

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1977)**

Heft 11

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.

Diese Begegnung zweier unterdrückter Menschen wird mit feiner Psychologie und in gebleichten Farben geschildert, während die Übertragung der Parade durch den Rundfunk den ununterbrochenen akustischen Hintergrund bildet.

19. Mai

Als letzten Film sehe ich «*Le vieux pays où Rimbaud est mort*» des Kanadiers Jean-Pierre Lefebvre, der mir schon mit «*Les dernières fiançailles*» einen grossen Eindruck gemacht hat. Auch dieser neue Film ist ein eigenwilliges, interessantes Werk: «*Le vieux pays*» – Frankreich –, gesehen durch die Augen eines Französisch-Kanadiers. Abel (Marcel Sabourin) ist aus Québec nach Frankreich gekommen, um zu sehen, «ob es in Frankreich noch Franzosen gibt und wem sie gleichen». Abel begegnet zwei Frauen aus verschiedenen sozialen Schichten und lernt deren Probleme kennen. Die Begegnung des Kanadiers mit Frankreich geschieht also über zwei Frauen, das heisst, Intention und Einfühlungsvermögen spielen eine grössere Rolle als das Rationelle, Verstandesmässige. Lefebvres Film ist ein anregendes, sensibel gestaltetes und mit sarkastischem Humor garniertes Werk, das gewiss eine sehr persönliche und individuelle Sicht vertritt.

Das Fazit der ersten Festivalwoche fällt positiver aus als in den letzten Jahren. Als eines der zentralen Themen der von mir gesehenen Filme erscheint das Ringen um Ausdrucksmöglichkeiten für Aussenseiter, Unterdrückte, Sprachlose. Dazu gibt es wieder einige hervorragende, gültige Werke. Ob das Festival auch in der zweiten Hälfte dieses Niveau zu halten vermochte, wird Urs Jaeggis Bericht in der nächsten Nummer zeigen.

Franz Ulrich

FILMKRITIK

Das chinesische Roulett

BRD/Frankreich 1976. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/150)

Im Spiel, das angeblich «chinesisches Roulett» heisst, soll mittels Fragen und Antworten eine Person unter den Anwesenden herausgefunden werden, die vorher heimlich ausgewählt wurde. Antworten und Lösungsversuche verraten, was diejenigen, die sie geben, von andern denken – oder was sie denken, dass diese anderen von ihnen oder von Dritten denken. Das komplexe Hin- und Her von Vermutungen und Unterstellungen ist dazu bestimmt, Aggressionen freizusetzen, die sonst durch Konventionen und durch die Notwendigkeit des gegenseitigen Sicharrangierens unterdrückt werden. Im Spiel sollen Wahrheiten ausgesprochen werden, welche die Beziehungen der Beteiligten untereinander verändern.

Fassbinder lässt ein halbwüchsiges Mädchen in diesem Spiel Regie führen. Es ist gehbehindert und glaubt mit seinem Gebrechen die Ursache dafür zu sein, dass beide Eltern aus der Ehe ausgebrochen sind und nur noch zum Schein an der Familie festhalten. Planmässig wird von der Kleinen an einem Wochenende auf dem Landsitz der Familie die Konfrontation herbeigeführt. Die beiden Elternteile mit Geliebten, die behinderte Tochter mit ihrer taubstummen Betreuerin sowie die Hausverwalterin samt dichtendem Sohn finden sich ein und lassen sich – nach einigem Vorgeplänkel – auf eben jenes Spiel ein, in welchem allseits Unzufriedenheit, Verdäch-

tigungen und blanker Hass an die Oberfläche kommen und – so muss man wohl den Schluss deuten – das sonst immer wieder zusammengekleisterte Arrangement endgültig in Brüche gehen lassen.

Offenbar fürchtet Fassbinder, nicht verstanden zu werden, dass er ins letzte Bild des Films die Frage des Pfarrers am Traualtar einblendet: «..und Euch lieben, bis der Tod Euch scheidet?» Dabei ist nicht erst der Sarkasmus hier am Schluss überdeutlich. Die Typisierung der Personen und Verhältnisse und die ihnen zugeordneten Symbolismen lassen schon viel früher keinen Zweifel daran, was der Film mitteilen will: Da ist halt keine Liebe, sondern nur der Schein davon. Der Sachverhalt wird aber nicht allmählich freigelegt, sondern in einer Dramaturgie der kalten Begierde und des Hasses umkreist.

