Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 27 (1975)

Heft: 21

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

Lina Braake – Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat

Bundesrepublik 1974. Regie: Bernhard Sinkel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/309)

Nein, die Interessen der Deutschen Boden- und Kreditbank sind tatsächlich nicht jene der Lina Braake. Sie, 81jährig, möchte nichts anderes, als in Ruhe gelassen werden, wünscht ihren Lebensabend in jenem alten Mietshause verbringen zu können, das sie seit Jahrzehnten bewohnt und in dem ihr ein Wohnrecht auf Lebenszeit zugesichert ist. Die Bank dagegen, die das Haus von einer Erbengemeinschaft ohne Belastungen gekauft hat, will abreissen und bauen, will demzufolge Lina Braake und die andern Mieter raushaben. Da nützt kein Brief, kein Versprechen etwas. Es ist klar, wer die Macht hat. So geht Lina Braake noch einmal zur Kirche, spendet eine Kerze, denn «schaden kann's ja nicht». Dann geht's ab ins Altersheim. Lina fühlt sich betrogen.

*

«Ein Frühstücksei! Das klingt wie aus alten Zeiten», ruft Gustav Härtlein beim gemeinsamen Frühstück aus, als Lina Braake einen solchen Wunsch äussert. Noch hat die Neuinsassin, die ihr Zimmer mit zwei schrulligen Zwillingen teilen muss, ihre Situation nicht im ganzen Umfange erfasst, noch weiss sie nicht, dass der abgelegene Kasten ein Getto für jene Menschen ist, die durch die Zahl ihrer Jahre einer allein leistungs- und gewinnorientierten Gesellschaft im Wege stehen. Als sie es erfährt, wird die bis anhin so rüstige Greisin apathisch und schwach. Sie verlässt ihr Bett nicht mehr. Der Arzt schüttelt den Kopf: «Es müsste sich jemand ganz für diese alte Frau einsetzen, sonst...». Gustav Härtlein erscheint mit einem Frühstücksei, viereinhalb Minuten gekocht. Er hat es in der Küche «organisiert». Sie dürfe sich nicht einfach so gehen lassen, sagt er Lina, dass sei ja just das, was die hier wollen: «Draussen warten sie bloss darauf, dass wir unmündig wie Kinder werden.» Sie müsse, rät Härtlein Lina, jemandem ihre ganze Liebe zuneigen; oder dann irgend eine alte Rechnung begleichen.

*

Eine Rechnung zu begleichen hat Lina Braake schon. Zusammen mit Gustav Härtlein, dem Bankrotteur, den man unmündig erklärt und aus dem Geschäftsverkehr gezogen hat, plant sie einen Coup gegen die Boden- und Kreditbank. Lina wird mobil. Mit dem Gärtner zusammen bastelt sie ein Dreirad, das ihr erlaubt, aus der Kälte des Heims auszubrechen – in den Friseursalon bei ihrem alten Wohnort zum Beispiel, wo ein Sarde als Figaro mitwirkt und menschliche Wärme verbreitet. Sie richtet, wiederum zusammen mit dem Gärtner, einen Hühnerhof ein: Eigeninitiative zur Erlangung des täglichen Frühstückeis. Vor allem aber lässt sie sich durch Härtlein in den Geldverkehr einführen, lernt mittels Monopolyspiel, wie man kreditwürdig wird und übt am kleinen Officepass bei der Heimverwaltung ihren grossen Auftritt vor dem Bankschalter, während die andern Heiminsassen auf einer Fahrt ins Blaue sind. Das Leben der Lina Braake hat Inhalt bekommen. Sie lebt auf und mit ihr Gustav Härtlein. Beide werden sie in wundersamer Weise jünger. Der Schalk steht ihnen ins Gesicht geschrieben, die Gesellschaft und ihre Spielregeln können ihnen mal. Gustav Härtlein stoppt mit seiner Uhr einen Insassen, der sich für Ausbruch und

Flucht trainiert. Der Heimverwalter mit dem Nussknackergesicht und dem falschen humanitären Anstrich, hinter dem sich Hass und Unzufriedenheit ausbreitet, wird es nicht leicht haben.

*

Und eines Tages steht Lina Braake, vom Figaro zur Dame von Welt aufgedonnert, vor dem Bankschalter und richtet ein Konto ein, täuscht dann ein festes Einkommen und damit Kreditwürdigkeit vor, indem sie die abgehobenen Beiträge über den Gärtner postwendend wieder einzahlen lässt. Und schliesslich holt sie sich einen grösseren Kredit, 20000 Mark, mit dem sie nach Sardinien verschwindet, ein Bauernhaus kauft und es dem befreundeten Figaro und dessen Familie überschreibt. Als Gegenleistung erhält sie ein unkündbares Wohnrecht auf Lebzeiten. Natürlich kommt die Polizei. Ihr Arm reicht bis auf die sonnige Insel, wo Lina frohe, aber auch besinnliche Tage erlebt. Sie muss zurück, wird entmündigt, kann aber ihres Alters wegen strafrechtlich nicht mehr belangt werden. Und weil das Haus rechtmässig überschrieben wurde und dies «im guten Glauben» des Empfängers geschah, hat die Boden- und Kreditbank das Nachsehen. Im Heim schmieden Lina und Gustav Pläne für ihren Wegzug nach Sardinien.

*

Bernhard Sinkel, von Haus aus Jurist und während zweier Jahre Verwalter des «Spiegel»-Archivs hat diese schöne Geschichte mit feinem Humor in Szene gesetzt. Der Erstling, der bei allen Altersschichten nicht nur auf Sympathie, sondern auf spürbare Teilnahme stösst, lebt von einem tiefen menschlichen Engagement für jene Randgruppen, die abseits der Gesellschaft stehen, weil sie nicht oder nicht mehr für voll genommen werden. In «Lina Braake» sind es die Gastarbeiter, dann vor allem aber die Alten, für die er eine Lanze bricht, indem er ihre Situation einer präzisen Analyse unterzieht. Präzise nicht nur, weil er darstellt, wie der aus der täglichen Erwerbs- und Konsumentensituation herausgerissene Mensch abgestellt wird in Häuser, die den humanen Anstrich des Grünen und landschaftlich Schönen haben, aber imgrunde Inseln ausserhalb des Lebensstroms sind – schlimmer als Gefängnisse, wie Härtlein einmal formuliert: «Denn aus dem Gefängnis kommt man wenigstens einmal wieder raus, aber das hier ist lebenslänglich.» Präzise auch, weil Sinkel von einer Verniedlichung oder gar Idealisierung des alten Menschen absieht, durchaus der Schwierigkeit des Alterns ins Auge sieht, charakterisiert, unterscheidet zwischen den fast krankhaft Opponierenden, den ewig Keifenden, den vergreist Schrulligen, den schon Apathischen und den noch unheimlich Wachen und Regen. Alle sind sie bei Sinkel Menschen, die ein Recht auf Leben haben, das besser sein müsste als eines im Wartsaal des Todes. Und er sieht auch, dass diese Menschen eigene Werte haben, Werte nun allerdings, die sich für die Gesellschaft nicht in Produktivität oder anderweitigen Ertrag umsetzen lassen, sondern Werte des Gemütes und der Besinnlichkeit sind. Sie schlagen sich nieder in fast jenseitiger Abgeklärtheit, in einer manchmal nahezu genialen Mischung aus Weisheit und Torheit. Auf dieser Basis baut Sinkel seinen Film auf, nicht als tragische Beschreibung dieser Situation nun allerdings, sondern als wundersam heiteres Geschichtchen, als fröhliches Schelmenstück, das in seiner beschwingten Darstellung auch immer wieder Einblick in eine eigentlich düstere Realität gewährt.

*

Sinkels Film, der nahe verwandt mit René Allios unvergesslichem «La vieille dame indigne» ist, wird hin und wieder vorgeworfen, er vertusche die wirklichen Probleme des Altseins und der damit verbundenen Not, er überspiele auch die effektiven Schwierigkeiten, die Lina Braake erwachsen würden, falls sie wirklich nach Sardinien ziehen würde. Wer solches behauptet, vermag nicht die vom Kameramann Alf

Brustellin grossartig eingefangenen Bilder zu lesen, kann nicht sehen, wie herb jederzeit die Tragik durch die Komik hindurchbricht. Wer in Lina Braakes Gesicht jenen Hauch von Einsamkeit und Traurigkeit zu erkennen vermag, als sie, kurz vor ihrer Verhaftung am Meeresstrand sitzt, der weiss, dass Sinkel um die Problematik weiss, welche die Heimatsuche gerade einem alten Menschen bereitet. Aber der Autor braucht Regungen wie Angst, Ungewissheit und seelische Not nicht verbal auszudrücken. Er hat in Lina Carstens (Braake) und Fritz Rasp (Härtlein) zwei Schauspieler gefunden, die sich mimisch auszudrücken verstehen, in überzeugender, tief ergreifender Weise, ohne jemals die Register billiger Sentimentalität oder gar der Schmiere zu ziehen. Die Besetzung der Hauptrollen sind ein einmaliger Glücksfall, erlaubt sie doch Sinkel, der Geschichte eine weitere, in der Darstellung heikle Komponente in den Film zu bringen: jene der Liebe. Denn «Lina Braake» ist weit mehr als eine Gaunerkomödie alter Leutchen, ist mehr auch als ein Film über Altersprobleme. Das Werk ist in einem guten Sinne ein Liebesfilm, der zeigt, wie Zuneigung Berge versetzen kann, wie Zusammengehörigkeit Leben zu retten und zu erhalten vermag. Selten sei im deutschen Film, schrieb ein Kritiker in der Bundesrepublik, Liebe so klar und rein dargestellt worden. Dass zwei Menschen sich dem Schock der plötzlichen Rechtsbeschneidung nicht durch Apathie, Kurzschlusshandlung oder Amoklaufen entziehen, sondern in Liebe zueinander finden, die ihnen die Kraft zur List schenkt, ist das Aussergewöhnliche, das Hoffnungsvolle an diesem Film.

*

«Lina Braake» ist, allem Tiefgang zum Trotz, dennoch in erster Linie ein ungemein heiterer, beschwingter Film, wiewohl sich Sinkel Zeit lässt, die Geschichte sorgsam und breit zu entwickeln, damit gerade auch ein älteres Publikum ihr zu folgen vermag. Und es ist erstaunlich mitzuerleben, wie gerade alte Leute in diesem Film mitgehen, sich freuen, wenn die vermeintlich Abgewrackten, den vermeintlich grossen, bedeutenden Herren eins auswischen. Es ist eine reine, ehrliche Schadenfreude, die da mitschwingt, das Frohlocken über den Triumph des scheinbar untauglichen Davids über Goliath. Doch «Lina Braake» weckt nicht nur die Schadenfreude, ist nicht nur eine Langenase für die unmenschlich Mächtigen. Der Film sensibilisiert, regt an und stachelt ganz unmerklich auf. Er ist in überzeugender Weise heimlich subversiv.

Urs Jaeggi

Wie ich ein Neger wurde

BRD 1969. Regie: Roland Gall (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/315)

Übers erste deutsche Fernsehprogramm ist dieser Film vor bald fünf Jahren ausgestrahlt worden. Als Novität kann er also nicht gerade gelten. Aber die Verspätung, mit der er jetzt bei uns ins Kino kommt, hat ihm nicht viel schaden können, da er ein historisches Thema behandelt und auch nur lockere Zeitbezüge aufweist. So sind Hinweise auf die Datierung, aber auch auf die Umstände und die Hintergründe dessen, was sich da abspielt, im Film spärlich. Offenbar soll das Exemplarische des Vorgangs mehr Gewicht haben als seine Einbettung in einer bestimmten Vergangenheit. Dabei liefert freilich der zugrundeliegende Roman «Jugend ohne Gott» keine ganz ideale Vorlage für eine modellartige Erarbeitung dessen, was dem Filmautor übernehmenswert schien bei Oedön von Horvath, weil Horvath selber seine Geschichte keineswegs streng auf eine derartige Zielsetzung hin ausrichtete. Zudem beschreibt der Roman eine religiöse Entwicklung, welche Gall überhaupt aus seinem Film ausblendet.

Was dem 34jährigen Franz in der Knabenklasse, die er am Gymnasium betreut, widerfährt, situiert das Geschehen rasch. Ein Aufsatz «Warum wir Kolonien brauchen» ist von der Schulbehörde befohlen. In den Arbeiten der Schüler schlägt sich Herrenrassen-Ideologie nieder. Als Franz eine Grenze ziehen will mit der Bemerkung, Neger seien immerhin auch Menschen, handelt er sich den Vorwurf ein, gegen nationale Interessen und gegen die Erziehung der Jugend zur Kriegstauglichkeit zu verstossen. Zudem erklären ihm die Schüler kollektiv den «Entzug ihres Vertrauens».

