Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 29 (1977)

Heft: 4

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: 19.07.2025

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

Arbeit von Erwin Leiser über «Die Welt des Fernando Botero», des wohl grössten lebenden Malers von Lateinamerika. Der Filmschaffende und der Künstler spielen hier zusammen. Dadurch wird der Zuschauer mit dem Menschen vertraut, und von hier aus gewinnt er einen Zugang zum Werk, das zwar äusserlich problemlos erscheint, jedoch bei näherer Betrachtung immer neue Aspekte gewinnt, zu einer immer differenzierteren Aussage wird. Vor allem kommt seine politische Komponente stets deutlicher zum Ausdruck. Erwin Leiser versteht es, feinfühlig und offen zu porträtieren, was allerdings auch ihm fehlt, ist eine vor dem Gemälde verharrende, auf Pinselbewegungen verzichtende Kamera.
Vier Minuten lang bringt der Berner Kunstmacher Herbert Distel den Berner Eisenplastiker Jimmy Fred Schneider ins Bild und unterlegt ihm einen Burroughs-Text. Das Resultat ist eine reizvolle Film-Miniatur von erstaunlicher Intensität. Aus der einfachen, konsequent durchgehaltenen Anlage entwickelt sich eine spannungsvolle Zone zwischen Bild und Ton: Auflösung von Identität und Identifikation?

Fred Zaugg

FILMKRITIK

Todo modo (Todo modo oder Das Spiel um die Macht)

Italien 1976. Regie: Elio Petri (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/43)

Der Titel nimmt, so erfährt man im Laufe des Films, auf ein Wort des Ignatius von Loyola Bezug, und gleich in der Einleitung ist von den geistlichen Übungen die Rede, die der Ordensgründer der Gesellschaft Jesu empfohlen habe und die sich als ein Instrument der Ideologisierung und Disziplinierung, letztlich der Machtausübung auch heute noch bewährten. Elio Petri, der bislang schon in – anfangs wenig beachteten, später ziemlich erfolgreichen – Auseinandersetzungen mit den politischen Verhältnissen Italiens Härten nicht gescheut hat, setzt die Denunziation diesmal an den Anfang des Films. Das ist durchaus symptomatisch, denn was nachfolgt, ist keine Entwicklung von Thesen aus einer exakt beobachteten Realität, sondern die Interpretation dieser Realität unter dem Gesichtswinkel einer vorgegebenen These. Petri hat, mit anderen Worten, eine Entwicklung durchlaufen, die an diejenige seines Landsmannes Marco Ferreri gemahnt. Er steigert sich in einen rechten Furor angesichts des Beharrungsvermögens – so mag man wenigstens zu seinen Gunsten annehmen –, welches die gegebenen Machtverhältnisse in Italien gegenüber allen Attacken und Krisen an den Tag legen.
Was der Film schildert, sind eine Art Einkehrtage oder Exerzitien, welchen sich Spitzenfunktionäre von Partei, Staat und Wirtschaft unter geistlicher Leitung unterziehen. In einem supermodernen religiösen Zentrum obliegen diese Träger einer vielfach verfilzten Macht unter Leitung eines doppelgesichtigen Busspredigers der Meditation über Themen wie Sünde, Kreuzweg und Hölle. Zugleich wird im kleinen Kreise das Management einer aktuellen politischen Krise ausgehandelt, das nächste Revirement innerhalb der seit drei Jahrzehnten die Macht verwaltenden Partei vorbereitet. Der Name der Partei wird nie genannt, aber das wäre auch völlig überflüssig. Der Film hat die Democrazia Cristiana im Visier, und Petri denunziert sie als eine Hochburg heuchlerischer Machtverteidigung, die zugleich in steter Selbstzerfleischung begriffen ist. Die Verbindung von kühlem politischem Kalkül und pseudodevotem Getue, die in diesem Kreise nach Art eines zwangshaften Rituales gepflegt wird, wirkt lächerlich und abstossend zugleich. Die Moral der Askese