Wenn der Film so keine eigentliche Entwicklung kennt und von Anfang bis Ende in eisigem Klima handelt, so gibt es immerhin so etwas wie eine ästhetische Steigerung. Fassbinder hat dieser Produktion nicht nur mit ausländischen Darstellerinnen (Anna Karina, Macha Meril) einen Anstrich von Internationalität gegeben, sondern sie auch mit ungewohnter gestalterischer Raffinesse ausgestattet. Das Gesellschaftsspiel im Salon des Landsitzes inszeniert er mit ausgeklügelter Kameraführung, komplizierten Schwenkbewegungen, Durchblicken und Spiegelungen, in denen die Gesichter der einander Belauernden ausgeforscht werden. Diese Partie des Films ist recht eigentlich zum artistischen Glanzstück ausgebaut, das seine Wirkung nicht verfehlt. Es setzt bloss etwas spät ein und wirkt dann selbstzweckhaft, weil es keine neue Erkenntnis mehr bringt.

Gestalterisch hat der Film auf jeden Fall einen gewissen Stellenwert in Fassbinders Schaffen. Er strapaziert aber die Möglichkeiten des künstlichen Arrangements beträchtlich. Als Abrechnung mit der feudalbürgerlichen Verlogenheit hat er etwas von einer sterilen Sezierung an einer zu Demonstrationzwecken zurechtgemachten Leiche an sich. Der Tod ist vor Beginn des Films eingetreten und die Ursachen sind eigentlich längst bekannt.

Edgar Wettstein



Le juge Fayard dit Le Sheriff (Fanatisch bis zum Tod)

Frankreich 1977. Regie: Yves Boisset (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/156)

Der Film von Yves Boisset hat in Frankreich so etwas wie einen Skandal ausgelöst. Die äusserst scharfen und filmisch präzise formulierten Angriffe auf die französische Justiz haben zu Reaktionen geführt, die bis zur Forderung eines Vorführungsverbotess gingen. Reaktionen also, die vergleichbar sind mit jenen innerschweizerischer und deutscher Polizeiverbände zur Fernseh-Krimiserie «Der Alte». Und hier wie dort ist auch der Irrtum derselbe: Der Glaube daran, dass alles, was gefilmt und fotografiert wird, der Realität entspricht, hat sich mit zunehmendem Fernsehkonsum keineswegs zerschlagen. Im Gegenteil: Die Distanz zum Medium ist immer geringer geworden, und die Erkenntnis, dass alles Gefilmte und Photographierte im besten Falle einen Teil der Wirklichkeit darstellt – das gilt auch für die «Tagesschau» und den Dokumentarfilm, die ausgesuchte Ausschnitte der Realität wiedergeben –, scheint gar ganz abhanden gekommen zu sein. Der Spielfilm aber ist, auch dann, wenn seine Geschichte auf wahren Begebenheiten beruht, immer Fiktion. Es ist eines seiner dramaturgischen Elemente, wenn versucht wird, mit einer möglichst getreuen Nachbildung der Wirklichkeit Spannung zu erzeugen.

Die Qualität eines jeden Krimis, auch des geschriebenen, beruht darauf, dass Situationen und Stimmungen für den Zuschauer oder Leser – aufbauend auf seiner Alltagserfahrung – möglichst nachvollziehbar dargestellt werden. Überzeichnungen bis ins Karikaturistische, aber auch Understatement sind Mittel, die Illusion der Realität zu wecken. Dass Kinorealität und Wirklichkeit zwei vollkommen verschiedene Dinge sind, sei an einem geradezu banalen Beispiel drastisch dargestellt: Verwendet ein Regisseur zur akustischen Untermalung eines Faustschlages in die Magengrube oder an die Kinnschuppe eines Bösewichts den Originalton, dann empfindet dies der Zuschauer im Kino als unecht. Wird jedoch ein Geräuschemacher beigezogen, der dieses Geschehen lautmalerisch verfremdet und ins akustisch fast Unmögliche verzerrt, entsteht die Illusion von Realität. Filmischer Realismus ergibt sich im Prinzip aus einer Anhäufung charakteristischer Realitätserfahrungen des Zuschauers oder Lesers, welche modellhaft verfremdet werden.

