

**Zeitschrift:** Film und Radio mit Fernsehen  
**Herausgeber:** Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband  
**Band:** 22 (1970)  
**Heft:** 14

**Rubrik:** Filmkritik

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

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

# FILM KRITIK

## Alice's Restaurant

Produktion: USA, 1969  
Regie: Arthur Penn  
Musik: Arlo Guthrie  
Darsteller: Arlo Guthrie, Pat Quinn,  
James Broderick  
Verleih: Unartisco, Zürich

rn. In Woodstock, im amerikanischen Bundesstaat New York, dort wo im Vorjahr das gigantische Freiluft-Festival stattfand, haben ihn seine jetzigen Fans entdeckt: «Popengel» Arlo Guthrie, langhaariges Symbol für einen «Outsider» und melodischer Verkünder von Liebe, Friede und Freundschaft. Die Sirenenklänge, die der moderne Rattenfänger seiner Gitarre entlockte, betörten aber nicht nur Unzählige von Teenagern und Twens, sondern auch den Filmregisseur Arthur Penn (48): des sanften Arlos «Missgeschicke» mit «Gesetz und Ordnung» sind in amüsanten, manchmal fast etwas kitschigen, aber auch ergreifenden und bisweilen anarchistischen Bildern im Film «Alice's Restaurant» auf popiger Flamme erwärmt worden. Und auch das akustische Narkotikum fehlt nicht. Denn Arlo Guthrie, dieser friedliebende «Billy the Kid», schmückt seine Hüfte nicht dem Colt, sondern mit der Gitarre.

Arthur Penn hat sich in seinen bisherigen Filmen vorzugsweise mit gewalttätigen Aussenseitern beschäftigt: «The Left Handed Gun» (1958) mit Paul Newman war die freie Interpretation des kurzen, von Pulverdampf umnebelten Lebens des Banditen «Billy the Kid» und «Bonnie and Clyde» (1967), mit Faye Dunaway und Warren Beatty erzählte von einem bankplündernden Gangsterpaar der dreissiger Jahre. Doch mit «Alice's Restaurant» hat Penn für einmal den friedlichen Protest gewählt: er wirbt um Verständnis für die «Blumenkinder», indem er versucht, ihr Leben vorurteilslos, aber nicht ohne Gefühl zu schildern und zugleich eine beissend-satirische Breitseite auf die «etablierte» Gesellschaft abzufeuern. So wird etwa die Szene, da der feingliedrige Arlo durch die Musterungskommission der US-Army geschleust wird, zur bösartigen Clownerie.

«Zum Teufel mit der Sachlichkeit, Gefühl ist das einzige, was wirklich zählt», schleuderte die kürzlich an einer Überdosis Heroin verstorbene Pop-Sängerin Janis Joplin (27) der amerikanischen Konsumgesellschaft entgegen. Von Gefühl herrscht (und zugleich Emotionen

auslösend) ist denn auch Penns filmischer Ausflug in den Pop- und Hippie-«Underground». Sein Engagement ist total: kritisch steht der Regisseur lediglich aggressiver Verhaltensweise der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber. Dennoch kann Penn wohl kaum der Vorwurf gemacht werden, in einem Anfall von «exotischer Faszination» das kommune-ähnliche Leben einiger «Hippies» zu feiern. Denn abgesehen davon, dass diese Lebensweise ohnehin nur von jenen nachempfunden werden kann, die «wagten», daran teilzuhaben, darf sich eine Kritik an dem Versuch, neue gesellschaftliche Formen menschlichen Zusammenlebens zu finden, nicht an althergebrachten Moral-Massstäben orientieren. Penn steigt zwar auf die Barrikaden für eine «Subkultur», verliert aber seine künstlerische Aussagekraft trotz seines Engagements nicht: so schwingt etwa in der lyrischen Schluss-Sequenz eine gewisse «Tristesse» an: im Bewusstsein des Gefühls, dass die Zukunft einer «besseren» Gesellschaft doch in utopischen Bereichen liege. Was den Film zum «Must-see» für Pop-Fans macht, ist die Musik. Wenn übermühtige Ausgelassenheit in abgründige Trauer umschlägt, wenn die Gefühle gefährlich nahe in den Bereich des Edelkitsches geraten, dann rettet das Gitarrenspiel und der Gesang von Arlo Guthrie den Film vor den Abgründen der «Schmiere». So wird beispielsweise ein Hippiebegräbnis zum ergreifenden Schock. In Guthries Musik werden Blueschreie und Gospelakkorde, Folksong und Jazz zu einer gewaltigen «Jam-Session» verschmolzen, zu einer «elektrischen Musik für Körper und Geist»,