Auf derlei Schwierigkeiten scheint Franz nicht gefasst zu sein. Seine Reaktion ist eher Überraschung als Empörung. Die neue Sprachregelung passt ihm so wenig wie das der vormilitärischen Ausbildung dienende Klassenlager unter Leitung eines alten Feldwebels. Aber er schaut zu, scheint ausschliesslich damit beschäftigt, über das, was ihm widerfährt, nachzudenken. Als er im Lager den nächtlichen Treffen eines Jungen mit einem Mädchen aus der Nachbarschaft auf die Spur kommt und damit auch einem Diebstahl, unternimmt er nichts. Auch dem sich abzeichnenden Konflikt zwischen zwei Schülern beugt er nicht vor, bis es zum Mord kommt.

Konfrontation mit aggressiven Ideologen und unverblümten Anpassern, mit Spitzelei und Terror unter Schülern, dann Diebstähle, Mord, Justizverfahren und private Nachforschungen im Milieu: Franz verwickelt sich öfters in dramatische Situationen, die sich wirkungsvoll zuspitzen liessen. Aber Gall hält Distanz, optisch und psychologisch. Er lässt den Lehrer wie in einem Traum durch die Ereignisse gleiten, die so ganz ohne sein Zutun sich abspielen. Die Schilderung des Films selber erscheint wie durch das etwas bedächtige, gedämpfte Temperament der Hauptfigur gefiltert.

In solcher Zurückhaltung gründet das Abrücken des Films von der Zeitaktualität, deren Folklore Gall ohnehin unterdrückt. Sie macht zudem den Zuschauer hellhörig für das, was sich unter der Oberfläche tut. In literarischen Bildern, die Gall auch im Filmdialog belassen hat, wird es angekündigt: Die Heraufkunft des Zeitalters der Fische, jener Menschen nämlich, «deren Seele unbeweglich wie das Gesicht der Fische» sei; die dem Leben mit kalter, grausamer Neugier gegenüberstehen, wie der Schüler, zu dem schliesslich die Spuren des Mordes führen. Dieser Veränderung des Klimas gegenüber erweist sich Franz als sensibel. Auch er beginnt sich allmählich zu verändern. Er ergreift Partei, schlägt sich auf die Seite der «Neger». Das geschieht freilich ohne heroische Geste, unauffällig und fast verlegen. Und Franz muss deswegen auch nicht viel leiden. Er ist bloss noch ein wenig mehr Aussenseiter als vorher. Er geht jetzt weg aus seiner Heimat, als Lehrer nach Afrika.

Franzens Entwicklung, die bei Horvath direkt religiös motiviert wird – und insofern tatsächlich wohl in dieser Form vielen heutigen Zuschauern fernliegt – ist im Film eher auf ethischer Ebene angesiedelt. Er erkennt, dass gegenüber dem ihn umgebenden System von latenter Unmenschlichkeit, von Anpassung, Denunziation und Ter-

ror das Festhalten an der eigenen Integrität wichtig wird. Freilich ist «erkennen» schon fast übertrieben, es handelt sich viel eher um eine Veränderung seines praktischen Verhaltens, die manifest wird im Gerichtsverfahren und in seinem Weggang. Diese Vorgänge werden von Gall so in den Handlungszusammenhang eingeordnet, dass sie kaum hervorstechen, fast beiläufig wirken. Vor allem im zweiten Teil drohen die Ereignisse um den Mordfall im Klassenlager das Interesse des Zuschauers auf äussere Spannung abzulenken. Gegenüber der nicht in allen Episoden gleich konsequent durchgehaltenen Ausrichtung des Films auf seine Hauptthematik wirkt aber vor allem die Hauptfigur als integrierender Faktor. Gerd Baltus als das Medium, das eine bestimmte, allmählich sich auf jene ethische Ebene einrichtende Optik der Dinge vermittelt, gibt eine bemerkenswert konzentrierte und reife Leistung. Ihm ist es mit zu verdanken, dass Gall trotz Unausgeglichenheiten des Stoffs und einer – möglicherweise gewollten – Wortlastigkeit seiner Inszenierung Wesentliches erreicht: Die stillen Veränderungen zu registrieren, von denen nachträglich niemand mehr recht zu wissen scheint, wie und wo es zu ihnen eigentlich gekommen ist; wann sich Weisse in Braune oder in Fische verwandelt haben – oder eben zu Negern geworden sind.

Edgar Wettstein

The Day of the Locust (Der Tag der Heuschrecke)

USA 1974. Regie: John Schlesinger (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/290)

Hollywood als Romanschauplatz ist in der neueren amerikanischen Literatur kein Einzelfall geblieben: Unmittelbar nach dem Krieg beispielsweise liess Evelyn Waugh seine (von Tony Richardson später verfilmte) Satire «The Loved One» (Tod in Hollywood) in seinem Milieu spielen, und 1941 respektive 1939 waren der Fragment gebliebene (und gegenwärtig von Elia Kazan verfilmte) Roman «The Last Tycoon» von F. Scott Fitzgerald und das ebenfalls letzte Werk des in jungen Jahren verstorbenen Satirikers Nathanael West, «The Day of the Locust», erschienen. Beide, Fitzgerald wie West, so verschieden ihre Bücher sind, hatten Hollywoods Luft als Drehbuchautoren persönlich geschmeckt.
«The Day of the Locust»: eine Endzeitvision aus der Bodensatzperspektive von Hollywoods gigantischer Traumwelt, die eine Traumwelt in keiner Weise ist, sondern ein soziales Geschwür, das es irgendeinmal nurmehr anzustechen gilt, bis es fürchterlich aufplatzt. Dies zu verfilmen hat nun der Engländer John Schlesinger unternommen, der nach der sensiblen Dreiecksgeschichte «Sunday, Bloody Sunday» von England erneut in die USA zurückgekehrt ist, wo er zuletzt mit «Midnight Cowboy» sehr erfolgreich gewesen war. Dem neuen Film ist am Festival von Cannes nicht eitel gute Presse zuteil worden, wie es scheint, gerade in bezug auf die Vorlage. Jedoch mag sich der Zuschauer, der das Buch nicht kennt, fragen, ob hier nicht unfreiwillige literarische Voreingenommenheit den Blick auf einen Film getrübt habe, der wohl mit seinen knapp zweieinhalb Stunden Spieldauer zu lange, namentlich im zweiten Teil nicht mehr straff genug angelegt ist, einen aber dennoch stets von neuem in die brutal aufgetakelte, aufgemöbelte Welt von schon und von noch nicht Gescheiterten in dieser Metropole des Kulissenscheins hineinzieht.
Der Atem des Films ist vielleicht eher auf seine Geschichte hin bezogen, die Beziehungen einer Handvoll unglücklicher Existenzen, die hier auf ihr grosses Leben warten, bis das kleine vorbei ist; er reicht indessen nicht ganz aus, das nurmehr als triste Fratze glamourhaften Scheins existierende Panoptikum einer Gesellschaft in desolatem Zustand so weit und unentrinnbar zu verdichten, bis der explosive Amok der Massen während einer der grossen Hollywood-Galapremieren plausibel wird. Wo dies Schlesinger jedoch gelungen ist, fasziniert der Film, wird ein jämmerlicher

Totentanz sichtbar – jämmerlich, weil er das Leben meint. Dann scheinen die Figuren – das dummblonde Sexysternchen Faye Greener, dessen Vater, ausrangierter Hausierer für «Medical Softs» statt Artist, der dickliche alternde, zarte Junggeselle Homer Simpson, der junge Yale-Sprössling Tod Hackett, der als angehender Filmmaler in dieses Hollywood hereingerät, oder der widerliche Cowboy-Statist Earle – dann scheinen diese Typen vom Regisseur auf ein Kinokarrusell gesetzt. Ein Karussell voll Schminke, brutaler Dummheit und persönlicher Show als erfolglosem Zwang zum ersehnten Erfolg. Und selbst am Traurigen, Schäbigen, Ehrlichen bleibt so noch der Hauch des Lächerlichen und Verrückten haften. Raffiniert hat Schlesinger dieses Panoptikum in nostalgisches Dekor getaucht und in miserable Farben; so wird schön sichtbar, wie schlechtes Leben als schlechtes Kino gelebt wird und dergestalt schlechtes Kino wiederum – für die allermeisten – nur schlechtes Leben bedeuten kann.
Darstellerisch am weitesten getrieben ist dies beim Mädchen Faye, dessen fleischlicher Exhibitionismus zwischen Schminke und irgendetwas wie Gesicht schillert: Karen Black hat die Rolle penetrant gut erfasst. Neben ihr gibt Burgess Meredith ein grossartiges Bild sterbenden Smilings in der Rolle des Vaters, während Donald Sutherland (Homer) grotesk wie eine treue, keusche Dogge durch die Geschichte tappst und William Athertons (Tod) fester College-Primus-Blick die Apokalypse voraussieht.

Martin Walder

The Great Waldo Pepper (Tollkühne Flieger)

USA 1974. Regie: George Roy Hill (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/293)

Waldo Pepper (Robert Redford) ist im ersten Weltkrieg als Jagdflieger gegen die Deutschen geflogen. Einige Jahre später zieht er mit seinem Doppeldecker durch den amerikanischen Mittelwesten, führt Flugkunststücke vor und kutschiert Passagiere durch die Luft – fünf Minuten zu fünf Dollars. Aber die Zeit für den ehemaligen Kriegsflieger ist hart geworden. Zahlreich sind die Konkurrenten, die sich gegenseitig wenig zimperlich sabotieren, um sich gleich darauf als Showflug-Partner zusammenzutun. Die gaffende Menge verlangt nach immer halsbrecherischeren Sensationen, aus der Kunstfliegerei wird ein tollkühner Akrobatikzirkus. Waldo Peppers Maschine und Knochen gehen von Zeit zu Zeit in die Brüche, seine Partnerin Mary (Susan Sarandon), die er hoch in der Luft von einer Tragfläche zu retten sucht, und der befreundete Flugzeugkonstrukteur Ezra (Edward Herrmann) stürzen zu Tode. Solche Vorfälle führen zum Entzug der Lizenz durch die zivile Luftfahrtbehörde – für den romantischen «Ritter der Lüfte» hat die beginnende Reglementierung der Fliegerei in der sich wandelnden Nachkriegszeit keinen Platz mehr. Unter falschem Namen verdingt sich Pepper in Hollywood als Stuntman bei einem Film über die Luftkämpfe des ersten Weltkrieges. Hier trifft er auf sein heiss verehrtes Vorbild, den Deutschen Ernst Kessler (Bo Brundin), der Ernst Udet nachempfunden ist. Udet errang im ersten Weltkrieg über 60 Luftsiege, war im zweiten Weltkrieg Hitlers Generalluftzeugmeister, gewann in der Zwischenkriegszeit durch sein Auftreten in Amerika viele Freunde und diente Carl Zuckmayer als Vorlage für «Des Teufels General». Kessler hatte im Krieg einen jungen amerikanischen Gegner, dessen Munition ausgegangen war, verschont und sogar militärisch-kameradschaftlich gegrüsst. Pepper hatte ihn sich immer zum Gegner gewünscht, weil ihm das ungemein imponierte. Kessler ist als Berater für die Fliegereiszenen des Films angestellt. Nun dürfen sie beide den grossen Luftkampf nachholen, zu dem es im Krieg nicht gekommen war. Sie liefern sich – nicht etwa aus Feindschaft, sondern aus gegenseitiger Achtung – ein grandioses Himmelsturnier, einen verwegenen «Show-down» der Lüfte. Durch beschädigte Flügel und ein havariertes Fahrgestell landungsunfähig geworden, ent-

schweben beide in die Wolken – in die Welt der Romantik, der Märchen und Legenden.
George Roy Hill hat diese Huldigung an die Pioniere der Fliegerei, die sich aus Abenteuerlust und Flugbegeisterung der Himmelsstürmerei verschrieben hatten, mit sichtlicher Lust und Sachkenntnis inszeniert. Den faszinierenden Akrobatik-Flugszenen mit den Old-Timer-Flugmaschinen ist anzusehen, dass hier ein Fachmann und Kenner am Werk war: Hill sass im zweiten Weltkrieg selbst jahrelang im Cockpit eines Flugzeugs. «The Great Waldo Pepper» ist offensichtlich ein von Fliegernarren für Fliegereifans gemachter Film. Kaum je dürfte der Traum vom Fliegen, das befreiende, schwerelose Gleiten und Schweben durch die Lüfte, das Aufsteigen und Stürzen der zerbrechlichen Maschinen und ihre artistischen Flugfiguren filmisch schöner und atemberaubender gestaltet worden sein als hier.
Robert Redford – blond, blauäugig, eine weisse Schärpe um den Hals und sein jungenhaftes, entwaffnendes Lächeln im Gesicht – spielt den Flieger Waldo Pepper, den die Zeit überholt hat. Seit einigen Jahren – Stationen des Erfolgs waren unter anderem «Butch Cassidy And the Sundance Kid», «The Candidate», «Jeremiah Johnson», «The Way We Were», «The Sting» und «The Great Gatsby» – gehört Redford zu den gefragtesten Stars Hollywoods. Auf ihn können die Produzenten wie auf «Nummer sicher» setzen, offenbar auch dann, wenn er ohne den ebenso begehrten Partner Paul Newman auftritt. Redford ist auch in diesem Film der perfekte «good american boy» mit dem strahlenden Siegersmiling noch im Untergang.
«The Great Waldo Pepper» ist ein nostalgisch-elegischer Abgesang auf die Fliegerhelden der Pionierzeit, aufwendig, routiniert und mit Sinn für das spezifisch Fliegerische inszeniert, wenn auch zuweilen etwas langatmig und geschwätzig und manchmal unentschlossen schwankend zwischen Burleske und Melodrama. Geschickt sind soziale und historische Bezüge in diese Schilderung eines Kapitels aus der Entwicklung der amerikanischen Luftfahrt eingestreut. Was einem Freude und Spass daran etwas verdirbt, ist die penetrante Heldenverehrung, mit der ehemalige Kriegsfliegerasse verklärt werden. Mannesmut, Männerfreundschaft, Heldentum, Kameradschaft und Ritterlichkeit in Ehren – aber hier wird des Guten doch etwas zu viel getan. Es wird der Mythos des im «Stahlgewitter des Krieges» geläuterten, leicht homoerotischen Helden zelebriert und ein zweifelhafter, zum Selbstzweck gewordener Ehrenkodex heroisiert, für den der Krieg nur als gegebener Rahmen dient. Das höchste der Gefühle für diese Gegner der Luft ist der edle Zweikampf bis zum Tode. Diese «Sehnsucht zum Tode» hat George Roy Hill in eine nostalgisch verbrämte, genüssliche Aura getaucht, die den kritischen Zuschauer misstrauisch stimmt.