Diese Vorbemerkungen sind notwendig, um Yves Boissets neuem Film gerecht zu werden und ihm jenen Stellenwert beizumessen, den er verdient. Sein Realismus ist jener des amerikanischen Kinos, der durch eine Konzentration auf das Wesentliche verbunden mit einer überhöhten und aggressiven Darstellung zustandekommt. Er versetzt den Zuschauer durch eine Überstürzung der Ereignisse in eine Stress-Situation, die als Spannung empfunden wird. Verstärkt wird dies durch Identifikationsmöglichkeiten mit den Protagonisten einerseits und mit der Projektion der Handlung auf Bruchstücke wirklicher Vorkommnisse andererseits. In «Le juge Fayard dit Le Sheriff» wird auf die Ermordung des engagierten Richters Renaud in Lyon durch eine Gangsterbande verwiesen. Die Affäre hat in Frankreich viel Staub aufgewirbelt und war lange Zeit Tagesgespräch. Boisset liefert nun keineswegs eine semidokumentarische Darstellung dieses Mordes und seiner Hintergründe, sondern die Tat ist ihm allein Ausgangspunkt für eine fiktive Story. Das ist nicht nur daran zu erkennen, dass er die Person des Richters altersmässig verändert hat – Renaud war über 50, Fayard dagegen kaum 30 Jahre alt –, sondern ergibt sich auch daraus, dass Boissets Film Anspielungen auf zumindest zwei weitere, anders gelagerte Fälle enthält. Der Autor inspiriert sich an der Wirklichkeit und baut sich mit Hilfe seiner Phantasie eine Geschichte auf. Ihre Glaubhaftigkeit untermauert er im Film mit realistischen Elementen im oben beschriebenen Sinne. Die Reaktionen der Zuschauer, aber auch der betroffenen Behörden sind ein Gradmesser dafür, wie stark die Geschichte ans «Lebendige» geht. Die Reizeffekte, die der Film ausgelöst hat, sind möglicherweise, aber nicht zwingend, Zeichen dafür, dass Boisset wunde Stellen in der französischen Justiz berührt hat.

Natürlich wendet Boisset diese Methode des Filmemachens nicht ins Blaue hinein an. Er ist nicht der Naivling, der einen Film macht und darauf abwartet, was geschieht. Wie Costa-Gavras mit «Z», wie André Cayatte mit «Le dossier noir», wie Francesco Rosi mit «Cadaveri eccellenti» – alles Filme, die sich in fiktiver Weise auf wirkliche Vorkommnisse abstützen – sucht auch Boisset latente Zustände durchschaubar zu machen. Daraus gewinnt sein Film eine politische Dimension, auch wenn er vordergründig als reiner Thriller erscheint. Hier schliesst sich der Kreis: Krimis sind nur möglich, weil es in Wirklichkeit Verbrechen gibt. Aber gerade dadurch wiederum werden sie zu einem Spiegel der Realität, selbst dann, wenn sie sich in der Beschreibung der Fakten von dieser entfernen.

Zur Story ist nicht viel zu sagen: Richter Fayard – von Patrick Dewaere glänzend gespielt – bearbeitet einen Fall, der Kreise zieht. Hinter dem «Service d'action civique» (SAC), einer Organisation, die den Schutz politischer Kandidaten der herrschenden Partei während der Wahlkampagne übernimmt, verbirgt sich eine im grossen Stil arbeitende Gangsterbande mit Verbindungen bis in höchste staatliche Ämter hinauf. Fayard sticht mit seinen Ermittlungen, die er zumindest teilweise gegen den Willen seiner Vorgesetzten führt und mit entsprechend unkonventionellen Methoden vorantreibt, in ein Wespennest. Dass er, der sich mit einem einfachen Kommissar (Philippe Leotard) zusammen für Recht und Gerechtigkeit einsetzt, schliesslich unterliegen muss, liegt auf der Hand. Er wird von seinen Gegnern, die vor nichts mehr Angst haben als der Aufdeckung der Korruption, brutal liquidiert.

