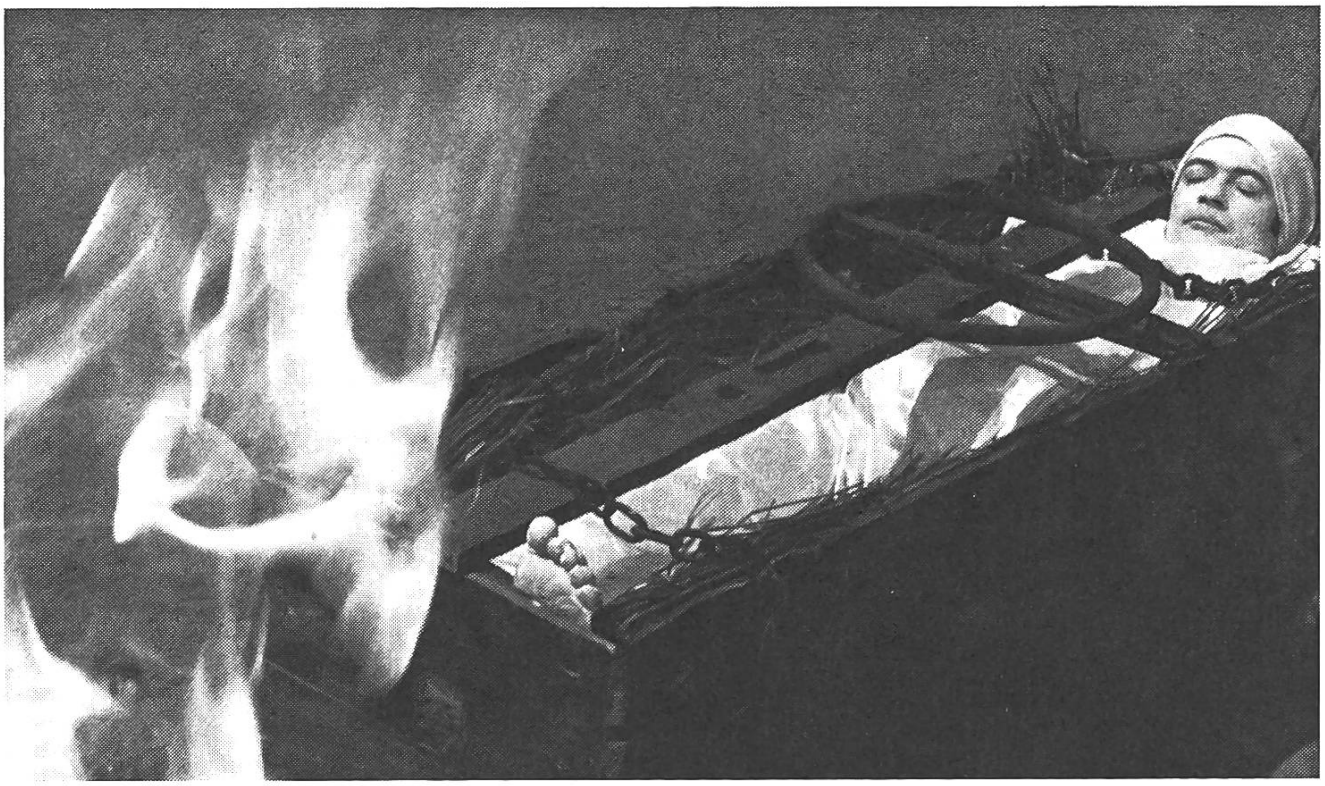
Download PDF: 14.07.2025

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

J'irai comme un cheval fou (... wie ein verrücktes Pferd)

Frankreich 1973. Regie: Fernando Arrabal (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/231)