Franz Ulrich

Monsieur Verdoux – A Comedy of Murder (Der Frauenmörder von Paris)

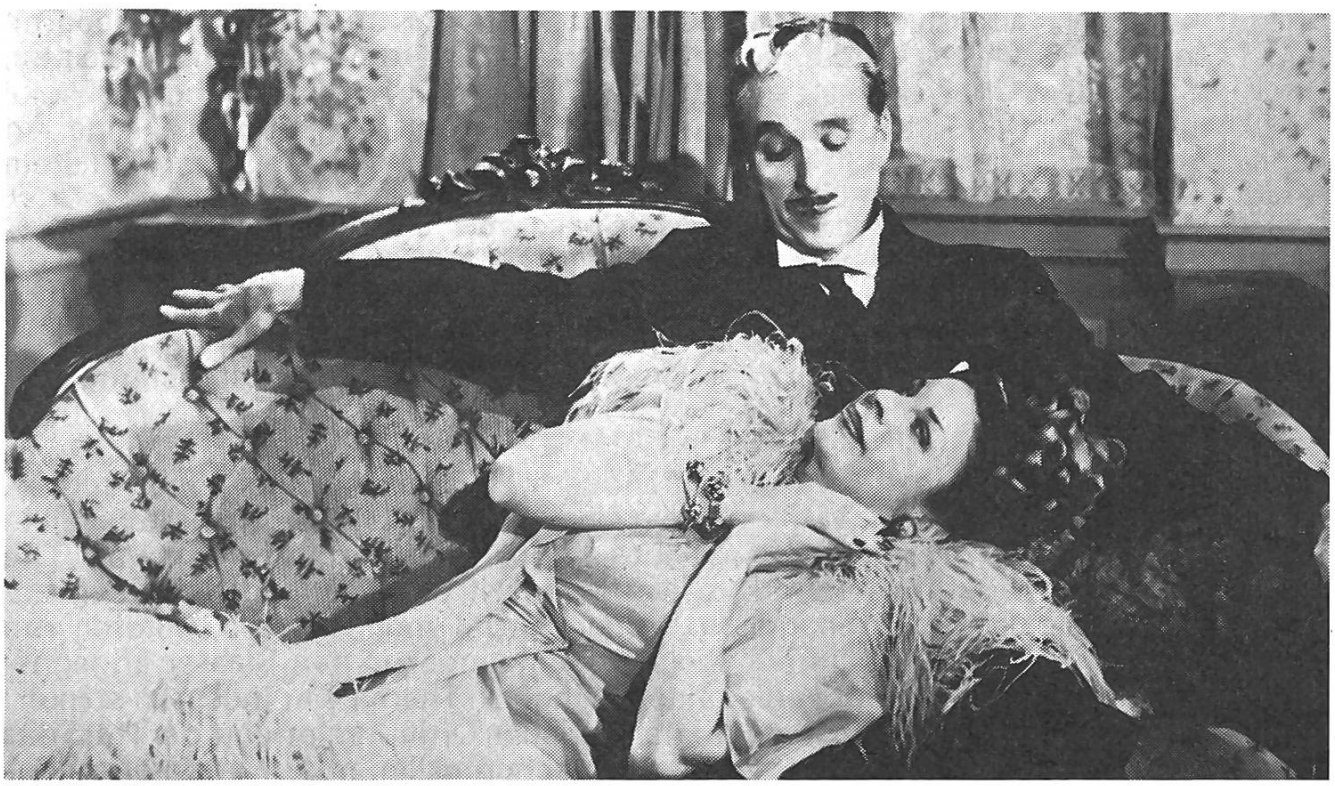
USA 1944–47. Regie: Charles Chaplin (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/295)

Die Anti-Chaplin-Kampagne, die 1947 die Uraufführung dieses Films begleitete, ist heute kaum mehr in Erinnerung. Die Neuherausgabe seiner Langspielfilme hat nur Charltons erneuert. Unvorstellbar erscheint dagegen, dass der gleiche Chaplin, dessen Genie und dessen Verdienste heute ausser Frage stehen, damals Gegenstand öffentlicher und offizieller Schmähungen war, und dies nicht etwa nur in seiner Person, sondern auch in seinem Schaffen, 9/10,atesdas sogar von Staates sognüj-Staates wegen verfolgt wurde.
Wenn all das glücklicherweise in zeitliche Ferne gerückt ist, so ist es damit doch nicht bedeutungslos geworden. Die unerfreulichen Begleitumstände, unter denen «Monsieur Verdoux» seinerzeit erstmals auf die Leinwand kam, wirken nach, zweifach sogar: für und in diesem Film. Dass er unbekannt und teilweise auch verkannt, geradezu ein «film maudit» in Chaplins Werk geblieben ist, muss auf auf seine damalige Ächtung durch Kritik und Publikum zurückgeführt werden. Beide wurden offenbar durch «Monsieur Verdoux» in ihren Erwartungen sosehr verunsichert, dass sie sich durch Ablehnung rächten. Zudem soll es sogar Zensur-Verbote gegeben haben, die das ihre beitrugen, den Film unbekannt bleiben zu lassen. In welchem Mass dies der Fall war und noch ist, kann man daran ablesen, dass – offenbar durch einen schlechten Start in der Westschweiz bedingt – die Wiederaufführung des Films in der Deutschschweiz aus Gründen des kommerziellen Risikos zeitweilig gefährdet schien.
Seit den Zwanzigerjahren hatte sich die Öffentlichkeit – vor allem die amerikanische – immer wieder mit Chaplins Privatleben beschäftigt. Ihren Unwillen erregten seine Beziehungen zu meist jungen Schauspielerinnen, seine Ehen (die 1943 geschlossene mit der damals 17jährigen Oona O'Neill war seine vierte) und die teilweise vor Gericht ausgetragenen Affären. Für den nötigen «Informationsfluss» sorgten in Hollywood die Klatschspalten, teilweise die betroffenen Damen selber. Seit dem «Dictator» war Chaplin aber auch politisch ins Schussfeld der Presse geraten, soweit sie jedenfalls zur Hitlerfreundlichkeit neigte. Daran schlossen sich in den Nachkriegsjahren antikommunistische Verdächtigungen aus dem Kreise der McCarthy-Leute, die andauerten bis zu Chaplins spektakulärem Bruch mit den USA im Jahre 1952.
Vor diesem Hintergrund wollte schon 1947 ein Film wie «Monsieur Verdoux» den Meinungsmachern und einem misstrauischen Publikum als herausfordernde Bestätigung für Chaplins Unmoral und seine künstlerische Dekadenz erscheinen: Statt des liebenswerten, lustig-traurigen Clowns trat da plötzlich ein raffinierter und skrupelloser Frauenbetörer hervor, der sich in ländlicher Familien-Idylle als fürsorglicher Hausvater aufspielte, die Mittel dafür aber durch systematisch vorbereitete und völlig bedenkenlos verübte Giftmorde an vermöglicheren älteren Damen beschaffte. Die Ablehnung des Films galt vermutlich vor allem dem Sarkasmus, mit dem Chaplin das Ganze als Komödie aufzog und Verdoux' Erfolgsmaximen als gesellschaftskonform herausstellte. Dabei liegt es nahe, den Anlass zu solch bitterer Deutlichkeit gerade in Chaplins Erfahrungen mit der ihn immer wieder vor ihr hämisches Tribunal zerrenden Öffentlichkeit zu suchen.
Die Verwandlung des Clowns kam freilich nicht unvorbereitet. Schon «The Great Dictator» hatte ein Doppelgesicht gezeigt, in welchem dem kleinen Mann mit Melone und Stöckchen sein eigenes Zerr-Spiegelbild gegenübertrat. Und dann hatte es da die Schlussszene gegeben, in der hinter Charlots Maske der alternde Charles Spencer Chaplin hervortrat in einer Überblendung, die André Bazin einleuchtend als film-notwendige Dekomposition der Figur Charlots gedeutet hat. Das war der endgültige Abschied von Charlot, der filmhistorisch einer anderen Epoche angehörte. So endgültig freilich auch wieder nicht, dass in «Monsieur Verdoux» nicht noch die

Erinnerung an den Tramp da wäre. Seine verschlissene Montur erscheint zurückentwickelt auf das, was sie parodiert hatte, auf die Eleganz des Mannes von Welt. In ihrer Perfektionierung liegt aber mehr, eine Vorwärtsentwicklung auch, zum Blendertum des eitlen Galan, der seinen Charme jetzt berechnend als Waffe einsetzt. Wo Monsieur Verdoux vereinzelt in das pantomimische Mimikry Charlots verfällt, wird vollends die Anwesenheit des Clowns – in bloss verwandelter Gestalt – offenbar. Die Veränderung freilich, die sich mit ihm ereignet hat, geht unter die Oberfläche: Charlot ist wissend geworden.

In der naiven Epoche des Clowns kämpfte Charlot um sein kleines Glück, um seinen Platz an der Sonne oder wenigstens unter den Menschen, um seine Selbstbehauptung in der Gesellschaft der Mitmenschen. Er tat es nach Art des Toren, intuitiv, zuversichtlich und unter Einsatz seiner ganzen Person. Stets aber erwuchsen ihm Hindernisse aus dieser seiner Direktheit und erst recht aus seinen Versuchen, Schwierigkeiten durch übernommene Verhaltens-Techniken zu überwinden. Er verwickelte sich unfehlbar in Komplikationen von labyrinthischem Ausmass, musste sein Heil in der Flucht suchen, von seinem Vorhaben schliesslich ablassen. «Monsieur Verdoux» dagegen hat gelernt, «richtig» gelernt. Er beherrscht die Techniken des gesellschaftlichen Erfolgs perfekt, zeigt artistische Gewandtheit im Umgang mit ihren Spielregeln und kommt jetzt fast ebenso unfehlbar zu seinem Ziel, wie Charlot seinerzeit zu scheitern pflegte. Das witzige Ballet, das er ehedem als Pantomime aus irgendwelchen Situationen entwickelte, führt er jetzt hochstapelnd auf der Ebene der gesellschaftlichen Normen weiter. Den ganzen Film über ist er unterwegs zwischen Börsenaktionen, Liebesgetändel und Giftmischereien, hält sich im krachenden Gefüge einer krisengeschüttelten Epoche knapp über Wasser durch atemberaubende Balance-Akte, die er stets noch mit ein paar tänzerischen Schnörkeln versieht.

