

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1976)**

Heft 19

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Novecento (1900)

Italien 1974/75. Regie: Bernardo Bertolucci (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/267).

Wie immer das Engagement eines Films geortet sein mag, ob in einem höheren Sinn moralisch, ob persönlich, sozial, ideologisch – in seinem Endeffekt wirkt es auch in einer politischen Richtung. Ich glaube, dass selbst nach einem Film von Bergman oder Truffaut, Huston, Rohmer oder Herzog im Zuschauer Keime zurückbleiben, die im politischen Alltag, in der Bewusstwerdung und in der Verteidigung des Einzelnen fruchtbar und wirksam sind. Will man nun die diskutablen Filmgenres einhalten, so gibt es auch die explizit politischen Filme: Filme, die bewusst und direkt eine politische Analyse leisten. Und wenn nicht alles trägt, so scheint sich gerade in dieser «Gattung» eine Wende abzuzeichnen. Das ist ebenso erstaunlich wie folgerichtig. Erstaunlich, weil in den letzten Monaten, die sozial und politisch nicht nur Zuversicht wecken, einige wichtige Filme geschaffen wurden, die Optimismus und Mut weitergeben; folgerichtig, weil diese Filme die Konsequenz ziehen aus einem «politischen» Film der Vergangenheit, der, wie Bertolucci sagt, nicht politisch war, weil er vom grossen Publikum ignoriert wurde. Heute sucht auch ein Bertolucci den Dialog mit dem Zuschauer. So ging es ihm in «1900» darum, einen Film nicht nur über, sondern konsequenterweise auch für das Volk zu schaffen. Und es wäre völlig falsch, diese Öffnung und den umgesetzten Optimismus nur mit einem Positivismus zu erklären, der sich als Rettung vor der Verzweiflung und Desillusionierung auswies.

Bertolucci und der Verleih

Diese Frage lässt sich erst anhand von «1900» als Ganzheit konkretisieren. Doch leider scheint es auch bei uns nicht möglich zu sein, die beiden untrennbar zusammenhängenden Teile von «1900» gleichzeitig in die Kinos zu bringen. Das ist bedauerlich und konfrontiert den Kritiker des ersten Teils von «1900» mit etwelchen Schwierigkeiten. Denn Bertolucci hat sein soziales und ideologisches Fresko thematisch, formal und dialektisch derart zu einer Einheit verschmolzen, dass sich in der Kritik diese Trennung nur mit grossen Skrupeln vollziehen lässt. Und auch der Zuschauer dürfte nach dem ersten Teil von «1900» die zweite Hälfte vermissen. Das geht zurück bis aufs Episodische. So zeigt der Filmanfang, wie 1945 ein Patron von einem bewaffneten jungen Mann abgeführt wird und wie ein nicht mehr sehr junges Paar vor wütenden Bäuerinnen zu fliehen versucht. Erst der Schluss des zweiten Teils greift diese konkrete Episode nach einer gewaltigen Rückblende wieder auf. Und Bertolucci meint zu diesen Anfangssequenzen, der Zuschauer werde sich lange fragen, warum dies geschieht. «Und dieses ‚Warum‘ – das ist mein Film, das ist ‚1900‘!» Deshalb ist ein ausdrücklicher Hinweis darauf notwendig, dass diese Kritik unvollständig ist, und dass «1900» grundsätzlich einer Rezension bedarf, die sich auch des zweiten Teils annimmt.

Über drei Jahre hat Bertolucci für diesen Film investiert; mehr als vier Milliarden Lire hat er gekostet: Widersprüche eines derartigen (film)politischen und künstlerischen Unternehmens, das von amerikanischen Produzenten gestützt und vom Zwang zur kommerziellen Amortisation ergriffen wird, liegen auf der Hand, besteht doch die Gefahr, dass dieser Konflikt die blossе Dialektik, an der Bertolucci so viel liegt, übersteigt. Bertolucci selbst meinte, auf einen dieser Aspekte angesprochen: «Es gibt den Augenblick, in dem ich praktisch ein Niemand bin im Film: Das ist im

Verleih.» Diese Worte gelten auch im Zusammenhang mit der Kinoauswertung. Nach der Canner Premiere von «1900» zirkulierten bereits Gerüchte, der Film würde für die Kinos gekürzt. Bertolucci dementierte energisch. Er fand das Gerücht «grotesk», schloss aber dennoch die Möglichkeit eines eigentlichen «Terrors, eines repressiven Eingriffs in den Film und somit in die Freiheit des Ausdrucks» nicht aus. Vehement verteidigte er die offensichtlich doch von einem massiven Schnitt bedrohten Sequenzen des zweiten Teils, die das Volk mit seinen roten Fahnen zeigen, mit seinen (spontanen) Gesängen und Freuden.

Es sind nun just diese Sequenzen (des zweiten Teils), die Bertolucci für unerlässlich gehalten hatte, die für die Kinofassung am stärksten geschnitten wurden. Nun gut: Es gibt wohl auch künstlerische Gründe, die gegen diese Sequenzen in ihrer ursprünglichen Länge sprechen. Möglicherweise haben sie Bertolucci nachträglich zur offiziellen Sanktion der Schnitte bewogen.

Überbleibsel des Jahrhunderts

«1900» bedeutet nicht nur ein auch persönlich motiviertes Zurücksteigen in die Geschichte unseres Jahrhunderts zwischen 1900 und 1945. Der Film ist ebenfalls formal eine einzige Rückblende: Er beginnt, wo sich die Bauern 1945 vom Nazi-Faschismus befreien und die sozialistische Revolution feiern, und erst dann setzt die Chronologie bei der Jahrhundertwende ein. Allein der Schluss des zweiten Teils sprengt diesen Rahmen durch eine Allegorie, die das eigentliche Thema – den Tod des Patrons – in den Bereich der Zukunft, der Utopie und der diskussionswürdigen Ambivalenz rückt. Innerhalb dieser Rückblende strukturiert Bertolucci die Erzählung im Rhythmus der Jahreszeiten. Der Sommer zeigt die Kindheit und Jugend, Bauern in einer archaischen Zeit, ohne Klassenbewusstsein. Hier herrscht ein epischer, lyrischer Stil, und hier gelingen Bertolucci wohl auch die grossartigsten Momente. Darauf folgt die Zeit der Schwarzhemden, dann der Faschisten: Das ist der Herbst,



der Winter. Und hier weicht das Epische und Lyrische einer eher psychologischen Dramaturgie. Die Befreiung – das ist dann der Frühling, in einer Struktur, die sich, wie angetönt, einer ideologischen Utopie nähert.

Zu dieser Dialektik zwischen Prosa und Poesie, Epik und Psychologie kommt die sehr klug und sensibel durchstrukturierte Dialektik zwischen zwei Klassen und Figuren, eine Dialektik auch zwischen dem Individuum und einem Kollektiv, welches das kollektive Individuum verkörpert. Der Modellcharakter, der den gesamten Film prägt, bestimmt auch die Wahl der Figuren. Da ragen, vor allem, der Grundbesitzer heraus, der alte Berlinghieri (Burt Lancaster) und sein Enkel Alfredo (Robert de Niro). Sie vertreten das Unternehmertum, die Agrar-Bourgeoisie. Auf der andern Seite steht der Landarbeiter Leo (ein grossartiger Sterling Hayden), als Vertreter eines Agrar-Proletariats, und es entspricht erneut der Modellartigkeit des Films, dass in dieser Bauernfamilie just an dem Tag Olmo (Gérard Depardieu) zur Welt kommt, an dem auch Alfredo – und das 20. Jahrhundert geboren werden. Olmo und Alfredo führen den Zuschauer durch die neu angebrochene Zeit, durch den Wandel innerhalb der Klassen und somit auch zum aufkommenden Klassenbewusstsein. Wo sonst historische Wälzer jede Substanz und Reflexion plattdrücken, vermag Bertolucci die ideologische und politische Brisanz nahtlos und unaufdringlich herauszukristallisieren, mit einer immensen Liebe für das Volk, mit seltener Sensibilität für die Gesichter und Gesten der Bauern, mit Bildern, die wie unvergessliche Gemälde Atmosphäre umsetzen und doch zur notwendigen Analyse vorstossen. Ob die einzelnen Sequenzen nun still, poetisch oder turbulent, gar ätzend-humorvoll sind: Sie bilden eine Einheit, in der sehr genau beobachtete Einzelheiten oft über weite Distanz miteinander verzahnt sind und ein ausgewogenes Filigran abgeben, das dem Beobachtungsspielraum und der Emotion des Zuschauers ein kaum begrenztes Feld bieten. Die Bedeutung der Natur, das Gemeinschaftsdenken der Bauern, ihre Solidarität und Harmonie kontrastieren da mit dem völlig gebrochenen Verhältnis der Unternehmer zu Umwelt und Leben. Und gleichzeitig liegen auch zwischen dem Unternehmer von einst, dem alten Berlinghieri und dem jungen Alfredo, Welten, Ozeane. Eine Folge davon – die der Jahrhundertwechsel bereits symbolhaft signalisiert hat –, ist der Selbstmord Berlinghieris, nachdem die Agonie seiner Welt deutlich geworden ist. Auch der Bauer Leo stirbt als Überbleibsel eines beendeten Jahrhunderts; doch sein Tod steht in wundervollem Gegensatz zur Hässlichkeit, mit der Berlinghieri – stellvertretend für eine soziale Klasse – von der politischen Entwicklung eliminiert wurde. Leo, der vorgeschichtliche Proletarier, stirbt vor Glück, als er die Anfänge des Sozialismus, den Beginn einer solidarischen Aktion der Bauern sieht. Denn unbewusst bedeutet dieser Augenblick doch das Ereignis, auf das er 73 Jahre lang gewartet hat.

Ursprung und Politik

Anhand mehrerer Beispiele zeigt Bertolucci den sich profilierenden Zusammenprall zweier Klassen, die sich ihrer Stellung bewusster werden: so etwa anhand der Krise und des Krieges. Da greift beispielsweise der Patron mit der ihm eigenen rührenden Geste zum Argument der Grosszügigkeit, während er, im Zeichen der Krise, auf seinem früheren Vermögen sitzen bleibt. Und da wird das Volk in einen Krieg geschickt, da wird über Söhne, Väter, Brüder und Enkel verfügt, während die Herren in Sicherheit von der militärischen Maschinerie profitieren und glauben, sie könnten nach dem Krieg weiterhin die Mächtigen spielen, wer auch immer die Schlachten gewinnen möge.

All diese Aspekte wirken schon deshalb nie plakativ, weil Bertolucci anhand von Olmo und Alfredo die grausame Eigengesetzlichkeit dieses Prozesses aufzeigt. Beide leben in Freundschaft, gemeinsam entdecken sie, als Kinder, die Welt. Weder der erste Streik noch später der völlig gegensätzlich erlebte Krieg trennt die beiden. Erst

mit dem Erlöschen von Alfredos Kindheit bildet sich die Front zwischen den Klassen: Dort nämlich, wo Alfredo von seinem Vater (Giovanni) Grundbesitz und Betrieb erbt und so in die Rolle des (liberalen) Unternehmers getrieben wird. Hier gehen die Wege auseinander. Während Alfredo der typischen Spur fataler Widersprüche folgt, zeigt Olmo die Widerstandskraft des Bauern gegen den Faschismus an. Der eine wird zum Beherrscher, der andere zum Verfolgten. Der eine versucht eine vergangene Privatwelt zu bewahren (nicht aber die Kultur), der andere hilft eine Zukunft zu schaffen, in der – wie übrigens auch der Hintergrund der Dreharbeiten in der Emilia zeigt – die echte Volkskultur lebendig bleibt. Zusammen mit Olmo (als Modell) entdecken, ja schaffen eigentlich erst die Bauern ihre Identität – und dadurch ihre Geschichte, die Geschichte auch von «1900» und des 20. Jahrhunderts überhaupt. Die Bauern, die eins sind mit der Natur, bringen das Archaische mit ein in diese politisch mündig werdende Welt: Zuerst gab es Menschen, gab es die Bauern, und der Patron kam erst später. Und, so der optimistische Unterton des Films, die Bauern wird es auch dann noch geben, wenn es keine Patrons mehr gibt.