erscheint als verklemmte und verlogene Unmoral von krankhaft zurückgebliebenen Persönlichkeiten. Schliesslich mündet die ganze Veranstaltung in eine alle Beteiligten erfassende Seuche von Morden und Selbstmorden, die logische Konsequenz der Verwicklungen in Skandale, deren drohende Offenbarung alle in unsichtbarer Abhängigkeit von möglicher Erpressung (durch allwissende Kleriker?) hält.
Man kann Petris Film als eine Satire, als eine böse überspitzte Attacke verstehen. Sie wirkt beunruhigend und niederdrückend, soweit in ihr die Spiegelung von Realitäten zu erkennen ist. Das mag zutreffen für das zwiespältige Bild, das eine politische Gruppierung bietet, die die Verwirklichung und Verteidigung christlicher Ideale auf ihre Fahnen geschrieben hat, in ihrer Praxis aber immer wieder Anlass zur Vermutung gibt, dass sie den Eigennutz über das Gemeinwohl stelle und dass ihr vor allem an der Bewahrung der Macht und ihrer Pfründen gelegen sei. Und es mag auch zutreffen für eine Kirche, die ein zu enges Bündnis mit einer solchen Partei eingeht. Die Beziehung zwischen solch kritischer Erkenntnis und Petris polemischer Vision droht freilich abzureissen, weil der Film nicht das sachliche Argument sucht, sondern die irreale Übersteigerung. Das «Spiel um Macht» wird als eine sarkastische Farce aufgezogen, in der nur schwarz gemalt wird. Vielleicht muss man die Verhältnisse in Italien aus der Nähe kennen, um Petris Heftigkeit richtig einschätzen zu können. Die falschen Demutsgebärden, das missbrauchte Sündenbewusstsein, den zeitgenössischen religiösen Kitsch, die verfälschte Askese, die Skrupellosigkeit der Machtkämpfe und die politischen Leichen: Das alles hat Petri nicht erfunden. Aber er hat seine Darstellung auf diese Elemente reduziert und damit eine künstliche Welt geschaffen, die von anfang an tot ist. Wenn auch das gewollt ist, so hat Petri damit in Kauf genommen, dass er sowohl ungerecht ist wie auch flach und spannungsarm. Innere Konflikte sind in diesem synthetischen «huit clos» nicht möglich, weil es darin keine Menschen gibt, sondern bloss Abstraktionen. Angesichts der vielfachen Verwendung von «kirchlicher Folklore» in diesem Film fühlt man sich bisweilen an Buñuel erinnert. Der Vergleich macht aber gerade klar, wie eindeutig bei Petri alles ist und wie wenig Leben der Italiener seinen Figuren mitgibt. Eindeutigkeit ist hingegen nicht auch der äusseren Handlung eigen. Möglicherweise als Folge der Anlehnung an die Roman-Vorlage von Leonardo Sciascia (von der Petri freilich erheblich abweicht) begnügt sich der Film oftmals mit Andeutungen und überlässt den Zuschauer für das Verständnis der Details seinem Spürsinn. Das hat nichts damit zu tun, dass er zugleich ein Stück weit sich an die Figur des Kriminalspiels anlehnt. Die sich häufenden Morde bleiben vorerst undurchsichtig und in ihrer Motivierung rätselhaft, bis dann das Titel-Zitat den Schlüssel liefert. Die Aufklärung läuft auf eine Wort-Spielerei hinaus, vermag aber ansonst beim Zuschauer nur mässiges Interesse zu binden, weil die Polemik sie überdeckt.
Als Fazit ergibt sich, dass Petri sich von seinem grossen Zorn zu einer «Abrechnung» verleiten liess, die vermutlich Schadenfreude auf der einen und Empörung auf der anderen Seite auslöst, letztlich aber steril bleibt. Seiner Kritik, so man von einer solchen sprechen kann, fehlt in der Formulierung die künstlerische und intellektuelle Kontrolle und im Ergebnis die Verbindlichkeit. Der Aufwand an optischer Stilisierung und an verbalen Einfällen und der Einsatz von ansehnlicher Darsteller-Prominenz verpufft.

Edgar Wettstein

Pasqualino Settebellezze (Pasqualino Siebenschön)

Italien 1975. Regie: Lina Wertmüller (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/40)

«Held» von Lina Wertmüllers siebentem Film ist Pasqualino (Giancarlo Giannini), ein geschniegelter, pomadisierter Neapolitaner, vor dem Krieg Herr über sieben unverheiratete Schwestern – daher sein Übernahme «Settebellezze» – und ein Dutzend Frauen, die für ihn Matratzen herstellen. Er ist ein aufschneiderischer Geck,

der seine Selbstbestätigung darin findet, dass er allen Frauen des Quartiers, deren Popos ihm alle aus eigenem Tätscheln bekannt sind, den Hof macht. Er stolziert herum wie ein Gockel, ist seiner beleibten Mamma ein guter Sohn und wacht über die Ehre seiner sieben Schwestern, denn das ist alles, was sie haben. Dieser Ehre wegen, die auch die seine ist, und des Revolvers wegen fühlt er sich überall respektiert, ob er sich in Variétés, wo dicke Weiber vor wiehernden Männern auftreten, oder in Bordells herumtreibt. Als er in einem solchen Bordell zufällig seine älteste Schwester vorfindet, ist er in seinem Lebensnerv aufs empfindlichste getroffen. Da sich der Zuhälter weigert, Pasqualinos Schwester zu heiraten, gibt es nur eines, die verletzte Ehre reinzuwaschen: Pasqualino bringt den Zuhälter um, zerstückelt seine Leiche und expediert die einzelnen Teile per Bahn nach drei Städten. Dennoch wird er von der Polizei gefasst und entgeht der Todesstrafe nur, weil sein Advokat auf geistige Unzurechnungsfähigkeit plädiert. Pasqualino ist zwar damit nicht einverstanden, denn er ist stolz auf seine Tat, hat er durch sie doch wieder seine Ehre hergestellt. Einem politischen Häftling erklärt er: Mir gefällt der Duce irgendwie – er hat Ordnung gemacht und dadurch den Italienern im Ausland wieder zu Respekt verholfen ... Pasqualino kommt ins Irrenhaus, wo er sich nicht schlecht zu arrangieren und seine Virilität zu bestätigen weiss. Schief geht es, als er eine widerspenstige Kranke zu vergewaltigen sucht: Er wird erwischt, in die Zwangsjacke gesteckt und mit Elektroschocks behandelt. Inzwischen ist der Krieg ausgebrochen, der Duce braucht Kanonenfutter, Pasqualino meldet sich «freiwillig» – «Ich will *leben,* nichts kann schlimmer sein als hier» – und zieht als Soldat nach Deutschland in den Krieg.
Aber Pasqualino gerät dadurch nur auf die andere Seite eines Abgrundes. Sein Leben, an dem er doch so sehr hängt, für irgendetwas zu riskieren, ist seine Sache nicht. Den Kopf in blutige Bandagen gehüllt, desertiert er mit seinem Freund Francesco (Piero Di Iorio), nur von der Sorge geplagt, genug zum Essen zu finden fürs Überleben. Aber die beiden geraten den Deutschen in die Hände und werden in ein Konzentrationslager eingeliefert. Dieses Lager ist eine von «Industriellen des Todes»