Verdoux ist, wenn man will, ein Zyniker. Oder ein Realist. Er hat den Mechanismus des Erfolgs durchschaut und spielt nun auf seine Weise souverän auf dieser Tastatur. Aber es ist ein Rollenspiel, das eine Zeitspanne dauert, dann aus eigener Entscheidung beendet wird. Verdoux wird nicht entlarvt – er gibt sich zu erkennen. Er lässt sich nochmals ausstossen (wie einst Charlot) auf dem Wege der gerichtlichen Aburteilung und setzt so den Trennungsstrich zwischen sich und die Gesellschaft: Ihr



System ist es, das er in übersteigerter Form gelebt hat, weil sie anders ihn – Charlot – nicht leben liess. Er aber geht unversehrt von dannen, zu seiner Hinrichtung, in einer Szene, die an jene Metamorphose am Schluss von «The Great Dictator» anknüpft. Die Heftigkeit und Deutlichkeit, mit der Chaplin im letzten Teil des Films herausredet, was er zuvor gespielt hat – das Spiel der doppelten Moral von Geschäft und Privatleben – diese Herausforderung hat seinerzeit offenbar ins Schwarze getroffen, vorab in den USA. Die Gleichstellung von Serienmord mit hartem Business vermochte damals offenbar noch zu schockieren. Mitgespielt haben mag freilich bei der Aufregung ob dem Film die Tatsache, dass Chaplin als Frauenmörder auftrat, ausgerechnet er, dem in den Augen der Öffentlichkeit tatsächlich Frauen zum Opfer gefallen waren, wenn auch in etwas anderer Form. Für Chaplin selber anderseits mag diese Rollenwahl zusammenhängen damit, dass er sich selber als Opfer von Frauen fühlte, wie denn auch der Film hier eine gewisse Ambivalenz zeigt. Verdoux macht Unterschiede, zeigt dort Regungen von Mitleid und Beschützerinstinkt, wo weibliche Gebrechlichkeit manifest wird, bei seiner Frau im Rollstuhl und bei dem verzweifelten Mädchen, an dem er eigentlich sein Gift ausprobieren wollte. Während aber jene Idylle durch die Verbrechen, mit deren Hilfe sie ermöglicht wird, von anfang an verlogen erscheint, wird Verdoux von dem Mädchen aus Belgien im Laufe des Films total entillusioniert. Er trifft sie wieder als Gattin eines Munitionsfabrikanten. Dazu bleibt ihm bloss die Feststellung: Das ist die Art von Geschäften, in denen ich auch hätte investieren sollen... Unter den übrigen Frauen kommt vor allem der Rolle der Annabella erhebliches Gewicht zu, die Chaplin übrigens mit Martha Raye auch als einzige prominent besetzte. An ihr scheitern Verdoux' Versuche stets von neuem. Die blinde Sicherheit, mit der sie all seine Bemühungen durchkreuzt, sorgt nicht nur für erhebliche Turbulenz der Aktion, sondern auch dafür, dass der Zuschauer nicht mit den ziemlich schematisch und schwankhaft grob gezeichneten Opfern, sondern mit dem Täter Verdoux bangt.
Die Komplizität, die an manchen Stellen das Lachen über Verdoux einschliesst, und der polemische Zug des Films sind keineswegs etwa neu bei Chaplin. Sie lassen sich in den Charlot-Filmen genau so nachweisen, wenn auch in etwas anderer Dosierung. Die Umkehrung, in der nun Verdoux an die Stelle von Charlot tritt, der berechnende Anpasser an die Stelle des naiven Aussenseiters, macht bloss deutlicher, wie wenig Chaplins Komödien bloss lustig sind; wie sie auch dort, wo das Lachen über Charlot nicht im Halse steckenbleibt, aus dem Geiste der Infragestellung geboren sind. Man mag «Monsieur Verdoux» immerhin in seinem Humor schwarz, in seinem Urteil böse nennen. Unzweifelhaft öffnet dieser Film aber aufschlussreiche Ausblicke auf Chaplins Schaffen, ist er für die Interpretation nicht wegzudenken, eine Art Schlüsselwerk.

Edgar Wettstein

Saboteur

USA 1942. Regie: Alfred Hitchcock (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/297)

Im Gegensatz zu den Morden berühren die Moden des Tages die Hitchcock-Produktion höchstens am Rande. So wäre es wenig sinnvoll, den 1942 zum grössten Teil in Hollywood und New York gedrehten «Saboteur» politisch auszuloten, nur weil «The Master of Suspense» mit diesem Film einen höchst oberflächlichen Beitrag zur antinationalsozialistischen Propaganda leistete. Wohl mochten die Autoren mit ihrem Drehbuch damals deutschfreundliche Vereinigungen in den Staaten angegriffen haben – das ewige, sich nur variierende Hitchcock-Thema war indessen stärker: Eingebettet in eine vermeintlich festgefügte, statische Ordnung, erfährt der Held das Unheimliche, das ihm zustösst, gerade um so nachdrücklicher. Auf undurchschau-

KURZBESPRECHUNGEN

35. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» **5. Nov. 1975**

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet.

Bof – Anatomie d'un livreur 75/301

Regie und Buch: Claude Faraldo; Kamera: Sacha Vierny; Musik: Jean Guérin; Darsteller: Marie Dubois, Julian Negulesco, Paul Crauchet, Marie-Hélène Breillat, Mamadou Diop, Marie Mergey u. a.; Produktion: Frankreich 1970, Marianne Films/Filmanthrope Albina, 106 Min.; Verleih: Idéal Films, Genf.

Die Geschichte dieses Debütfilms von Claude Faraldo entpuppt sich schnell als eine Art Märchen unserer Zeit, das von einem kleinen Weinlieferanten erzählt, von seiner unkomplizierten Frau, vom lausbubenhaften Vater, von ihren kleinen Freunden und vor allem: von ihren unkonventionellen Beziehungen untereinander, ausserhalb tradierter Normen und Gebräuchen. Der Traum von einer konfliktfreien Welt grösster individueller Freiheiten aller, der nie vorgibt, mehr zu sein als eben ein Traum. Dadurch kritisiert er umso subtiler die Unfreiheit unserer Gesellschaft. →22/75

E

Brief Encounter (Kurze Begegnung) 75/302

Regie: Alan Bridges; Buch: John Bowen nach dem Stück «Still Life» von Noel Coward; Kamera: Arthur Ibbetson; Musik: Cyril Ornadel; Darsteller: Richard Burton, Sophia Loren, Jack Hedley, Rosemary Leach, Gwen Cherrell, Ann Firbank u. a.; Produktion: Italien/Grossbritannien 1974, Carlo Ponti – Cecil Clarke für Transcontinental, 92 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Neuverfilmung der grossen Romanze aus dem Jahre 1946. Der Film scheint – anders als bei David Leans zarter Bahnhofgeschichte – in erster Linie für die Stars geschrieben worden zu sein. Einfallslose Regie, idiotische Dialoge und penible Ausschweifungen, um das Ganze neuzeitlich aufzumöbeln, werden auch durch routinierte, unauffällige Kameraarbeit nicht besser. Es handelt sich darum, dass Sophia Loren und Richard Burton, die beide anderweitig behaglich verheiratet sind, die Liebe vergällt wird.

E

Kurze Begegnung

Campa carogna... la taglia cresce (Schurken leben länger) 75/303

Regie: Giuseppe Rosati; Buch: G. Rosati, Enrique Liovet, Carlo Vio; Kamera: Godofredo Pacheco; Musik: Nico Fidenco; Darsteller: Gianni Garko, Stephen Boyd, Howard Ross, Simon Andreu, Harry Baird u. a.; Produktion: Italien/Spanien 1973, Horse/Plata, 85 Min.; Verleih: Idéal Films, Genf.

Drei US-Kavalleristen und ein Mohammedaner heben ein mexikanisches Waffenlager aus. Witz- und geistloser Abklatsch der «Halleluja»-Westernserie.

E

Schurken leben länger

TV/RADIO-TIP

Samstag, 8. November

21.00 Uhr, DRS II

Politische Freiheit – ein Gebot der Menschenwürde

Die politische Freiheit wird in unserer Zeit zwar als Postulat meistens vorbehaltlos anerkannt. In der Praxis sehen die Dinge aber oft anders aus. Diktaturen verschiedener Färbung schalten die Bürgerrechte und das Prinzip der Souveränität des Volkes aus. Ist die politische Freiheit zu einem Schlagwort geworden, das nicht ernst genommen wird? Pavlos Tzermias befasst sich mit dieser Problematik und erinnert daran, dass das Prinzip der politischen Freiheit mit dem Gebot der Menschenwürde unzertrennlich verbunden ist. Es wird auch der Versuch unternommen, die Beziehung der politischen zur wirtschaftlichen Freiheit sowie diejenige des Volkssouveränitätsprinzips zur sozialen Gerechtigkeit aufzuzeigen.

Sonntag, 9. November

9.50 Uhr, DRS II

Jesus Christus befreit und eint

Vom 23. November bis 10. Dezember findet in Nairobi (Kenia) die 5. Vollversammlung des Ökumenischen Rates der Kirchen statt. Sie hat sich den Spruch «Jesus Christus befreit und eint» zum Leitmotiv gemacht. Die evangelisch-reformierten Radiopredigten greifen in diesem Monat Themen und Texte aus dem Vorbereitungsheft der Vollversammlung auf. Wie erleben wir Befreiung und Einheit durch Christus in der Kirche und in der Welt heute? Aus dieser grundlegenden Frage ergeben sich Fragen des gemeinsamen Bekennens und Glaubens, Fragen der Erziehung zur Offenheit der Begegnung und Fragen nach konkreter Befreiung und wirklichem gemeinschaftlichem Leben in unseren Strukturen und Machtverhältnissen. – «Zur Freiheit gerufen» ist die erste Predigt der Reihe überschrieben, die von Pfarrer Peter Eggenberger am Sonntag, 9. November, um 09.50 Uhr im 2. Programm von Radio DRS gehalten wird. Die weiteren Beiträge: «In Wahrheit frei» von Pfarrer Beat von Fischer (16.11., 08.50 Uhr) und «Frei zum Dienst» von Pfarrer Vreni Biber (23.11., 09.50 Uhr).

10.30 Uhr, ZDF

Alraune

Stummfilm von Henrik Galeen (Deutschland 1927), mit Paul Wegener, Ivan Petrovich, Brigitte Helm. – Einem Professor gelingt, gegen den Widerstand seines Neffen, die Erschaffung eines künstlichen Menschen, ein Mädchen, dem durch ihren Erschaffer die Liebe verweigert wird und das sich dafür schrecklich rächt. In der Tradition von «Golem» und «Caligari» hat Galeen einen Film geschaffen, der zwar keineswegs vollendet ist, aber doch in eindringlicher Manier in die Problematik eines uralten und fragwürdigen Menschheitstraumes hineinleuchtet.

20.15 Uhr, DSF

Lulu

Die Farbsendung der Oper «Lulu» von Alban Berg (nach Wedekinds Tragödien «Erdgeist» und «Büchse der Pandora») hält eine der profiliertesten Inszenierungen des verstorbenen Regisseurs Wieland Wagner fest. Die vor einigen Jahren erfolgte Aufzeichnung des ZDF in der Staatsoper Stuttgart mit Anja Silja in der Titelrolle hat dokumentarische und theatergeschichtliche Bedeutung. Von den grossen Verführerinnen der neueren Literatur ist Wedekinds Lulu die naivste und dämonischste zugleich. Der Stoff wächst bei Berg aus einer kolportagehaften Sphäre in tragische Dimensionen. Über Wedekinds Sozialkritik hinaus spürt man bei ihm das Mitleid mit der Kreatur. Als groteske Tragödie hat Wieland Wagner Bergs Werk bezeichnet und unter dieses Motto seine Inszenierung gestellt.

Montag, 10. November

9.05 Uhr, DRS II

Eine Welt für alle – eine Welt für wieviele?

Vier Milliarden Menschen leben heute auf unserem Planeten; zwei Drittel davon sind ständig unterernährt. Unter dem Motto «Eine Welt für alle» hat die UNO das Jahr 1974 zum Jahr der Weltbevölkerung ausgerufen, um alle Kräfte zu mobilisieren und zu koordinieren. Im August 1974 fand in Buka-

The Cannibal (Die Wut, der Schrei und der Tod) 75/304

Regie: Kao Pao Hsu; Buch: J. Kuang; Kamera: Wa Chin Chun; Musik: Chow Liang; Darsteller: Cheng Cheng, Chang I, Cheng Hung, Lieh Yuen, Yu Lung u. a.; Prodution: Hongkong 1973, Vengee Park, 94 Min.; Verleih: Stamm-Film, Zürich.

Ein braver Sportlehrer, Bruder eines beim Raub eines Geldtransportes getöteten Begleitsoldaten, rächt sich mit Karate an den brandschwarzbösen Übeltätern. Die einschlägige Dutzendhandlung ist untermalt von bunt-süssen Farben und begleitet von äusserst intelligenten Dialogen.

E

Die Wut, der Schrei und der Tod

Fatti di gente per bene/La grande bourgeoise (Die Affäre Murri) 75/305

Regie: Mauro Bolognini; Buch: Sergio Bazzini; Kamera: Ennio Guarnieri; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Catherine Deneuve, Giancarlo Giannini, Fernando Rey, Tina Aumont, Ettore Manni, Marcel Bozzuffi u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1974, Lira Films/Filmarpa, 105 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Die tragischen Verwicklungen in einer angesehenen Sozialistenfamilie, die sich in Bologna der Jahrhundertwende zugetragen haben, werden in der Hand einer reaktionären Justiz und ausgenützt von den politischen Gegnern in einen Feldzug gegen Andersdenkende umgemünzt. Aus diesem brisanten historischen Stoff machte Mauro Bolognini, vorab mit seiner geschäcklerisch-nostalgischen Photographie, einen wohl formschönen Film, der aber gerade dadurch vom eigentlichen Gehalt wegführt ins Unverbindlich-Kulinarische. →22/75

E

Die Affäre Murri

La gueule ouverte 75/306

Regie und Buch: Maurice Pialat; Kamera: Nestor Almendros; Musik: W. A. Mozart; Darsteller: Monique Mélinand, Hubert Deschamps, Philippe Léotard, Nathalie Baye u. a.; Produktion: Frankreich 1974, Lido Films, 84 Min.; Verleih: In der Schweiz noch offen.