Emotion und Kopf

Zwischen den zu Antipoden werdenden ehemaligen Freunden Olmo und Alfredo fällt eine weitere Figur durch ihren Stellenwert auf: Ada, die (spätere) Frau Alfredos. Sie zählt nicht direkt zu den Unternehmern, die unter ihrem weissen Hemd die totalitäre Macht der Faschisten zweckdienlich gefügig machen, sondern sie verkörpert – mit ihrer vorgetäuschten Blindheit – das Bürgertum, das nicht sehen will, was wirklich geschieht. Richtigerweise zeichnet Bertolucci diese Figur so wenig schematisch-negativ wie etwa den Unternehmer Alfredo: Gerade dadurch wird aber deutlich, wie diese an sich sympathischen Bürger durch ihre Indifferenz historische und politische Katastrophen erst ermöglichen, in welchem Mass ihr Abseitsstehen und ihr Widerspruch den dunklen, repressiven, notfalls eben faschistischen Kräften den ganzen Spielraum geben.

Mit dieser erstaunlich präsenten, dunklen Vorahnung des aufkommenden (Nazi-) Faschismus schliesst der erste Teil des Films: eine wahre Bilderflut, die aber jederzeit kontrolliert und gemässigt wird und die durch ihre emotionale Wucht und Intensität zu packen weiss. Der Zuschauer wird zwar oft überwältigt, auch als sinnliches Wesen angesprochen; Bertolucci gibt indessen auch immer wieder politischen, ideologischen Stoff für den Intellekt mit, und es ist letztlich die Ganzheit des Zuschauers, die in «1900» mitmachen muss. Bertoluccis Liebe für diese Welt, sein poetisches Bild einer Region (Emilia), die seine Jugendzeit auf dem Land evoziert, ist filigranfein verzahnt mit der Beobachtung, wie der Keim zum Klassenkampf aufgeht und sich entfaltet. Persönliches, von den Bauern Erlebtes und politische Erfahrung gehen eine eher seltene Verbindung ein, und in analoger Weise gelingt es Bertolucci, aus der Romantradition des 19. Jahrhunderts Rhythmus- und Strukturelemente aufzugreifen, vom vorwiegend Psychologischen zu lösen und auf eine stark ideologisch geprägte Ebene zu transponieren.

Nun wäre es allerdings falsch, ob der Bildkraft, Übersicht und Schönheit des Films die bereits gemachte Feststellung, der Film liefere auch die notwendige Analyse mit, undifferenziert stehen zu lassen. «1900» bedeutet bestimmt eine Replik auf Bertoluccis früheres Schaffen, auf Filme wie «Prima della Rivoluzione», «Partner» und andere. Was der Bertolucci von heute darüber auch immer Einschränkendes sagen mag: Es waren dies wichtige Filme, deren politische Wirkung im übrigen nicht an der Zuschauerzahl allein zu messen sein dürfte. Bertolucci sucht mit «1900» ein wesentlich breiteres Publikum, und er will mit ihm den Dialog. Selbst wenn ihm dies gelingt: Auch das ist kein Gradmesser für die Effizienz. Das Problem des politischen Films und dessen politischer Wirkung wird auch durch «1900» nicht gelöst. Die Absorptionsgefahr durch die Ästhetik, durch das dramatische Geschehen und das Sinnliche

auf der Leinwand ist nicht von der Hand zu weisen, jedenfalls nicht für einen Zuschauer, der verlernt hat, Emotion und Kopf in ständiger gegenseitiger Abhängigkeit zu halten und der hier leicht übersehen könnte, wieviel allein schon Gesichter, Gesten und Assoziationen aussagen. Filme wie «1900» braucht es, es braucht sie noch vermehrt, und in ihrer Mitteilungskraft liegt eine grosse Chance. Aber gerade der zweite Teil wird dann zeigen, dass auch Bertoluccis traditionszugewandtes Prinzip nicht sämtliche Zusammenhänge und nicht immer die notwendige politische Durchsicht garantieren kann. Bruno Jaeggi

(In einer weiteren Besprechung, die den zweiten Teil stärker miteinbezieht, wird sich in einer der nächsten Nummern Edgar Wettstein von einer etwas anderen Position her auseinandersetzen.)

Family Plot (Familien-Verschwörung)

USA 1976. Regie: Alfred Hitchcock (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/253)

Beim dritten Sehen fand ich «Family Plot» noch viel spannender, als bei der ersten Vision. Das mag verblüffen – gilt Hitchcock doch als Meister der Überraschung, des Schocks. Wo aber bleibt die Überraschung, wo die Spannung, wenn man das Werk fast schon «auswendig» kennt? Unter der glatten Oberfläche – da ist dann noch ungeheuer viel zu entdecken.

Hitchcock hat sich kürzlich (Interview, «Kino, Kino», 3. Sept. im ZDF) selbst in die Nähe der Komponisten gerückt und er hat auch in etwa gesagt, das Wichtigste an seinem neusten Film sei die Konstruktion. Eine Musik von Schönberg dürfte, für die meisten, beim ersten Hören wenig mehr als Geräusch sein – man muss sich erst einarbeiten, um das als Musik hören zu können. Hitchcock mag zwar schon beim ersten Sehen Spass machen; aber es lohnt auch, sich in das Werk einzuarbeiten, Feinheiten, etwa – die Nähe zur Musik ist durchaus gegeben – alle Dissonanzen, Harmonien und Kontrapunkte, aufzuspüren.

Es scheint mir, es wäre leichter zehn Kritiken zu «Family Plot» zu schreiben, von denen jede einen anderen Aspekt des Films behandelt, jede ihn in einen anderen Zusammenhang stellt – als nur eine.

★

Die «Familienverschwörung», die dem Film den Titel gibt, liegt etwa 40 Jahre zurück; unverheiratete Mütter waren damals noch seltener, und weil die Familie reich ist, war der Skandal zu vermeiden. Heute aber trägt sich die letzte Überlebende der Rainbirdfamilie mit dem Gedanken, das uneheliche Kind ihrer Schwester – den gewissermassen verlorenen Sohn, von dem weder Name, noch Aufenthaltsort, noch irgendetwas bekannt ist – zu suchen und zum Erben einzusetzen. Soweit der Ausgangspunkt der Geschichte.

Julia Rainbird baut, bei dem doch recht schwierigen Unterfangen, auf die Hilfe der Spiritistin Madame Blanche; deren – nur für uns Zuschauer sichtbares – Blinzeln aber lässt sofort Zweifel an der Echtheit der Séance aufkommen. Vor dem Rainbird-Haus steht ein Taxi, der Chauffeur öffnet Madame die Tür, Blanche steigt ein, der Wagen fährt davon; der Chauffeur heisst George und ist ein «sehr guter» Freund von Blanche, mehr noch, George ist eigentlich ein permanent-vorübergehend arbeitsloser Schauspieler, der auch als Freizeitdetektiv mit recht irdischen Nachforschungen Blanchés spiritistische Visionen untermauert.

Eine grosse Blonde ganz in Schwarz kreuzt den Weg (schwarze Katzen) von Geor-

ges' Taxi – und die Kamera folgt ihr. Eine Entführungs-Affäre wird abgeschlossen: Die Blonde-in-Schwarz kassiert einen millionenschweren Diamanten, dirigiert einen Helikopter an einen unbekanntes Ort und verschwindet im nahen Wald, wo das Opfer gefunden werden kann. Ein Mann erwartet sie, und die beiden fahren in einem Auto davon; im Wagen entpuppt sich die Blonde als mittelgrosse Schwarzhaarige, er erweist sich als ein «sehr guter» Freund von ihr und als «mastermind» der Entführung.

Der Arbeitstitel für Hitchcocks 53. Film war «Deceit» (Täuschung); der Film ist erst ein paar Minuten alt und schon hat sich der erste Schein laufend als trügerisch herausgestellt: Die Spiritistin ist wahrscheinlich eine Schwindlerin, ein Taxifahrer ist eigentlich Schauspieler, eine Blondine in Wirklichkeit eine Schwarzhaarige. Der Titel selbst ist insofern eine Täuschung, als die Familienverschwörung nur eine lange zurückliegende Voraussetzung ist für eine Geschichte, die sich jetzt abspielt. Die Anfänge der beiden Handlungsstränge entsprechen sich sehr genau: eine Frau in Aktion, die Frau wird von einem Mann erwartet, Dialogszene der beiden in einem Auto. Dadurch werden die beiden Stränge schon sachte verwoben, bevor sie wirklich etwas miteinander zu tun haben; sie kreuzten sich auch, noch bevor sie eigentlich als Handlungsstränge erkenntlich sind – aber sie werden sich selbstverständlich weiterhin kreuzen und immer stärker verweben – denn: Nichts ist zufällig in einem durchkomponierten Film.

Der gesuchte Erbe des Rainbird-Vermögens ist natürlich kein anderer als der Entführer. (Wer's nicht ohnehin erraten hat, erfährt dies gegen Ende des ersten Aktes.) Das «gute» Paar, das den Rainbird-Erben sucht, ahnt nicht, dass es auch einem Verbrecher auf die Spur zu kommen versucht; das «böse» Paar fürchtet Schlimmeres, als nur einer Erbschaft wegen gesucht zu werden. George und Blanche fühlen sich nicht bedroht obwohl sie in Todesgefahr schweben; die Entführer aber fühlen sich bedroht, obwohl keinerlei Gefahr auf sie lauert. Die Täuschungen, denen die Protagonisten unterliegen – sie sind natürlich nur für uns Zuschauer als solche erkennbar –, halten den zweiten Akt in Gang obwohl sie den Fortgang der Handlung stauen.

Akt drei schliesslich bringt die Konfrontation und Auflösung. Im selben Augenblick, in dem der Kidnapper realisiert, dass er nur als Erbe gesucht wurde, wird Blanche durch einen hitchcockschen Zufall (!) inne, dass auch der Entführer vor ihr steht. Aber die «Guten» werden «siegen» – man weiss es ja ohnehin.

★

Hitchcock verbleibt mit Blanches Augenzwinkern in die Kamera (letzte Einstellung vor dem Nachspann). Dieses Augenzwinkern kann für vieles stehen. Blanche hat sich gerade eine saftige Belohnung verdient, da lässt sich schon zwinkern. Blanche hat aber auch Freund George (und uns Zuschauer?) doch noch von ihren magischen Kräften überzeugt – es echo't das Blinzeln bei Julia Rainbird.