Yves Boisset hat diese Geschichte perfekt und im Stile eines Thrillers inszeniert. Dass er vom amerikanischen Actionfilm offensichtlich sehr viel hält, ist nicht nur aus seiner Vorliebe für Verkürzungen und Elipsen, welche die Handlung hektisch vorantreiben, zu entnehmen, sondern auch aus dem sorglosen Umgang mit seinem Einfallsreichtum ersichtlich. Wo Boisset Möglichkeiten erkennt, Spannung zu erzeugen – sei es mit dem Überfall auf einen Geldtransport in einem Autobahntunnel oder mit dem westernähnlichen Showdown zwischen Fayard und einem seiner von Marcel Bozuffi ideal verkörperten Gegenspieler – nimmt er es mit der Wahrscheinlichkeit nicht mehr so genau. Nun sind es andererseits gerade seine Exkurse ins Phantastische, sein Operieren knapp jenseits der Grenzen des Realistischen, die seinem Film bedrückende Dimensionen verleihen. Die Empfindung des Zuschauers, dass das Gezeigte von der Wirklichkeit so weit nicht entfernt ist, dass es im Bereich des Möglichen liegt – wenn es nicht sogar schon eingetroffen ist –, verursacht recht eigentlich den Nervenkitzel.

Diesen Nervenkitzel müssen auch jene empfunden haben, welche die Aufführung dieses Films verhindern wollten. Sie haben offenbar hinter dem Phantasieprodukt eines Filmregisseurs plötzlich die oder zumindest Teile der Wirklichkeit erkannt. «Le juge Fayard dit Le Sheriff» hat Betroffene hinterlassen. Dass er bei Fachleuten wütende Reaktionen ausgelöst hat, statt dass er als das Unterhaltungsprodukt eines allzu Phantasiebegabten mit einem milden Lächeln abgetan wurde, darf zu denken geben. Dabei aber muss bewusst bleiben, dass der Film immer Fiktion ist. Er ist nicht Beweismaterial für einen Zustand, sondern im besten Falle Denkanstoss zur Überprüfung einer Situation, weil er Teile der Wirklichkeit widerspiegelt. Vordergründig ist «Le Sheriff» – wie viele andere Filme dieses Genres auch – Unterhaltung, die mit verfremdeten Elementen aus Alltag und alltäglichem Erfahrungsbereich erzielt wird.

Urs Jaeggi

Le chasseur de chez Maxim's

Frankreich, 1976. Regie: Claude Vital (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/134)

Julien hiess der schon legendäre «Chasseur» des Maxim's der zwanziger Jahre. Der Julien des Films «Le chasseur de chez Maxim's», nach dem Stück von Yves Mirande und Gustave Quinson, sieht sich gezwungen, seiner Familie den erfolgreichen Indu-



striellen – Gemüse en gros und en detail – vorzuspielen. Wie könnte er auch seiner Frau, einem geborenen Fräulein von Prieux, sehr fromm und ein bisschen prüde, erklären, dass er seinen Reichtum bei Maxim's erwarb. Er ist die Seele vom Geschäft, arrangiert verschwiegene Weekends, teilt den Kunden die richtigen Mädchen zu, gibt Renn-Tips und für die speziellen Gäste die gefragten Séparées. Es ist die Zeit der sogenannten goldenen zwanziger Jahre, Sektgelage, Austern, heißen Tangos, man amüsiert sich, und das Geld fließt. Das tun auch die reichlichen Trinkgelder für Julien, der mit seiner Familie ein Schloss bewohnt. Erst als ein Stammgast des Hauses, ein Marquis ohne Vermögen, um die Hand seiner Tochter anhält, gleichzeitig aber auch den künftigen Schwiegervater betrügt, wird für Julien die Situation unerträglich. Er ist gezwungen, seinen wahren Beruf, den er zwanzig Jahre lang erfolgreich vor seiner Familie geheim halten konnte, aufzudecken.