In «Viva la muerte», seinem ersten Film, hatte der spanische Schriftsteller und Dramatiker Fernando Arrabal in brutalen und symbolbeladenen Bildern traumatische Erlebnisse seiner während der Bürgerkriegszeit verlebten Kindheit verarbeitet (vgl. Besprechung in «Filmberater» 4/72). In «J'irai comme un cheval fou» nimmt der von den teils erinnerten, teils phantasierten Schreckbildern buchstäblich Besessene die Erzähltechnik des drei Jahre früher entstandenen Erstlings wieder auf und versucht, einzelne dort ausgeführte Motive weiterzuführen, vom Persönlichen ins Allgemeingültige zu erheben, ihnen eine scheinbar neue Deutung zu geben.
Die in «Viva la muerte» dämonisierte Mutter wird im neuen Film das Opfer ihres Sohnes, der sich diesmal Aden Rey nennt. Aden hat seine herzkranke Mutter bewusst zu Tode erschreckt und wird von der Polizei gejagt. Er flieht in die Wüste und trifft dort Marvel (was auf englisch «Wunder» heisst), einen kleingewachsenen Beduinen undefinierbaren Alters, der sich bald als Wundertäter entpuppt, dem die Tiere, die Wolken und selbst die Berge gehorchen und der mit seiner Ziege Theresa anscheinend seit undenklichen Zeiten in den Sanddünen gehaust hat. Aden will Marvel die menschliche Zivilisation zeigen, von der er noch nie etwas gehört hat. Zu den Klängen eines Naziliedes fährt das seltsame Paar ins hektische Getriebe der Grossstadt. Marvels Naivität bewirkt hier burleske Situationen: Im Restaurant bestellt er sich einen Kaktus, auf dem Parkett seiner Wohnung richtet er sich ein Blumenbeet ein, und schliesslich landet er als Attraktion in einem Wanderzirkus. Später wird Marvel sich gar mit einem Transvestiten verheiraten, wobei die Ziege als «Pastor» amtiert. Aden, der noch einen weiteren Mord begeht, wird am Ende von der Polizei gestellt und erschossen. Marvel aber, der Adens Wesen in sich aufnehmen möchte, verspeist seinen toten Freund, wobei dem Zuschauer keine Details erspart bleiben.
Die Haupthandlung wird ständig von surrealen Einschüben unterbrochen: teils sieht man in ihnen zeitkritische Kommentare (etwa ein Paar, das sich in Gasmasken der Liebe hingibt), teils Erinnerungen des Helden an seine Kinderjahre. Einst hatte Aden seine Eltern bei ungewöhnlichen Liebesspielen überrascht und war infolge des erlittenen Schocks epileptisch geworden. Von hier aus böte sich vielleicht eine Möglichkeit, den ganzen Film psychologisch aufzuschlüsseln. Arrabal selbst kümmert sich allerdings wenig um die «latenten Gedanken» seiner meist um Fetischismus, Sadismus, Kastration, Bisexualität, anale Funktionen, Hinrichtungen und Kannibalismus kreisenden Visionen. Die meist auf sexueller Ebene zu deutenden Symbole und die pathologischen Symptome der beiden Hauptfiguren scheinen sich auf der Leinwand selbständig zu machen: Sie werden zu verschiebbaren Requisiten in einer barocken Phantasmagorie, die nicht mehr Denkanstoss sein will, sondern perverser Nervenkitzel (im Französischen spricht man von «cérébralités»).
Gegenüber «Viva la muerte» finden sich in «J'irai comme un cheval fou» auch zwei grundsätzlich neue Elemente: Zunächst wäre der über das persönliche Schicksal des Autors hinausreichende Kulturpessimismus zu nennen. Die hier vorgebrachte Kritik der modernen Zivilisation durch den Rückgriff auf archaische Primitivität erinnert indessen bis in die Details (etwa das Motiv des Kannibalismus) an Pasolinis «Porcile». Interessanter ist der «religiöse» Anstrich, den Arrabal seinem bizarren Traumspiel gibt. Doch erweist sich bei näherem Hinsehen auch dieses Element nicht als



echte Alternative. Arrabal, der 1967 noch wegen des Ausspruchs «Ich pfeife auf Gott, das Vaterland und den Rest» in Madrid verhaftet worden war, bekannte bereits 1970 in einem Interview: «Heute gibt es nur noch Gott für mich.» Woher diese Kehrtwendung gekommen ist, konnte der seltsame Neophyt (Neubekehrter) allerdings nicht verbergen, sagte er doch bei der gleichen Gelegenheit: «Heute weiss ich, dass ich eine Religion schaffen soll.» Was sich an Bruchstücken von heidnischer und häretisch-christlicher Überlieferung in «J'irai comme un cheval fou» finden lässt, ist deshalb, wie das surreale Zauberwerk als ganzes, wohl in erster Linie eine Travestie des masslosen Narzissmus seines Schöpfers. Arrabal ist der geschickte Arrangeur seiner eigenen Zwangsvorstellungen geblieben, der er immer gewesen ist.

