

# Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1979)**

Heft 3

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.

---

# FILMKRITIK

---

## Violette Nozière

Frankreich/Kanada, 1978. Regie: Claude Chabrol (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/43)

Vor zehn Jahren hätte man vielleicht Claude Chabrol zugemutet, dem bis heute nicht ganz fassbaren Charakter von Violette Nozière beizukommen: jenem 18jährigen Mädchen, das 1933 seinen Vater vergiftete, während die Mutter nur mit viel Glück um dasselbe Schicksal kam. Chabrols (einstiger) Sinn für das Groteske und Grand-Guignol, sein sarkastischer Humor und sein Blick für die Enge und Sterilität des kleinbürgerlichen Alltags hätten früher wohl den Konflikt zwischen repressiver Moral und dem Durchbruch einer extremen Leidenschaft nachvollziehbar gemacht. Doch inzwischen scheinen Chabrols Themenvariationen und Routine zur eigenen Folklore entartet zu sein. Dazu kommt, dass Chabrol nur höchst selten viel Geschick und Einfühlungsvermögen bewiesen hat, wenn es darum ging, das differenzierte Bild einer Frau zu entwerfen: Nicht umsonst vertraute er diesmal das Drehbuch ausschliesslich anderen an, vor allem der Drehbuchautorin Odile Barski, die allerdings auch nicht gerade durch Genauigkeit und Vertiefung brilliert. Chabrol selber hatte zusätzlich nur noch Virtuosität und eine sehr agile Kamera anzubieten, und dies genügt vor den Fragen, welche die so oft besungene französische Vätermörderin aufwirft, nun einmal bei weitem nicht. Immerhin hat Violette Nozière die öffentliche Meinung bis heute noch nicht zur Ruhe kommen lassen; ihre kaltblütige, hasserfüllte und vielleicht auch verzweifelte Tat brachte in den dreissiger Jahren noch die Linke gegen die Rechte auf und erreichte sozusagen die Dimension einer nationalen Angelegenheit.

Was diese politische Kontroverse begründet haben mag, wird zwar in den damaligen Presseberichten, nicht aber bei Chabrol fassbar, der sich einmalmehr in einer «Huis-clos»-Atmosphäre abkapselt, um seine antibürgerlichen Klischees von gestern vorzuführen. Er deformiert dabei das wahre Milieu von Violette und deren Eltern; er verweigert die Konfrontation mit der möglichen und ganzen Wirklichkeit und begnügt sich mit dem selbstgefälligen Spiel mit der eigenen Fiktion, die in sich gefangen bleibt, obwohl sie sich – schon eher unverschämt – auf Wirklichkeit bezieht.

Gelegentlich versucht der 49jährige Regisseur zwar, Violette als das Mädchen zu begreifen, das mit der verachteten und erstickenden Welt des Elternhauses und seinem ausweglosen Milieu brechen will. Isabelle Huppert, die in Cannes den Schauspielerinnen-Preis bekommen hat, gibt dabei das Mädchen unter viel Aufwand an Make-up und Kostüm nicht ohne Spannung: undurchsichtig und verführerisch, halb Kind, halb Dirne, verletzt und kompromisslos entschlossen in seinem mörderischen Plan, auf der zugleich reinen wie schuldbeladenen und falschorientierten Suche nach neuen Horizonten. Denn was ihm vorschwebt, das ist ein Leben in Luxus, das sind Geld, Macht und äusserlicher Glanz. Andere Werte scheint die junge Frau, jedenfalls nach Chabrol, im Mief der Familie nicht entdeckt zu haben. Und die Umwelt und deren mögliche Impulse existieren für Chabrol praktisch nicht: Diese Ausweitung hätte ihn, wie in den meisten seiner letzten Filme, glattweg überfordert. Zudem zeigt er sich nicht imstande, aus seinen Kinofiguren Menschen zu machen: Auch Isabelle Huppert bleibt ohne Leben.

