

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 23 (1971)
Heft: 24
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: 19.03.2025

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

FILM KRITIK

Scrooge

Produktion: Grossbritannien, 1971
Regie: Ronald Neame
Musik: Leslie Bricusse
Kamera: Oswald Morris
Darsteller: Albert Finney (Scrooge), Alec Guinness (Geist von Marley), David Collings (Bob Cratchit)
Verleih: Columbus-Film, Zürich

Weihnachten ohne Weihnachtsfilme? Würde da nicht etwas fehlen im Vorüber des wohl dosierten Konsumzwanges? Doch Weihnachtsfilme sind ein delikates Thema. Wie allzu schnell nur gleiten Produzent und Regisseur in flittrige Rührseligkeit ab und versinken im Tränenmeer des Kitsches. Und doch wäre ein Weihnachtsfilm ohne ein gutes Quentchen flittriger Rührseligkeit und ein bisschen gutgemeintem angelsächsischen Kitsch kein Weihnachtsfilm. Das gehört zu diesem Genre, wie die gestopfte Gans und der Plumpudding zum Festessen. Es ist sinnlos, sich über gewisse Dinge aufzuregen, die scheinbar zum festen Bestandteil einer etwas zweifelhaften Tradition gehören. Wer von einem Weihnachtsfilm erwartet, er sollte sachlich, kühl und kahl sein wie der abgetakelte Tannenbaum nach Silvester, der wartet sehr wahrscheinlich im falschen Kinossessel. Allzu ketzerisch?

Nun, jedenfalls «Scrooge», nach der weihnachtlichsten aller Weihnachtsvorlagen, nach «A Christmas Carol» von Charles Dickens, gedreht, feiert Weihnachten im alten, guten englischen Sinn: Das Christfest ist und bleibt auch in diesem Film der Tag der Freude, ohne doppelbödenigen Hintergrund, so wie es England eben feiert. Man mag vielleicht bedauern, dass Ronald Neame das heitere Märchen des grossen britischen Dichters in ein Musical umgesetzt hat. Zum Trost all jener, die Schlimmes ahnen, sei gesagt, dass ein amerikanischer Regisseur Dickens' Marktweiber in beineschlenkernde Cancan-Girls verwandelt und die Geister, die auftauchen, um Scrooge (grossartiger Albert Finney) auf einen menschlicheren Lebenspfad zu führen, in Astronautenanzüge gesteckt hätte. Aber beim Engländer Neame wird die Umsetzung der literarischen Vorlage in Musiknummern behutsamer und geniessbarer gemacht. Es entstand ein Weihnachtsmärchen mit musikalischem «Unterstatement», das in vollen Leuten goutable ist, nota bene für solche Leute, die nicht ver-snobt sind.

Und weshalb sollte der alten Geschichte

von der Verwandlung eines griesgrämigen Geizhalses in einen fröhlichen Menschen nicht mit Musik neuer Zauber gegeben werden? Denn schliesslich bedeutet «A Christmas Carol» in England ein Weihnachtslied singen. Und – Hand aufs Herz – ein Märchen ohne Musik ist kein Märchen. In «Scrooge» entsteht jene selbige Märchenwelt, die aus längst vergangenen Tagen neu erwacht und alle, vor allem Kinder, aber auch Erwachsene, einlullt in eine verwunschene Welt voller Geheimnisse, freudigen Staunens und längst verflössener Träume. Ein bisschen unecht, ein bisschen flittrig, so wie der Schmuck am Weihnachtsbaum, aber schön trotzdem. Walter Lüthi

Il Decamerone

(*Dekameron*)

Produktion: Italien 1971
Regie: Pier Paolo Pasolini
Buch: Pier Paolo Pasolini nach Giovanni Boccaccios «Il Decamerone»
Kamera: Tonino delli Colli
Kostüme: Danilo Donati
Musik: Ennio Morricone
Darsteller: Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio), Angela Luce (Peronella), Pier Paolo Pasolini (Giotto)
Verleih: Unartisco Zürich