Das peinvolle Sterben einer kranken Frau in der französischen Provinz. Ohne Sentimentalität, aber auch ohne Dramatisierungen zeigt Maurice Pialat in kühlen Bildern und betont langen Einstellungen, wie die Tatsache des Todes den Alltag einer zu tieferen Gefühlen unfähigen Familie zu stören beginnt. Nicht völlig geglückt ist der Versuch, das Thema des Todes demjenigen der Sexualität gegenüberzustellen.

E*

Hets (Hetze) 75/307

Regie: Alf Sjöberg; Regieassistenz und Buch: Ingmar Bergmaan; Kamera: Martin Bodin; Musik: Hilding Rosenberg; Darsteller: Alf Kjellin, Stig Järrel, Mai Zetterling, Olof Winnerstrand, Stig Olin, Gösta Cederlund u. a.; Produktion: Schweden 1944, Svensk Filmindustri (Carl-Anders Dymling), 85 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Die Geschichte vom sadistischen Gymnasiallehrer, der seine krankhaften Neigungen nicht nur an seinen Maturanden, sondern insgeheim auch an der Freundin eines seiner Schüler abreagiert und diese in den Tod treibt, wird in den Händen Sjöbergs und Bergmans zu eindrücklichstem Stimmungskino, das vor allem mit seinen expressionistischen Licht/Schatteneffekten deutlich an den deutschen Film der Zwanzigerjahre erinnert. Erstaunlich, wie unmittelbar dieses Werk immer noch wirkt, bei doch stark veränderter Problemstellung, was Erziehungsfragen und Generationenkonflikte anbelangt. →21/75

E**

Hetze

rest denn auch eine Weltbevölkerungskonferenz statt, an der ein Aktionsplan verabschiedet wurde. Im November des gleichen Jahres tagte ausserdem in Rom die UNO-Welternährungskonferenz, an der zum erstenmal auf Regierungsebene über die verschiedenen Probleme verhandelt wurde. Dieser gesamte Themenkreis ist Gegenstand eines Berichtes von Tonia Bischofberger und Stefan Tabacnik. (Zweitsendung: 25. November, zur gleichen Zeit.)

21.15 Uhr, ZDF

Cool Hand Luke (Der Unbeugsame)

Spielfilm von Stuart Rosenberg (USA 1967), mit Paul Newman, George Kennedy. – Ein wegen eines geringen Deliktes Verurteilter wird im Zwangsarbeitslager durch unbeugsamen Widerstand zum Idol der Mitgefangenen. Seine Haltung bezahlt er beim dritten Fluchtversuch mit dem Leben. Der nach einem Roman von Donn Pearce gedrehte Film ist eindrucksvoll inszeniert und handelt an einem Aussenseiter den Konflikt zwischen Ordnung und individueller Freiheit ab. Eine heroisierende Darstellung harter Männlichkeit lässt allerdings das Werk an Glaubwürdigkeit verlieren.

Dienstag, 11. November

21.00 Uhr, ARD

Nachtdienst

Das Fernsehspiel erzählt die Geschichte einer reichen alten Frau aus der Bundesrepublik, die kränkelt und beschlossen hat, den Rest ihres Lebens im Bett zu verbringen. Jede Nacht leistet sich die alte Dame gegen hohe Bezahlung eine Nachtschwester, die sie aber durch mokante Bemerkungen und ein geradezu kindisch-tyrannisches Benehmen so verärgert, dass die Pflegerinnen trotz der guten Entlöhnung nie wiederkommen. Für die Baronin entsteht allerdings eine neue Situation, als eines Abends eine junge jugoslawische Studentin, Milena Dukanovic, den Nachtdienst übernimmt. – Krzysztof Zanussi und Edward Zebrowski, die mit «Nachtdienst» ihre erste deutsche Fernsehinszenierung leisteten, sind nicht nur in Polen, sondern inzwischen in der gesamten internationalen Filmwelt die meistbeachteten jüngeren Filmemacher ihrer Heimat.

Mittwoch, 12. November

20.20 Uhr, DSF

Die langen Tage der Erika S.

Diesem Film von Ellen Steiner und Christian Senn über die Sorgen und Probleme einer alleinstehenden Frau widmet Sepp Burri in dieser Nummer eine ausführliche Rezension.

21.45 Uhr, ARD

Geld allein genügt nicht

Wirtschaftsprobleme der Dritten Welt, dargestellt an den drei afrikanischen Ländern Liberia, Elfenbeinküste und Tansania, von der Natur unterschiedlich bedacht und mit unterschiedlichen Wegen der Entwicklung. Liberia, wegen seiner Rohstoffe fast so reich wie Kuweit, wird mit zunehmender Ausbeutung dieser Rohstoffe durch die ausländischen Konzerne immer ärmer. Die Elfenbeinküste hat kaum Rohstoffe und gilt trotzdem als das Wirtschaftswunderland Afrikas mit hohen Wachstumsraten und Pro-Kopf-Einkommen. Tansania hat Angst vor ausländischem Kapital. Mit dem Gewinntransfer der Ausländer hat man schlechte Erfahrungen gemacht.

Donnerstag, 13. November

16.05 Uhr, DRS I

Die Galerie

Die junge Zürcherin Annemarie Treichler hat zwei Gespenstergeschichten englischer Autorinnen des 19. Jahrhunderts mit einer ebenso geisterhaften Rahmenhandlung versehen und zu einem in die Gegenwart verlegten, novembernebelträchtigen Gruselhörspiel umgearbeitet. «Evelins Besucher» von Miss Mary Elizabeth Braddon (1837–1915) und «Die Geschichte des alten Kindermädchens» von Mrs. Elizabeth Cleghorn Gaskell (1810–1865) sind, übersetzt von Inge Wiskott, in der von Peter Haining betreuten Anthologie «Die Damen des Bösen» erschienen. (Zweitsendung am Dienstag, 18. November, um 20.05 Uhr.)

21.25 Uhr, DSF

Munster, Go Home (Gespensterparty)

Spielfilm von Earl Bellamy (USA 1966), mit Fred Gwynne, Yvonne de Carlo, Al Lewis. – Die Erbschaft eines alten Schlosses führt

Io no spezzo – rompo (Zwei Polizisten auf Haschischjagd) 75/308

Regie: Bruno Corbucci; Buch: B. Corbucci, Castellano u.a.; Kamera: Luciano Tovoli; Musik: Gianni Ferrio; Darsteller: Alighiero Noschese, Enrico Montesano, Janet Agren, Gordon Mitchell u.a.; Produktion: Italien 1971, Ceiad/Columbia – Dino de Laurentiis, 93 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Im Mittelpunkt dieses Klamaukfilms stehen zwei vertrottelte Römer Polizisten, denen auf ihren Verbrecherjagden so ziemlich alles zustösst, was jahrzehntealtes Kintopp an Versatzstücken hergibt. Einfallslos und blöd. – Ab etwa 14 möglich.

J

Zwei Polizisten auf Haschischjagd

Lina Braake – Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat 75/309

Regie und Buch: Bernhard Sinkel; Kamera: Alf Brustellin; Musik: Joe Haider; Darsteller: Lina Carstens, Fritz Rasp, Herbert Böttticher, Erica Schramm, Benno Hoffmann u.a.; Produktion: BRD 1974, U.L.M. Bernhard Sinkel/WDR, 88 Min.; Verleih: Europa-Film, Locarno.

Die 81jährige Lina Braake wird von einer Bank um ihr Wohnrecht auf Lebzeiten in einer Altwohnung gebracht und in ein Altersheim gesteckt. Zusammen mit einem entmündigten Bankrotteur rächt sie sich mit einem Kreditschwindel und kauft einem Gastarbeiter auf Sardinien einen Hof. Unter der Fassade einer heiteren, beschwingten Komödie verbirgt sich ein tiefes Verständnis für die Probleme und Nöte der aufgrund ihres Alters entrechteten und entmündigten Menschen. Für Jugendliche ab 14 vorzüglich geeignet. →21/75

J**

Die lustigen 4 von der Tankstelle 75/310

Regie: Franz Antel; Buch: Heinz Bothe-Pelzer; Kamera: Hanns Matula; Musik: Gerhard Heinz und Toni Sulzböck; Darsteller: Uschi Glas, Hans Jürgen Bäumler, Michael Schanze, Nicki, Willi Millowitsch, Gisela Schlüter u.a.; Produktion: BRD/Österreich, Neue Delta Film/Divina Film, 90 Min.; Verleih: Domino Film, Zürich.

Damit die «Vier von der Tankstelle» und die vielen anderen in dieser Schnulze auch wirklich lustig sein können, braucht es einiges an nachgerade bekannten Verwicklungen, die natürlich vor allem durch die cleveren Aktiönchen des ach so reizenden (und so grässlich unnatürlichen) Kinderstars Nicki veranstaltet und wieder gelöst werden. Geisttötend-dürftiger «Sorgenbrecher» von der seichtesten Sorte, ausgarniert mit schmalzigen Gesangseinlagen.

J

Le Mâle du siècle 75/311

Regie und Buch: Claude Berri; Kamera: Jean-Pierre Baux; Musik: Claude Morgan; Darsteller: Juliet Berto, Claude Berri, Hubert Deschamps, Jacques Debary, Denise Provence u.a.; Produktion: Frankreich 1974, Renn, Christian Fechner, 90 Min.; Verleih: Idéal, Genf.

Trotz Banküberfall und Geiselnahme ist der Film eher eine Sittenkomödie denn ein Krimi. Wiederum geht es Claude Berri um das Verhältnis des Mannes zur Frau, das für Herrn Dupont nach wie vor ungeklärt ist. Eifersucht und Panikstimmung sind die einzigen Reaktionen, die der Mann auf die Emanzipation der Frau zeigt, Reaktionen, über die man – wie im Film – nur lachen kann. →22/75

E

durchaus gesittete Frankenstein-Nachfahren mit ihren Verwandten zusammen, die sich als dollarfälschende Bösewichte entpuppen. Stellenweise unterhaltsame Gruselkomödie in nicht ganz geglückter Klamauk-Inszenierung.

Freitag, 14. November

22.55 Uhr, ARD

Der dritte Anlauf (Harmadik Nekifutas)

Spielfilm von Peter Bacso (Ungarn 1973). – Der Generaldirektor einer grossen ungarischen Maschinenfabrik tritt freiwillig von seinem Posten zurück und arbeitet wieder als Schweisser, so wie er vor Jahren angefangen hat. Damit stösst er nicht nur bei der Parteileitung und seiner Familie auf Unverständnis, auch seine Kollegen in der Schweisserbrigade begegnen ihm mit Misstrauen und schieben die Schuld auf ihn, sobald etwas schiefgeht. Regisseur Peter Bacso setzt sich in diesem ungarischen Spielfilm kritisch mit Widersprüchen, Unzulänglichkeiten und Fehlentwicklungen in der Arbeitswelt seines Landes auseinander.

Samstag, 15. November

10.00 Uhr, DRS II

Verbannte

James Joyce hat mit «Ulysses» die Kunst des Romans entscheidend erneuert. Sein einziges Bühnenstück ist seinem literarischen Vorbild Ibsen nachgebildet – und dies mag der Grund sein, dass es verhältnismässig wenig beachtet wurde. Bei genauerer Prüfung lassen sich aber doch wesentliche Bezüge zu den übrigen Werken von Joyce feststellen – und zwar sowohl was die Themenkreise wie auch was die Form betrifft.

22.50 Uhr, ARD

Los Olvidados

Spielfilm von Luis Bunuel (Mexico 1951). – In den Elendsvierteln von Mexiko City hat der halbwüchsige Jaibo eine Bande streunender Kinder um sich versammelt. Zu ihnen gehört auch Pedro, der unter der Lieblosigkeit seiner Mutter leidet. Als Jaibo einen anderen Jungen umbringt, will Pedro nicht mehr mitmachen, aber Jaibo wird auch ihm zum Verhängnis. Luis Bunuels eindrücklicher Film zeigt die Hoffnungslosigkeit und Grausamkeit eines Lebens am Rande der Gesellschaft, in dem schon Kinder dem Verbrechen ausgeliefert werden.

Sonntag, 16. November

17.00 Uhr, DRS II

Kind ohne Namen

Eine Basler Gymnasialklasse plante für das Frühjahr 1973 eine Schüleraufführung. Als nach längerem Bemühen kein geeignetes Stück gefunden wurde, beschloss Hans-Peter Brandenberger, unterstützt von seinem Freund Max Fischer und den übrigen Klassenkameraden, ein eigenes Stück zum Thema «Abtreibung» zu schreiben. Als Ausgangslage wurde die Situation angenommen, dass die Schülerin Sylvia von ihrem Freund Thomas ein Kind erwarte. Ihre Reaktionen und natürlich auch die der Umwelt – der Eltern, der Lehrerschaft und eines befreundeten Arztes – bilden die Handlung des Stückes, das nach einer internen Aufführung anfangs 1974 dann auch im Kleintheater «Spilkischte» öffentlich dargeboten wurde. Das Spiel schildert das Bemühen der Siebzehnjährigen, bei der älteren Generation Hilfe, Vertrauen und Verständnis für ihre eigene Welt zu erwirken.