Doch dieses Thema des psychologisch und gesellschaftspolitisch deutbaren Vätermords hätte eine subtile Analyse und so etwas wie differenziertes und dialektisches Einfühlungsvermögen verlangt. Das Ganze riecht aber bloss nach Konfekt und bleibt bestürzend unverbindlich. Chabrols Versuch zu einem Porträt wird zum formal konventionellen Ornament einer romantischen Heldin, zum Melodram, das – zumindest



innerhalb des französischen Markts – eine opportunistische Spekulation verrät. Damit aber liegt Chabrol goldrichtig in einer breiten Strömung des heutigen französischen Films, der mit äusserlicher Fabrikation und fragwürdiger Eleganz Leben erstarren und Themen entgleiten lässt und das Ganze erst noch mit einem Retro-Touch überzieht, der nicht nur eine Sache des (Un)Geschmacks ist, sondern auch eine Sache der Moral und der sozialen Verantwortung. Bruno Jaeggi

### **Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos**

BRD 1968. Regie: Alexander Kluge (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/16)

1966 kam mit Alexander Kluges «Abschied von gestern» das erste bedeutende Werk jener Gruppe von Filmemacher heraus, die vier Jahre früher in Oberhausen den «Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films» verkündeten und ihren Anspruch manifestierten, «den neuen Spielfilm zu schaffen... Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete, geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen. Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.» Während andere Werke des «Jungen deutschen Films», etwa «Der junge Törless» von Volker Schlöndorff und «Schonzeit für Füchse» von Peter Schamoni, zwar durchaus Themen behandeln, die im deutschen Nachkriegsfilm vorher kaum behandelt wurden, sonst aber weiterhin konventionelle Erzählmuster brauchen, um ihre Geschichten zu erzählen, widersetzt sich «Abschied von gestern» diesen Mustern konsequent. Kluges Film erzählt keine Geschichte im üblichen Sinn, die Reise der Anita G. durch die Bundesrepublik wird in einzelnen Szenen beschrieben, manchmal nur mit Bildern von Anita G., die mit ihren Koffern unterwegs ist, mit Bildern auch ihres Gesichts, in dem man ihre Reaktionen auf die Umwelt beobachten kann, ihre Hilflosigkeit und ihre Angst.

«Deutschland ist in diesem Film gegenwärtig in Gesichtern, Landschaften, Musik, Sprache, Häusern, gegenwärtig nicht als eine abgeschlossene Vorstellung, sondern

als eine Realität, die mit hundert ungeschliffenen Kanten und Spitzen hineinragt in den Film, der sie erst sichtbar macht. Der Film breitet vor dem Zuschauer keine Landkarte aus, er schickt ihn auf eine Entdeckungsreise» (Enno Patalas, Filmkritik II/1966). Wie auf jeder Reise muss der Reisende – hier der Zuschauer im Kino – seine Eindrücke, seine Entdeckungen selber verarbeiten und ordnen. Tut er dies nicht, so bleibt ihm das Gezeigte fremd, ja unverständlich. Der Film wirkt also erst dann, wenn der Zuschauer aus seiner Konsumentenhaltung herauskommt und zum Mitarbeiter der Filmemacher wird. Das ist auch im zweiten Film von Alexander Kluge so, im 1968 fertiggestellten «Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos». Hier aber zerstört Kluge jeden Ansatz zu einer Geschichte noch viel radikaler, der berühmte «rote Faden» – bei «Abschied von gestern» sichtbar in der Reise von Anita G. – wird hier immer wieder abgeschnitten. Zwar «erzählt» der Film von der Artistentochter Leni Peickert, die mühsam versucht, einen Zirkus aufzubauen und dabei letztlich scheitert. Diese «Erzählung» aber wird ständig unterbrochen oder verdrängt oder ergänzt durch kleine Nebengeschichten, durch halbdokumentarische Einschübe und durch den Kommentar.