wie sich der Sänger Joe McDonald über die Popmusik allgemein geäußert hat. Es ist bereits angetönt worden: nicht nur von Arlo Guthrie erzählt der Film – es ist ebenso die Geschichte seiner Freunde. Es ist die Story von Menschen, die ausgebrochen sind, die Freiheit zu suchen, modernen «Däumlingen» der Gebrüder Grimm gleich, und die den Stiefeltritt der Ordnung finden. Hippies, Künstler, Idealisten, Süchtige, Rockers: Typen, denen «ehrbare» Bürger oft feindlich gegenüberstehen (in einigen Szenen erinnert der Film an «Easy Rider» von Dennis Hopper und Peter Fonda). Da hat einer in einer Kleinstadt im Bundesstaat Massachusetts eine Kirche gekauft, die zum Refugium der Aussenseiter wird, derweil seine Frau und Geliebte, weitherzige, oft von Krisen erschütterte Frauengestalt, ein Restaurant betreibt (daher der Filmtitel). In der Kirche wird geliebt und gelitten, gelebt und um Freiheit gerungen. Gotteslästerung? Kann von der «Verübung von beschimpfendem Unfug in einer Kirche» gesprochen werden? Dies zu beurteilen bleibt letztlich wohl dem religiösen Empfinden jedes einzelnen überlassen. Doch es bleibt zu bedenken: sind diese «Blumenkinder» auf ihrer Suche nach Wahrheit, in ihrer gefühlvollen Verehrung des Lebens, in ihren mystischen Ahnungen vom Tode nicht gerade eben auf einer Art Gottsuche, in einer Zeit, da die Kirche in Erschütterung geraten ist?

Blumenkinder auf der Suche nach Wahrheit: «Alice's Restaurant» von Arthur Penn



# Borsalino

Zwei Kritiken – Zwei Ansichten

Produktion: Frankreich, 1970  
Regie: Jacques Deray  
Szenario und Dialog: Jean-Claude Carrière, Claude Sautet, Jacques Deray, Jean Cau  
Darsteller: Alain Delon, Jean-Paul Belmondo  
Verleih: Starfilm, Zürich

bj. Tatsächlich: das musste ja einen Erfolgsfilm geben, unfehlbar, zweifellos. Ein Regisseur, dem wir immerhin einen überdurchschnittlichen «La Piscine» verdanken, ein Co-Szenarist, der «Les Choses de la Vie» geschaffen hat, ein Delon, der mit Grund seinen oft magischen Mythos besitzt, und daneben ein Belmondo, dessen Grinsen und Lässigkeit allein schon Tausende ins Kino locken. Dazu noch ein halbes Dutzend renommierter Darsteller in Nebenrollen: eine bombensichere Investition.

Die Sache ist sogar so bombensicher geworden, dass überhaupt keine Erschütterung mehr durchkommt. Steriler Triumph qualitätsgeechter, aufwendiger Konstruktion. Da ist alles in Gold und Silber gegossen, und dazu kommt noch das obligate Blei aus heissen Rohren. Ganz wie vor kurzem Leones «Spiel mir das Lied vom Tod» oder Verneuels «Clan des Siciliens», qualitativ mittendrin, ein Film, für den mir einfach kein präziseres Wort in den Sinn kommen will als «surfait». Da wird nun wirklich lieblos und ohne Spontaneität all das, was das Publikum seit jeher wünscht, auf Perfektion getrimmt, effektsicher serviert, mit Gefühlen (die keine sind) garniert.