Es könnte aber auch Hitchcocks Augenzwinkern sein. Schliesslich hat er uns gerade mal wieder köstlich unterhalten. Aber, er überlässt es uns, wie ernst und tiefschürfend wir «Family Plot» nehmen wollen, auch wenn er zumindest vorgibt, es wäre ihm lieber, wir nähmens nur als Unterhaltung.

Ich habe von «durchkomponiert», «Konstruktion» und «drei Akten» geschrieben, aber der Film fliesst so leicht und scheinbar natürlich dahin, dass dies gar nicht auffällt – man muss schon zurücktreten und nachdenken, damit die Struktur deutlich wird. Und nichts gesagt habe ich vom Spass, Witz und – durchaus nicht nur schwarzen! – Humor, der den Film auszeichnet und uns daran erinnert, dass unter den 53 Filmen «des Meisters der Spannung und des Grauens» auch leichte Komödien enthalten sind. Hitchcock rückt das oberflächliche Bild zurecht ... wohl je ein

Augenzwinkern wert, auch dies. Es könnte gelesen werden als: «Meine Damen und Herren, ich gedenke noch viele Filme zu machen.» Falls dies aber der letzte Hitchcock gewesen sein sollte, kann das Augenzwinkern auch als Aufforderung verstanden werden. Als Aufforderung – da der Schein ja trügt –, uns noch einmal und eingehender mit seinem Werk zu befassen. Ich vermute, dass jede Menge Material zum Thema «Bedeutung von Vertrauen/Misstrauen im sozialen Leben» von unter der Oberfläche seiner Filme zu Tage gefördert werden kann. Walter Vian

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000

Schweiz/Frankreich 1976. Regie: Alain Tanner (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 76/256)

Jonas hat viele Eltern: Mathilde ist seine leibliche Mutter, eine Frau, die leere Räume nicht mag und die es liebt, schwanger zu sein, weil sie sich dann im wahrsten Sinne des Wortes (und auch in seiner doppelten Bedeutung) ausgefüllt fühlt. Vater Mathieu ist Typograph. Als aktiver Gewerkschafter bekommt er als erster die Verschlechterung der Arbeitslage zu spüren. Seine Arbeitskraft verkauft er deshalb einem Gemüsebauer. Dann aber ist da auch Max, der desillusionierte Kämpfer von 1968, der ehemalige Journalist, der jetzt als Korrektor die Dummheiten korrigiert, welche die andern schreiben, und der die Zeit am Roulette-Tisch einfrieren lässt. Madeleine wiederum ist eine tüchtige, schnelle und vorübergehende Sekretärin, die rasch viel Geld verdienen will, um sich aus dem Alltag in den Fernen Osten zurückziehen zu



können. Sie huldigt dem Tantrismus, jener Lehre, nach der alles im Weltraum in mystischer Verbindung zueinander steht. Marco wiederum unterrichtet Geschichte. Er tut es so originell und fern aller Konventionen, dass ihm zwar wohl die Gymnasiasten, nicht aber die Schulleitungen folgen. So zieht er von Schule zu Schule. Befreundet ist er mit Marie, einer Grenzgängerin aus Frankreich, die in Genf in einem Supermarkt als Kassiererin arbeitet. Alle diese Figuren begegnen sich schliesslich beim Gemüsebauer Marcel, für den die Geheimnisse der Natur der Massstab aller Dinge sind, und seiner Frau Marguerite, einer auf dem Boden der Realität stehenden Rationalistin, die sich holt, was sie braucht, notfalls auch die fehlende körperliche Liebe in den Gastarbeiterbaracken.

Die acht Personen, deren geistige Verwandtschaft durch den Anfangsbuchstaben M ihrer Vornamen – M wie Mai – angedeutet wird, sind alle irgendwie geprägt von den Ereignissen der späten sechziger Jahre. Gemeinsam sind sie auf die Suche nach einer neuen, besseren Welt aufgebrochen. Nach Jahren der Wanderung und der Entwicklung treffen sie sich wieder, gewissermassen an der Wiege von Jonas. Sie sind – auch das wiederum bildlich – seine Paten. 25 Jahre, so singen sie, haben sie nun noch Zeit, um Jonas aus dem Dreck zu helfen. Dann wird ihn das Jahrhundert ausspucken wie weiland der Walden Propheten. Doch werden die acht geistigen Eltern von Jonas die Welt in dieser Zeit in den Griff bekommen, wird es Mathieu gelingen, dass die acht sich auf der Suche nach Veränderung nicht wiederum in irgendwelchen individualistischen Strömungen verlieren? Genügt ihre Auflehnung gegen den Alltagsstress und ein zusehend verkalktes System für eine wirkliche Evolution? Reichen Verspieltheit und Humor im Kampf gegen die kalt berechnenden Profitgierigen und Spekulanten aus? Und ist versponnener Individualismus eine Alternative zur kalten Versachlichung? Das sind Fragen nicht nur an die Protagonisten des Films, sondern auch an Tanner. Er, der in seinem Werk die Verkehrsampeln auf Grün springen lässt, wenn Mathieu auf dem Solex frierend flucht, und damit den Weg – den Weg in die Zukunft? – freigibt, scheint sich in einer Art Poesie der Hoffnung zu verlieren, welche die Realität eher zudeckt, denn durchschaubar macht. Nun hat sich Tanner gerade mit diesem Film zu einem Kino des Dialogs mit dem Zuschauer bekannt. «Jonas» stellt für seinen Autor eine Abkehr von jenem Kino dar, das die Zuschauer manipuliert und verdummt, weil es ihm alles bis zum Verlust der eigenen Denkfähigkeit einhämmert und nur noch in wohldosierten, berechneten Portionen verabreicht. Tanner will auch nicht mit Rezepten aufwarten. Er will mit seinem Publikum ins Gespräch kommen. Ein Unterfangen von nicht unbeträchtlicher Schwierigkeit, wenn man bedenkt, dass dieses Gespräch in Abwesenheit des Autors stattfinden muss. Tanner läuft mit seiner offenen Gestaltungsweise Gefahr, gegen seinen Willen und seine Intentionen interpretiert zu werden. Das geschieht möglicherweise auch in dieser Kritik, die im Folgenden versuchen will, hinter die Schicht der literarischen Verspieltheit, die mir im neusten Werk zu dick aufgetragen scheint, zu den acht Menschen vorzudringen und mit ihnen ins Gespräch zu kommen. Die Schwierigkeit ist, dass sie auf meine Meinung spontan so wenig antworten können, wie ich das im Kino auf ihre konnte. Immerhin zeigt sich, dass diese Diskussion der offenen Möglichkeiten spannend wird, und das wiederum spricht für den Film.

Alain Tanner beschreibt acht ungewöhnliche Menschen. Ungewöhnlich deshalb, weil sie nicht die öffentliche Meinung verkörpern, nicht einfach Durchschnitt sind, sondern fast modellhaft repräsentieren, was es in der Schweiz – und damit ist angetönt, dass «Jonas» doch ein sehr schweizerischer Film ist – an gesellschaftlichen Kräften auch noch gibt. Tanner nennt die acht Menschen kleine Propheten, wohl deshalb, weil sie für ihn in die Zukunft weisen. Jonas soll ihr Erbe antreten. Aber ich muss gestehen, dass ich ihnen keine grossen Veränderungen zutraue, dass mir die Hoffnung, die sie ausstrahlen, zu vage ist. Sie haben nicht mehr die Kraft eines Charles Dé («Charles mort ou vif?»), einen Schlusspunkt hinter eine Sache zu setzen, einen ungewöhnlichen Weg zu wählen. Ihnen fehlt die Entscheidungskraft einer Adriana («Le milieu du monde»), die konsequente Haltung einer Rosemonde («La

KURZBESPRECHUNGEN

36. Jahrgang der «Filmbereiter-Kurzbesprechungen» 6. Oktober 1976

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

Aces High (Die Schlacht in den Wolken) 76/260

Regie: Jack Gold; Buch: Howard Barker; Kamera: Gerry Fisher; Musik: Richard Hartley; Darsteller: Malcolm McDowell, Christopher Plummer, Simon Ward, Peter Firth, David Wood, Pascale Christophe, Ray Milland, Trevor Howard, John Gielgud, Richard Johnson u. a.; Produktion: Grossbritannien/Frankreich 1976, S. Benjamin Fisz, 110 Min.; Verleih: Idéal Film, Genf.

Ein junger, aber kampferprobter RAF-Pilot, der selbst nur im Suff fliegen mag, muss mitansehen, wie seine noch jüngeren, unerprobten Untergebenen im 1. Weltkrieg in den Tod fliegen. Dem mit dem psychologischen Dampfhammer routiniert inszenierten Film mangelt es nicht an spektakulären Luftkämpfen und Soldatenatmosphäre, jedoch an Spannung, weil die meisten Charakterzeichnungen etwas aufgesetzt wirken. – Ab etwa 14 möglich. →20/76

J

Die Schlacht in den Wolken

Brandos Costumes (Sanfte Sitten) 76/261

Regie: Alberto Seixas Santos; Buch: A. S. Santos, Luzia Neto Jorge, Nuno Judica; Kamera: Acacio de Almeida; Musik: Jorge Peixino, Richard Wagner, César Franck; Darsteller: Luis Santos, Dalila Rocha, Isabel de Castro, Sofia de Carvalho, Constance Navarro, Cremilde Gil u. a.; Produktion: Portugal 1972/74, Centro Português de Cinema, 75 Min.; Verleih: vorübergehend Cinélibre.

Die Geschichte einer kleinbürgerlichen Familie unter der Diktatur Salazars. Die offizielle Geschichte, vermittelt durch Dokumentaraufnahmen der Reden Salazars, wiederholt sich in der Familie. Salazar und der Familienvater sterben beide zur gleichen Zeit. Formal ist der Film weniger gelungen, da er versucht, nüchterne Darstellung mit Symbol-Bildern zu verbinden. →20/76

E ★

Sanfte Sitten

Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson... 76/262
• (Buffalo Bill und die Indianer)

Regie: Robert Altman; Buch: Alan Rudolph und R. Altman, nach dem Bühnenstück «Indians» von Arthur Kopit; Kamera: Paul Lohmann; Musik: Richard Baskin; Darsteller: Paul Newman, Burt Lancaster, Geraldine Chaplin, Joel Grey, Kevin McCarthy, Harvey Keitel, Allan Nichols u. a.; Produktion: USA 1976, Dino De Laurentiis, Lion's Gate Film, Talent Associates Norton Simon, 124 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Genf.

Buffalo Bill, eigentlich William Frederick Cody, inszeniert seine Wildwest-Show und engagiert auch den Indianerhäuptling Sitting Bull. Altman demontiert das Buffalo-Bill-Klischee und entlarvt das Show Business als politisches Werkzeug der Selbstbestätigung. Trotz einiger Längen eindruckliche Analyse des amerikanischen Verhältnisses zur Show. – Ab etwa 14 mit Einführung. →19/76

J ★

Buffalo Bill und die Indianer

TV/RADIO-TIP

Samstag, 9. Oktober

10.00 Uhr, DRS II

 **Der Weiberputsch zu Dummlikon, oder: Nachklänge einer Busspredigt**

Das Dialekt-Lustspiel führt den Hörer ins letzte Jahrhundert zurück. Der fast vergessene Zürcher Oberländer Jakob Stutz (1801 bis 1877) wurde in Isikon bei Hittnau geboren und starb auf dem Sternenberg. Neben seiner Schriftstellerei arbeitete er als Weber, Bauer und Hausknecht und wäre doch gerne Lehrer oder Missionar geworden. In trefflicher, alter Mundart ist in diesem Hörspiel zu vernehmen, wie es vor rund 100 Jahren an einem Betttag, nach dem Besuch der Predigt, auf einem Zürcher Oberländer Bauernhof zugegangen sein könnte. Zweit-sendung: Sonntag, 10. Oktober, 21.00 Uhr.