Leni Peickert – dargestellt von Hannelore Hoger, der Geschichtslehrerin aus «Deutschland im Herbst» – will, so Alexander Kluge, «die Tiere authentisch zeigen, nicht dressiert, nicht als verkleidete Menschen. Und die Artisten sollen ihre Leistungen nicht wie Zauberkünste vorführen, sondern die physikalischen Gesetze erklären.» Ihr erster Versuch, einen Zirkus aufzubauen, misslingt, sie steckt tief in Schulden, ihre Tiere werden abtransportiert. Nach dem Tod ihrer Freundin, einer Millionärin, die sie zur Universalerbin gemacht hat, kann Leni ihre Arbeit an einem Zirkus wieder fortsetzen. Sie will einen Reformzirkus aufbauen. Noch einmal Alexander Kluge: «Sie nimmt sich vor, die Möglichkeiten der Literatur mit der Kunstfertigkeit des Zirkus zu verbinden. Sie will den Höchstleistungen, die im Zirkus vorgeführt werden, einen Sinn mitteilen. Schon vor der Premiere wird ihr aber an den Reaktionen der Mitarbeiter klar, dass ihr Reformzirkus abstrakt bleibt. Weder bewahrt er das, was sie am Zirkus ihres Vaters liebte, noch verwirklicht er ihre Vorstellungen vom Zirkus der Zukunft. Um die Utopie, an die sie glaubt, nicht zu gefährden, sagt sie die Premiere ab. Sie sagt: die Utopie wird immer besser, während wir auf sie warten.» Leni geht darauf zum Fernsehen. Die Reformen, die sie im Zirkus durchführen wollte, versucht sie nun hier auf andere Art und Weise zu verwirklichen. Nach eineinhalb Jahren jedoch steigt sie innerhalb der Fernsehhierarchie auf. Sie sagt: «Mit grossen Schritten macht man sich nur lächerlich. Aber mit lauter kleinen Schritten könnte ich Staatssekretärin im Auswärtigen Amt werden.»

Soweit, gezwungenermassen sehr unvollständig, der Inhalt des Films. (Eine richtige Nacherzählung wäre erst dann möglich, wenn man den Film Szene für Szene beschreiben würde.) «Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos» kann, was seinen Inhalt angeht, als eine Bestandesaufnahme der politischen Situation in der Bundesrepublik der späten sechziger Jahre bezeichnet werden. Auf der einen Seite ist da Leni Peickert, die nicht nur von Utopien träumt und schwärmt, sondern sie verwirklichen möchte, auf der anderen ihre Mitarbeiter, die ungeheuer faszinierende theoretische Gebilde über den Zirkus der Zukunft entwerfen, Gebilde, die aber kaum in die Praxis umzusetzen sind, und ihr Freund, auch er ein Theoretiker, ein Zweifler und Grübler, der sich längst vom Alltag draussen vor seiner Wohnung entfernt hat. Da ist Leni Peickert mit ihren manchmal sehr starken Gefühlen, und da ist eine völlig erkaltete Umwelt, die diese Gefühle rasch gefrieren lässt. Der Film ist auch, von seiner beinahe chaotischen Form her gesehen, Resultat einer schon verbissenen Erforschung der Wirklichkeit in der BRD. Insofern ist er eine Fortsetzung von «Abschied von gestern». Aber hier wird der Filmemacher selber zu einer Person, die Anita G. ähnlich ist, nur viel intellektueller und unsinnlicher. Kluge beobachtet den Alltag in der BRD mit der gleichen Neugier wie Anita G., nur fehlt ihm deren Unschuld, sein Blick ist nicht, wie bei Anita G., mit dem eines Kindes zu vergleichen, nein, es ist der Blick von einem, der schon zuviel weiss, als dass er unvoreingenommen Eindrücke sammeln könnte.