Gerhart Waeger

Okinawa Kessen (Kamikaze – Okinawa Zero)

Japan 1971. Regie: Kihachi Okamoto (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/221)

Okamoto ist nicht der erste, der die Invasion der Amerikaner auf Okinawa aus japanischer Sicht zum Thema eines aufwendigen Produkts der sogenannten «Kriegsfilm»gattung gemacht hat. Schon vor rund zehn Jahren erreichte uns der Film eines Kiyoshi Komori («Okinawa – Die längste Schlacht im Pazifik», Japan 1962), der jene Ereignisse der Monate April, Mai und Juni des Entscheidungsjahres 1945 detailliert schilderte. Beiden ist eines gemeinsam: Sie kommen nicht darüber hinaus (oder müsste man richtigerweise «darüber hinweg» schreiben?), dass es weder an der Tapferkeit der japanische Soldaten, noch am Aufopferungswillen der Zivilbevölkerung gelegen hat, wenn die Schlacht dennoch zuungunsten der Japaner ausfiel. An letzterem wird auch ein heutiger Kinobesucher von «Kamikaze» nicht zweifeln, die Frage ist nur, ob das das Wesentliche ist, das heute festgehalten werden muss.

Der Film gibt sich von Anfang an dokumentarisch. Wochenschauausschnitte zeigen die gewaltige Kriegsmaschinerie, die die USA zusammenziehen, um Japan zu umklammern und anzugreifen. Im Februar sind die amerikanischen Streitkräfte bereits auf der Insel Iwojima (etwa 1000 Kilometer südlich von Tokio) gelandet. Als nächstes Angriffsziel erweist sich Okinawa, einige hundert Kilometer von Südwestjapan entfernt, für dessen Einnahme die gewaltigste Armada der Seekriegsgeschichte (insgesamt 1321 Schiffe) eingesetzt wird.
Der Verlauf dieser Entscheidungsschlacht, der eine ähnliche Bedeutung zugemessen wurde wie der Invasion der Alliierten in der Normandie 1944, rollt nun vor den Augen des Kinogängers in einer Art ab, in der diesem keine noch so grausamen Brutalitäten, keine noch so schrecklichen Vorkommnisse erspart bleiben. Doch nicht das ist das entscheidend Negative dieses Films. Es gibt ja genügend Beispiele dafür, wie die detaillierte Schilderung von Schrecken, Elend und Grausamkeit durchaus sinnvoll eingesetzt werden kann, indem dadurch die kriegerische, gewaltsame Auseinandersetzung als solche in Frage gestellt wird bzw. gestellt werden kann. In «Kamikaze – Okinawa Zero» jedoch verhindert die pausenlose Darstellung des «totalen Kriegs» gerade Fragen wie, warum und wozu dies alles eigentlich passiere, weil sie diese Funktion gar nicht haben soll. Die Kamikaze-Selbstmordkommandos, die tödlichen Missionen im Landesinnern, der Einsatz von Greisen, Frauen und Kindern, das Zurücklassen von Verwundeten, die ihren Schmerzen mit einer letzten Handgranate selbst ein Ende setzen, die Nahkämpfe mit Gegnern, die durch die Art der Filmaufnahmen als gesichtslose, bestialische Schemen erscheinen, all dies ist mit einer solch penetranten Distanzlosigkeit geschildert, dass die dahintersteckende Intention um so deutlicher hervortritt, wenigstens für den, der danach sucht: Es geht in diesem Film darum, tapfer kämpfende Patrioten zu zeigen, die, von rarsten Ausnahmen abgesehen, ohne Mucken bereit sind, sich nach dem Willen ihrer Führung in Tokio «für Japan und den Kaiser» aufzuopfern.
Noch nach bald dreissig Jahren wird es demnach als wichtiger erachtet, die «Ehre einer Nation» zu retten, als nach den Ursachen zu fragen, die es überhaupt nötig machen, sogenannte nationale Ehren zu retten. Zehntausende sterben für solch mythifizierte Grössen, ohne dass ein Wort von den handfesten wirtschaftlichen Hintergründen dieses Krieges erwähnt würde: Kein Wort von der Expansion Japans in Richtung UdSSR, China und Indien, in Richtung des damaligen Niederländisch-Indien (Sumatra, Borneo usw.), um in Konkurrenz vor allem zu den USA sich Märkte für die sich ausdehnenden japanischen Industrien zu sichern, als einem Hauptgrund des Kriegs; kein Wort vom Bündnis mit dem Faschismus in Europa, an das die übrigens stark gekürzte deutsch synchronisierte Fassung, die bei uns zu sehen ist, in einer grotesken Weise erinnert.
Es geht nicht darum, dem Übel auf den Grund zu gehen. Stattdessen wird an der Oberfläche kriegerischer Heldentaten verharrt, die trügerisch als edelmütig und verdienstvoll an sich erscheinen, ohne auf dem Hintergrund einer tiefergehenden Sicht solcher Geschehnisse deren Tragik sichtbar werden zu lassen. Kann man hoffen, dass diese Art, sich mit bedeutenden Abschnitten der neuesten Geschichte zu befassen, immer mehr irrelevanten Ausnahmen vorbehalten bleiben wird?