Claude Vital ist der Regisseur dieser heiteren und turbulenten Unterhaltungs-Komödie. Vital gelingt es, den Rahmen des nur Unterhaltenden zuweilen zu verlassen und mit kleinen Seitenhieben wirkliche Situationen der Epoche aufzuzeigen. Reich an Gags, mit den in diesem Genre üblichen Verwechslungsszenen und viel Situations-Komik, gelingt es dem Film in abwechslungsreicher Folge den Zuschauer gefangen zu nehmen. Obwohl Michel Galabru an einigen Stellen die Figur des Julien etwas überzeichnet – weniger wäre mehr –, bringt er vieles für diese Rolle mit. Er kann den Bühnenschauspieler nicht verleugnen, der etwas dick aufträgt, um Lacher einzuhemmen. Der Beichtvater der Ehefrau, mit einer nicht ganz einwandfreien Vergangenheit, wird von Jean Lefebvre ausgezeichnet dargestellt. Ebenso agil gibt Claude Gensac die fromme, prüde und dennoch sehr autoritäre Ehefrau von Julien. Als Marquis und Mitgiftjäger wirkt Francis Perrin sehr sicher, elegant und überlegen. Reizend als kleine Kokotte schliesslich die charmante Marie-Hélène Breillat.

Wer sich im Kino einmal nur unterhalten, die Zeit vertreiben möchte, sollte sich diesen Film nicht entgehen lassen. Beim reiferen Zuschauer weckte er alte Erinnerungen, was sich durch lebhaftes Zwischenrufe und herzhaftes Lachen bemerkbar macht. Da Filme dieser Gattung inzwischen rar geworden sind, verwundert die dürftige Besucherzahl. In Bern wurde die Komödie nach fünf Tagen abgesetzt. Fordert das Kinopublikum inzwischen mehr, als nur unterhalten zu werden, oder war die Ankündigung in der Presse über den Inhalt dieses Films nicht informativ genug?

Katharina Jung

Bugsy Malone

Grossbritannien 1975. Regie: Alan Parker (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/132)

Sie sind sehr dezent gekleidet, meist dunkler Anzug und Hut, den abzunehmen sie eine unüberwindliche Abneigung haben. Sie bewegen sich als hätten sie Gummiknochen, verzögert und etwas ölig, dann wieder ruckhaft wie Marionetten, federnd wie Boxer. Ihre Sprache ist knapp, rüde, nusichelig, bellend; sie reden ohne Umschweife: ein altbekannter Ton im amerikanischen Kino? Im New York des Jahres 1929, während der Prohibitionszeit, liefern sich die Banden von Fat Sam und Dandy Dan erbitterte Machtkämpfe. Während geckenhafte Provinz-Napoleons über regennassem Asphalt ihren dunklen Geschäften nachjagen und in Fat Sams verbotener Kneipe betörend schöne Glamour Girls ihre wohlgeformten Beine schwingen, versucht Kommissar Smolsky Ordnung in diesen Sumpf zu bringen – doch Held dieses Unterweltkriegs ist ein anderer, ein Einzelgänger à la Humphrey Bogart: Bugsy Malone.

Ein klassischer Hollywood-Gangsterfilm? Fast. Was «Bugsy Malone» von den richtigen unterscheidet sind «kleine» Details: Die Maschinengewehre sind nicht mit blauen Bohnen, sondern mit Schlagrahm geladen, und die bulligen Limousinen fahren nicht mit Sprit, sondern mit Pedalantrieb – denn all die schweren Jungs, leichten Mädchen und cleveren Helden sind Kinder im Durchschnittsalter von 12 Jahren! Der englische Regisseur Alan Parker (32), der bisher über 600 teils preisgekrönte Werbespots abkurbelte, suchte für seinen ersten Spielfilm aus über 10 000 Kindern 200 heraus; sie mussten vor allem eines können: Hollywood-Stars wie Edward G. Robinson, James Cagney und Bogart imitieren. In Scott Baio (Bugsy Malone), Florrie Dugger (als seine Freundin Blousey), Martin Lev (als Gangsterboss Dandy Dan) und dem umwerfend komischen John Cassisi (Fat Sam) fand er Kinder, welche die Helden nicht nur in Gestik und Mimik nachzueifern verstanden, sondern selbst in der atmosphärischen Aura wiederzugeben wussten. Da wird genüsslich amerikanisches Kino veralbert, insbesondere der Gangsterfilm, der durch die Kinder als unrealistisches Kunstgebilde entlarvt wird.