20.15 Uhr, ZDF

 **Der Untertan**

Spielfilm von Wolfgang Staudte (DDR 1951), mit Werner Peters, Paul Esser, Sabine Thalbach. – Wolfgang Staudte drehte diesen Film nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Mann. Die Konsequenz, mit der der Regisseur sämtliche Kunstmittel zur Verdeutlichung der satirischen Elemente der literarischen Vorlage einsetzte und so nicht nur den Untertanengeist des Wilhelminischen Kaiserreichs, sondern aller totalitären Systeme entlarvte, brachte dem Film und seinem Regisseur internationale Anerkennung ein.

20.20 Uhr, DSF

 **Die Journalisten**

Das Lustspiel von Gustav Freytag spielt nach der schriftdeutschen Originalfassung in der Hauptstadt einer deutschen Provinz. Um deckende Übereinstimmung zu erreichen von Sprache, Ort, Zeit und Handlung, siedelt die Mundartbearbeitung das Werk ganz inmitten der Mundartregion an: in der Stadt Zürich. Nur in dieser Einheit aller Elemente des Stückes kann, unter dem Gesichtspunkt der heimatlichen Sprachpflege, eine Mundartfassung wirklich glaubhaft sein.

Sonntag, 10. Oktober

15.35 Uhr, ZDF

 **Rotation**

Spielfilm von Wolfgang Staudte (DDR 1949), mit Paul Esser, Irene Korb, Karl-Heinz Deickert. – Das Schicksal eines Berliner Arbeiters, der sich in wirtschaftlicher Notlage einem nationalsozialistischen Druckereibetrieb verpflichtet. Er büsst im Kriege seine politische Gleichgültigkeit durch den Verlust der Familie, für die er allein leben wollen, und eine KZ-Haft, aus der ihn sowjetische Truppen befreien. Staudte zeichnet, zugleich kritisch und verständnisvoll, das Porträt eines typischen Mitläufers der NS-Zeit, mit einem versöhnlichen Schluss, der nicht unumstritten war.

20.15 Uhr, ZDF

 **La dolce vita**

Spielfilm von Federico Fellini (Italien/Frankreich 1959), mit Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée. – Das seinerzeit umstrittene Werk, an dem sich die Geister schieden wie selten zuvor an einem Film, beschreibt in einer fast dreistündigen Episodenfolge das leere Leben dekadenter Gesellschaftskreise in Rom. Fellinis erklärte Absicht war, das Böse bis zur Empfindung des Ekels, aber ohne sich darin zu gefallen, blosszulegen. Fellini: «Marcello, das bin von Kopf bis Fuss ich selbst. Ich stelle ein Problem auf die wirksamste Weise dar. Weshalb auch sollte ich eine Lösung bringen? Mögen doch die anderen diese Lösung finden, die Seelenhirten, die Erneuerer der Gesellschaft.»

20.20 Uhr, DSF

 **The Roots of Heaven** (Die Wurzeln des Himmels)

Spielfilm von John Huston (USA 1958), mit Trevor Howard, Juliette Greco, Errol Flynn, Orson Welles. – Der Kampf einiger Idealisten für die von modernen Barbaren bedrohte afrikanische Tierwelt, inszeniert nach dem gleichnamigen Roman von Romain Gary. Zwar gehört dieser Film nicht zu den besten Werken Hustons, doch auch hier verbindet sich auf für Huston typische Weise eine Abenteuergeschichte mit einer humanistisch geprägten Moral.

Hearts of the West (Hollywood Cowboy)

76/263

Regie: Howard Zieff; Buch: Rob Thompson; Kamera: Mario Tosi; Musik: Ken Lauber; Darsteller: Jeff Bridges, Andy Griffith, Donald Pleasence, Blythe Danner, Alan Arkin u. a.; Produktion: USA 1975, Bill/Zieff, MGM, 102 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Vom Wunsch getrieben, Autor von Wildwestromanen zu werden, zieht anfangs der dreissiger Jahre ein junger Mann westwärts, um «etwas Atmosphäre einzufangen». Er landet jedoch im Hollywood der billigen B-Filme, wo nicht gerade viel mit seinen Vorstellungen übereinstimmt. Mit zynischem Seitenblick konfrontiert Howard Zieff die Phantasiewelt des Helden mit der Realität der Traumstadt. Von leichter Hand inszenierte, vergnügliche Komödie, die die Absurdität der Situation ausschöpft, indem sie alles als selbstverständlich hinstellt. – Ab etwa 14 möglich.

J★

→19/76

Hollywood Cowboy

Le locataire/The Tenant (Der Mieter)

76/264

Regie: Roman Polanski; Buch: Gérard Bach und R. Polanski, nach dem Roman «Le locataire chimérique» von Roland Topor; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: R. Polanski, Isabelle Adjani, Melvyn Douglas, Shelley Winters, Jo van Fleet, Bernard Fresson u. a.; Produktion: Frankreich 1976, Andrew Braunsberg für Marianne Prod., 125 Min.; Verleih: Star-Film, Zürich. Ein kleiner Angestellter mietet sich in Paris eine Wohnung, deren frühere Mieterin sich zum Fenster hinausgestürzt hat. Von den Nachbarn schikaniert, steigert er sich in die Vorstellung hinein, dass diese ihn zum Selbstmord treiben wollen, wie sie es bereits mit seiner Vorgängerin getan hätten. Virtuos und genau schildert Polanski eine Identitätskrise, wobei einige seltene Male das Grauen von «Rosemary's Baby» heraufsteigt. Allerdings arbeitet er diesmal zu häufig mit etwas billigen und groben Gruseffekten (Tonpiste!), was auch die Milieuzzeichnung beeinträchtigt.

E★

→19/76

Der Mieter

Les mal-partis (Eine unverzeihliche Liebe)

76/265

Regie und Buch: Jean-Baptiste Rossi; Kamera: Edmond Richard; Musik: Eric Demarsan, Darry Cowl, Jean-Michel Defaye, France Dougnac, Olivier Jallageas, Marie Dubois, Pascale Roberts, Bernard Verley, Jean Gaven u. a.; Produktion: Frankreich 1975, Greenwich Film, 115 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf. Der bisher unter dem Pseudonym Sébastien Japrisot bekannt gewordene Kriminalroman- und Drehbuchautor Jean-Baptiste Rossi verfilmte in eigener Regie seinen mit 17 Jahren verfassten Erstlingsroman «Les mal-partis». Diskret und unaufdringlich hat der Regisseur mit ausgezeichneten Schauspielern versucht, das Wesentliche seiner Erinnerung – die Geschichte einer Jugendleidenschaft zwischen einem 14jährigen Schüler und einer jungen Nonne – in Bilder umzusetzen. Ein französischer Kritiker hat das Ergebnis mit treffenden Worten ausgedrückt: «Es ist ein schlechter Film, den ich sehr liebe.»

E

Eine unverzeihliche Liebe

Moses

76/266

Regie: Gianfranco De Bosio; Buch: Anthony Burgess, Vittorio Bonicelli, G. De Bosio; Kamera: Marcello Gatti; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Burt Lancaster, Anthony Quayle, Laurent Terzieff, Ingrid Thulin, Irene Papas, Shmuel Rodensky u. a.; Produktion: Italien 1975, ITC/RAI, 132 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

In einer bilderbogenartigen Illustration wird das Leben und Wirken Moses' anhand der alttestamentarischen Vorlage geschildert. Der aus einer italienischen Fernsehreihe zusammengeschnittene Film ist zwar nicht zum blossen Spektakel geraten, lässt aber auch einen eigenständigen Zugriff vermissen. Sehenswert Burt Lancaster als Moses; er verleiht dieser Rolle Ansätze zu differenzierten Konturen.

→20/76

J

Montag, 11. Oktober

21.15 Uhr, ZDF

 **Dupont Lajoie**

Spielfilm von Yves Boisset (Frankreich/Italien 1974), mit Jean Carmet, Pierre Tornade, Jean-Pierre Marielle. – Ein Pariser Bistrotbesitzer wird während seiner alptraumhaften Ferien an der Riviera zum Mörder an einem Mädchen und einem Algerier, dessen Bruder als Täter verdächtigt wird. Eindrücklicher Film über den alltäglichen Faschismus eines braven Durchschnittsbürgers, der zum Opfer seiner Dummheit, seines unbewussten Rassismus und Unbefriedigtseins wird. – Vgl. die ausführliche Besprechung in ZOOM-FB 3/76.

Mittwoch, 13. Oktober

20.15 Uhr, ARD

 **Spanien im Detail**

In seinem Film will der ARD-Korrespondent in Madrid, Horst Hano, mit der Schilderung der Wünsche, Hoffnungen und Ängste von fünf Spaniern, die die gegenwärtige Zeit des politischen Wechsels bewusst erleben, Antwort geben. Seine Personen sind: ein Tagelöhner in der Welt der Grossgrundbesitzer Andalusiens, ein Fabrikarbeiter aus der Grossstadt Sevilla, ein Geschäftsmann, ein Pfarrer in der Provinz, ein junger Offizier. Die porträtierten Spanier können nicht repräsentativ für das gesamte Volk sein, doch die Fragen, die sie und ihre Lebensbeschreibung beantworten sollen, sprechen die zentralen Probleme der aktuellen politischen Entwicklung in Spanien an.

20.25 Uhr, DSF

 **Der Stumme**

Fernsehfilm von Gaudenz Meili nach dem Roman von Otto F. Walter. Vgl. den Beitrag in dieser Nummer unter «TV/Radio – kritisch».

21.15 Uhr, ZDF

 **«... der werfe den ersten Stein»**

Menschen, die sich zu einer Schuld bekennen als dem Ergebnis eigener Fehler, Unzulänglichkeiten und Versagens, sind selten geworden. Die «Strukturen»: Gesellschaft, Umwelt, Erziehung und Milieu, gelten als deren eigentliche Ursachen. Der Film will

Menschen, die «schuldig» geworden sind, über sich und ihre Schuld vor der Kamera nachdenken, sprechen lassen: den Chauffeur, der ein Kind totfuhr, die geschiedene Frau, die vor den Scherben ihrer Ehe steht, den Bagatelltäter, der sich keiner Schuld bewusst ist.

Donnerstag, 14. Oktober

16.05 Uhr, DRS I

 **Die Belohnung**

Das Hörspiel von Basar Sabuncu ist ein Milieustück aus der Türkei, genauer: aus den Slums von Ankara. In der armseligen, über Nacht zusammengebauten Hütte des Nachtwächters Sabri herrscht grosse Aufregung, für ein Festessen werden die letzten Ersparnisse geopfert, Kleider und Teller zusammengeliehen. Erwartet werden Sabris Brotherr, ein Fabrikbesitzer, und dessen Frau, die sich zum Essen eingeladen haben. Sabri hatte einen Kassendieb gestellt und erhofft sich eine Gehaltsaufbesserung. Sein Fabrikherr schenkt ihm einen silbernen Teller mit der Inschrift «Dem Helden Sabri». Aber dies ist noch nicht die eigentliche Belohnung. Zweitsendung: Dienstag, 19. Oktober, 20.05 Uhr.