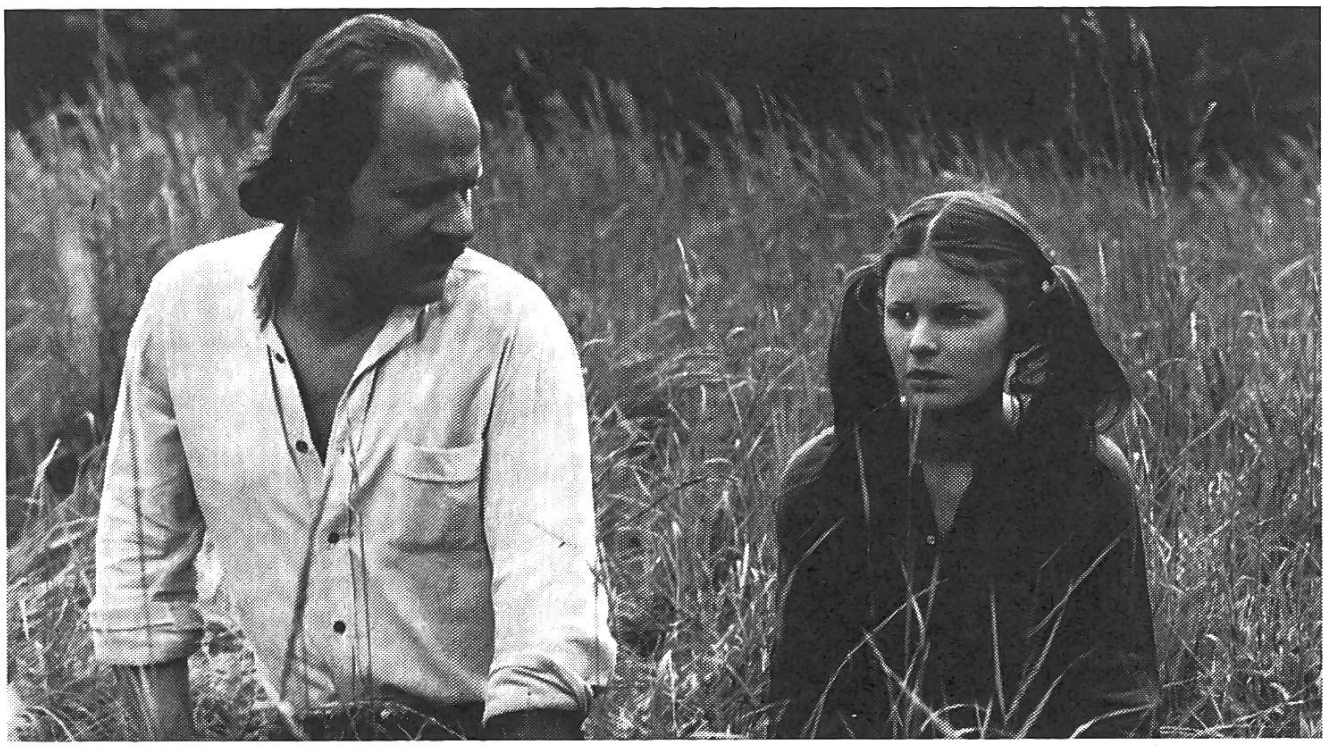
Niklaus Loretz

Au rendez-vous de la mort joyeuse (Die Besessene und das Efeuhaus)

Frankreich/Italien 1972. Regie: Juan Buñuel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/211)