Der Grund für den Misserfolg, für diese zwei Stunden ohne Vertiefung und Dichte, liegt bereits – und vor allem – im Szenario: umsonst sucht man nach einem plausiblen Thema, nach einer notwendigen Linie in diesem Zusammentreffen zweier Ganoven, die gemeinsam dem Höhepunkt ihrer Karriere zustreben und, kaum ist dieser erreicht, irgendwo zwischen echter Ironie und falscher Tragik auf ewig getrennt werden. Vielmehr wird hier während der ganzen Dauer des Films, der umsonst einem «Bonnie and Clyde» (einerseits) und «Butch Cassidy» (andererseits) naheifert, stets dieselbe erfolgversprechende Geste wiederholt, variiert, moduliert.

Mit einem derart hohlen, leeren Schema vorfabrizierter Versatzstücke einer blossen Illustration stand Deray, ein Regisseur, der hart, präzise und mit Distanz zu inszenieren weiss, auf verlorenem Posten. Seine glatte Souveränität, das Vermögen, diese heterogenen Bausteine einigermaßen zusammenzubringen, die Darsteller straff zu führen und ihre eigenen ehrgeizigen Aspirationen im Zaum zu halten, vermögen die Dürftigkeit der Grundidee nicht zu überbrücken. Und auch Delons Mythos, sein immer wieder erstaunlicher Spielraum zwischen Härte

und Fragilität, Arroganz und Milde, rettet den Film nicht; er macht ihn aber doch zumindest noch interessant.

uj. «Borsalino», der Film von den zwei, kleinen Gangstern Capella und Siffredi die sich zur «Spitzenklasse» empor-schiessen und sich dann im Wege stehen, ist ein brillantes Unterhaltungsstück, ein Film ohne tieferen Hintergrund, ohne oder doch fast ohne soziale Hintergründe. Die Unterhaltung ergibt sich, bei näherem Betrachten, weniger aus der Geschichte als aus der geradezu beängstigend perfekten Inszenierung heraus. Wie Deray das Marseille der dreissiger Jahre und die Verruchtheit seiner Halbwelt inszeniert, entbehrt nicht einer faszinierenden Spannung, der man sich nur schwer entziehen kann. Es ist darin aber auch eine geradezu beängstigende Leere vorhanden, ein Nichts, das erschreckt, keinen Halt und auch keinen Inhalt bietet. Es ist schwer zu beurteilen, wie weit dies die Absicht der Regie ist: aber das ganze Dekor, die pompöse, aber seelenlose Einrichtung in den Wohnungen, die steife Atmosphäre im Casino und die unverbindliche, fast schmierige Perfektion in der Bekleidung, das alles widerspiegelt doch irgendwie das Innenleben der beiden Ganoven. Eine Faszination verzweifelter Leere strahlen auch Capella und Siffredi aus. Selbst auf ihrem Höhepunkt vermögen sie nur schlecht zu verbergen, welch einsame und elende Menschen sie sind. Der Hauch von Glorie und der protzige Reichtum, mit dem sie sich umgeben, ist nur billige, allzu leicht abbröckelnde Fassade. Hinter ihr verbergen sich zwei menschliche Dramen. Dass Deray diese Fassade nicht zusammenfallen lässt, sondern ein-

zig ihre leichte Verletzlichkeit darstellt, darin liegt eigentlich die Grösse von «Borsalino», das macht den Wert dieses Filmes aus, der zur grossen und traumhaften Ballade auf zwei erbärmliche Ganoven wird. Belmondo, verspielt und ironisch, und Delon, berechnend kühl und in einer fast geisterhaften Selbstdarstellung, tragen diesen Film, der nicht zuletzt eine Huldigung an den berühmten amerikanischen Gangsterfilm darstellt, für den die Franzosen wohl immer eine Schwäche hatten.

Gangster-Ballade aus Marseille:  
Jean-Paul Belmondo und Alain Delon  
tragen den Film «Borsalino»



# Indagine su un cittadino

Produktion: Italien, 1970

Regie: Elio Petri

Buch: Elio Petri, Ugo Pirro

Musik: Ennio Morricone

Darsteller: Gian Maria Volontè, Florinda Bolkan

Verleih: Vita-Film, Genf

uj. Der Originaltitel dieses Filmes von Elio Petri heisst «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto», was so viel wie «Erhebungen gegen einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger» bedeutet. Und tatsächlich ist der Mann, der sich gerne Dottore nennen lässt und ein angesehenere Kriminalkommissar ist, über jeden Verdacht erhaben. Unschuldig aber ist er nicht; denn er probt die Machtstellung des gehobenen Beamten in einem Regierungssystem, das sich zwar demokratisch nennt, aber sachte und unbemerkt einem gigantischen Verwaltungsapparat in die Hände geraten ist, der nicht mehr kontrollierbar ist.