verwaltete Hölle, in der eine perfekte Ordnung auf der scheusslichsten Erniedrigung und der kaltblütigen Folterung und Ermordung des Menschen beruht. An der Spitze dieser Todesmaschinerie steht eine Lagerkommandantin (Shirley Stoler), ein eiskaltes, gewaltiges, monströses Gebirge von Weib. Angesichts des Elends und der Verzweiflung, der ständigen Exekutionen und Massaker, kennt Pasqualino nur ein Ziel: Er will überleben, davonkommen, Kinder haben. Und er glaubt auch, einen Weg gefunden zu haben. War er in Neapel nicht immer unwiderstehlich und ein Meister der Verführung gewesen? Braucht nicht die böseste, kälteste und perverseste Frau ein bisschen Wärme, Geborgenheit und Liebe. Wie sich Pasqualino der Lagerkommandantin nähert, wie er von ihr erniedrigt wird und wie es ihm, nach einer «Henkermahlzeit» und mit Hilfe der Erinnerung an seine erste Liebe, gelingt, den weiblichen Kapo aus nackter Todesangst zu beschlafen, ist vulgär, obszön und abscheulich, aber auch erschütternd in einem (und vor allem eine grossartige Leistung des Schauspielers Giancarlo Giannini). Pasqualino hat sein Ziel erreicht – aber zu welchem Preis! Die Lagerkommandantin macht ihn zum Barackenchef, er muss die Opfer für die Hinrichtungen aussuchen und seinen Freund Francesco mit eigener Hand erschiessen. Pasqualinos Lebenshunger hat ihn zum Handlanger des Unmenschen und des Todes gemacht.

Nach dem Krieg ist Pasqualino nach Neapel zurückgekehrt. Er heiratet das Mädchen, das ihn einst bewundert hatte. Es stört ihn nicht, dass sie, wie auch seine Schwestern, eine Hure der Amerikaner geworden ist. Er will mit ihr viele, viele Kinder machen, damit sie ihn vor einer bösen Zukunft schützen. Pasqualino hat nichts gelernt. Er lebt, das ist das einzige, was für ihn zählt.

Lina Wertmüller erzählt die Geschichte Pasqualinos nicht geradlinig, sondern verbindet das Geschehen in Neapel durch Rückblenden mit dem Kriegs- und KZ-Teil. Dadurch gelingt es ihr, beide Erzählebenen unmittelbar miteinander in Beziehung zu bringen. Pasqualinos Verhalten in Neapel, seine falschen Ehrbegriffe, sein Männlichkeitswahn und seine seltsamen Beziehungen zu den Frauen – deren «Bild» aufgesplittert ist in das der Mutter und Schwestern und aller andern Frauen, die für ihn Freiwild sind –, bestimmt auch sein Verhalten im KZ. Sein naives Hochhalten von Ehre und Respekt machen ihn zum Mitläufer des Faschismus, seine unreflektierte Lebensgier prädestiniert ihn im KZ zum Handlanger des Todes. Pasqualino ist weder ein heroischer Sozialist noch ein poetischer Anarchist, deren Weg er kreuzt und die eigentlich der linken Regisseurin näher stehen müssten, sondern ein elender, erbärmlicher Durchschnittsmensch, ein Produkt seiner Umwelt, verächtlich fast in seiner gesellschaftlichen Unbewusstheit und lächerlich mit seinem Männlichkeitsdünkel. Und doch zeigt Pasqualino auch eine gewisse Grösse, wenn er sich hartnäkkig und unbeirrbar an nichts als *sein Leben* klammert. Es scheint, als hätte Lina Wertmüller in dieser zwiespältigen Figur die ganze Widersprüchlichkeit des Lebens selbst in seinem Elend und seiner Verworfenheit, in seiner Komik und Tragik, aber auch in seiner Erhabenheit und unüberwindlichen Kraft einfangen wollen.

«Pasqualino Settebellezze» hat bei mir einen sehr zwiespältigen Eindruck hinterlassen. Ich war stellenweise fasziniert von der Vitalität der Inszenierung, der sinnlichen Ausstrahlung der Bilder und der schauspielerischen Leistung Gianninis, mit dem Lina Wertmüller hier bereits den fünften Film gedreht hat. Die ehemalige Regieassistentin Fellinis verfügt über ein beträchtliches handwerkliches Können, wobei sie auch gelegentliche Anleihen bei Fellinis oder Viscontis (Grossaufnahmen!) keineswegs verleugnet. Lina Wertmüller verbindet in ihrem Werk die verschiedensten stilistischen Elemente: Tragikomödie, Pamphlet, Groteske, zynische Satire, Heldenepos, Vulgarität, Monstrosität und Obszönität sind hier zu einer geballten Ladung vermengt, die den Zuschauer ganz einfach überrollt, erschlägt und kaum zum Nachdenken kommen lässt. Das Verhalten des (italienischen) Mannes, insbesondere sein politisches Bewusstsein, mag ja einiges oder sogar viel mit seiner Beziehung zur Frau und der fehlenden Emanzipation zu tun haben, aber müssen deswegen gleich alle Frauen verunglimpft werden? Lina Wertmüller lässt nur dicke, schwabbelige und