Pier Paolo Pasolini, intellektueller Literat und Schöpfer ernster und bisweilen fast geometrisch strenger Filme, überrascht für einmal mit einem prallen Gemälde voller Sinneslust. Sieben Geschichten aus Giovanni Boccaccios berühmtem Dekameron dienen ihm als Vorlage, und wie der Humanist des 14. Jahrhunderts im Buche verbindet Pasolini die einzelnen Episoden mit einer Rahmengeschichte. Die «Decamerone»-Verfilmung erscheint dem Betrachter vorerst als ein sehr leichtes, beschwingtes und lebensfrohes Werk ohne grosse Ambitionen, wenn auch sofort auffällt, dass Pasolini in keiner Sequenz von der seinen früheren Filmen eigenen gestalterischen Sorgfalt abgewichen ist. Auffallend ist, dass der italienische Filmregisseur, ganz anders als bei seinen früheren literarischen Adaptionen, nicht nach einer Reform der Interpretation trachtet, sondern sich beinahe sklavisch streng an den Geist der literarischen Vorlage bindet. War sein Christus in «Il vangelo secondo di Matteo» in erster Linie ein Sozialreformer und musste die marxistische Interpretation der griechischen Dramen in «Edipo Re» und «Medea», was letzten Endes zu einer Zerstörung der Klassik führte, geradezu ins Auge springen, so überrascht es nun, dass Pasolini in «Il Decamerone» das Weltbild der Frührenaissance, wie es Boccaccio geprägt hat, ohne Veränderung übernimmt. Er bleibt in erster Linie treuer Nacherzähler, sein Film ist der Versuch, die Geschichten aus dem «Zehnta-gewerk» vom Literarischen ins Bildhafte

zu übertragen. Genau wie in Boccaccios Buch entziehen sich dabei die Figuren der Allegorie und die Geschichten einer moralischen Nutzenwendung.

Gerade aus diesem Grunde hat sich Boccaccio in seinen späteren Jahren von seinem bekanntesten Werk distanziert. Ihm als Humanisten wurde es immer mehr ein Anliegen, dass seine Schriften von einem pädagogischen Nutzeffekt geprägt waren. Das Dekameron musste ihm deshalb in der Tat «nutzlos», als reine Jugendtorheit erscheinen. Indem er im Dekameron allein um des Erzählens willen erzählte, wich er von den Grundsätzen mittelalterlicher Dichtkunst ab. Er akzeptierte damit die gültigen Vorstellungen seiner Zeit, die er zuvor mit wohl einmaliger und genialer Grösse durchbrochen hatte. Pasolini vollzieht mit seinem Film diese Abkehr von gängigen Vorstellungen nach. Er, der spätestens seit seinem ersten Spielfilm («Accattone», 1961) als ein Humanist und damit als ein Engagierter des Filmschaffens gilt, setzt sich damit denselben Vorwürfen wie Boccaccio aus. Viele wollen ihm diesen Film, der «in nichts über den höchst zweifelhaften Spass eines Augenblickes hinausweist», nicht verzeihen. Sie vermissen darin die moralische Anwendbarkeit, den Nutzeffekt. Das mag ein Hinweis darauf sein, wie nahe Pasolini mit seinem Film Boccaccio gekommen ist und mag auch deutlich machen, wie sehr unsere Gegenwart der Epoche der Frührenaissance verwandt ist. Dies in erster Linie wird Pasolini Anreiz dafür gewesen sein, diesen Film zu drehen.

Was sind Boccaccios Geschichten eigentlich? Sittenbilder ihrer Zeit? Reine Unterhaltungstücke mit karikaturistischem Einschlag? Zum Teil gewiss. Im nachhinein, aus der Distanz der Zeit betrachtet aber sind sie bestimmt auch Gedankenexperimente zu einer neuen Moral. Auffallend am Dekameron ist doch die Diskrepanz zwischen der gesellschaftlichen, von der Ethik und Moral des Mittelalters geprägten Verhaltensweise der erzählenden Personen in der Rahmengeschichte und den freimütigen, diessets-bezogenen hundert Erzählungen. In ihnen manifestiert sich der Aufbruch in die Renaissance, jener mehr und mehr dem irdischen Leben verpflichteten Epoche, die dem Menschen ganz neue Freiheiten und Freuden brachte. Wohl gerade weil auch hier wieder die Parallelität zur Gegenwart offenkundig wird, hat Pasolini diese Diskrepanz in seinem Film sehr stark ausgespielt: Er selber stellt den Maler Giotto dar, der, anstelle der zehn vor der Pest auf ein Landgut geflohenen Florentiner, die verbindende Funktion zwischen den einzelnen Episoden ausübt. Und wie die zehn Erzähler in Boccaccios Werk setzt er Gegengewichte zu den ausschweifenden Geschichten. Giottos Ringen um seine Malerei, ja sein Werk schlechthin sind Symbol für die vergeistigte und jenseitsbezogene Welt des Mittelalters, und es ist wohl kein Zufall, dass er in einer grossartigen Vision das Jüngste Gericht und die Hölle heraufbeschwört.