Auf die Idee, die Probe aufs Exempel zu machen, bringt den Dottore seine Geliebte Augusta. Sie überzeugt ihn, dass er als hochgestellter Kriminalbeamter beinahe jedes Verbrechen ungestraft begehen könnte. So greift denn der Dottore (von Gian Maria Volontè grossartig verkörpert) zur Rasierklinge. Sein Opfer ist Augusta. Mit durchgeschnittener Kehle wird sie in ihrer Wohnung aufgefunden.

Der Dottore leitet «seinen» Fall nicht mehr selber. Er ist – indem er seine Vorgesetzten überzeugt hat, dass Verbrecher und politische Agitatoren zur gleichen Kategorie Mensch gehören und deshalb auch auf die gleiche Weise bekämpft werden müssen – zum Kommandanten der politischen Polizei befördert worden. Als einzige Hilfe für seinen Nachfolger hinterlässt er Spuren: des Dottores Fingerabdrücke, Fussspuren und eine Reihe anderer nützlicher Hinweise in der Wohnung Augustas sind nicht zu übersehen. Trotzdem: der Dottore wird nicht des Mordes überführt. Zuerst wollen seine unterwürfigen Beamten das Verbrechen ihres Vorgesetzten gar nicht sehen, später, als sich die Indizien, ja die Beweise verdichten, bewegen sie ihn mit denselben Methoden, mit denen sie Geständnisse erzwingen, seine Unschuld zu bezeugen. Die Ehre der Verwaltung und der Polizei ist gerettet, der Skandal findet nicht statt. Der Staat hat seine scheinbare Ordnung wieder.

Es wäre bei weitem verfehlt, Elio Petris Film allein auf die Verhältnisse des italienischen Staatswesens zu beziehen. Das hintergründige, stark ironische und kritische Werk richtet sich gegen jegliche Korruption und gegen jede Form des Verwaltungs-Faschismus. Es zeigt mit aller Deutlichkeit auf, dass Autorität und Machtanspruch überall dort auf fruchtbaren Boden fallen, wo ein Staatsgebilde seine Durchschaubarkeit verliert, wo der einzelne Bürger nicht mehr selbständiger Mitträger der Demokratie, sondern imma-

trikulierte Nummer eines Verwaltungsgefüges ist, das sich selbstherrlich und überheblich zum Vormund und Verteidiger einer von ihm selber geschaffenen Ordnung und geistigen Haltung macht. Dies zu belegen, schickt sich Petri in erster Linie an.

Der Film beinhaltet vordergründig ein weiteres Thema: die Affinität von Verbrechern und ihren Häschern. Die innere Verwandtschaft ist es, die den Dottore zu seiner Bluttat treibt. Sie ist es auch, die ihn zur selbstgefälligen und gefährlichen Selbstbezeichnung ermuntert. Darin, dass er sich selber ins Netz der polizeilichen Verfolgung der Gesetzesmaschine verstricken kann, findet er Befriedigung. Jene Befriedigung, die ihm auf sexuellem Gebiet verwehrt bleibt. Da rollt Petri ein uraltes Thema der Psychologie und des Films auf: die Flucht vor der sexuellen Unfähigkeit in die Gewalttat als ein Akt der persönlichen Bestätigung.

Petri bedient sich in schlechthin grossartiger Weise der Mittel des Kriminalfilmes, um seine Fabel über die unkontrollierbare Macht des Biedermannes zu realisieren. Der Film rechtfertigt diesen Einsatz, indem er nicht nur zum atemberaubenden und beklemmenden Thriller wird, sondern sein Anliegen in einer unmissverständlichen und ganz klaren Form vermittelt. Das macht ihn, so will mir scheinen, wertvoller und prägnanter als eine ganze Reihe von Filmdokumenten und Dokumentarfilmen, die dasselbe Thema zum Inhalt haben.