dumme Frauen auftreten, während es auf der «männlichen Seite» immerhin Figuren wie den Sozialisten, den Anarchisten und Francesco gibt. Und vor allem meine ich, dass die Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Faschismus auf dem Hintergrund sexueller Abnormitäten eine Sackgasse ist. Lina Wertmüller folgt hier einer Mode, die von Pasolinis «Salò» über Liliana Cavanis «Portiere di notte» bis zu den «Ilsa»-Streifen reicht und bestenfalls die Schaulust kitzelt und oberflächlich betroffen macht, kaum jedoch wirkliche Zusammenhänge sichtbar zu machen vermag.

Franz Ulrich

Steppenwolf

Frankreich/Schweiz 1974. Regie: Fred Haines (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/42)

Dem Vernehmen nach soll sich bereits Bernhard Wicki einmal für eine Verfilmung von Hermann Hesses «Steppenwolf» interessiert haben, doch hätten damals die Erben des Dichters die Rechte nicht freigegeben. Im Gefolge der «Hesse-Renaissance» in den USA ist der Held des Buches, der sich selbst als «Steppenwolf» erlebende Harry Haller, zu einer Art «Idol» geworden. Eine Verfilmung des erstmals 1927 erschienenen Romans konnte deshalb nur noch eine Frage der Zeit – und eben der Verfilmungsrechte sein. Den Produzenten Melvin Fishman und Richard Herland (denen sich später als Geldgeber Peter J. Sprague anschloss) gelang es schliesslich nach zähen Verhandlungen, diese Rechte für teures Geld zu erwerben.
Als Drehbuchautor wurde Fred Haines gewonnen, der sich mit dem Szenario zu Joseph Stricks Ulysses-Film einen Namen gemacht hatte. Später übertrug man ihm auch die Regie, obwohl er noch nie einen abendfüllenden Spielfilm gedreht hatte. Von der ersten Kontaktnahme der Produzenten mit den Rechtsinhabern bis zur Premiere des Films im Jahre 1974 dauerte es ganze sechs Jahre – vier davon lebte Haines in Basel, wo er sich intensiv mit Hesse beschäftigte. In Basel wurden 1973 dann auch die Aussenaufnahmen des Films gedreht, während man für die Innenaufnahmen ein Studio in Hamburg wählte. Auch die Handlung wird im Film in Basel lokalisiert, was sich damit rechtfertigen lässt, dass Hesse wichtige Partien des Romans in dieser Stadt geschrieben hatte.
Für die drei Hauptrollen fand man eine geradezu ideale Besetzung: Der mit autobiographischen Zügen des Dichters ausgestattete Harry Haller, dessen Lebenskrise die Handlung der Geschichte ausmacht, hätte ursprünglich vom Drogenapostel Timothy Leary gespielt werden sollen. Nach dessen Ausweisung aus der Schweiz konnte man aber Max von Sydow für die Rolle gewinnen, was wohl der grösste Glücksfall in der langen Produktionsgeschichte dieses Films gewesen ist. Hallers rätselhafte Gegenspielerin Hermine (im Roman wohl als «Anima» des Helden im Jungschen Sinne zu deuten) wird von Dominique Sanda gespielt, während die Rolle des Musikers und Magiers Pablo Pierre Clementi übernommen hat. Die Filmmusik, der bei dieser Transposition grosse Bedeutung zukommt, komponierte der Basler George Gruntz. Bedenkt man, dass Haines schon durch seinen Vertrag zu einer möglichst wortgetreuen Verfilmung gezwungen war, so schienen die Voraussetzungen zu einer kongenialen Literaturtransposition gegeben. Um so erstaunlicher ist es, dass der Film so völlig daneben geraten ist – er trifft weder den Gehalt der literarischen Vorlage, noch vermag er in dramaturgischer und ästhetischer Hinsicht zu überzeugen.
Am wenigsten befriedigen die Traumsequenzen und die grossangelegte Schlusssequenz im «Magic Theatre», obwohl sich die Produzenten gerade hier besondere Mühe gegeben haben: Erstmals wurde die vom Fernsehen her bekannte «Blue Box» zur Erzielung besonderer Effekte in einem Spielfilm eingesetzt, und für die Malereien im «Magic Theatre» engagierte man eigens den Kunstmaler und Illustrator Mati