Juan Buñuel – Bildhauer, Amateursportler, Realisator verschiedener Kurzfilme, Assistent in fünf Filmen seines Vaters Luis Buñuel sowie in Werken von Orson Welles, Louis Malle, Henri Verneuil und andern – hat 1972, im Alter von 38 Jahren,

seinen ersten abendfüllenden Spielfilm gedreht. Der Sohn eines berühmten Vaters konnte und wollte seine Herkunft nicht verleugnen. «Au rendez-vous de la mort joyeuse» ist bis in den Titel hinein ein formal surrealistisches und stimmungsmässig romantisches Werk.
Françoise und Marc beziehen mit ihren Kindern Sophie und Dominique ein herrschaftliches, einsam gelegenes Haus in einer grossen Waldlichtung. Die Idylle wird jedoch bald gestört durch allerlei spukhafte Ereignisse: Das Spielzeug des kleinen Dominique zerbricht ohne ersichtlichen Anlass, auf den Bauplänen Marcs finden sich plötzlich ganze Haufen von Dreck, die Fensterscheiben des Hauses bersten (nachdem Sophie ihre Eltern beim Liebesakt überrascht hat), ein Gartentisch beginnt herumzufliegen und das Mobiliar zu beschädigen, die Attacken des Kühlschranks erweisen sich als lebensgefährlich. Eine Fernsehequipe möchte die Ereignisse filmen, wird aber unwiderstehlich selbst in den immer toller werdenden Spuk mit hineingerissen. Selbst ein Pater, der mit einer Schar Waisenkinder die Nacht im Spukhaus verbringen möchte und sich als Teufelsaustreiber versucht, muss den Kampf gegen die okkulten Phänomene aufgeben und sich in Sicherheit bringen. In unerklärlicher Weise scheinen die parapsychologischen Ereignisse von Sophie auszugehen, was der Pater mit ihrem Pubertätsalter in Zusammenhang bringt. Juan Buñuel bietet indessen weder eine rationale noch eine irrationale Erklärung an. Sein Film bleibt bewusst antirational, antikartesianisch: Alle Bewohner und Gäste ergreifen am Ende die Flucht, mit Ausnahme von Sophie, die sich dem Bann des verwunschenen Hauses nicht mehr entziehen kann.
Die Thematik der Spukereignisse entstammt dem Arsenal der englischen Gespenstergeschichten, die Präsentation ist eine vordergründig surrealistische – vordergründig, weil sich Juan Buñuel mit der Anhäufung der parapsychologischen Erscheinungen begnügt, ohne sie künstlerisch zu gestalten, weil er das Okkulte und Unerklärliche als «anormalen» Einbruch in die Normalität betrachtet, als eine Art «Aufstand der Dinge» (der Ausdruck stammt von Erhart Kästner) gegen den Menschen, nicht als zusätzliche Dimension unseres Bewusstseins. Auch die Personen in den Filmen *Luis* Buñuels, des Vaters, werden immer wieder von unerklärlichen Erscheinungen heimgesucht und genarrt. Während die Figuren *Juan* Buñuels vom «Übernatürlichen» aber in die Flucht geschlagen werden, gibt es in den Werken *Luis*



Buñuels kein Entrinnen: *Sein* «Surrealismus» ist universeller Natur, er ist nichts anderes als die «andere Seite» unseres Bewusstseins, die ernstgenommene Welt des Traums und des Unbewussten.
Der Unterschied zwischen den Denkweisen von Buñuel Vater und Sohn gleicht auffallend dem Gegensatz zwischen den Vertretern der Psychoanalyse und jenen des orthodoxen Surrealismus: André Breton, der Surrealistenpapst von eigenen Gnaden, war (wie *Juan* Buñuel) auf die Erscheinungen des Unbewussten und des Übernatürlichen wie auf einen Fetisch fixiert; Freud (der die Surrealisten als «absolute Narren» bezeichnete, obwohl sie ihn zum Schutzpatron erwählt hatten) ging es (wie *Luis* Buñuel) um ein Anerkennen und Begreifen des Unbewussten, um eine Erweiterung des Bewusstseins, nicht um seine Ausschaltung. Auch wenn man die okkulten Erscheinungen in «Au rendez-vous de la mort joyeuse» psychologisch deutet, etwa als gigantische Deflorationsphantasien, bleibt der erschreckende Automatismus bestehen, dem die handelnden Personen ausgeliefert sind. An dem zum künstlerischen Prinzip erhobenen psychischen Automatismus sind die orthodoxen Surrealisten seinerzeit gescheitert. Formulieren, auch filmisch formulieren, bedeutet eben letzten Endes, die psychischen Mechanismen in den Griff zu bekommen. Juan Buñuel wird deshalb, wenn er auf dieser Ebene weiterarbeiten will, nicht darum herumkommen, die Dimension des Traumhaften und Übernatürlichen mit jener des Alltäglichen in Verbindung zu setzen. Gerhart Waeger

Mais où est donc passée la 7e compagnie?
(Wo, bitte, ist die 7. Kompanie geblieben?)