## Last Summer

(*Letzter Sommer*)

Produktion: USA, 1970

Regie: Frank Perry

Darsteller: Barbara Hershey, Richard Thomas, Bruce Bavicon, Kathy Burns

Verleih: Neue Interna-Film, Zürich

CS. Dass im Film der letzten Jahre die Sparte «sexuelle Aufklärung» weitgehend von den Produkten Oswald Kolles besetzt war, gehört zum Makabren des Zeitgeistes. Kolles spiessig-sektiererische Beflissenheit liess Filme entstehen, die als ein Gemisch aus populärwissenschaftlichen Klischees, dem Bett als Objekt eines nunmehr legitimen Voyeurismus und einem Konzept von Liebe, das jede Kompetenz für das Psychische vermissen liess, zwar die Kassen füllten, die Sparte «Aufklärung» aber unter Hohn- und Gelächter begraben und damit diskreditierten. Interessant wäre die Beobachtung des Kollo-Publikums, d.h. seiner Reaktionen angesichts des neuen Films von Frank Perrys «Letzter Sommer», der sich als Aufklärungsfilm im guten Sinn dieses Wortes bezeichnen lässt.

Dass der Mensch ein Wesen von komplexer psychischer Struktur ist, dafür hat Perry offensichtlich ein Organ. Sein Film «David und Lisa» war bereits die Darstellung von Jugend, d.h. gestörter Jugend, während Perrys Film «Der

Schwimmer» einen unglücklichen Versuch amerikanischer Sozialkritik darstellt.

In «Letzter Sommer» verbringen das Mädchen Sandy und die beiden Knaben Peter und Dan, Jugendliche von etwa sechzehn Jahren, ihre Ferien am langen Sandstrand einer Insel vor der amerikanischen Küste. Das eher leise Handlungsgefälle weist in seinem Verlauf mehr und mehr in die Richtung, dass dies der letzte Sommer einer relativ unbeschwerten Jugend sein wird. Abseits von Rebellion und Protest verbringt das Trio seine Tage. Eine kranke Möve hat die drei zusammengeführt. Füttern, Hege und Pflege des Tiers beschäftigen die jungen Leute, und wie von ungefähr drängt sich in dieses Dreieck die Ahnung kommender Komplikationen ein. Sandy, die weiblich Ahnungsvolle, schlägt denn auch einen Pakt vor, den Pakt der Wahrheit und der Aufrichtigkeit, was bei Bier besiegelt wird. Auch erklärt Sandy ihre sozusagen gleichmässige Liebe zu Peter und Dan.

Die Welt der Erwachsenen bleibt im Hintergrund stehen. Die beunruhigenden Aspekte dieser Umwelt, Scheidung, Liebschaften, viel Alkohol und Geldgeschichten werden von dem Klan mit jener munteren Raschheit abgetan, in der die Angst vor dem Nichtwissen mit-schwingt. Trotzdem ragt diese Welt der Erwachsenen aufscheuchend zwischen Sandy und Peter herein, in Form des Formulars eines Eheanbahnungsinstituts via Computer, das Sandy während einer Segelfahrt mit Peter spielerisch und hintergründig ausfüllt. Bahnt sich eine noch sehr unausgesprochene Neigung von Peter zu Sandy an, so wechselt die Lage schlagartig durch das Auftauchen Rhodas. Rhoda ist ein unhübsches Mädchen, einsam und sich selbst überlassen, sehr aufgeweckt und schlagfertig, eher ungewiss drängend, was alles den Klan aufstört.

Im schattenlosen Licht jenes sommerlichen Atlantikstrandes setzt nun die Choreographie jugendlicher Grundempfindungen ein, die mehr und mehr das spielerisch Unverbindliche einbüsst. Perry weiss dies bei voller Berücksichtigung der psychisch gleitenden Umwandlungen, Verhärtungen, plötzlichen Auf- und Ausbrüchen sparsam im Wort und dezent ins Bild zu rücken.