Klarwein. Als Resultat hat man nun die verwirrende Schilderung eines Trips vor sich, der zwar den in der Buchvorlage beschriebenen Stationen getreulich folgt, im Verhältnis zu den übrigen Partien des Films jedoch ein unangemessenes Übergewicht erhält. Dabei kann man Haines nicht einmal den Vorwurf machen, er habe nach dem Vorbild der Hippies den «Steppenwolf» als ein psychedelisches Rauschgiftabenteuer missverstanden – er hat lediglich die Wirkung bestimmter filmischer Ausdrucksmittel falsch eingeschätzt. Möglicherweise nahm er die Textvorlage einfach zu wörtlich: Dort ist die Rede davon, im «Magischen Theater» gebe es «nur Bilder, keine Wirklichkeit» (Haller muss sich am Ende sagen lassen, er habe die «hübsche Bilderwelt mit Wirklichkeitsflecken besudelt»), doch gemeint waren projektive Traumbilder, nicht Theaterkulissen, wie man sie nun zu sehen bekommt. Besonders irritierend ist dabei, dass Haines ein ideales Mittel gefunden hatte, um die visionären Zustände Harry Hallers darzustellen, es jedoch nicht sinngemäss einsetzte: die Basler Fasnacht. Während der Dreharbeiten im September 1973 hatte man im Basler Volkshaus extra einen dreitägigen «Fasnachtsball» organisiert, doch die dort gemachten Aufnahmen wurden lediglich als zusätzlicher Sinnenreiz verwendet. Wahrscheinlich wäre Haines dem Gehalt von Hesses Buch näher gekommen, wenn er den Maskengruppen und «Cliquen» eine echte dramaturgische Funktion in Hallers Visionen zugebilligt hätte, obwohl dies in der Romanvorlage nicht vorgesehen ist.
Dass der im Roman eingeschlossene «Tractat vom Steppenwolf» als Trickfilmeinlage (des Jugoslawen Jaroslav Bradac) aufgelöst wurde, bedeutet einen weiteren ärgerlichen Stilbruch. Nicht zuletzt wirken bei einem Schauspieler vom Format Max von Sydows auch die im Off gesprochenen Textpartien überflüssig. In den wenigen Sequenzen, in denen Sydow – ungestört von Kulissenzauber und filmischen Verfremdungseffekten – als Schauspieler zum Zuge kommt, wird Hesse plötzlich lebendig. Hier ahnt man, wo wohl das zentrale Missverständnis dieser ganzen Verfilmung gelegen haben muss: Die Qualitäten von Hesses Roman liegen in der Imagination, nicht im Sprachlichen. Eine wortgetreue Rekonstruktion bei der Verfilmung konnte deshalb nicht zum Ziel führen. Hier hätte es Mut zu einer sinngemässen Neuschöpfung gebraucht. Nur auf diesem Weg hätte es auch gelingen können, das Werk aus seiner Zeitgebundenheit zu lösen und den geistesgeschichtlichen Hintergrund, vor dem Hesses Held seine Krise erlebt, durch eine aktuellere Ausgangssituation zu ersetzen.

Gerhart Waeger

Wuthering Heights (Das Tal der heulenden Winde)

USA 1939. Regie: William Wyler (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/45)

William Wyler drehte «Wuthering Heights» 1939, während seiner Blütezeit bei Samuel Goldwyn. Als vielseitiger Regisseur, der lange als glanzloser, aber solider Routinier galt, entwickelte er seine Stärke in der Realisierung literarischer Vorlagen (u.a. von Lillian Hellman, Sinclair Lewis, Somerset Maugham) und schuf einige Meisterwerke, die beträchtlichen Einfluss auf die Entwicklung des amerikanischen Films hatten (zu den bekanntesten gehören «Dead End» und «The Best Years of Our Lives»). Weil Wylers Filme oft stark von den Vorlagen geprägt sind und er dazu neigte, die Form dem Thema unterzuordnen, kamen die formalen Aspekte in seinem Schaffen weniger zur Geltung: Im Schatten von Orson Welles experimentierte auch er mit «Tiefenschärfe» und «innerer Montage». Er arbeitete ebenfalls mit Gregg Toland, dem Kameramann von «Citizen Kane», zusammen, so auch in «Wuthering Heights».
«Wuthering Heights», der viktorianische Klassiker der Emily Brontë, in Form und Inhalt für seine Zeit geradezu modern anmutend (der Roman löste bei seiner Veröffentlichung Empörung aus) wurde bereits verschiedene Male verfilmt (u.a. auch von

Buñuel). Wylers Version gilt als eine der gelungensten. Er beschränkte sich auf die von den Drehbuchautoren Charles MacArthur und Ben Hecht stark gekürzte Vorlage: Die Handlung erstreckt sich nur über eine und nicht zwei Generationen; thematisch tritt das Motiv von Heathcliffs satanischer Rachsucht somit in den Hintergrund. Filmischer Schwerpunkt ist die ungeheure Leidenschaft zwischen Heathcliff, der als Findelkind auf Wuthering Heights, dem Gutshof der Earnshaws, aufwuchs und Cathy Earnshaw, seiner Stiefschwester. Cathy ist hin- und hergerissen zwischen dem mysteriös tiefgründigen Heathcliff, mit dem sie eine dunkle Wesensverwandtschaft verbindet, und dem wohlhabenden, kultivierten, etwas blassen Edgar Linton. Diese Polaritäten werden zudem sichtbar im Kontrast zwischen der gepflegten, heiteren Stimmung des im Tal gelegenen Herrenhauses von Linton und der düsteren, vom Hass zwischen Cathys Bruder Hindley und Heathcliff geprägten Atmosphäre in Wuthering Heights, das einsam auf sturmumtoster Anhöhe in wilder Moorlandschaft liegt (der deutsche Verleihtitel ist irreführend). Cathy entscheidet sich für Linton, geht aber an der verzehrenden Leidenschaft für Heathcliff zugrunde und stirbt. Heathcliff, auch nach ihrem Tode noch ganz in Cathys Bann, wird schliesslich von der toten Geliebten unter geheimnisvollen Umständen zu sich geholt und damit erlöst.