Kluge hat, so Peter Handke, «alles zu einem Film gemacht, was er während der Arbeitszeit an dem Film mit Interesse gesehen und gehört hat...» (film, Januar 1969). Jener Zuschauer, der sich in «Abschied von gestern» zum Mitarbeiter der Filmemacher macht, wird vieles erkennen, was ihm vorher noch verborgen war. In den «Artisten» hingegen wird er, um dieses schöne Bild zu gebrauchen, vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sehen. Dass man, wenn man ins Kino geht, den Kopf nicht zuhause lassen sollte, ist richtig. In den «Artisten» wird man aber, auch wenn man ihn mitgenommen hat, nicht sehr weit kommen, da Kluge einem überhaupt nie richtig Zeit lässt, ihn zu gebrauchen. Jedes Bild und jedes Wort hat da seine Bedeutung, steht im Zusammenhang mit jedem anderen Bild und jedem anderen Wort. Bedeutungen und Zusammenhänge, die man höchstens ahnen, aber nicht wirklich erkennen kann, weil jedesmal, wenn man ihnen auf der Spur ist, sie wieder von neuen Bildern und Tönen gestört werden, bleiben letztlich unverständlich, mehr, verwirren nur, wo doch Klarheit geschaffen werden sollte. Mit «Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos» hat Alexander Kluge die filmischen Ausdrucksmöglichkeiten nicht erweitert. Im Gegenteil, der Film zeigt mit aller Deutlichkeit, was im Film nicht mehr möglich ist. Im Piper-Verlag München ist 1968 das Buch zum Film erschienen. Es enthält nicht nur das Protokoll des Films, sondern dokumentiert den dem Film vorausgegangenen Prozess. Einige Bilder aus dem Film ergänzen die Texte. Wer dieses Buch liest, es weglegt, darüber nachdenkt, und es wieder liest, wird Entdeckungen machen, die er im Film nicht machen konnte, wird Bedeutungen und Zusammenhänge erkennen, die er im Film nicht erkennen konnte.

Bernhard Giger

### **Koko, le gorille qui parle** (Koko, der sprechende Gorilla)

Frankreich 1978. Regie: Barbet Schroeder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/39)

«Der Mensch stammt vom Affen ab». In meiner Mittelschulzeit in einer Innerschweizer Klosterschule hat mich diese Bemerkung in der obligaten donnerstagnachmittäglichen Geschichtsprüfung – es ist noch keine zehn Jahre her – einen sofortigen Besuch beim Rektorat und einen strengen Verweis gekostet. Immerhin wird die Suppe um die Affenabstammung des Homo sapiens heute um einiges weniger heiss gegessen als sie damals gekocht wurde. Zwar können altkluge ABC-Schützen der Geschichte um Adam und Eva samt Schlange und Apfelbaum nur noch ein müdes Lachen abringen. Doch: direkte Abstammung von Gorilla und Schimpansen – dagegen hat sich gesunder Menschenverstand und gesundes Volksempfinden in all seinen Formen der Institutionalisierung erfolgreich zu wehren gewusst. Ethnologische Werke sprechen denn auch höflich von «gemeinsamen Urvätern»... Selbst Charles Darwin (1809–1882), der genesiszersetzende Evolutionstheoretiker aus dem Vereinigten Königreich, hat sich ein letztes absolutes Privileg des Menschen gegenüber den Primaten vorbehalten: Die Sprache! Affen bleibt die sprachliche Kommunikation und somit Diskussion, Dialektik und jede Form der Selbstdarstellung versagt. Mit einer nahen Verwandtschaft zum Menschen kann es also nicht allzu weit her sein. Allerdings können Gorillas nicht aus Dummheit (wie man glauben wollte) nicht sprechen lernen, sondern weil ihr Kehlkopf keine differenzierten Laute erzeugen kann. Beruht das hehre Weltbild der westlichen Zivilisation, die Idee vom Menschen als Ebenbild einer absoluten Gottfigur, die Idee vom grundsätzlichen Unterschied zwischen Intelligenz und Instinkt auf einem Konstruktionsfehler und einem dadurch bedingten Kommunikationsdefizit zwischen Mensch und Tier?