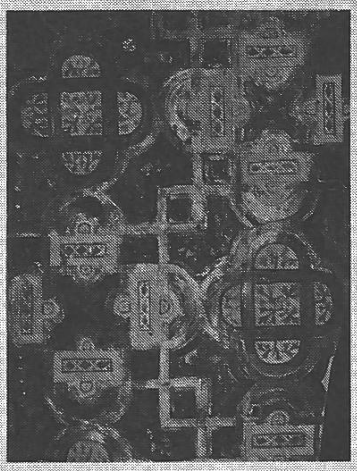
Frankreich 1973. Regie: Robert Lamoureux (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/217)

Für die Filmindustrie eines Landes, das einen Krieg verloren hat, ist der Kriegsfilm besonders problematisch. Selbstironie ist denn auch der Grundstoff dieser aus Frankreich kommenden «Kriegskomödie», die zugleich ein Kompensationsfilm ist. Denn die Niederlage, die Frankreichs Armee 1940 im Kampf gegen die Deutschen erlitten hatte, war lange eine schwere Belastung für das Selbstgefühl der Nation und ihre Vorliebe für «Glorie» und folglich lange auch für den französischen Film tabu. Robert Lamoureux geht dieses Trauma an, indem er das «Ärgernis der Niederlage» sanft entwirklicht, die «Helden» seines Films «verschwejkt» und geschickt den überlebenstüchtigen Pfiffikus-Verstand des kleinen Mannes zum eigentlichen und immerzu gültigen Sieger, auch in der Niederlage, erklärt. Bei allen Kampfbeigaben die blutige Wirklichkeit des Krieges immer rasch abdeckend, beginnt Lamoureux mit einem Seitenhieb auf die französische Heeresführung: Von ihr völlig unbemerkt, marschiert die 7. Kompanie des 108. Regiments während des «zügigen» Rückzugs unversehens in die deutsche Gefangenschaft. Nur drei Soldaten, gerade als Kundschafter unterwegs, entgehen dem deutschen Zugriff. Ohne jede Ahnung vom Schicksal ihrer Kompanie, begeben die drei sich auf die Suche nach den Kameraden, wobei sie zwischen und hinter den Kampflinien durch ihre «Operationen» mit einem erbeuteten deutschen Schützenpanzerwagen sowohl beim Feind wie bei den eigenen Truppen Verwirrung bewirken und zuletzt als Helden wider Willen unter der Führung eines abgeschossenen Fliegeroffiziers für ein Siegesfinale en miniature sorgen.
Trotz einiger Anflüge von Schwankalbernheit ist der Film weitgehend vergnüglich. Er beweist aber einmal mehr, wie fragwürdig es ist, dem Krieg die Form eines Campingspasses zu geben, seine Teilnehmer sympathisch zu vertrotteln oder dümmlich zu karikieren und mit alledem bewusstseinsschärfende, realistische Einstellungen zum Krieg zu sabotieren. Günther Bastian (fd)

AZ
3000 Bern 1

Schriften der Abegg-Stiftung Bern

Brigitte Klesse



Seidenstoffe in der italienischen Malerei
des vierzehnten Jahrhunderts

Monica Stucky-Schürer

Die Passionsteppiche von San Marco
in Venedig

Band I
Brigitte Klesse
Seidenstoffe der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts
524 Seiten, 519 Zeichnungen, 12 Farbtafeln, 211 Photos, in Leinen geb., Fr. 120.–

Band II
Monica Stucky-Schürer
Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig
Ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert.
129 Seiten, 86 Abbildungen, 1 Farbtafel, 3 Tabellen, in Leinen geb., Fr. 60.–

Bei Ihrem Buchhändler erhältlich

Verlag Stämpfli & Cie AG Bern