Obschon nicht ganz frei von gängigen Hollywood-Konventionen, hat Wyler dieses Melodrama mit erstaunlicher Distanz inszeniert. Zwar gelingt es ihm nur andeutungsweise, die ausserordentlich differenzierten, psychologischen Charakterisierungen von Emily Brontës Romangestalten filmisch umzusetzen, doch strahlt der Film eine gewisse Faszination aus, der sich auch ein heutiger Betrachter, trotz kritischer Vorbehalte, kaum wird entziehen können. Diese Faszination mag sowohl auf der Grösse der literarischen Vorlage als auch auf dem Können von Regisseur und

Kameramann beruhen, bestimmt jedoch auf der herausragenden, von unterschwelliger Erotik getragenen Darstellung des dämonischen Heathcliff durch Laurence Olivier. Ihm verdankt man einen beträchtlichen Teil des Vergnügens, das dieses fast vierzig Jahre alte Stück amerikanischen Kinos nicht nur dem Kino-Nostalgiker bereitet.

Pia Horlacher

White Zombie (Nächte des Grauens)

USA 1932. Regie: Victor Halperin (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/44)

Die Vorliebe für ein Genre hat damit zu tun, was man *auch* von einer entsprechenden Kunstform erwartet. Filme mit phantastischen Elementen bevorzuge (ganz subjektiv und nicht einschränkend) ich deshalb, weil sie in einen Bereich vordringen können, der dem Film als eine seiner Besonderheiten eigen ist. Ich meine ganz schlicht, ein anderes, ein bildhaft gestaltetes Verhältnis zum Traum, dem märchenhafte Züge anhaften, und wo die Gesetze von Logik und Physik keine Beachtung mehr finden. Die Realität kann hierbei so verändert sein, dass sie nur noch mit der reinen Phantasie korrespondiert – ohne folglich die konkrete Realität ausschliessen zu müssen; der Phantastische Film, schöpft er seine Möglichkeiten aus, verbindet solcherart die Widersprüchlichkeit zwischen existierender und nicht-existierender Realität. Darin liegt ein Erlebniscarakteristikum, das geil macht und antreibt, sich alle phantastischen Filme anzusehen, weil man immer wieder hofft, etwas Neues zu finden, zu fühlen. Dabei überwiegen die Enttäuschungen, eine Bestätigung gehört zu den Ausnahmefällen.
Warum ich dies schreibe? Nur um die Voraussetzung zu klären, die mich über «White Zombie» berichten lässt. Bereits die Einleitung erfüllt all jene Bedingungen, um *emotional* in den Bann des Films gezogen zu werden: Ein verwischendes Helldunkel, dumpfe, regelmässige Tamtamschläge zu einem Begräbnis, eine Postkutsche, die aus der Dunkelheit auftaucht, und deren Passagiere, durch das seltsame Ritual verängstigt, die Weiterfahrt fordern. Etwas später, gespensterhaft, Bela Lugosi, wie er den Weg erklärt, und gleichzeitig der adretten Madeline ihren Schal entzieht. Die Folge ist nur noch eine zwangsläufige Fortsetzung, oder: eine Geschichte, die keine andere Geschichte sein kann, weil sie so anfängt.
Dem Film diente als Basis eine Publikation von William B. Seabrook, «The Magic Island», 1929 erschienen. In diesem Buch wird von Haiti berichtet, auch von den dort geübten Voodoo-Praktiken. Seabrook hatte auf dieser Insel die Zombies gesehen. Zombies sind Tote, deren Körper durch Zauberkraft zu neuem, seelenlosem Leben erweckt werden, um sie als billige Arbeitskräfte auf den Plantagen einzusetzen. Dass die Zombies nicht nur eine Mär sind, beweist der Artikel 249 des haitianischen Gesetzbuches, der besagt: «Die Anwendung von Drogen, Hypnose oder jeglicher anderen okkultischen Technik, die ein lethargisches Koma oder leblosen Schlaf verursacht, wird als Mordversuch gewertet; und ist die Person begraben worden, wird es als Mord angesehen, unbeeinflusst von jeglichem weiteren Resultat.»
Dass eine solche Gegebenheit bei den Eingeborenen Angst und Schrecken hervorrief, dass sie auch sonst etwas Unheimliches und Unerklärbares an sich hat – dies wurde zum Ausgangspunkt des Films. Denn alles, was irgendwie greifbar wäre, wird auf die Ebene des Magischen verschoben, was eine Geschichte von märchenhafter Verzaubertheit zuliess, in der sowohl der Schwarzkünstler wie auch die schlafende Prinzessin ihren Auftritt haben. Angereichert wurden diese traditionellen Elemente durch eine dem Genre eigene Auffassung von Psychologie, durch Fetische und Sexualsymbole, Nekrophilie und Hypnose.
Kurzum: Der Plantagenbesitzer Charles Beaumont (Robert Frazer) verliebt sich in die hübsche Madeline (Madge Bellamy), die eben dran ist, Neil (John Harron) zu