Die Wendung, welche die vier jungen Leute schliesslich von der Jugend weg und ins ungewisse Erwachsensein hinführen wird, ist Rhodas eindringliche Beschreibung des nutzlosen Todes ihrer Mutter, die einer Wette wegen umgekommen ist. Diese Jugenderfahrung Rhodas übersteigt alles, was dem Klan bis jetzt untergekommen ist, und die nunmehr allein sichtbare, vertiefte Einsamkeit Rhodas weckt Peters Zuneigung. Und nun gerät Sandy langsam in Wallung. Peter scheint ihr zu entgleiten, Dan verharrt im Juvenilen, und wiederum mit optisch einfachen Mitteln leitet Perry zur Katastrophe über. Ein heisser, windstillen Tag, Langeweile, spürbare Desorientierung der Vierergruppe, die zu einem Picknick aufbricht. In der gestau-

ten Hitze einer Dünenniederung verliert Sandy in steter Steigerung die Fassung, hetzt auf, wirkt provozierend, fordert heraus, spielt aus, bis in jedem der Knaben die Ranküne gegen Rhoda virulent wird, die den einstigen Frieden der Dreiergruppe gesprengt hat. Jedermann stützt sich auf Rhoda, Peter vergewaltigt sie, man lässt Rhoda liegen, und auch Peter wendet sich schliesslich ab von ihr, um zum alten Konzept des früheren Klan zurückzukehren, das doch nun für immer geborsten ist. Ganz ohne jene heutzutage stets enerzierende «Pädagogik» einer Jugendführung weiss Perry diesen letzten Sommer einer Jugend zu inszenieren. Ein Film, der unverstellt mitempfunden werden kann.

## Tora! Tora! Tora!

Produktion: USA, 1970

Regie: Richard Fleischer, Toshio Masuda  
Buch: Larry Forrester, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima

Darsteller: Martin Balsam, Soh Yamamura, Joseph Cotton, Tatsuya Mihashi, Jason Robards

Verleih: 20th Century-Fox, Genf.

uj. Kriegsfilm, besonders solchen, die mit nahezu unglaublichem Aufwand inszeniert worden sind, ist meistens mit Vorsicht zu begegnen. Diese Vorsicht hat auch dann ihre Gültigkeit, wenn der Film so prominente Ereignisse behandelt, wie der japanische Angriff auf Pearl Harbor eines darstellt. «Tora! Tora! Tora!» ist hier insofern eine Ausnahme, als dass der Film den Ablauf der Ereignisse vom 7. Dezember 1941 zwar gewiss ausserordentlich spektakulär, aber dennoch bewusst objektiv und ohne Parteinahme darstellt. Dass er sich dabei streng an die historischen Fakten hält und mit ganz wenigen Ausnahmen auf Gags verzichtet, ist ein weiteres Plus. Der Film ist zum dramatischen, bewegten Geschichts-Bilderbuch geworden und vermittelt gewissermassen eine sehr eindringlich erzählte Lektion in Weltgeschichte. Verschwiegen sei nicht, dass detaillierte Kenntnisse um den Angriff auf Pearl Harbor, der die Amerikaner bewog, in den Zweiten Weltkrieg einzugreifen, wesentlich zum Verständnis des Filmes beitragen.

Zwei Tatsachen tragen wesentlich zur objektiven Geschichtsschreibung in diesem Film bei. Dass der Film in Zusammenarbeit mit japanischen Regie- und Kamerateams entstand – die Japaner haben «ihre» Szenen selber gedreht –, hat sich zweifellos positiv ausgewirkt. Zum andern bemühen sich die Amerikaner in keiner Weise, ihre Nachlässigkeit, ihre geradezu verbrecherische Sorglosigkeit und ihre Unentschlossenheit, zu handeln, im Film irgendwie zu vertuschen. Sie haben ihre Aufgabe mit einem fast bewundernswerten Mass an Selbstkritik an die Hand genommen.