Auf den ersten Blick ist dieser raffiniert gemachte Film mit seinen schmissigen Songs, brillanten Tanzeinlagen und einer ungemein abgezirkelten Choreographie eine nostalgische Parodie auf die Genregepflogenheiten der amerikanischen Unterweltgattung und des mit gleissendem Licht umgebenden Musicals der dreissiger Jahre. Doch die vergnügliche Fassade weist beunruhigende Brüche auf. Das Spiel mit dem amerikanischen Kino und den zähneknirschenden Erwachsenen wird derart auf den Kopf gestellt, jongliert so verwirrend mit den Aspekten des «Seins» und des «So tun als ob», dass sich ein schwindelerregender Effekt einstellt. Man gewinnt den Eindruck, nicht Kinder spielen Erwachsene, sondern Erwachsene seien auf das Liliput-Format reduziert: als würde die Welt der Kriminellen hinterrücks ihren infantilen Charakter offenbaren. «Bugsy Malone» ist eine Parodie, deren paradoxes Vorgehen mitten in den Bereich swiftscher Absurdität führt. Die Erwachsenen entpuppen sich nicht nur im umwerfenden Spiel der Kinder, sondern auch in den Songs als hoffnungslos infantil. Besonders typisch dafür ist Jodie Foster, die ein raffiniertes Revue-Girl spielt und die im Gangsterfilm so typische Misogynie ad absurdum führt.

Die barocke Gangster-Vita wird hier zur moralischen, sozialen und psychologischen Fallstudie der Komik und des im amerikanischen Kino so handwerklich gebrauchten Realismus. Gerade in der gespenstisch genauen Dressur des Kindes in der Nachäufung der Dialoge und der Bewegungen wird der Erwachsene seiner scheinbaren Erwachsenenheit beraubt.

Wolfram Knorr

The Ritz (Welch ein Bordell)

USA 1976. Regie: Richard Lester (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/159)

Richard Lesters Komödien waren, ob sie in der Antike, in höfischer Zeit oder heute spielten, immer dort besonders stark, wo der Handlungsablauf möglichst viel Raum liess für Skurriles, für groteske bis surrealistische Situationskomik oder auch einfach für ausgelassenen Klamauk. «The Ritz» setzt diese Tradition, wenigstens der Form nach, durchaus fort. Was er allerdings an inhaltlichen Elementen für seine neuste Produktion verwendet, schränkt den Unterhaltungswert nicht nur für empfindliche Gemüter gewaltig ein.

Die Story von «The Ritz» beginnt mit dem Tod des schrulligen Opas einer italoamerikanischen, und wie sich später herausstellt, äusserst reichen Familie, der gerade noch Zeit findet, einen seiner Erben aus altem Hass zu verfluchen, und den andern Familienmitgliedern als letzten Willen mitzugeben, sie sollen ihn kurzerhand umbringen. Dieser flüchtet nach New York, wo ihm als Zufluchtsort das Hotel «Ritz» empfohlen wird. Das Versteck entpuppt sich als Homosexuellen-Treffpunkt, und zudem als Falle: Sein hauptsächlicher Gegenspieler aus der Verwandtschaft hat ihn genau dorthin flüchten lassen – man frage nicht wie –, um ihn öffentlich als Schwulen fertig zu machen. Nun beginnt ein Durcheinander wegen falschen und vertauschten Namen, ein Wirbel um echte und vermeintliche Homosexuelle und um Frauen, die als Transvestiten angesehen werden. Je länger es dauert umso mehr kompliziert sich das Ganze – und doch ist alles nicht einmal halb so lustig, wie es wohl gemeint ist. Echter Humor ist vielmehr von vermeintlichem Humor verdrängt und gelungene Gags unterliegen geschmacklosen, hauptsächlich deshalb, weil für das Vergnügen des Zuschauers eine jener sonst schon genügend diskriminierten, der bösartigen Lächerlichkeit ausgesetzten Randgruppen bemüht wird, diejenige der Homosexuellen.