Man soll niemandem Absichten unterstellen, die möglicherweise nicht gehegt worden sind, aber es ist ja nicht auszuschliessen, dass Penny Patterson, Psychologiestudentin an der Stanford University in Kalifornien, sich von ähnlichen Gedanken hat motivieren lassen, wie sie den Versuch unternommen hat, einem weiblichen fünfjährigen Gorilla, den sie vom Zoo von San Francisco zur Pflege bekommen hat, die



Taubstummensprache beizubringen. Was 200 000 Amerikanern, deren Sprechapparat nicht mitspielt, hilft, kann vielleicht auch dem durch seine tierische Herkunft diskriminierten Koko, wie der Gorilla heisst, neue Welten eröffnen. Was sich auf den ersten Blick wie eine lächerliche Dressurnummer für einen Provinzzirkus anhört, wächst in Wirklichkeit zu einem langwierigen und Unmengen von Geduld fordernden Erziehungsprozess, der nach langer Zeit eine Übermittlung von rationalen und emotionalen Erlebnismomenten zulässt. Hier liegt das Ungewöhnliche und für manche Bestürzende dieses Versuchs: Koko macht nicht nur läppische Affenkunststücke gegen Bananen- und Apfel-Entgelt, sondern sie äussert sich sehr klar auch über ihre Stimmungen und Eindrücke, sie macht publik, ob sie frühmorgens gut oder mies aufgelegt ist. Sie zeigt Mitleid, Angst, Sympathie und Antipathie, sie behält ihren Ärger in keiner Weise für sich und lügt, wenn es ihr opportun erscheint, alles Tugenden, die der Menschenschlag bis heute exklusiv für sich beansprucht hat.

Damit aber noch nicht genug: Seit zwei Jahren hat Koko einen männlichen Spielkameraden, Mike, ein Jahr jünger als sie. Auch Mike hat sich einige zeichensprachliche Handgriffe beibringen lassen. Die beiden Affen haben angefangen, sich miteinander in der menschlichen Taubstummensprache zu unterhalten. Koko hat Mike als erstes die Zeichen für «Koko» und «Kitzeln», was sie besonders gern mag, gelehrt und spricht heute 350 Wörter. Sie versteht nicht nur handfeste Dinge, die man essen oder mit denen man spielen kann, sondern auch abstrakte Begriffe wie «Glück» oder «Mitleid». Koko scheut sich auch keineswegs davor, ihre eigenen Wörter zu erfinden. So bezeichnet sie ein etwas hartes mexikanisches Kuchengebäck als «Stein-Kuchen» oder Pennys neuen Ring als «Finger-Halsband».

Man kann sich nun die Situation vorstellen, dass Koko und Mike allfälligen Kindern die Taubstummensprache beibringen und diese wiederum ihren Kameraden. Bananenstauden voller gestikulierender Gorillas wären bald die Folge, anstelle von Taubstummensprache würde man bald von Affensprache sprechen, und auch eine Zeitschrift für angewandten Gorillaklatsch würde kaum lange auf sich warten lassen.

Zugegeben, dies mag leicht übertrieben sein. Es stimmt dennoch etwas sonderbar, wenn Penny Patterson ihren ohne jeden Zweifel interessanten und wichtigen Versuch so militant gegen jede Infragestellung verteidigt und sich auf keinerlei Diskussionen einlassen will. Mag sein, dass die Statements von San Franciscos Zoodirektor Saul Kitchener nicht der Weisheit und vor allem der Grosszügigkeit letzter Schluss sind, doch seine masslose Karikierung durch den Interviewer klingt zu sehr nach verzweifelter Rechtfertigung. Wer Tabus brechen will, kann sich offenbar eine Position der Schwäche nicht leisten. Er müsste jedoch genügend Reserven haben, um auch sich selbst in Frage stellen zu können.