20.25 Uhr, DSF

 **Der Herrscher von Neu-Helvetien**

1834 macht in Burgdorf der Tuchhändler Johann August Sutter Bankrott und beschliesst, nach Amerika auszuwandern. Fünf Jahre später wagt er sich von San Francisco aus als einer der ersten Weissen ins Hinterland der damals mexikanischen Provinz Kalifornien vor, um sich im Sacramento-Tal als Farmer niederzulassen. Fortan führt Sutter ein Leben, das wegen seiner Abenteuerlichkeit, Dramatik, Komik und auch Tragik fast unglaublich scheint. Im Film spielt Klaus Knuth in 23 Kurz-Szenen den Pionier und führt gewissermassen als Chronist in eigener Sache durch die 50minütige Dokumentation, die die Sutter-Legende immer wieder an der Wirklichkeit misst.

21.10 Uhr, DSF

 **La guerre est finie**

Spielfilm von Alain Resnais (Frankreich/Schweden 1966), mit Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold. – Porträt eines gegen das Franco-Regime agierenden Exil-

•
Regie: Bernardo Bertolucci; Buch: Franco Arcalli, Giuseppe und B. Bertolucci; Kamera: Vittorio Storaro; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Gérard Depardieu, Robert de Niro, Burt Lancaster, Sterling Hayden, Dominique Sanda, Stefania Sandrelli, Donald Sutherland, Alida Valli, u. a.; Produktion: Italien/Frankreich/BRD 1974/75, PEA/Artists Associés/Artemis, 160 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Der erste Teil des Films, der erst mit dem zweiten Teil eine geschlossene Ganzheit bildet, zeigt mit lyrischer Transparenz und dramatischer Kraft, wie die Bauern ihre eigene Identität entdecken und dadurch zum Klassenkampf finden, während sich auf der andern Seite bereits ein Faschismus ankündigt, der den Unternehmern im Kampf gegen die neue politische Kraft nützlich wird. Ein dialektisch durchgestaltetes Werk, das Emotion und Analyse, Sinnlichkeit und Intellekt zusammenbringt.

E★

→19/76
•
Neunzehnhundert – 1. Teil

• **Prima ti suono e poi ti sparo** (Zwei tolle Hechte jagen Desperados) 76/268

Regie: François Legrand; Buch: O. Coltelacci; Kamera: Mario Capriotti; Musik: Guido und Maurizio De Angelis; Darsteller: George Hilton, Rinaldo Talamonti, Piero Lulli, Herbert Fux, Hans Terofal u. a.; Produktion: Italien/Österreich 1975, Gloria Film/Neue Delta Film, 94 Min.; Verleih: Stamm Film, Zürich.

Mit seiner Gitarre in der Hand und von vier hübschen Frauen tatkräftig unterstützt, befreit ein geschickt-hinterlistiger Vagabund eine Westernstadt vom Terror einer Bande. Die Ambition bleibt bei dieser Westernparodie hinter dem Können – nicht nur, weil es sich dabei um einen billigen Trinity-Epigonen handelt.

E

•
Zwei tolle Hechte jagen Desperados

• **Der Stumme**

76/269

Regie: Gaudenz Meili; Buch: G. Meili nach dem gleichnamigen Roman von Otto F. Walter; Kamera: Pio Corradi; Musik: Jonas C. Haefeli; Darsteller: Wolf Kaiser, Uli Krohm, Hanna Schygulla, Rosalinde Renn, Klaus Knuth, Hans Gaugler, Günter Lamprecht u. a.; Produktion: Schweiz 1976, Ciné-Groupe/Deutschschweizer Fernsehen, 110 Min.; Verleih: noch offen; Fernsehstart: 13. Okt. 1976, DSF.

Ein stummer Hilfsarbeiter, der in seiner Jugend miterleben musste, wie sein Vater im Affekt die Mutter erschlug, und bei diesem Schock die Sprache verlor, sucht als Erwachsener diesen Vater – und findet ihn bei einem Bautrupps auf einer einsamen Strassenbaustelle im Jura. Die Überwindung der inneren Distanz, die den Sohn vom Vater trennt, macht den eigentlichen Inhalt des Filmes aus. Meili hat die komplexe Erzählstruktur des gleichnamigen Romans von Otto F. Walter teils in eine Folge von Rückblenden, teils in einfache, schwerblütige Stimmungsbilder aufgelöst. – Ab etwa 14 möglich.

J★

→19/76

• **Worse Than Vultures/The Bullfighters** (Das Todeslied der stählernen Ketten) 76/270

Regie und Buch: Abel Salazar; Kamera: José Ortiz Ramos; Musik: Gustave C. Carrison; Darsteller: Lance Hool, Jorge Rivero, A. Silvestre, Mabel Luna u. a.; Produktion: USA/Mexiko 1974, Monarex, 80 Min.; Verleih: Stamm Film, Zürich.

Ein billig-dilettantischer Motorrad-Rocker-Film um einen Indianer und eine sechsköpfige Gruppe von Motorradgangstern. Der nur von zwei uralten, sich stets wiederholenden Musiknummern begleitete Streifen hat ausser der Attraktivität des einstigen US-Stars Jorge Rivero selbst für das Spezialpublikum dieses Genres nur wenig zu bieten.

E

•
Das Todeslied der stählernen Ketten

spaniers, der während eines kurzen Aufenthaltes in Paris von Müdigkeit und Zweifel befallen wird. Resnais' Film sucht, indem er Zeitgeschichtliches und Privates ineinanderschlingt, nicht die politische Stellungnahme, sondern eine intelligente und abwägende Darstellung des in seinem Streben mit der Wirklichkeit in Konflikt geratenen Revolutionärs zu geben.

Samstag, 16. Oktober

10.00 Uhr, DRS II

Ihr kleines Geheimnis

Das Hörspiel von Béatrix Beck soll auf einer tatsächlich passierten Geschichte beruhen. Es zeigt ein Menschenschicksal unter extremen Voraussetzungen. Joelle ist die Tochter einer Geschorenen, d. h. einer Frau, die während der Zeit der deutschen Besatzung in Frankreich mit Nazis geschlafen hat und nach der Befreiung zur Strafe von ihren Landsleuten kahlgeschoren wurde. Joelle hat ihre Herkunft auch als 26jährige nicht überwunden. Aber trotz all den negativen Erlebnissen und trotz all den Fehlern, die begangen zu haben sie sich eingestehen muss, ist sie im Grunde ein liebenswerter Mensch geblieben. Zweitsendung: Sonntag, 17. Oktober, 21.00 Uhr.

23.05 Uhr, ZDF

Der letzte Zeuge

Spielfilm von Wolfgang Staudte (BRD 1960), mit Martin Held, Hanns Lothar, Ellen Schwiers. – Der Mord an einem unehe-lichen Kind bringt ein Verfahren in Gang, das die benachteiligte Stellung des Tatverdächtigen in der deutschen Strafprozessordnung und die Problematik der Untersuchungshaft aufzeigt (Inzwischen sind die Bestimmungen zur Untersuchungshaft zugunsten der Betroffenen geändert worden). Im aggressiven Stil Staudtes brillant inszenierter und eindrücklich gespielter Diskussionsbeitrag zur Gerichtspraxis.

Sonntag, 17. Oktober

14.00 Uhr, DRS II

Rot ist mehr als eine Farbe

Zwischen dem Rotstift des Lehrers und dem Lippenstift der Dame gibt es mancherlei rote Möglichkeiten. Das Rot im Strassenverkehr beispielsweise zwingt uns zum Anhalten,

rot angeschriebene Preisschilder im Schaufenster signalisieren uns preisgünstigen Einkauf. Rot werden hat nichts mit «Rot sein» zu tun und die rote Nase des Trinkers hat mit seiner politischen Einstellung etwa soviel zu tun wie das Rotkäppchen mit der Mütze des Stationsvorstandes. Trotzdem begleitet uns die rote Farbe wie ein roter Faden durch das ganze Leben, denn «Rot ist mehr als eine Farbe».

20.05 Uhr, DRS I

Demokratie und Planung

Im Mittelpunkt des traditionellen Ferienkurses der Schweizerischen Staatsbürgerlichen Gesellschaft stand in diesem Jahr das Thema «Demokratie und Planung». In zahlreichen Vorträgen und Gruppengesprächen wurde dabei versucht, das Problem der Planung zu unserem politischen System in Beziehung zu bringen: Welches sind die Aufgaben der Planung in einem freiheitlichen Staatswesen? Stösst Planung in der föderalistischen Struktur der Schweiz nicht an eine unüberwindbare Schranke? Lässt sich Planung «demokratisieren»?

21.00 Uhr, ARD

Konfrontation

Spielfilm von Rolf Lyssy (Schweiz) mit Peter Bollag, Gert Haucke, Marianne Kehlau. – Im Februar 1936 erschießt der jüdische Student David Frankfurter in Davos den Leiter der «Landesgruppe Schweiz der NSDAP», Wilhelm Gustloff, und stellt sich hinterher der Polizei. «Konfrontation» ist eine filmische Rekonstruktion dieses politischen Attentats und des Prozesses gegen den Täter. Sorgfältig zeigt Lyssy die Fakten auf, die Frankfurter zu dieser Tat bewogen, und wie schwer man sich in der neutralen Schweiz mit der Beurteilung des Attentats aus rechtlicher, moralischer und politischer Sicht tat. – Vgl. die ausführliche Besprechung in ZOOM-FB 1/75.

Montag, 18. Oktober

21.05 Uhr, DSF

Sobotich, Szöllösy, Antos: Geboren in Ungarn...

Oktober 1956: Aufstand der Budapester Arbeiter und Studenten, blutige Niederwerfung durch die einmarschierenden Russen,

Regie: J. Lee Thompson; Buch: Barry Beckerman; Kamera: Lucien Ballard; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: Charles Bronson, John Houseman, Jacqueline Bisset, Maximilian Schell, Harry Guardino, Harris Yulin, Dana Elcar u. a.; Produktion: USA 1976, Kohner-Beckerman-Canter, 89 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Was sich anfangs als eine problemlose Übermittlungsaufgabe ausweist, die dem erfolglosen Krimiautor St. Ives für ein Entgelt von 10000 Dollars angeboten wird, wird bald zu einem mörderischen Spiel mit gezinkten Karten. Der «klassischen» Exposition folgt ein «klassischer» Ablauf, der jegliche Individualität vermissen lässt. Jedenfalls wird dieser Film, der die Schludrigkeit der Inszenierung durch andauernde Kamerafahrten zu überdecken sucht, an Bronsons berechnend aufgebautem Image nichts ändern.

E

Stunde der Abrechnung

Twenty Thousand Leagues Under the Sea (20000 Meilen unter dem Meer)

76/272

Regie: Richard Fleischer; Buch: Earl Felton nach Jules Verne; Kamera: Frank Planer; Musik: Paul Smith; Darsteller: Kirk Douglas, James Mason, Paul Lukas, Peter Lorre, Robert J. Wilke u. a.; Produktion: USA 1954, Walt Disney, 128 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Diese 1954 entstandene Disney-Produktion ist eine zwar mehr technisch, aber teilweise auch inhaltlich interessante Verfilmung des berühmten Romans von Jules Verne aus dem Jahre 1869/70. Die Abenteuergeschichte um den aus der Gesellschaft ausgestossenen Kapitän Nemo, der mit seinem phantastischen U-Boot «Nautilus» in eigenartiger Weise für Frieden und gegen Unrecht unterwegs ist, birgt moderne Mythen und Errungenschaften, die Verne in genialer Utopie vorweggenommen hat. Auch in der Filmfassung ist davon noch erstaunlich viel erhalten geblieben.