ehelichen. Als er erkennen muss, dass all sein Werben vergeblich ist, sucht er Hilfe beim Maître Legendre (Bela Lugosi). Legendre verwandelt Madeline in ein Zombie; aus diesem Zustand befreit sie Neil und der ihn leitende Missionar Dr. Bruner (Joseph Cawthorn) nach einigen Schwierigkeiten und deren Bewältigung.
Das Bekannte an der Geschichte, etwa der Beistand eines Wissenschaftlers, der – dramaturgisch gesehen – die Funktion hat, zu verdecken, wie blass die Person des Liebhabers ist, oder die Grundstruktur der Erzählung, mögen an dieser Stelle übersehen werden, obwohl sie ein idealer Ausgangspunkt dafür wären, zu analysieren, welche Bestandteile vorhanden sein mussten, um als phantastischer Film in den dreissiger Jahren den Erwartungen gerecht zu werden. Es liegt mir vielmehr daran, die plastischen und poetischen Eigenschaften des Films herauszustellen. Dabei sei offengelassen, wieviel Halperin dazu beigetragen hat. Denn dieser Regisseur konnte sich nicht einer besonders erfolgreichen Karriere rühmen. Seine späteren Werke sind kaum erwähnenswert und werden von «White Zombie» als einsame Spitze überragt.
«White Zombie» ist ein Film der expressionistischen Stimmung (durch die Symbole), auch wenn er der gotischen Tradition (in der Architektur) verpflichtet bleibt. Als leitender Faden der phantastischen Stimmung werden die Zombies gebraucht, wie sie lautlos, unbeteiligt und doch drohend über die Bühne schreiten, in mechanischer Gangart. Durch sein überspitzt manieriertes Spiel verstärkt Bela Lugosi diese Stimmung. Er öffnet die Augen, bis sie zu leuchtenden Kugeln werden, wenn es Unheil anzurichten gilt, dreht doppelt die Finger seiner Hände ineinander, um der magischen Ausstrahlung Nachdruck zu geben. Wie ein unerreichbarer Meister verfügt er über die anderen Personen in einem Schachspiel der verwinkelten Züge. Am eindrücklichsten ist jene Sequenz, in der er Madeline in seinen Bann zieht: Beaumont

hat ihr eine Rose geschenkt, die den verbrecherischen Spruch weiterleitet. Während Legendre vor dem Haus die Figur Madelines aus Wachs formt, sie über das Feuer einer Laterne hält, liest Madeline den Tod aus einem Glas. Dieser Vorgang wird in einer Parallelmontage gezeigt; langsam verkleinern sich die Bildausschnitte, um in einer abschliessenden Grossaufnahme von Lugosis Augen den Zauberspruch visuell zu versinnbildlichen. Auch die Emotion erreicht hier ihren Höhepunkt.
Überhaupt ist «White Zombie» deshalb beachtenswert, weil für die einzelnen Vorgänge stets ein bildliches Pendant gefunden wurde, was dann auch die Wirkung steigert. Der Ton wird mit Zurückhaltung gebraucht, öfters im Off. Auch hierfür ein Beispiel: Ein Zombie fällt in die Mühle, kein Schrei ertönt, Stille, nur einmal, kurze Zeit später, knarrt die Mühle für Augenblicke etwas lauter. Mit der Kamera geschieht während dieser Szene das einzig richtige, sie steht fix...
Schliesslich aber ist «White Zombie» deshalb ein Märchenfilm, weil alles mit schlafwandlerischer Selbstverständlichkeit vor sich geht. Dies und das Thema des «Amour fou» rücken den Film in den Bereich des Surrealismus, eines naiven, unbeabsichtigten. Ich meine, die Geschichte hat schon etwas Verrücktes an sich: Beaumont liebt Madeline. So lange sie lebt, kann er sie nicht haben, und wenn sie zum Zombie wird, entzieht sie sich erst recht seinen Zugriffen, als seelenloses Geschöpf kann sie ihn nicht lieben. Gerade umgekehrt ihr Verhältnis zu Neil: Ihn liebt sie als Lebende, und als Zombie hält sie die Kraft dieser Liebe zurück, Neil auf Befehl Legendres zu erdolchen. Abschliessend wird es wiederum diese Kraft der Liebe sein, mit der Neil sie aus der Verhexung befreit. Also ein Film über die Möglichkeiten der Liebe, der dort seine grösste Schwäche hat, wo er diese nicht als etwas unterbewusst Vorhandenes einsetzt. Aber wo er auf die lyrische Ausstrahlung vertraut, bleibt er ein mystisches Märchen, das fasziniert, sofern man empfänglich genug ist, das ewige Thema von der Schönen in der Gewalt des Bösen als solches anzuerkennen.