Barbet Schroeder, der junge französische Regisseur, der vor allem durch seinen Dokumentarfilm über Idi Amin, den Diktator von Uganda, internationale Anerkennung gefunden hat, aber auch so verschiedene Streifen wie «More», «La Vallée» und «Maîtresse» gedreht hat, schildert in seinem distanziert-nüchternen, abendfüllenden Filmessay ein faszinierendes, vom amerikanischen Magazin «National Geographic» gefördertes, wissenschaftliches Experiment. Er zeichnet aber ebenfalls – hoffentlich nicht unbewusst – ein subtiles Krankheitsbild einer angeschlagenen und von Gewohnheitsterror gleichgeschalteten amerikanischen Gesellschaft. An einer Stelle des Films bezeichnet die Psychologiestudentin Penny, die wie viele Psychologen oft eher den Eindruck eines Patienten erweckt, ihren händeringenden Affen allen Ernstes als «ersten weissen, amerikanischen und protestantischen Gorilla». An einer andern Stelle berichtet sie voller Stolz, wie es ihr gelungen ist, Koko (Gorillas sind Vegetarier) zum Verzehren eines Hamburgers mit Senf und Ketchup zu bringen. Ein weiterer schmatzender Kunde für McDonalds Förderband-Imbiss...

Penny Pattersons Experiment erinnert an einigen Stellen leider peinlich an Alltagsszenen mit frustrierten und vereinsamten Jungfern fortgeschrittenen Alters, die für ihre Umwelt nur Verachtung und Klatschhetze übrig haben, aber fast in Tränen ausbrechen, wenn Fifi oder Fofu von einem Regentropfen auf die Nasenspitze getroffen werden, oder an die kitschige Tierliebe gewisser Ehepaare, die ihre kinderlose Existenz mit Masslosigkeit in der Säuglingspflege ihres Jungdackels zu kompensieren versuchen. Ich weiss davon ein Lied zu singen, eine Kollegin arbeitet als Hundecoiffeuse...

Möglicherweise bin ich ein Opfer einer übertriebenen Sensibilisierung gegen derartige Auswüchse. Doch bei einigen Verhaltensweisen, die Koko aufgedrängt worden sind, haben sich meine Nackenhaare gestäubt. Ein schlechtes Indiz. Genügt es denn nicht, wenn neun Millionen Amerikaner spinnen? Müssen wir jetzt auch noch Millionen von Gorillas verrückt machen?

Urs Odermatt

## **Wilhelm Busch – Die Trickfilmparade: Max und Moritz und andere Streiche**

BRD 1978. Regie: Hermann Leitner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/45)

Müssen sich die Filmproduzenten auch noch über Wilhelm Busch hermachen? Sind sie so arm im Geiste oder ist es, dass sie Wilhelm Busch keine Filmrechte mehr abzu kaufen brauchen? Vermutlich beides; denn was den Kindern üblicherweise im Kino geboten wird, ist mehrheitlich dermassen geistlos und unter allem Hund, dass der Griff zum «Bilderbuch» das kleinere Übel bleibt. Wem es Trost sein kann: Es hätte ihnen auch ein dümmeres Buch in die Hände geraten können, und sie hätten sehr viel unvorsichtiger damit umgehen können! Behutsamkeit in der Behandlung der Bildgeschichten ist ihnen nicht abzusprechen. In gekonnter Weise halten sich die Trickfilmzeichner an den Stil und die Zeichentechnik Buschs. Ein Reiz mochte für sie darin liegen, dass Wilhelm Buschs gezeichnete Geschichten dem Trickfilm sehr nahe stehen.

Mehr Vergnügen als an Hans Huckebein – dem Unglücksraben, der dem Likör erliegt – finden die Kinder im «Bad am Samstag abend», dem Streit der Brüder in der Bade-

wanne, der zur vollständigen Demolierung des Badezimmers ausartet. Sehr hübsch und rasant läuft «Die Rutschpartie» über die Leinwand, der Schlitten, der, ausser Rand und Band geraten, sich alles im Wege Stehende auflädt und, wupps, über den Felsen hinaus in die Tiefe saust, wo die ganze Gesellschaft kopfüber im Schnee stecken bleibt, jedoch heil und ganz bis auf die Töpfe der Hausiererin wieder daraus herauskrabbelt. «Der hohle Zahn» dann ist recht schauderbar, das Attentat auf Lehrer Lämpel frech, und Max und Moritz als unheilbare und unbelehrbare Lausbuben zahlen den Körnerpreis für ihre bösen Taten.