J★

Zwanzigttausend Meilen unter dem Meer

Neue Filme im SELECTA-Verleih

Aktionsfilm: Friaul

Friaul braucht dringend Hilfe! Zur Motivation von Hilfsaktionen in Kirchengemeinden und Schulen wurde von Karl Gähwyler soeben ein Film mit dem Titel «Forza Friuli» fertiggestellt. Er liegt in deutscher und italienischer Version vor, dauert ca. 20 Minuten, und kann ab sofort zum Verleihpreis von Fr.18.– beim SELECTA-Verleih bezogen werden.

P. Maximilian Kolbe

Piotr Friedrich, Polen 1972, farbig, Lichtton, 27 Min., Dokumentarfilm, Fr. 30.–, SELECTA.

Ein aus authentischem Material gestaltetes filmisches Dokument über das Leben und Sterben des polnischen Franziskanerpaters Kolbe, der im August 1941 in Auschwitz für einen Mithäftling freiwillig in den Tod ging.

Das Gespräch

Zbigniew Rybczynski, Polen 1974, farbig, Lichtton, 26 Min., Dokumentarfilm, Fr. 30.–, SELECTA.

Ein Tag im Leben eines kleinen Mädchens,

das keine gemeinsame Sprache mit seinen Eltern, Schulkameraden und anderen Menschen finden kann und in eine eigene Phantasiewelt flüchtet.

Ein Hamster aus Hamsterdam

W. Reiner/Z. Drakulic, BRD 1975, farbig, Lichtton, 11 Min., Zeichentrickfilm, Fr. 18.–, SELECTA.

Ein Hamster friert im Winter und er wünscht sich deshalb Handschuhe. Um solche zu bekommen, zieht er durch die ganze Welt, bis er in «Handschurei», wo die Handschuhe auf Bäumen wachsen, solche bekommt. Zeichentrickfilm für Kinder.

Fünf Minuten Krimi

Jozsef Nepp, Ungarn 1974, farbig, Lichtton, 7 Min., Zeichentrickfilm, Fr. 15.–, SELECTA.

Ein «Sex and Crime»-Trickfilm, der mit seinen hektisch aufeinanderfolgenden Gags das Phänomen der Brutalisierung in und über Medien bewusst machen will.

SELECTA-Film, rue de Locarno 8, 1700 Fribourg (Tel. 037/227222)

Massenflucht der ungarischen Bevölkerung ins westliche Ausland. Eine Welle der Solidarität überflutet die Schweiz, der Bundesrat beschliesst die Aufnahme von 14 000 Flüchtlingen. Was ist aus diesen inzwischen geworden? Haben sie sich integriert? Sind aus ihnen «echte» Schweizer geworden? Der Dokumentarfilm von André Picard, Matyas Gödrös und Erich Liebi zeigt am Beispiel von drei Ungaren, welche Probleme sich stellen können, wenn Menschen gezwungen sind, sich in einem neuen Land zurechtfinden zu müssen, gezwungen sind, die ursprüngliche Identität durch ein neues, ungewohntes Zugehörigkeitsgefühl zu ersetzen.

21.15 Uhr, ZDF

 **In der Fremde**

Spielfilm von Sohrab Shahid Saless (BRD/Iran 1975). Siehe «Arbeitsblatt Spielfilm» in dieser Nummer.

Mittwoch, 20. Oktober

20.20 Uhr, DSF

 **Telearena: «Feldgraue Scheiben»**

Was bedeutet die Rekrutenschule im Leben eines jungen Schweizers? Ist sie «nur» militärische Ausbildung, ist sie Erziehung zum verantwortungsbewussten, abwehrbereiten Staatsbürger, macht sie den Jüngling zum Mann? Diese und andere Fragen bilden das Thema der fünften «Telearena». Wie bisher wird ein aus Betroffenen, Fachleuten und interessierten Personen zusammengesetztes Studiopublikum über diese Fragen diskutieren. Grundlage der Diskussion bildet das Hörspiel «Feldgraue Scheiben» des Schweizer Autors und Offiziers Hanspeter Gschwend. Das Stück beschäftigt sich mit dem Konflikt eines jungen Offiziers, dessen Aufgabe es ist, Rekruten einer Armee in Friedenszeiten auf einen Eventualfall, den Krieg, vorzubereiten. Die konsequente Durchführung seiner Aufgabe bringt den Offizier in Konflikt mit sich selbst, seinen Kollegen und Vorgesetzten und seinen Rekruten. Auf manche aufgeworfene Frage lässt sich keine eindeutige, klare Antwort finden. – Als das Fernsehen 1974/75 eine Bildschirmfassung des Hörspiels produzieren wollte, brachte das EMD das Projekt zu Fall, indem es seine Mitarbeit kurzfristig absagte mit der Begründung, das Spiel zeichne ein Zerrbild der Armee (vgl. ZOOM-FB 6/75, Seite 1).

21.15 Uhr, ZDF

 **The Fearless Vampire Killers** (Tanz der Vampire)

Spielfilm von Roman Polanski (GB 1966), mit Jack MacGowran, Roman Polanski, Sharon Tate. – Ein kauziger Professor und sein furchtsamer Gehilfe spüren in Transsylvaniens märchenhaft verwunschener Winterlandschaft ein von Vampiren bevölkertes Schloss auf. Polanski führte mit dieser Gruselkomödie die Tradition primitiver Horror-dramen ad absurdum und liess das verrückte Geschehen in eine hintergründig-ironische Szene münden: In einem Schlitten flieht der Professor von der Vampir-Burg, ohne zu ahnen, dass seine Begleiter inzwischen selbst Vampire geworden sind. So wird noch der Wissenschaftler zum Werkzeug des Vampir-Grafen: Er trägt das Böse in die Welt.

Donnerstag, 21. Oktober

18.20 Uhr, ZDF

 **Den lieben langen Tag**

Thema dieser 13teiligen neuen Serie ist die berufstätige Frau. Trotz vieler Bemühungen um eine Verbesserung der rechtlichen und sozialen Stellung der Frau in unserem Land gibt es noch immer eine Unmenge von Hürden auf dem Weg jener Frauen, die von ihrem Recht auf freie Persönlichkeitsentfaltung Gebrauch machen wollen, und sei es nur, indem sie einen Beruf ausüben. Emanzipation in der Sackgasse? Die Serie kann darauf auch keine Antwort geben. Sie versucht nur, anhand einiger Beispiele etwas von den Schwierigkeiten anzudeuten, die viele Frauen haben.

21.40 Uhr, DSF

 **Fat City**

Spielfilm von John Huston (USA 1972), mit Stacy Keach, Jeff Bridges, Susan Tyrell. – Erzählt wird die Geschichte des einst erfolgreichen Boxers Billy und des zehn Jahre jüngeren Ernie, der sich von Billy überreden lässt, sich ebenfalls als Berufsboxer zu versuchen. Die Hoffnung auf den Erfolg im Boxring und das grosse Geld erweist sich als Täuschung. Huston hat keinen Film über das Boxen gedreht – es werden denn auch nur wenige Kämpfe gezeigt –, sondern über ein Milieu, in dem Menschen zum Scheitern verurteilt sind – Spiegelbild einer Gesellschaft, für die nur Leistung und Reichtum zählt.

Salamandre»), der Wille von Françoise und Vincent («Le retour d’Afrique») zum zielbewussten Handeln nach anfänglichem Zögern. Über der Handlungsweise der acht kleinen Propheten lauert wie ein Pleitegeier die Resignation. Max, zu dem noch am ehesten Vertrauen zu gewinnen ist, weil er spontan politisch handelt, als er von einer Spekulationsaffäre vernimmt, obschon er Politik als eine unnütze Sache empfindet, verliert sich im Spiel und hat den aktiven Posten eines Journalisten mit dem passiven des Korrektors vertauscht. Mathieu, der vielleicht am besten erkennt, was notwendig wäre, der die Kinder aus der Schule nimmt und sie im Treibhaus unterrichtet, weil er fühlt, dass die offizielle Schule nicht vorwärts weist, sondern Bestehendes zementiert, der auch eine Sammlung der Kräfte als notwendig empfindet, scheitert stets an der Realität. Sein Brotkorb hängt immer ein wenig zu hoch, als dass er der politischen Arbeit genügend Zeit einräumen könnte. Er wird von der Gesellschaft, die er verändern möchte, dauernd in Trab gehalten.

Engagement am falschen Ort, um nicht zu sagen Flucht in die Belanglosigkeit, kennzeichnet die Verhaltensweise einiger anderer kleiner Propheten. Marco der Lehrer flüchtet desillusioniert von der Schule, wo die Menschen von morgen geprägt werden, in die Mauern des Altersheims, wo er unangefochten wirken kann. Marie, die im Stil edlen Brigantentums im Supermarkt für die alten Menschen zu kleine Preise in die Kasse tippt, verrät zwar Menschlichkeit, greift aber die wirklichen Probleme so wenig an der Wurzel wie der etwas rüde Bauer Marcel, der die Menschen als langweiligste und gefährlichste Tiere überhaupt bezeichnet und sie aus diesem Grunde weder photographiert noch zeichnet. Madeleine reisst, wenn immer sie nur kann, in die Welt schwärmerischer Meditation aus, exzentrisch und ein wenig verrückt. Sie möchte die Welt dahin verändern, dass alles eins wird, das Gute und das Böse, der Mann und die Frau, und sie versucht es nach ihren Möglichkeiten auch zu praktizieren. Ob sie die Dinge nicht ein wenig durcheinanderbringe, wird sie von Max einmal gefragt, der im übrigen den Tantrismus, die Lehre von der makrobiologischen Ernährung und andere «Errungenschaften» geistigen Schwärmertums als Fürze im Wasser bezeichnet. Der derbe Ausdruck kennzeichnet eigentlich die Verhaltensweise aller acht. Die kleinen Propheten kommen mir alle vor wie das Denkmal Jean-Jacques Rousseaus, das zu Beginn und am Schluss des Filmes ins Bild kommt: In Bronze erstarrt sitzt der Philosoph und Revolutionär auf seinem Sockel, umbrandet vom Verkehr, der Hetze des Alltags und von niemandem mehr wahrgenommen. Seine Ideen haben in den Köpfen der Intellektuellen überlebt, doch dort bleiben sie stecken, weil keiner das Gedankengut an die Basis weiterzugeben versteht, weil die Distanz zwischen den Denkmälern und den im Alltag eingespannten Menschen noch immer unüberwindbar ist. Den Revolutionären von 68 geht es nicht besser als Rousseau. Ihre Ideen sind zur Philosophie erstarrt. Neue Denkmäler können errichtet werden, und in der Welt ist alles beim Alten geblieben. Möglich, dass Jonas noch einmal von vorne beginnt. Darin liegt die Hoffnung der kleinen Propheten, die Hoffnung des Filmes auch. «Les jeux ne sont pas faits!», sagt Mathieu am Ende des Films beschwörend, und er meint damit wohl nichts anderes, als dass die Saat von Rousseau und jene von 1968 doch noch aufgehen und erblühen wird. So optimistisch wie der Film sich gibt – oder wie viele ihn sehen wollen – ist das eigentlich nicht. Schon deshalb nicht, weil die acht kleinen Propheten so furchtbar auf sich allein angewiesen sind, weil sie meinen, die Veränderung ganz allein herbeiführen zu müssen. Sie haben den Glauben verloren, dass ihnen jemand dabei behilflich sein könnte.