20.00 Uhr, ZDF

Petroleumlampen (Petrolejove lampy)

Spielfilm von Juraj Herz (Tschechoslowakei 1971). – «Petroleumlampen» nach dem gleichnamigen Roman von Jaroslav Havlicek ist eine Literaturverfilmung, die in schönen Arrangements aus der Zeit der Jahrhundertwende schwelgt, aber zugleich eine Geschichte erzählt, die jeder Romantisierung entbehrt und durch die präzise Beobachtung eines bestimmten gesellschaftlichen Milieus überzeugt. Es geht um eine wohlhabende Erbin aus bürgerlichen Kreisen. Gesellschaftlicher Druck zwängt die Frau ausweglos in die Richtung einer möglichst standesgemässen Heirat. Ohne Chance, ihre Situation kritisch zu überdenken, bleibt ihr nur die Rolle des Opfers.

20.15 Uhr, DSF

The Garden of Evil (Im Garten des Bösen)

Spielfilm von Henry Hathaway (USA 1954), mit Gary Cooper, Richard Widmark, Cameron Mitchell, Susan Hayward. – In der

Milano trema: La polizia vuole giustizia (Mailand zittert – Die Polizei fordert Gerechtigkeit) 75/312

Regie: Sergio Martino; Buch: Erneste Gastaldi; Kamera: Giancarlo Ferrando; Musik: Guido und Maurizio de Angelis; Darsteller: Luc Merenda, Richard Conte, Silvano Tranquilli, Carlo Alighiero, Martine Brochard, Luciano Bartoli u.a.; Produktion: Italien 1973, Dania Film C.C. Champion, 104 Min.; Verleih: Neue Nordisk, Zürich.

Ein junger Polizist hält die legalen Methoden der Polizei gegenüber der im Film krass herausgestrichenen Brutalität von Verbrechern und Terroristen für untauglich. Seine Devise heisst: Rache mit denselben Mitteln, was er dann auch den ganzen Film hindurch, natürlich mit Erfolg, vordemonstriert. Einmal mehr werden in diesem Streifen soziale und politische Ursachen von Kriminalität und Terrorismus verschwiegen, zugunsten einer nur scheinbar radikalen, weil kurzsichtigen Problemlösung, auch wenn der «Held» am Schluss den Revolver wegwirft.

E

Mailand zittert – Die Polizei fordert Gerechtigkeit

Mondo Sexuality 75/313

Regie: R.L. Frost; Buch: D. Schier; Kamera: Michael Eder; Musik: The Duvals; Produktion: BRD 1970, R.L. Frost, 80 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Weiteres Beispiel jener hoffentlich endlich aussterbenden Gattung sogenannter Dokumentarfilme über Erotik und Sexualität in aller Welt. Diesmal wird mit «heimlichen» Aufnahmen an einem kalifornischen Strand begonnen, und es reiht sich rund um die Welt Unappetitliches an Plumpes, so bemühend wie immer, unterbrochen oder begleitet durch den obligat-verlogenen Kommentar.

E

Urlaubsgrüsse aus dem Unterhöschen 75/314

Regie: Walter Boos; Buch: Jean Ch. Aurive; Kamera: Klaus Beckhausen; Darsteller: Franz Muxeneder; Josef Moosholzer, Gernot Möhner, Jan Sindelar, Eva Gross u.a.; Produktion: BRD 1973, TV 13, 77 Min.; Verleih: Domino Film, Zürich.

In einem bayerischen Dorf wird der Fremdenverkehr dadurch in Schwung gebracht, dass die männliche Dorfjugend die sexuellen Wünsche liebesbedürftiger Damen befriedigt. Die kümmerliche Handlung spielt sich vorwiegend auf der Ebene ordinärer Bettszenen mit entsprechenden Dialogen ab.

E

Wie ich ein Neger wurde 75/315

Regie: Roland Gall; Buch: R. Gall nach dem Roman «Jugend ohne Gott» von Oedön von Horvath; Kamera: Georg Panussopulos; Darsteller: Gert Baltus, Linda Caroll, Walter Ladengast, Wolf Euba, Helmut Alimonta u.a.; Produktion: BRD 1969, Roland Gall, 97 Min.; Verleih: Septima Film, Genf.

Ein Gymnasiallehrer steht in den dreissiger Jahren den Einflüssen des Nationalsozialismus auf die Schule wehrlos gegenüber. Allmählich findet er dazu, seine persönliche Integrität gegenüber der unaufhaltsam erscheinenden Veränderung seiner Umwelt zu behaupten. Von einem Roman von Oedön von Horvath ausgehend, zeichnet der Film trotz Unausgeglichenheiten recht subtil den Weg des unkämpferischen, introvertierten Mannes. →21/75

E*

Kneipe eines mexikanischen Fischernestes sind ein Ex-Sheriff, ein Falschspieler und ein Prahlhans Stammgäste geworden. Dort werden sie eines Tages von einer schönen Rothaarigen angesprochen, die sie überredet, gegen hohes Entgelt mit ihr zusammen ins Indianergebiet zu reiten, wo der Mann der Schönen im Stollen einer Goldmine verschüttet liegt. Als Vierter schliesst sich den drei Kumpanen ein hünenhafter Mexikaner an. Der Ritt führt die merkwürdige Karawane ins Abseits der Zivilisation, in den «Garten des Bösen», ein den Indianern heiliges Gebiet. Hier schaffen die Gier nach dem Gold, die Begierde nach der schönen Frau und die Furcht vor den kriegerischen Indianern eine Atmosphäre der Ungewissheit, Spannung und Dramatik.

Mittwoch, 19. November

20.00 Uhr, ZDF

Des Christoffel von Grimmelshausen abenteuerlicher Simplizissimus

Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (ungefähr 1622 bis 1676) ist der bedeutendste deutsche Autor des Barock, ein urwüchsiges Erzähltalent von derber Anschaulichkeit, kräftigem Humor, einer tief skeptischen Einsicht in den Weltlauf und das menschliche Herz. Sein Hauptwerk, «Der abenteuerliche Simplizissimus», ein spannendes, farbiges Buch voll Komik und melancholischer Lebensweisheit, gilt als der erste Charakter- und Entwicklungsroman. Er schildert den Zusammenstoss einer naiv-unschuldigen Menschennatur mit der von Habgier und Gemeinheit regierten Gesellschaft und verfolgt, höchst unterhaltsam, die wechselvollen Strassen der Anpassung an zweifelhafte «Weltklugheit», welche den gereiften Helden schliesslich zu dem Ende führen, dass er dem eitlen irdischen Getriebe kontemplativ und resignierend entsagt. Den Hintergrund des abenteuerlichen Geschehens bildet der Dreissigjährige Krieg. Viel Selbsterlebtes ging in den Roman ein, der auch als kulturhistorisches Dokument von hohem Interesse ist. — Leopold Ahlsen hat den Roman als vierteilige Fernsehfolge eingerichtet. Die weiteren Folgen sind am Sonntag, dem 23. November, um 19.30 Uhr, am Mittwoch, dem 26. November um 21.15 Uhr, und am Sonntag, dem 30. November um 20.15 Uhr zu sehen.

20.20 Uhr, DSF

Z'wilt Mandji

Für die vom Fernsehen DRS unter der Bildregie von Ettore Cella aufgezeichnete Aufführung «Z'wilt Mandji» schrieb Pierre Imhasly den Text in Walliser Dialekt. Gespielt wird auf einer Holzbühne auf dem Dorfplatz von Baltschieder und am 300 Meter steil aufsteigenden Lötschberghang. Über diesen Hang jagen die Wilden einen Waldbruder ins Dorf und werden selbst von den Soldaten hinuntergejagt. Die Laiendarsteller der Walliser Gemeinde Baltschieder vollbringen dabei zum Teil enorme körperliche Leistungen. Das fast drei Stunden dauernde Spiel — vor allem die Jagden nehmen einen grossen Raum ein — musste für die Fernsehfassung gekürzt werden.

Donnerstag, 20. November

16.05 Uhr, DRS I

Betribsschliessig

Hörspiel von Heinrich Henkel in der Dialektfassung von Claudio Christen. — Eine Gruppe von Malern soll eine stillgelegte Schuhfabrik renovieren, in der noch deutliche Spuren (u.a. in Form von Parolen an den Wänden) einer Fabrikbesetzung zu sehen sind, mit der die entlassenen Arbeiter die Erhaltung ihrer Arbeitsplätze durchsetzen wollten. Die Maler beginnen über ihre eigene Situation nachzudenken. Dabei werden verschiedene Ansichten zu aktuellen Fragen aus der Arbeitswelt manifest.

20.20 Uhr, DSF

Die Bauern von Mahembe

S. dazu die Kritiken in ZOOM-FB Nr. 5/75 (S. 14 und 17) sowie 18/75 (S. 11).

Freitag, 21. November

21.00 Uhr, DRS I

Zweites Chanson-Treffen Solothurn

Zum zweitenmal hat am 13./14. September 1975 in Solothurn das Schweizer Chanson-Treffen stattgefunden. In grossen «Hauptkonzerten» und in vier Atelierräumen in der Altstadt waren fast alle bekannteren Schweizer Liedermacher zu hören; daneben stellte sich eine beachtliche Zahl von neuen, unbekannten Chansonniers zum erstenmal einem breiteren Publikum vor. Aus diesem reichen Angebot an Schweizer Chansons haben Peter Bissegger und Benno Kälin eine Auswahl getroffen.

bare Weise gerät er in das Spannungsfeld eines Verbrechens, indem er als völlig Unschuldiger eben dieses Verbrechens beschuldigt wird.
Es klingt wie die Inhaltsangabe fast aller Hitchcock-Verfolgungsfilme: Da wird ein junger Arbeiter in einer Rüstungsfabrik während des Krieges zu Unrecht der Sabotage verdächtigt, worauf er flieht und ein Mädchen trifft, das ihn zuerst anzeigen und ihm später helfen will. So erinnert «Saboteur» ebenso an «Thirty Nine Steps» (1935), wie er «North by Northwest» ankündet, der 16 Jahre später als eine Art Remake erscheint. Alles sind Geschichten abenteurlicher und seltsamer Wege: Durch England und Schottland führt der erste, durch den Neuen Kontinent weisen die späteren. Wobei es ebenfalls zum Hitchcock-Stil gehört, die Länder in möglichst malerischen und pittoresken Aspekten auszuleuchten.
Höhepunkt des einfallsreichen Filmes, dessen Ideenflut jedoch bisweilen allzusehr in Nebenläufe zerfliesst, ist das berühmt gewordenen Finale auf der obersten Spitze der Freiheitsstatue in New York. Dort hängt das Leben des wirklichen Saboteurs tatsächlich dann an einem Faden: Langsam beginnt sich der Ärmel zu lösen, an dem der Schurke schwebt. Mit einem Schnitt geht Hitchcock da vom Kleinsten auf das Grösste: Im einen Bild reisst schicksalschwer die Naht, im nächsten droht die Faust der Freiheitsstatue unbesieglich in den Himmel. Was natürlich durchaus hintergründig zu verstehen ist, kann doch der Attentäter auf die Freiheit, an eben dem Symbol der Freiheit keinen Halt mehr finden.
Ist das zweifellos die spektakulärste Szene, so eine andere aber wohl die für Hitchcock typischte: Mitten in einem Ballsaal, an einem öffentlichen Ort, sitzt der Held mit seinem Mädchen in der Falle. So nah das nächste Tanzpaar ist, so fern zugleich ist Rettung. Auch da schlägt Hitchcock ein Lieblingsthema an: Nirgends ist der Einzelne stärker isoliert als in der Menge. Hier wird ohne Hilfe des Dialogs eine bestimmte Atmosphäre suggeriert – die der Gefahr – und schliesslich dank eigener Sensibilität der Zuschauer von einer Emotion zur anderen geführt. Und das gehört zu Hitchcocks Kunst.
Da allerdings scheint vor allem das Filmgewerbe nicht ganz gleicher Meinung zu sein: Was in «Saboteur» an Ideen überquillt, glauben Verleiher oder Kinobesitzer mit der Schere stutzen zu müssen. Zumindest fehlte in der Kopie, die in Zürich zu sehen war, jene höchst skurrile Sequenz, in welcher der Verfolgte und sein Mädchen auf der Flucht vor ihren Häschern in den hintersten Wohnwagen eines vorbeifahrenden Zirkuskonvois aufspringen und sich für eine Nacht bei den Artisten verstecken. Die Tür wird von einem Zwerg geöffnet, und einen Augenblick lang hat das Paar in Augenhöhe überhaupt niemanden vor sich. Dann erscheint eine bärtige Frau, die ihren Bart auf Lockenwickler aufgerollt hat. Und schliesslich tauchen noch zwei Schwestern auf, siamesische Zwillinge, von denen die eine an Schlaflosigkeit leidet, worüber sich die andere am meisten beklagt. Derweil zwankt sich der Zwerg, der sich mit Major anreden lässt, mit einem überlangen dürren Mann.
Solches herauszuschneiden ist nicht zuletzt dramaturgischer Unfug, da es durchaus Hitchcocks Neigungen entspricht, Suspense durch aussergewöhnliche, seltsame Szenen zu verbinden, die weitere Ungewissheit aufkommen lassen und die in unnachahmlicher Weise die Situation mit einer Spannung aufzuladen pflegen.