«Tora! Tora! Tora!» will weder filmkünstlerisches Ereignis noch Antikriegsfilm

sein. Sein Anliegen ist – und darin liegt denn auch die Problematik des Werkes – das Spektakel. Es mag vielleicht interessieren, dass für die Aufnahmen am Strand der Insel Kiushu und auf Pearl Harbor mehrere Schiffe original rekonstruiert wurden, so etwa der japanische Flugzeugträger Akagi, das Schlachtschiff Nagato und die Arizona. Die Luftflotte, die den Produzenten zur Verfügung stand, zählte über 70 Flugzeuge, wobei die japanischen Typen allesamt aus amerikanischen umgebaut werden mussten. Die Luftaufnahmen gingen übrigens ohne Zwischenfälle vonstatten. Vorbereitungen, Aufnahmen und Montage des Films beanspruchten nicht weniger als vier Jahre. 200 japanische Studenten wirkten als Statisten mit. Die meisten unter ihnen trugen schulterlanges Haar und waren nur durch eine besondere Entschädigung dazu zu bewegen, sie auf die 1941 gebräuchliche Kürze zu stützen. Coiffeurrechnungen und «Schmerzensgeld» dürften indessen nur einen unwesentlichen Posten im Gesamtbudget dieses Filmes ausmachen...

## Dramma della gelosia

(*Eifersucht auf italienisch*)

Produktion: Italien, 1970

Regie: Ettore Scola

Kamera: Carlo di Palma

Darsteller: Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Giancarlo Giannini

Verleih: Warner Bros., Zürich

uj. Italianità wird in Ettore Scolas «Dramma della gelosia» gross geschrieben. Die ganze Seele unseres südlichen Nachbarvolkes hat in diesem Film ihren Niederschlag gefunden, Lustspiel und Tragödie gehen Hand in Hand. Da wird gebrüllt und gesungen, gelacht und geweint. Und was wohl ist der Hintergrund solchen Tuns? Natürlich die Liebe. Oreste, wie könnte der tragische Held anders heissen, schläft beim Abbruch eines Rummelplatzes, den «seine» kommunistische Partei veranstaltet hat, ein. Sein Erwachen ist erfreulich und schicksalsbestimmend zugleich: in seinen Armen liegt die schöne Blumenverkäuferin Adelaide und gesteht ihm ihre Zuneigung. Kein Maurer, am allerletzten Oreste, kann da widerstehen. Doch Adelaides Herz, das stellt sich bald heraus, schlägt nicht für einen allein, pocht einmal für den pizzabackenden Nello und ein andermal für einen an Leibesfülle und Geld gesegneten Metzgermeister. Wen wundert's, dass Oreste sich als cornuto, als Gehörnter, fühlt und Amok läuft. Da hilft alles nichts: Adelaides regelmässige Selbstmordversuche, der zaghafte Versuch einer Liebe zu dritt und das gute Zureden des Freundes Ugo. Das Drama der Eifersucht läuft, einer griechischen Tragödie gleich, dem grässlichen Ende zu: Ade-

laide erliegt einem wütenden Stich mit der Rasenschere, und Orestes Leidensweg endet vor dem Gericht.

Scola hat aus diesem Stoff, der so leicht zur dümmlichen Komödie hätte ausarten können, einen sehr feinen und auch intelligenten Film gemacht. «Dramma della gelosia» wird zur Charakterstudie eines heissblütigen Volkes, ist kritisch einerseits und heischt Verständnis auf der andern Seite. Scola, offensichtlich von den Meistern des heiteren Neorealismus geprägt, macht seinen Film zum Röntgenbild für das Lebensgefühl einer Nation, stellt Befunde, aber auch eine natürliche Gesundheit fest. Carlo di Palma hat den Film in aussergewöhnliche Bilder gekleidet und beweist, dass er nach wie vor zu den ganz grossen Kameramännern gehört.

Doch was wäre dieser Film ohne Marcello Mastroianni, der den Oreste verkörpert, als wäre er lebenslänglich nichts anderes gewesen als Maurer, Kommunist und Liebhaber, ohne Monica Vitti, deren komödiantisches Talent vielleicht zum erstenmal ins rechte Licht gerückt wird, und Giancarlo Giannini, der den von ihm angehimmelten Mädchen die Pizzas in Herzform bäckt und serviert. «Eifersucht auf italienisch» ist in erster Linie ein grossartiger Schauspielereifenfilm und als solcher ein kleines kinematographisches Ereignis.

Einem verwandelten Marcello Mastroianni begegnet man in «Dramma della gelosia»