So mischt sich denn in die Poesie der Hoffnung auch eine Art lyrische Resignation. Sie findet ihren Ausdruck in herbstlichen Bildern, in kühlen Farben. Wo die Hoffnung der Protagonisten weitergesponnen wird, wo ihren Wünschen, ihren eigentlichen Sehnsüchten über die Möglichkeiten des Alltags hinaus Ausdruck verleihen, erstarrt das Bild gar in schwarzweiss und grau. Die Resignation findet – bewusst oder unbewusst – ihren Niederschlag auch im Formalen. Selten waren die Bilder Renato Bertas inhaltlich so leer, so ausschliesslich ästhetisch, und noch nie hat sich Tanner

so stark weg vom Bild in den literarischen Dialog, den Kommentar und die Zitation geflüchtet. «Jonas» ist deshalb beileibe kein schlechter Film geworden. Die Fülle der Anregungen ist immer noch gross, der Dialog kann stattfinden. Der Film ist von straffer Disziplin und gezügelter künstlerischer Intuition gleichermassen geprägt. Tanner ist der grosse Erzähler geblieben, auch wenn er diesmal eigentlich gar keine Geschichte erzählt, sondern Episoden miteinander in Verbindung bringt. Aber es scheint mir, dass sich in seine grosse und unbeschwerte Künstlernatur mit ihrem unbändigen Drang zur pointierten Äusserung ein Hauch von Mutlosigkeit eingeschlichen hat, dass sein Mut zur Utopie als Hoffnung angeschlagen ist. «Jonas» ist das Werk eines reifen, abgeklärten Künstlers, sehenswert in jeder Phase. Die Unschuld der Jugend aber ist verlorengegangen. Urs Jaeggi

Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson

USA 1976. Regie: Robert Altman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/262)

Mit den im Vergleich zum dahinter stehenden Haus viel zu grossen und zu viel versprechenden Fassaden längs der Mean Street in den Siedlungen des amerikanischen Westen begann es. Mit Glamour und keep smiling kam es auf uns, jenes an der Oberfläche orientierte amerikanische Leben, das in der Show seine extremste Ausprägung gefunden hat. Grösste Show-Fabrik aller Zeiten wurde Hollywood, das dieses amerikanische Produkt auf dem Transportmittel des Films weltweit verbreitete. Vom gleichen Ort aus ist nun eine gegenläufige Bewegung eingeleitet worden, eine Entzauberung der vordergründigen Bühnen- und Leinwandwelt, ein Abschminken des Star-Begriffs. Mit den gleichen Mitteln, mit denen gesellschaftliche und politische Mechanismen drapiert und versüsst worden sind, geht man nun daran, sie zu entlarven.

Nach «Nashville», einer Konfrontation mit der Show und ihrer Bedeutung im amerikanischen Leben und damit in der Politik der Vereinigten Staaten (vergleiche die laufenden Wahlkampagnen), bringt Robert Altman mit «Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson» eine unorthodoxe Geschichtsstunde auf die Leinwand. Die beiden Filme sind nahe Verwandte, obschon zeitlich fast ein Jahrhundert zwischen ihnen liegt: Es geht Altman darum, die auf das Äussere ausgerichtete Lebenshaltung, die Show-Mentalität sichtbar zu machen. In «Nashville» geht er sozusagen geographisch vor, indem er eine Stadt aus dem bunten Puzzle der Vereinigten Staaten herausgreift und sie als Exempel für gewisse Verhaltensmuster braucht; in «Buffalo Bill» ist es ein Mensch, ein Einzelner, der um die Jahrhundertwende sein Amerikabild inszenierte und geschäftstüchtig verkaufte. Altman stellt diesen Helden in einer Röntgenaufnahme vor.

Die Story von Buffalo Bill – es gibt die eine, alleingültige gar nicht, denn seine Biographien sind Legion – ist dabei von zweitrangiger Bedeutung. Trotz dem genauen Zeitkolorit von 1883 geht es Altman um das Heute, um die USA 1976, um seine Zeitgenossen. Im Taumel der 200-Jahr-Feier wartet er zum zweiten Mal mit einem filmischen Geschenk auf, das besinnlich, um nicht zu sagen ernüchternd wirken dürfte. Eine böse, sarkastisch gefärbte Gabe mit dem lobenswerten Ziel der Selbstkritik und -erkenntnis.

Um seinen Mitbürgern die amerikanische Situation bewusst zu machen, entlarvt Altman den legendären Buffalo Bill, den – wie er im Film von sich selber sagt – «Grundstein des amerikanischen Show-Business», als einen Bluffer, einen Star, dessen Bild aus Hochstapelei besteht und dessen Fassade nur zusammenfassende Kulisse für grösstenteils erlogene Heldentaten und Abenteuer aus zweiter Hand ist.



Damit wird klar, dass es hier nicht um einen Abenteuerfilm oder gar um einen Western gehen kann, sondern um den Hintergrund solcher Unterhaltung, um ihre Haltlosigkeit. Wenn dazu noch berücksichtigt wird, dass dem Star-Image mit einem Star-Aufgebot – Paul Newman, Burt Lancaster, Geraldine Chaplin – zuleibe gerückt wird, dass mit brillantem Spiel der gigantische Zirkus demontiert werden soll, so ist die ganze Doppelbödigkeit des Werks zu erkennen, für dessen Drehbuch (nach «The Indians» von Arthur Kopit) der Regisseur zusammen mit Alan Rudolph verantwortlich zeichnet. Wenn der Zuschauer die Leere oder die nicht ungefährliche «Ideologie» hinter dieser Art von amerikanischem Show-Business erfassen und die Brüchigkeit der aus oberflächlicher Unterhaltung bezogenen Selbstbestätigung spüren soll, so kann er sich in «Buffalo Bill» nicht passiv verhalten. Altmans Film über die amerikanische Form von Unterhaltung ist viel weniger unterhaltend als herausfordernd.

William Frederick Cody, der als Buffalo Bill um die Jahrhundertwende zum Mythos wurde, hat in seinem Leben so ziemlich alles gemacht, was zum amerikanischen Heldenklischee seiner Zeit gehört hat. Er war Pony-Express-Reiter, Soldat, Büffel- und Indianerjäger. Vor allem aber war er einer der ersten Stars. 1883 gründete er einen Wildwest-Zirkus, eine Schau mit Reitspielen und Büffeljagden, Indianerkämpfen und einem weiblichen Schützenwunder (Geraldine Chaplin), und trat damit in den USA und auch in Europa auf. Er verstand es, dem Publikum als geschichtliche Szenen zu verkaufen, was es als Erinnerung an die Pionierzeit sehen wollte, und wurde – die Romanheftchen von Ned Buntline (Burt Lancaster) trugen das ihre dazu bei – zur lebendigen Legende, ungreifbar, bis zu seinem Tod im Jahr 1917 ein Leben der hundert Leben ausspielend.

Buffalo Bill (Paul Newman) wird im Film von Robert Altman bei der Arbeit, das

heisst beim Inszenieren seines Wilden Westens beobachtet. Das historische Thema hielt den Regisseur nicht davon ab, auch hier seinen bewährten Dokumentarstil anzuwenden: Es entstand ein Buffalo-Bill-Report. Die Kamera ist eigentlich nie auf Seiten der Zuschauer im Westernzirkus, sondern immer unter den Darstellern. Sie teilt Buffalo Bills Privatleben, die Besorgtheit um sein Image, seine Nervosität, seine Schwäche für zwitschernde Koloratursängerinnen und seine Berechnungen und Verhandlungen. Sie registriert den langen Weg des grossen Glases zum Mund des Alkoholikers Buffalo Bill, der nur noch ein Glas zu trinken versprochen hat und sich für diese Tagesration dafür einen mehrlitrigen blumenvasigen Pokal auswählt. Sie zeichnet seine Tobsuchtsanfälle auf und sein verräterisches Mass der Dinge.

Sitting Bull, der als «Künstler» engagierte Indianerhüptling, setzt Buffalo Bills Show Grenzen. Er schweigt zwar, aber er trägt Verantwortung für sein dezimiertes Volk. Er ist der Antistar, der an der Wirklichkeit und nicht am Schein engagierte, unverstanden mit der Bitte für sein Volk, doch verstehend, ausgenützt, doch letztlich unverletzlich. In solchen «Plädoyers» für die Sache der Indianer (und aller durch unsere Zivilisation bedrohten Urbevölkerungen) liegen die stärksten Momente des Films. Vielleicht entsprechen sie am besten der Machart des Werks, diesem künstlichen Beobachten und Abwarten, diesem Inszenieren, bei dem auch eine bei den Dreharbeiten verletzte Geraldine Chaplin als einarmig Schiessende noch dazu gehört, diesem Zerschneiden einer Oberfläche. Daraus resultieren Längen, die jedoch niemals auch Leeren sind. Vielleicht werden sie auch nur von uns so gewertet, weil es für Europäer kaum möglich sein dürfte, die ganze Hintergründigkeit dieses Films zu verstehen. Indessen sind auch wir nicht vor den Auswüchsen des Show-Business gefeit, sei es nun in importierter oder einheimischer Unterhaltung. (Vgl. dazu auch ZOOM-FB 14/76 S. 10.)

Fred Zaugg

Hearts of the West (Hollywood Cowboy)

USA 1975. Regie: Howard Zieff (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/263)

Von einer Komödie erwartet man gemeinhin Geschwindigkeit, eine Fülle an Gags, Abwechslungsreichtum und Vielfältigkeit, eine Portion Tragik, die dann die Komik nur noch erheiternder erscheinen lässt. Wäre nun dies das allein seligmachende Rezept, so könnte man Howard Zieffs «Hollywood Cowboy» gleich abschreiben. Denn Zieff ist weder ein Mel Brooks noch ein Jerry Lewis, weder ein Woody Allen noch ein Melvin Frank. Zieff hat bestimmt mit all diesen etwas gemeinsam, doch im Endeffekt verweigert er sich einer Katalogisierung in dieser Richtung. Sein Film steht irgendwo daneben, er stellt andere Ansprüche, die aber in ihrer Wirkung nicht weniger vergnüglich sind. Der Unterschied liegt wesentlich im Einsatz der gängigen Mittel, wie und weshalb sie angewendet werden, in einer Dramaturgie, deren Kernpunkt die *Selbstverständlichkeit* ist.

Die Geschichte: Lewis Tater (Jeff Bridges), ein junger Bauernsohn aus Iowa, unternimmt alles, um ein Westernromanautor zu werden. Als er die Universität aufsuchen möchte, die ihm die nötige Ausbildung vermitteln soll, stellt sich diese als Schwindelunternehmen zweier Gauner heraus. Zufällig lässt er den Gewinn des Geschäftes mitlaufen, als er vor den beiden Ganoven flieht. In Hollywood, wohin ihn ebenfalls der Zufall führt, schlägt er sich als Extra bei billigen B-Western durch – mit mehr oder weniger Erfolg, da er sich allzu oft von seiner wilden Phantasie treiben lässt. Zusätzliche Schwierigkeiten treten auf, als die zwei Mächtegern-Gangster in der Traumstadt eintreffen...