Rolf Niederer

Rebel Without a Cause (Denn sie wissen nicht, was sie tun)

USA 1955. Regie: Nicholas Ray (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/280)

«Rebel Without a Cause» gehört heute zu jenen Filmen, die, Exemplarisches über das Verhältnis Eltern-Kinder in den fünfziger Jahren aussagend, durch einige Interpretationen für die Ewigkeit abgetan wurden, ohne die Veränderbarkeit des Inhalts unter einem anderen Aspekt einzubeziehen. Diese Einstellung ist vor allem darauf zurück-

zuführen, dass James Dean als Jim Stark den Film mitgeprägt hat, und man daher den Film einzig ihm zuschrieb. Es gibt aber einen James Dean, der wirklich gelebt hat, und einen James Dean, den die Legende nach seinem Tod zum Mythos werden liess. Zweifellos hat dieser grosse Schauspieler alles, was seiner Persönlichkeit anhaftete, in die Arbeit an diesem Film mitgebracht; Nicholas Ray verstand aber auch, dies zur Geltung zu bringen, «im Flug Augenblicke der Wahrheit zu erfassen» (Ray). Darüber hinaus hat Ray durch diese Charakterstudie eine ganze Gesellschaft interpretiert und damit den Film in einen bedeutend grösseren Zusammenhang gestellt. Eltern wie Jugendwelt werden unter die Lupe genommen. Da dies stilisiert und auf die Spitze getrieben geschieht, war es der intelligente Versuch, Dinge zu sagen, die damals im amerikanischen Film nicht laut ausgesprochen werden konnten. Es ist ebenfalls darauf zurückzuführen, dass Elemente der griechischen Tragödie verfremdet aufgenommen wurden. Dies nicht nur in der augenscheinlichen Einheit von Zeit, Ort und Handlung, sondern auch als Basis eines universellen Menschheitsdramas. Jede Bewegung, jedes Wort steht in Bezug zu James Dean, und er spiegelt sich in ihnen. Sie nuancieren seinen Charakter und zeigen ihn in seiner Vielfältigkeit, alles in der Absicht, den Inhalt zu verdichten, die Wirkung und Aussage.
Verschiedene Personen vereinigen sich bald im Gesichtskreis gleicher Probleme. In der Exposition folgen – Einstellung auf Einstellung – Jim, Judy (Nathalie Wood) und Plato (Sal Mineo), alle im weiten Glasgefängnis der Polizeistation auf sich selbst verwiesen. So gegensätzlich am Anfang die Halbstarkenbande dasteht, erkennt man bald in Jim deren aggressive Tendenz – und Hilflosigkeit. Jim schliesst vor dem «Chicken-run» mit Buzz, dem Bandenführer, Freundschaft. Und wenn Buzz über den Abgrund hinausrast, hätte dies ebensogut Jim passieren können, der jetzt Buzz' Stellung bei Judy einnimmt. Plato seinerseits enthält einen anderen Teil von Jim's Charakter, nämlich die Einsamkeit, den Versuch und das Streben, eine starke Vaterfigur zu finden (die er ja in Jim sieht!). Am Ende des Films dreht Plato durch und beginnt zu schiessen, weil er, verlassen, die Gewalttätigkeit der Umwelt nicht aufhalten kann – auch da steht er stellvertretend für Jim. (Zum Ausdruck kommt dies auf einer doppelten Ebene: Jim tritt für Plato aus dem Planetarium; weil Plato die rote Jacke Jim's trägt, meint die Mutter, ihr Sohn sei erschossen worden. Dazu kommt jene zurückliegende Sequenz, in der Jim seinen Vater angreift und niederstösst.) Solcherart widersprechen sich die Charaktere zuerst, um dann in einer Antithese Bestandteil eines universellen, gewiss auch von mystischen und ideologischen Elementen geprägten Menschenbildes zu werden.
In der Unmöglichkeit, ein eigenes Leben zu verwirklichen, liegt die «Rebellion ohne Grund», die Rebellion, die gegen die Sinnlosigkeit der Existenz anrennt, ohne im Stand zu sein, eine Veränderung herbeizuführen. Rays Haltung kann in dieser Hinsicht bestimmt nicht als optimistisch bezeichnet werden, sie ist aber wohl der wesentliche Grund, weshalb dieser Regisseur Filme macht: Zeuge zu sein in einer Welt, die er in jeden ihrer Teile zerlegt, um den Menschen zu finden; eine existenzialistische Einstellung gegenüber den bestehenden Gegebenheiten; eine neue Ästhetik, die sich sowohl im Gebrauch der Farben und des Cinema Scope zeigt, als auch in der Betonung des «film d'auteur» auf der Basis eines politischen Engagements.
Das Verhältnis zu den Gegenständen und ihre Pervertierung: Was als notwendig erachtet wird, kann im Handumdrehen in seiner Funktion verdreht werden und zum Alptraum ausarten. Der Fernseher etwa, Konsumgut und Verdummungsapparat par excellence, lässt den Vater Jim's einschlafen, während dieser sein Leben aufs Spiel setzt; das Schwimmbad des verlassenen Hauses, zuerst Spielplatz, wird zur Falle; das Planetarium, Verbindung zum Universum, verweist den Menschen auf den Mikrokosmos, etc. Gegenstände zeigen, heisst bei Ray, die Natur dieser Gegenstände zu entlarven, Traum von der Wirklichkeit zu trennen, durch sie den Schein vom schönen Leben, von Wohlstand und bürgerlicher Selbstgefälligkeit zu demystifizieren. Sobald er die Gegenstände in Beziehung zu ihrer Auswertung und Auswertbarkeit setzt, fliegt die Idylle vom kleinen Glück auf. Der abgeschlossene Raum (das

einsame Haus) ist genauso verfänglich wie das Happy End, die plötzliche Liebeserklärung der Eltern an ihren Sohn. Fand sie nicht bereits am vergangenen Abend auf der Polizeistation statt? Steht nicht ein Polizist dabei, der erbarmungslos den Rapport aufsetzt, während der eben erschossene Plato weggebracht wird und (ehrliche) Tränen fliessen? Wird die Rebellion nicht zur Farce, weil sie unmöglich ist, ohne Zweck, einzig die «tierische» Haltung des Menschen für wenige, kaum bemerkbare Augenblicke aufhebt? «Tierisch» verhält sich der Mensch in jeder Beziehung, was Ray in gewissen Teilen unterstreicht: In der ersten Einstellung, wenn Jim zum Stofftierchen kriecht; dann das ewige «chicken» (Angsthase), die Stellung Jim's bei der Messerstecherei – als wäre es ein Stierkampf.
Über die Themen der Einsamkeit, des (Nicht-)Glaubens an den Menschen und die aufgezwungenen Verpflichtungen hinaus ist «Rebel Without a Cause» auch ein Drama zwischen den Geschlechtern und Generationen. Männer sind Waschlappen oder gefühlslöse Wesen. Ihr Verhalten stimmt mit einem von aussen aufgezwungenen Kodex überein: Jim's Vater wird total von seiner Frau dominiert, Judy's Vater akzeptiert nicht, dass seine Tochter Wärme braucht, und Plato's Vater stellt monatlich vorgedruckte Checks zu. Das «Stand up for me, father» symbolisiert Jim's letzten, verzweifelten Ruf, den Vater anerkennen zu können – und damit das, was er repräsentiert. Auf die Frage Jim's, «What have I to do when I have to be a man?», nimmt der Vater Papier und Bleistift, um alles genau aufzuzeichnen. Ray's Überzeichnung wird zum Fingerzeig, dass eigentlich nicht die Jugend hilflos ist, sondern die Eltern, die Erwachsenenwelt, die, fällt einmal etwas aus dem Rahmen, keine vorfabrizierte Antwort aufzuweisen hat. Hierin unterscheiden sich Judy's und Jim's Väter kaum, einzig vielleicht in einer mehr oder weniger akzentuierte Degradation ihres Verhaltens, ihres «Normalseins». Diesem entfliehen Jim und Judy; was sie jedoch suchen, finden sie auch nicht bei den Jungen, sondern nur in schlichten Handlungen. Denn, ist die Welt der Erwachsenen vollkommen dekadent und verfault, so sind die Vergnügen der Jungen, die kleine Nervenkitzel bieten, den Versuch darstellen, der Langweile zu entfliehen, ohne reelle Alternative. Buzz erkennt dies. Vor dem «Chicken-run» schliesst er mit Jim Freundschaft. Dies ist in die Unterhaltung zwischen Judy und Plato eingeschnitten, bei der Plato sagt: «He (Jim) is sincere», und Judy erwidert: «That's important.» In diesen einfachen Sätzen, etwa in Jim's Bemerkung, der Morgen sei schön gewesen und deshalb müsse der Tag gelebt werden, wie wenn er der letzte sei, oder Judy's «I love somebody and it's so easy» wird deutlicher, was diese Jungen wollen, worin sie ihr Leben zu finden hoffen. Dieses Anliegen hat auch etwas Zeitloses, das aber nie erfüllt werden wird, vielleicht nur im Tod. Jim's Bemerkung, «How can a guy like me grow up in a circus like this?», setzt dort an, wo die Befragung des Lebens nach dem Lebensinhalt sucht und ihn nicht findet. Trägt nicht jeder eine rote Jacke, die, über den Toten gelegt, nur noch die Unschuld seines Lebens unterstreicht? Michel Hangartner

A Streetcar Named Desire (Endstation Sehnsucht)

USA 1950/51. Regie: Elia Kazan (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/299)

«Brando ist der genialste Schauspieler, den ich kenne. Er ist einsame Klasse,» sagt Elia Kazan. Der Grieche, 1909 in einer Vorstadt von Istanbul geboren, kam als kleines Kind nach New York, ging als Bühnenarbeiter und Inspizient zum Theater, war Schauspieler, inszenierte Theater, 1947 im Barrymore Theater in Manhattan in gleicher Besetzung (ausser Vivien Leigh) wie vier Jahre später im Film das bodenständige Südstaatendrama von Tennessee Williams, und drehte 1944 seinen ersten Film in Hollywood, «A Tree Grows in Brooklyn». Er hielt sich immer gern und gut an literarische Vorlagen, in den sechziger Jahren an seine eigenen. Wenn Kazan ehrlich

ist, wird er beim Filmemachen immer das Geld der Muse opfern; der Kunst frönt er als seinem Mammon. 1947 gründete er in New York zusammen mit Cheryl Crawford das «Actor's Studio». Marlon Brando und später James Dean kamen aus dieser Küche und wurden als Stanley Kowalski in «A Streetcar Named Desire», bzw. Cal Trask in «East of Eden», zu Stars und zu Legenden.
«A Streetcar Named Desire» ist einer der ersten Filme, auf die sich die Arbeit des «Actor's Studio» auswirkte; dagegen hat der Film von der optischen Seite nichts Sensationelles. Ohne das bewusste Spiel, die Konzentration, die geschärfte Imagination, Teile der «Methode» des Studios, hätte Brando diesen Typen Kowalski, den er zu hassen und zu verachten begann, vielleicht nicht so stark und original gespielt. Andere Schauspieler mag der Stil der «Methode», schlimmstenfalls eine schnaufende Angestrengtheit, die die Kamera gar nicht berücksichtigt, der Übertreibung und Lächerlichkeit preisgegeben haben. Die ausgesprochen getreue Verfilmung des Schauspiels wurde jedoch gerettet: Die Kamera bleibt völlig unauffällig, und die Aufmerksamkeit gehört den Schauspielern, die die Hinterhof-Konfrontationen teilweise hinreissend austragen. Das Interessante ist, dass der Zuschauer zwischen dem brutalen Proleten Kowalski und der Südstaaten-Blume Blanche, seiner Schwägerin, die als ein fremdartiges Wesen in seinen Haushalt gerät, hin- und hergerissen wird. Vivien Leigh spielt die von Négligés und Décolletés Träumende; in ihrer Vorstellung ist um sie nichts als eine feine, duftende Welt. Die Geschichte wird eigentlich von ihrem verletzlichen Standpunkt aus erzählt. Nur, New Orleans ist keine feine Stadt. In der nächsten Sekunde beherrscht Kowalski, der Zerstörer, die rauhe Szene, und wird zur natürlichen Identifikationsfigur. Kazan nimmt der Hafen wunder, der Schimmel

und die Abgekratztheit als Echo einer Pracht, die auch in Blanches Kopf nur Vergangenheit sein kann. Und diese Vergangenheit ist wieder nur eine Illusion. Kowalski, dieser Höhlenmensch und Spieler, verkennt diese seltsame Reinheit seiner Schwägerin, und hat noch seine Befriedigung, wenn er sie als scheinheilige Nymphomanin durchschaut. «Ménage à trois» ist dann schon eine eher zynische Bezeichnung für die sexuellen Beziehungen in dem Haus. Blanche durchschaut ihre Situation ebensowenig wie Kowalski, oder Stella, seine Frau. Blanches Sehnsucht nach Geborgenheit äussert sich in den verzweifelten Verführungsversuchen einer alternden Frau: «Young, young, young man», beschwört sie vergeblich den schönen unschuldigen Botenjungen Wright King. Eine von Kowalskis Vulkanausbrüchen unterbrochene Monotonie, die Blanche auf hinterhältige Weise im Irrenhaus enden lässt, Kowalski in der moralischen Schlusszene von seiner Frau trennt, und den Zuschauer dem deprimierenden Psychologismus Kazans ausliefert. Nach diesem Gegenstück zum amerikanischen Schaukino, der fast quälenden stilistischen Konsequenz, verfilmte Kazan nur noch einmal (1956, «Baby Doll») Theater.
G. J. Hopkins heimste für seine Dekors einen Oscar ein, daneben wurde Vivien Leigh für ihr grossartiges Spiel ausgezeichnet, ebenso Kim Hunter, die Stella Kowalski spielte, und Karl Malden, ein Freund. Markus Jakob