Bei aller Fertigkeit Lesters im Handhaben einer verwechslungsreichen, turbulenten Handlungsführung, wie sie vor allem gegen Ende des Films gesteigert sichtbar wird, kann man ihm die Missgriffe in der Wahl des Hintergrunds, der zudem unbarmherzig grobschlächtig klischierten Menschentypen nicht verzeihen. Zudem fällt der Film auch in seiner übermässigen Geschwätzigkeit deutlich von früheren Werken ab. Der derb-spässige Dialog übertönt den visuellen Witz, was auch damit zusammenhängen mag, dass das Drehbuch vom Autor des Broadway-Stücks geschrieben wurde, das dem Film zugrundeliegt.

Man wünschte sich, dass Lester seine Talente, dank derer man sich in «Help», «The Knack», «The Three Musketeers» und in etwas anderer Form auch in «Juggernaut» köstlich amüsierte, in Zukunft wieder an geeigneteren Stoffen entfaltet.

Niklaus Loretz

Hellzapoppin

USA 1941. Regie: Henry C. Potter (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/154)

1912 wurde in Amerika eine Produktionsfirma für Lustspielfilme, die Keystone, gegründet. Mit dem ersten Film, «Cohen at Coney Island», der für diese Gesellschaft gedreht wurde, beginnt die Geschichte eines neuen Filmgenres, der amerikanischen



Filmburleske, der «Slapstick-Comedy». Der eigentliche Gründer dieses Filmstils ist Mack Sennett, ein ehemaliger Schüler und Assistent von David W. Griffith. In den Filmen von Sennett offenbart sich eine neue, fröhlich-chaotische Welt, in der jegliche Ordnung von Zeit und Raum auf den Kopf gestellt wird. Alle Vorgänge erhalten eine eigene, komische und absurde Bedeutung. Nicht nur bestimmte Requisiten oder einige wenige Objekte sind Instrumente dieser Komik, sondern die gesamte Gesellschaft und somit die ganze Welt. Die Wirklichkeit wird verzerrt im Sinne einer Übersteigerung einzelner Fakten oder Züge, oft nur noch phantasiebezogen dargestellt, es wird ein neues Spannungsverhältnis zwischen sozialer Realität, poetischer Erfindung und Ironie geschaffen. Die meisten bekannten Filmkomiker Amerikas sind aus der Schule Mack Sennetts hervorgegangen, so unter anderem auch Buster Keaton, W. C. Fields und Charles Chaplin.

Um 1940 erlebte der burleske Film einen neuen Aufschwung. 1941 drehte Henry C. Potter «Hellzapoppin» nach einer gleichnamigen Revue von Ole Olsen und Chic Johnson, die zur gleichen Zeit am Broadway Furore machte, und trug damit wesentlich zur Wiederbelebung dieser Filmgattung bei. In «Hellzapoppin» wurden so ziemlich alle bis dahin bekannten und erprobten komischen Überraschungseffekte und Gags aufgearbeitet und zusammengefasst, angereichert mit den Möglichkeiten, die zusätzlich der Tonfilm zu bieten vermag. Einer dieser Gags ist schon im Titel enthalten, denn «Hellzapoppin» ist kein sinnbedeutendes Wort oder sonst ein gängiger Ausdruck, ausgedeutet und ausgeschrieben heisst es wohl «Hell is apopping» und bedeutet frei übersetzt etwa «In der Hölle ist der Teufel los».