Zieff verzichtet bei der Erzählung auf Situationen, es gibt nur *eine* Situation, die variiert und unter den verschiedensten Gesichtspunkten angegangen wird. Erreicht wird dies durch einen *Continuity-Gag*: Tater lebt in einer Welt der legendenhaften Wildwestromantik, als Schriftsteller erfindet er Personen, die seiner Vorstellung von heldenhaft, tapfer, aufrichtig und ehrlich entsprechen. Als Darsteller im Film versucht er, diese Cowboys zu verkörpern, nicht dem Script, sondern seiner Phantasie gemäss vorzugehen. Damit gerät er in Schwierigkeiten, seine Handlungen sind unerwünscht – ob auf dem Set oder im Alltag. Falls die Realität ihrerseits etwas fordernder wird, erweist er sich als Hasenfuss, benützt vorsorglich die Hintertür, um einer lauerten Gefahr zu entgehen. Andererseits – obwohl dies in der gleichen Linie liegt – übertreibt er seine «Heldentaten» so masslos, dass sie in ihrer Nichtigkeit erkennbar werden.

Aber nicht nur Tater ist Staffage in diesen Pappkartondekors, nicht nur er stirbt unter blinden Kugeln. Da gibt es manchen, der schon jahrelang an derselben Stelle dieselben Handlungen spielen muss, da gibt es den, der immer zuerst stirbt usf. Keiner ist der Cowboy, den Tater sich vorstellt. Sie führen einzig und allein einen Job aus, der ihnen den Lebensunterhalt garantiert – jedoch immer mit dem Risiko verbunden, bei der nächsten Produktion nicht mehr dabei sein zu können. Deshalb hat man seine kleinen Tricks, wie sich am besten durchzuschlagen, ohne den Ärger des Regisseurs (Alan Arkin) auf sich zu lenken. Diese Spielregeln lernt Tater von Howard Pike (Andy Griffith), selbst einer, der mal Westernromane schrieb, jetzt aber ausgelaugt ist. Und auch hier erlebt Tater eine erneute Enttäuschung: Pike will sich mit Taters erstem Buch, «Hearts of the West», neuen Ruhm holen. Mit den grossen und kleinen Intrigen zu leben, heisst mehr, als nur den Wunschträumen und -vorstellungen nachzurrennen.

Mit beiden Füßen auf dem Boden steht allein das Scriptgirl der Tumbleweed Productions, Miss Trout (Blythe Danner). Immer wieder verhilft sie Tater zu kleinen Komparsenrollen. Klein ist übrigens in dieser Produktionsgesellschaft alles: B-Pictures werden am Förderband gedreht, Abwechslung gibt es kaum. Einzig an der Mauer des Restaurants, in dem sich die Darsteller treffen, hängt ein riesiges Plakat, das auf die grossen Produktionen verweist und darauf, dass Tonfilme gedreht werden. «Garbo Talks» steht dort drauf, gepriesen wird «Anna Christina». Im Restaurant jedoch befinden sich nur die kleinen Fische, die den Traum von einer grossen Karriere längst begraben haben. Beverly Hills bleibt für sie ein leeres Wort, keine Tatsache. Solcherart könnte «Hollywood Cowboy» ein moralisierender Film sein, der mit dem Zeigefinger darauf deutet, wie schlecht es einem in der Traumstadt ergehen kann; der den Werdegang seines Helden vom selbsternannten zum anerkannten Schriftsteller als Aushänger dafür verwendet, ein Leben in Selbsterkenntnis und Bescheidenheit zu propagieren. Zieff interessiert sich aber nicht dafür, weder erscheint im glaubwürdigen Spiel von Jeff Bridges als Lewis Tater jene gewisse Aufdringlichkeit und Sterilität, die die moralisierende Komponente herausheben würde, noch wird die Geschichte mit jenem Ernst abgehandelt, der ihr Glaubwürdigkeit verleihen könnte. Vielmehr bevorzugt Zieff einen Grenzbereich des Absurden, indem er alles zusammenreihet, wie wenn es die selbstverständlichste Sache der Welt wäre. Man gewinnt dadurch den Eindruck, als hätte er bei der Realisierung dieses Films überhaupt keine Mühe gehabt. Oft verwendet er kleine, unscheinbare Details, um zu einem nächsten Gedanken überzuleiten. Unter einem humoristischen Gesichtspunkt setzt er sie ein, wenn er den unterschiedlichen Effekt zeigt, den sie auf die Personen ausüben. Wie etwa am Schluss, wenn der eine Gangster Tater anschießt und der andere nicht versteht, dass man überhaupt schießen kann.

Generell aber lebt der Film – wie bereits erwähnt – von jener Konfrontation zwischen Realität und Phantasie, die die Welt Taters kennzeichnet. Das Paradoxe, ja die Absurdität insgesamt wird auf die Spitze getrieben. Zieff verweilt nie auf einem solchen Augenblick, sondern geht über ihn hinweg, als sei er die natürlichste Sache der Welt.

Michel Hangartner

Le locataire/The Tenant (Der Mieter)

Frankreich 1976. Regie: Roman Polanski (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/264)

Wie schon bei den furchtlosen «Vampire Killers» spielt Polanski auch in seinem neusten Film diesmal nicht nur eine, sondern *die* Hauptrolle. Denn vordergründig geht es nur um Trelkovsky. So heisst Polanski im Film. Trelkovsky ist ein kleiner polnischer Angestellter in Paris. Seine Erscheinung erinnert an Koerfers Gehülfen; er ist immer bereit, sich zu ducken, den Kopf einzuziehen. Nun hat er sich endlich eine Wohnung ergattert. Nur, diese Wohnung ist noch nicht eigentlich frei, denn die vorherige Mieterin, die sich aus dem Fenster gestürzt hat, ist noch nicht so ganz tot. Trelkovsky geht sie ins Spital besuchen und trifft dort Stella, ihre Freundin. Die Selbstmörderin, dick bandagiert, schreit auf, als sie Trelkovsky sieht.

Nach ihrem Tod zieht Trelkovsky (ich bin immer versucht, Polanski zu sagen) in die Wohnung ein, muss aber erleben, dass man ihn mit seiner Vorgängerin vergleicht, und, was für ihn im Augenblick ebenso unangenehm ist, dass man ihn nicht so leben lässt, wie er will. Was er will, ist nicht viel: Eigene vier Wände, einen Ort, wo er manchmal Bekannte vom Arbeitsplatz einladen könnte. Doch das wird nicht geduldet. Trelkovsky duckt sich, so wie er es gelernt hat, und versucht, nicht mehr aufzufallen und keinen, aber auch gar keinen Lärm zu machen. Langsam steigert er sich jedoch in die Vorstellung hinein, dass alle Leute versuchen, ihn zum Selbstmord zu treiben, so, wie sie es vielleicht schon mit seiner Vorgängerin getan haben. Er beginnt, sich wie eine Frau zu kleiden und stürzt sich schliesslich ebenfalls aus dem Fenster.

Ist «Le locataire» einfach ein banaler Film, der den Gedanken von der Identifikation mit dem Bild, das sich andere von uns machen, aufnimmt und mit einem Schuss



Horror und einer Prise Psychologie anreichert? Täuscht der Film über seine eigentlichen Schwächen und über seine Leere hinweg, weil er von Sven Nykvist wirklich grossartig photographiert wurde? Man würde mit einer solchen Einstufung Polanski kaum gerecht. Wenn es dem polnischen Regisseur in «Repulsion» und «Rosemary's Baby» auch besser gelungen ist, das Grauen und die Angst, die hinter allem stecken, fast physisch fühlbar zu machen, so schwingen diese Qualitäten in «Le locataire» doch stark mit.

Sicher ist auch das Fortschreiten einer Geisteskrankheit, das langsame Überhandnehmen von Zwangsvorstellungen – was immer das genau ist – schon besser beschrieben worden. Aber es scheint noch etwas anderes durch: Wenn der Kasten in Trelkovskys Wohnung zum ersten Mal in den Mittelpunkt des Bildes gerückt wird, wird man das Gefühl nicht mehr los, dass da doch noch irgend etwas dahinter sein müsse. «Dahinter» nicht nur im wörtlichen Sinn verstanden. Trelkovsky rückt den Kasten von der Wand weg. Die schlecht verputzte Wand wird sichtbar, und sie strömt jenen schwachen Hauch des Grauens aus, den man von «Rosemary's Baby» her kennt. Auch bei anderen Stellen zeigt Polanski, was dahinter ist, was dahinter sein könnte oder was man sich vorstellen kann, dass es dahinter ist, hinter dem Schimpfen über den Lärm, hinter dem Klopfen an der Tür oder hinter den ägyptischen Schriftzeichen in der Toilette. Und dieses «Dahinter» kann für jeden anders aussehen.

Wenn Trelkovsky in der Wohnung von Stella, der er bisher vertraut hat, an die Tür geht und durch das verzerrende Guckloch Monsieur Zy, den Vermieter seiner Wohnung zu erkennen glaubt, während doch nur ein harmloser Hausierer vor der Tür steht, ist es für ihn Monsieur Zy, der ihn aufgespürt hat. Und für ihn ist in diesem Augenblick das und nur das wichtig. Hinter dem verzerrenden Glas des Gucklochs ist die Realität eine andere. Und sie wird von dem, der dahinter steht, solange nicht durchschaut werden, als er die verzerrende Wirkung des Glases nicht erkennt. Wenn er diese Wirkung erfasst hat und die Tür öffnet, dann steht für ihn ein Hausierer da, mit dem er wiederum gewisse Vorstellungen und Erwartungen verbindet, die verschieden sein können von den Erwartungen eines andern. Den Hausierer als Realität an und für sich gibt es nicht; er wird erst dadurch wirklich, dass ich ihn betrachte, von ihm Kenntnis nehme, mich mit ihm auseinandersetze.

Polanski gibt dem Zuschauer nicht immer erschöpfende Antwort, was «wirklich» ist und was andererseits nur in der Einbildung Trelkovskys existiert. Er hält diese Linie aber nicht durch. Nachdem sich Trelkovsky erschrocken von der Tür abgewendet hat, wird dem Zuschauer gezeigt, dass der Mann vor der Tür nicht Monsieur Zy ist, sondern eben ein harmloser Hausierer. Polanski gibt damit dem Zuschauer den Glauben, dass er die Sache so sieht, wie sie in «Wirklichkeit» ist. Er entlässt ihn in der Sicherheit, dass er es «besser weiss».

Dieser Fehler wiegt schwerer als die Tatsache, dass die Schilderung des französischen Mietshauses nicht voll gelungen ist, dass eben nicht alle Franzosen sind, die in diesem Paris Polanskis leben, sondern zum Teil englisch sprechende Schauspieler. Als solche bestellen sie (in der englischen Fassung) im Bistro nicht ein «petit rouge», sondern «a small glass of red wine».

Hanspeter Bundi

Eine «gesprochene Zeitschrift»

Die Vereinigung der Ordensgemeinschaften in Spanien plant, eine «gesprochene Zeitschrift» mit religiösen Nachrichten auf Kassetten herauszugeben. Zunächst soll die Zeitschrift zweimal im Monat und später wöchentlich erscheinen. Jede Nummer wird ungefähr 40 Minuten dauern und breite Informationen über aktuelle Themen aus dem christlichen Leben sowie Interviews, Debatten, Reportagen und Dialoge enthalten.