Hets (Hetze)

Schweden 1944. Regie: Alf Sjöberg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/307)

Ingmar Bergman zählt heute diskussionslos zu den am meisten beachteten Filmregisseuren der Nachkriegszeit. Nun gibt sich im Rahmen einer Werkschau des Columbus-Verleihs mit Schwergewicht auf den Arbeiten der Fünfziger Jahre die Gelegenheit, den Film zu sehen, der Bergmans Einstieg in die Filmarbeit markierte: «Hets» von Alf Sjöberg aus dem Jahr 1944.
Bergman kam eigentlich für einen Regisseur, der für viele als Inbegriff des Film-*Autors*, des ominösen aus sich schöpfenden Künstlerindividuums gilt, nicht allzu früh zum Film. Wie Orson Welles befasste er sich zunächst nur mit Literatur, vor allem mit Theater, was er ja auch später nie ganz aufgeben wollte. 1944 schaffte er es, 26jährig, sein Drehbuch zu «Hets» unterzubringen, nachdem er vorher mit andern Skripts keine Gnade gefunden hatte. Erst im folgenden Jahr debütierte er dann mit «Kris» (Krise), einem Film, der sich, wie auch seine andern, frühesten Arbeiten, thematisch an «Hets» anschloss, aber nicht im entferntesten das Aufsehen erregte, das mit diesem Film in Schweden und im Ausland gebucht werden konnte. Der Film war denn auch eines jener Werke, die dem schwedischen Kino nach einer Periode, die sich in unverbindlichen Salon- und Cocktail-Filmen erschöpfte, Impulse zu einer Erneuerung, zu einem Anschluss an die grossen Zeiten Stillers und Sjöströms gaben.
Die Story klingt etwas verstaubt: Eine Gymnasialklasse steht kurz vor der Matura. Der Lateinprofessor (Stig Järrel), ein genüsslicher Sadist mit dem Äusseren Himmlers, nach dem römischen Schreckenskaiser «Caligula» genannt, sieht in wenigen lichten Momenten wohl hinter die Krankhaftigkeit seines Wesens, kann aber dennoch nicht ablassen vom psychischen Terror, mit dem er seine Schüler peinigt. Jan Erik (Alf Kjellin) trifft eines Nachts Bertha (Mai Zetterling), die Verkäuferin aus einem Tabakladen, in betrunkenem Zustand auf der Strasse. Er bringt sie nach Hause und lässt sich überreden, bei ihr zu bleiben, weil sie sich vor einem Mann ängstigt, dessen seelischer Grausamkeit sie hilflos ausgesetzt ist, gleichzeitig der Grund für ihre Flucht in die Trunkenheit. Die sich nun entwickelnde Beziehung behindert Jan Erik in seinem Studium. Insbesondere «Caligula» hat es auf ihn abgesehen. Es bahnt sich, man ahnt es von Anfang an, eine Dreierbeziehung an, da der unheimliche Peiniger natürlich niemand anders als Caligula, der unbescholtene Ehrenmann, selbst ist.

Eines Nachts findet Jan Erik Bertha tot in ihrem Bett, und im Vorraum Caligula, reg- und hilflos. Als Todesursache wird ein Herzversagen infolge überhöhten Alkoholkonsums festgestellt. Caligula kann das Gesicht wahren und wird von jedem Verdacht, das Mädchen getötet zu haben, entlastet. Er zögert nicht, zum Gegenschlag gegen den einzigen auszuholen, der ihn in seiner Doppelgesichtigkeit kennt. Er gibt vor, Bertha besucht zu haben, um sie zu veranlassen, die Verbindung mit Jan Erik aufzugeben, aus vorgegebener Sorge um die sinkenden Leistungen des Schülers, und stellt Antrag, Jan Erik zu relegieren. In der Auseinandersetzung vor dem Rektor übermannt den Schüler der Zorn über die abgrundtiefe Bosheit Caligulas, und er schlägt ihn zu Boden. Der Ausschluss ist damit perfekt. Jan Erik zieht in die Wohnung seiner toten Freundin. Caligula, der ihn haltlos und schuldbewusst aufsucht, winselnd um Verständnis für sein «krankes, sehr krankes» Wesen, überlässt er sich selber.

Die Stärke des Films liegt nicht im Handlungsgerüst, sondern im Drehbuch, und damit in der Art, wie das Geschehen inszeniert wurde. Von allem Anfang an wird man vom spezifisch Filmischen dieses Werks in den Bann gezogen. Die Verwandtschaft mit dem «Blauen Engel» von Sternberg, mit dem «Caligari» und andern deutschen Filmen der Zwanzigerjahre ist weniger eine bloss thematische als vielmehr eine gestalterische. Vor allem die stimmig und stimmungsvollen Licht/Schatteneffekte sind zunächst einmal zu nennen, oft stark expressionistisch gefärbt, etwa wenn der Schatten einer langfingrigen Hand das Mädchen bedroht, währenddem Caligula physisch gar nicht anwesend ist. Ausgeprägt auch in den Traumsequenzen, die sich kaum als solche herausheben. Mit der variablen Ausleuchtung wird nicht nur das Vielfältigste aus der visuellen Erscheinung der Figuren geholt, sondern ebenso aus den sie umgebenden Räumen.

Die strenge Architektur dieses Gymnasiums, namentlich des gewaltigen Treppenaufgangs, spiegelt in verschiedensten Varianten Strenge, autoritäres Regime und Einengung, eine Enge, die auch im Elternhaus Jan Eriks ihre Parallele findet. Von

Anfang bis Ende halten Sjöberg und Bergman den Zuschauer in denselben Räumen fest, in die die Opfer der Handlung eingeschlossen sind. Befreiende Totalen finden sich erst am Schluss, wo Jan Erik gezwungen, aber bereit, ist, seine eigenen Wege zu gehen. Auch das Dunkel, die Schatten, das regnerische, unfreundliche Wetter weichen erst am Ende. Und selbst dann nicht einem billigen Happy-End, obwohl die Szene mit dem Rektor, der salbungs- und verständnisvoll Jan Erik wieder in die Erwachsenenwelt zu integrieren sucht, etwas in diese Richtung angelegt scheint. Viel nachhaltiger wirkt indessen die letzte Begegnung des rebellierenden Jungen mit dem letztlich erbarmenswerten Psychopathen, der ihn reuig um Vergebung bittet: Caligula spricht schnell und lange. Er breitet sein Innerstes weinerlich aus. Sein ehemaliger Schüler scheint zuzuhören. Aber er wartet nur auf eine Pause um dann zu sagen: «Kann ich jetzt gehen?» Die Kamera zeigt dazu die Wand, an die der Mann gesprochen hat. Das Bekenntnis dem gegenüber, der ihn schon kennt, ist nichts wert, solange er nicht öffentlich zu seiner Schuld zu stehen fähig ist. Er bleibt damit, was er ist, und geht wohl daran endgültig zugrunde.
Eindrücklichstes Stimmungs-, Identifikationskino also, reich auch an symbolischer Ausdrucksweise (die Katze beispielsweise), bei dem die gestalterischen Mittel in bestechender Weise zu einem Ganzen führen, das erstaunlich unmittelbar wirkt, dies obwohl heute bei doch stark veränderter Problematik zumindest dieser Film sicher nicht mehr zu derart breiten Diskussionen über das Bild des Lehrers, über Erziehungsstil und Bildungsideale führen dürfte, wie das 1946 bei der Schweizer Erstaufführung der Fall gewesen sein muss. Niklaus Loretz

Fanfan-la-Tulipe (Fanfan, der Husar)

Frankreich/Italien 1952. Regie: Christian-Jaque (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/291)

«Nur» ein Unterhaltungsfilm – aber was für einer! «Heroisches Degengeklirr boshaft belächelnd. Das gibt zusammen ein doppeltes Vergnügen: Weil Christian-Jaque so lustig vordergründigen Jux macht – und weil er sich hintenherum über das, was er so lustig macht, so lustig macht» (Gunter Groll). Christian-Jaque (eigentlich Christian Maudet), der viel Mittelmässiges in die Welt setzte, hat hier ein rundherum gelungenes Meisterstück geschaffen, eine ironisch funkelnde Parodie auf Kostüm-, Degen-, Reit-, Rauf- und Kriegsfilme. Frisch, frech und mit sichtlichem Vergnügen, das auch auf den heutigen Zuschauer noch überspringt, wird dem Respekt vor der Geschichte eine lange Nase gedreht.
Nach dem «Petit Larousse» ist die Figur des Fanfan-la-Tulipe ein von Liederdichtern geschaffener Typ des französischen Soldaten, der den Wein ebenso liebt wie den Ruhm und die Frauen, und der allzeit bereit ist, seine Tapferkeit in den Dienst jener Sache zu stellen, die er gerecht findet. Im Film ist die Reihenfolge von Fanfans (Gérard Philipe) Vorlieben auf den Kopf gestellt: Die Frauen interessieren ihn bei weitem mehr als Ruhm oder gar Wein. Als rechter Schwerenöter und Schürzenjäger ist er denn auch zu Beginn dieser bewegten Abenteuergeschichte gezwungen, sich vor einer unfreiwilligen Heirat in die Armee König Ludwigs VI. (Marcel Herrand) zu fliehen. Da ihm Adeline (Gina Lollobrigida), die Tochter des Truppenwerbers, in betrügerischer Absicht prophezeit, die Hand der Königstochter sei ihm vorausbestimmt, richtet er in abergläubischer Verschrobenheit sein ganzes Sinnen und Trachten auf dieses Ziel hin. Das Schicksal scheint auf seiner Seite zu stehen, denn alsbald kann er das edle Fräulein samt der Madame Pompadour aus den Händen von Räubern befreien. Das bringt ihm als Lohn zwar vorerst nur

eine goldene Tulpe aus der Hand der Königstochter und damit seinen Übernamen Fanfan-la-Tulipe ein,hilft ihm jedoch, Unbill und Drill des Soldatenlebens souverän zu überstehen. Als er sich nächtlicherweile mit seinem Freund Franche-Montagne (Olivie Hussenot) seiner Angebeteten in ihren Gemächern zu nähern wagt, werden beide erwischt, ins Kittchen gesteckt und zum Tode verurteilt. Nur die Fürsprache Adelines beim König rettet die beiden im letzten Moment vor der Hinrichtung. Nun dämmert es Fanfan allmählich, dass Adeline ihn liebt und er sie eigentlich auch. Aber fast ist es für diese Erkenntnis zu spät, denn König Ludwig («Man nannte ihn den Vielgeliebten, obwohl er es doch war, der so viel geliebt hat») hat inzwischen die hübsche Adeline sich selbst als Dankespreis für die Begnadigung Fanfans zugedacht. Des Königs Macht kann jedoch Fanfan nicht abhalten, er macht sich auf, seine Adeline den Händen der königlichen Lakaien und des verräterischen Nebenbuhlers Fier-à-Bras (Noël Roquevert) zu entreissen, wobei er so ganz nebenher den Generalen eine ganze schöne Schlacht nicht nur verdirbt, sondern auch gleich noch gewinnt. Und schliesslich wird Adelines Prophezeiung auch noch wahr: Der König adoptiert sie und gibt sie Fanfan-la-Tulipe zur Frau.
Den Personen geht zwar jegliche Psychologie ab, aber Henri Jeansons spritzige, freche, frivole, satirische und spöttische Dialoge bieten dafür vollwertigen Ersatz. So gepflegt und blendend diese Dialoge sind, so ist «Fanfan-la-Tulipe» in erster Linie dennoch ein Film der optischen Bewegung, ein französischer «Western» mit Charme und Esprit. In nahezu ununterbrochener Folge lösen heiter-schwungvolle Szenen und Aktionen einander ab, aufgenommen von einer sorgfältig und virtuos geführten Kamera, und bilden ein Feuerwerk aus Tempo, Schwung und Witz. Die brillant inszenierten Degengefechte, Verfolgungsjagden und Reiterszenen ergeben eine vergnügliche Persiflage auf sämtliche Don Juan-, Robin-Hood- und Douglas-Fairbanks-Filme. Pointen und Gags folgen sich in verblüffender Präzision. Und der unnachahmliche, unvergessliche Gérard Philipe bewegt sich inmitten des heiteren Trubels mit der salopp-charmanten Frechheit und Eleganz eines liebenswürdigen, pfiffigen Lausbuben. Alles zusammengenommen ergibt eine blendende filmische Boulevardkomödie in historischem Gewand und in bester gallischer Tradition.

Franz Ulrich