Michel Hangartner

Next Stop Greenwich Village

USA 1975. Regie: Paul Mazursky (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/56)

Larry Lapinsky, 22, Sohn jüdischer Eltern, Schauspielschüler, packt seine Koffern und zieht zuhause aus. Die Abschiedsszene macht seine Entschlossenheit mehr als verständlich. Seine Mutter schwankt zwischen der Demonstration leidvoller Entsagung und hysterischen Ausbrüchen. Sie lässt keinen Zweifel daran: Larrys Abnabelungsversuch ist für sie nicht nur unverständlich, sondern ein Akt der Undankbarkeit. Larry meint später, er könne nichts dafür, aber bei solchen Ausbrüchen seiner Mutter sehe er immer vor allem das Komische. Das ist von zwei Seiten her glaubhaft. Shelley Winters spielt die Frauenfigur tatsächlich mit einer guten Portion Komödianterie. Ihr Problem bedarf keiner langen Erklärungen. Sie verteidigt den Besitz an ihrem Sohn so direkt, dass es schon wieder sympathisch, jedenfalls erheiternd wirkt. Anderseits ist Larry selber kein verbitterter oder verzweifelter Rebell. Er begegnet den Ansprüchen seiner Mutter meist geduldig, manchmal mit einem Anflug von Resignation. Die Fähigkeit zu einer gewissen ironischen Distanzierung sich selber gegenüber kommt ihm auch im Verhältnis zu den Eltern zustatten.
Die eher sanfte Auflehnung ist bei Larry kein zufälliger Einzelzug. Er zieht ins New Yorker Künstlerviertel Greenwich Village in ein eigenes Logis. Er nimmt einen Job an als Gehilfe eines kleinen Ladenbesitzers, besucht daneben Schauspielkurse, hat eine Freundin und gehört mit ihr einer Gruppe junger Leute an, die in Kaffees diskutieren, Partys veranstalten und von einer grossen Zukunft träumen. Ihre Anstrengungen, erwachsen, ungebunden und irgendeinem Idealbild (für Larry ist es Marlon Brando) ähnlich zu sein, sind individualistisch und ziemlich naiv. Über Politisches – McCarthy, die Rosenbergs – diskutiert man gelegentlich aus aktuellem Anlass. Aber

von ideologisch motiviertem Ausbruch aus der Gesellschaft, von Radikalisierung und Gewalttätigkeit ist bei dieser Generation nichts zu merken. Larry selber durchlebt die Phase ziemlich leicht, ohne tiefere Krisen oder einschneidende Veränderungen. Von den Schauspielkursen findet er den Einstieg zum Film und verlässt New York, um nach Hollywood zu gehen. Im Freundeskreis allerdings kommt er mit Schicksalen in Berührung, die sich mit der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Wunschbild weniger leicht tun, daran gar zerbrechen und eine härtere soziale Realität wenigstens ahnen lassen.
Regisseur/Autor Paul Mazursky hat mit der autobiographischen Episode das auf die frühen Fünfzigerjahre zugeschnittene Zeitbild verbunden, das Bild einer Jugend, die ihre Emanzipation in der Form einer temporär gelebten Bohème suchte. Sein Rückblick ist nicht einfach verklärend, sondern nuanciert aufgefächert, in den Hauptfiguren aber doch mit viel Sympathie und warmem Humor angelegt. Vielleicht liegt es an den komödiantischen Begabungen seines bemerkenswerten Darstellerensembles, dass Mazursky sich vor allem den heiteren Aspekten der Reifungskonflikte zugeneigt hat. Sein Film gewinnt dadurch an Brillanz, verpasst aber die tiefer lotende Bestandesaufnahme, die verbindlichen Aufschluss über seine eigene Generation geben könnte. Die Schilderung des Milieus, des Klimas jener Jahre wirkt glaubhaft, aber eine Spur zu kritiklos. Das hängt auch damit zusammen, dass Mazursky den Ausschnitt eng fasst, den er aus der sozialen Realität vorzeigt. Diese einschränkende Optik, die nicht durch vermehrte Intensität der Detailbeobachtung ausgeglichen wird, lässt es beispielsweise zu, dass Larrys Abschied von New York beinahe zum Happy-end wird, mit dem alle vorher aufgetauchten Probleme vom Tisch gewischt werden. Mazursky's Erinnerungsbild wirkt recht authentisch, aber irgendwie selbstgenügsam und folgenlos. Man folgt ihm mit berechtigter Anteilnahme und des gekonnten Spiels wegen auch mit etlichem Vergnügen. Angesichts anderer Kino-Erinnerungen, die sich zum gleichen Thema einstellen, erlebt man dieses Greenwich Village aber fast schon als ein Stück entrückter Idylle. Edgar Wettstein

TV/RADIO-KRITISCH

Stilleben mit Requisiten verschiedener Weltanschauungen

CH-Magazin zur Kontroverse Cincera – Demokratisches Manifest im Fernsehen DRS

Im CH-Magazin des Deutschschweizer Fernsehens wurde am 25. Januar unter der Leitung von Peter Schellenberg Ernst Cincera (Filmporträt Jan Kriesemer) dem Demokratischen Manifest (Film Norbert Jansen) gegenübergestellt. In einem dritten Beitrag versuchte Balz Hosang in Interviews mit einem Nachrichteninformant, einem Nachrichtenbezüger und einem Denunzierten die «Arbeitsweise» Cinceras aufzudecken.
Cincera stellte sich als engagierten, mutigen Bürger dar, der in mittelmässigen, «normalen» Verhältnissen lebend, lächelnd und augenzwinkernd die Gefahr erkennt. Sein Vorgehen ist präventiver Art (die Gefahr erkannt – ist sie auch gebannt). In aller Offenheit, wie er beteuert (er hat den Untergrund nicht nötig), sammelt er Fakten und Daten über Personen und Gruppierungen, die der subversiven Tätigkeit bezichtigt werden; die also nicht «konstruktive Opposition» üben, sondern den Umsturz planen. Das Demokratische Manifest präsentiert sich als Gruppe von besorgten