«Hellzapoppin» erzählt keine durchgehende Geschichte, sondern drei durcheinandergewirbelte und miteinander verbundene Teilgeschichten. Da soll zuerst einmal ein Film mit dem nichtssagenden Titel «Hellzapoppin» gedreht werden. Ein eigentliches Drehbuch existiert nicht, mit dem Auftritt der Schauspieler klärt sich jedoch wenigstens das Thema, da damals die Darsteller meist auf eine bestimmte Rolle festgelegt waren: Es soll sich um eine Revue handeln, die von einem reichen und gehässigen Snob veranstaltet wird. Nun werden also die Vorbereitungen zu einer Revue getroffen, die jedoch ständig von zwei Requisiteuren sabotiert werden. Das Durcheinander beginnt aber gleich damit, dass die Vorbereitungen ohne Übergang sich mit der fertigen Revue vermischen, bis die Revue schliesslich einen triumphalen Erfolg erlebt und zu einem Spektakel von Variététheater ausartet. Dieser durcheinandergewürfelte Inhalt wird begraben unter einer Flut von Gags, aschgrauem Situationshumor, grotesken Bildspässen, verblüffenden Tricks, Bewegungsgrotesken, die so angelegt sind, dass die Illusionstechnik des Films selbst ironisch zerfetzt wird. «Hellzapoppin» ist eine Fundgrube an Groteskem, hier wird alles so übersteigert, dass es zu den unsinnigsten Zusammenstössen kommt – eine gänzlich entfesselte dadaistische Filmkomik. Der Kameramann, der über den Bildschirm vom Regisseur Anweisungen erhält, und der Kinooperateur ist ein und dieselbe Person und wird im Projektionsraum zusätzlich von einer Frau aufgehalten, die wutentbrannt über diesen verdammten Streifen, der ihr vor dem Mann und dem Vergnügen steht, die Filmrollen vermischt. So werden mitten in der laufenden Vorführung die Filmrollen vertauscht, nach der Korrektur laufen und reiten noch Nachzügler eines andern sich in Produktion befindenden Streifens durchs Bild. Der Bildstrich verrutscht und hängt die Akteure am Bildrand auf, doch die beiden Protagonisten stemmen ihn wieder hoch. Da unterhalten sich Tiere in unserer menschlichen Sprache und wundern sich gleich selber darüber, Turmspringer halten mitten in ihrem Sprung ins Wasser inne und bleiben in der Luft hängen. Während der Vorführung erscheint auf dem Bildschirm die schriftliche Einblendung «Kleiner Junge aus der ersten Reihe nach Hause»; da niemand reagiert, unterbrechen die beiden Liebenden auf der Leinwand kurz ihren Gesang und fordern den Jungen persönlich auf, nach Hause zu gehen, es erscheint kurz ein Schatten und die «heikle» Szene kann weitergespielt werden. Und immer wieder erscheint zwischenhinein ein Mann zu Fuss, im Auto oder im Flugzeug mit einem Blumentopf, einem Strauch und schliesslich einer ganzen Zeder und ruft mit erbärmlicher Stimme «Mister Johns, ich habe eine Grünpflanze für Sie». Eine der ausgezeichnetesten und lebendigsten Szenen ist sicher das Zwischenspiel mit den schwarzen Dienern, die einer nach dem andern zur Improvisation einer Jazz- und Tanznummer beitragen und zuletzt völlig hingerissen tanzen.

Alle diese Einfälle und Gags würden nicht genügen, hätte sie H. C. Potter nicht ausgefeilt und auf die Sekunde genau eingesetzt. Die Handlung wäre eigentlich nicht kompliziert, aber Potter schöpft sämtliche Möglichkeiten der Montage aus und bringt eine heillose Verwirrung und Unordnung in die Vorgänge. Er reiht Einheiten aneinander, nicht um eine Handlungsfolge zu schaffen, sondern um eine Anthologie von Gags und Absurditäten zusammenzustellen. Potter ist es mit «Hellzapoppin» gelungen, eine Filmgroteske zu schaffen, die ihr Ziel, das Publikum zu unterhalten und zum Lachen zu bringen, erreicht; gleichzeitig glückte ihm eine gelungene Parodie auf den Film und seine Illusionstechnik generell und den grossen Revue- und Ausstattungsfilm im besonderen.

Margrit Bürer

Drei interessante Film-Zyklen

tv. Das Fernsehen DRS wird im Sommer 1977 drei Reihen von Spielfilmen senden, die je einer Persönlichkeit gewidmet sind: Filme der Regisseure William Wyler und Carlos Saura sowie Streifen mit der englischen Darstellerin Margaret Rutherford.