Wilhelm Busch wird den Kindern von heute zum Märchenerzähler. Kein Kind kann die idyllischen Dorfansichten und dies «einfache Leben» in eine Beziehung zu seiner eigenen Wirklichkeit setzen; fern und fremd wie im Märchen bleiben ihm Herd und Sauerkrauttopf der Witwe Bolte, und die Maikäfer im Bett des Onkel Fritz sind ihm zu unbekanntem Tieren geworden. So fällt auch Buschs aufgehobener Zeigefinger, der moralisch anklagend – stets hinweisend auf das schlimme Ende – nicht ins Gewicht, und ist die böse Mühlengeschichte besser zu ertragen.

Aufschlussreich scheinen mir zwei Sequenzen zu sein, die, von Wilhelm Busch nicht gezeichnet, im Film sehr deutlich ausgeschlachtet sind. Während die beiden Freunde in den Kornsäcken vom Bauern zum Müller geschleppt werden, stehen auf dem Dorfplatz alle die vorher schon «Geschädigten» beieinander, unterhalten sich gegenseitig lustvoll über die Verderbtheit der Buben und lachen hämisch und schadenfreudig händereibend im Gedanken an ihre reichlich verdiente endgültige Zerstörung. Die Mahlszene, die bei Busch in zwei Bildern erledigt ist, wird im Film zur genüsslichen Sequenz: Von Rad zu Rad schleudert es die Buben, hin und her und immer wieder, quetscht sie und zieht sie in die Länge, bis sie zwischen den grossen schweren Mahlsteinen endlich restlos zerrieben sind. Diese beiden Bildfolgen sind für mich der Beweis, dass, die solches erfunden haben, nicht ausschliesslich mit Liebe zu Kindern und ihnen zur Freude gezeichnet haben – mit diesen Übertreibungen denunzieren sie sich selber und ihre Erwachsenenmentalität. Schade.

Die starke Kolorierung kann dem Film verziehen werden, findet sie sich doch auch in gewissen billigen Buchausgaben. Den Kommentar zum ersten Teil spricht Theo Linggen, Heinz Rühmann liest dann «Max und Moritz». Beide sind in die übertriebene Kindersprache gefallen, die Grossen im Verkehr mit Kleinen unausrottbar eigen ist. Hier in der Schweiz wird man sich ihrer wohl nicht achten; die einen, weil sie ihren Busch beinahe auswendig kennen, die andern, weil sie solches Deutsch kaum verstehen und die Bildersprache auf den Kommentar ebenso gut verzichten könnte. Das Schlimmste ist und bleibt die Musik: Wozu in aller Welt ist diese Hintergrundschulze gut? Was soll solch langweiliger Zuckerguss? Geht den Erwachsenen die Stille auf die Nerven, gäbe es bestimmt genug fröhliche kurze *Zwischenmusik*, das steht ausser Zweifel.

Alle diese Einwände sollen die Qualitäten des Filmes nicht verteufeln. Er ist einer der poetischsten Kinderfilme, die ich gesehen habe. Wie sehr er Kindern gefallen kann, weiss ich nicht. Vielleicht sind sie schon so sehr auf «action» getrimmt, dass nicht mehr alle den Zugang zu solch einfachen Märchengeschichten finden können.

Elsbeth Prisi

---

### **Rauchen oder Nichtrauchen...**

tv. «Der Duft der grossen weiten Welt» heisst ein 45minütiger Film, den der Bieler Filmemacher Mario Cortesi («Yesterday When I Was Young», «Ein Sommer mit 13») fürs Fernsehen DRS, Ressort Jugend, realisiert. Cortesi will dem jungen Zuschauer ein möglichst objektives Bild über das Rauchen und seine Problematik vermitteln und ihm die Entscheidung «Rauchen oder Nichtrauchen» selber überlassen. «Unsere Verantwortlichkeit», so Cortesi, «liegt dort, dass wir dem Jugendlichen ein möglichst breites Spektrum an Informationen geben». Trotz dem ernsten Thema soll der Film nicht stur ernst sein. Er wird aufgelockert durch Songs, Interviews, Statements und Spielfilmszenen.