Gedankenexperimente zu einer neuen Moral: in diesem Zusammenhang erst

wird deutlich, dass Pasolinis Film eine konsequente Fortsetzung seines früheren Schaffens darstellt, dass sich «Il Decamerone» logisch in die Reihe seiner Werke fügt. Gedankenexperimente, ob bewusst wie bei Pasolini oder unbewusst wie bei Boccaccio durchgespielt, haben letztlich die Funktion, die Freiheit des Menschen zu vergrössern, in dem sie über die Vorstellungen, aber auch über die erstarrten Gesellschaftsstrukturen einer Epoche hinausweisen. Der Marxist Pasolini hat sie in seinem filmischen Werk immer wieder vollzogen, in «Accattone» so gut wie in «Il vangelo secondo di Matteo», in «Il Decamerone» nicht weniger als in «Teorema». Mehrung der Freiheit des einzelnen Menschen aber ist bei ihm immer verbunden mit der Überwindung des engen, jenseitsgerichteten Denkens und Handelns, wie es gerade im konservativen Katholizismus Italiens immer wieder anzutreffen ist, besonders in jenen Gegenden, die von der modernen Zivilisation mehr oder minder unberührt geblieben sind. So ist es denn wiederum kein Zufall, dass Pasolini mit einer Ausnahme sich auf die Adaption der neapolitanischen Geschichten des Dekameron beschränkt hat und diese Episoden auch in jener Gegend spielen lässt, die seiner Meinung nach weitgehend eine von der Weltanschauung des Mittelalters geprägte Glaubens- und Lebensstruktur noch aufweist.

«Il Decamerone» ist ein durch und durch unzimpherlicher Film. Prüde Menschen werden an ihm kaum Gefallen finden. Erdgebunden und sinnlich werden darin die Geschichten Boccaccios wiedergegeben, farbenfroh und ohne Scheu berichtet Pasolini über Lust, Liebe, List und Leid von Männern und Frauen, die mit beiden Beinen auf dem Erdboden stehen und dem irdischen Dasein seinen Reiz abzugewinnen vermögen. Doch gerade hier unterscheidet sich Pasolinis Werk vom heute gängigen Sex- und Pornofilm ganz entscheidend: wo dieser Sexualität und Erotik mit tierischem Ernst zum Selbstzweck erhebt und zur vermeintlichen Sexualrevolution führt, bleibt Pasolini stets phantasie- und humorvoll und integriert den Eros in seine künstlerische Aussage. Selbst in derben Szenen, die über fleischliche Lust berichten, bleibt die Sexualität ein Mittel zur Beobachtung und Schilderung der Charaktere, bleibt sie überraschendes, optisches und niemals peinliches Ausdrucksmittel. Dadurch wird Pasolinis «Il Decamerone» zu einem fröhlich unkomplizierten Film, dessen Gegenwartsbezug zwar nie verborgen bleibt, aber sich kaum jemals penetrant in den Vordergrund drängt. Die Schlusssequenz, in der Pasolini als Giotto vor seinem eben geschaffenen Werke steht und darüber sinniert, wie viel vollendeter die geistige Vorstellung als das realistische Kunstwerk sei, tönt etwas von jener für den italienischen Filmschöpfer typischen Distanz zu seinem Schaffen an, das er immer als etwas Unvollendetes und in seiner Bedeutung Beschränktes sieht. Unvollendet und beschränkt sieht Pier Paolo Pasolini das irdische Wirken des Menschen überhaupt. Die tiefgreifende



Pier Paolo Pasolini als Maler Giotto in seinem Film «Il Decamerone»: ein pralles Gemälde voller Sinneslust und gleichzeitig ein Gedankenexperiment zu einer neuen Moral

Veränderung, die Revolution also, wird bei ihm stets erst durch das Eingreifen einer irrationalen Macht – als Marxist kann Pasolini sie schlecht als göttliche Macht bezeichnen – möglich. Das macht er sehr deutlich sichtbar in «Teorema» wo ein scheinbar aus einer «andern Welt» kommender Gast dem abgestandenen Leben einer Familie neue Hoffnung verleiht. Das wird aber auch offensichtlich in «Il Decamerone»: In Boccaccios zehnter Geschichte vom siebenten Tag erscheint der an übermässigem Liebesgenuss verstorbene Tingoccio seinem Freunde im Traum und berichtet, dass er zwar mit einer harten Strafe rechnen müsse, dass ihm aber versichert worden sei, dass Liebe keine Sünde ist. In Pasolinis Film nimmt diese Episode eine zentrale Stelle ein. Sie ist Hinweis auf die Hoffnung, dass irdische Sinnesfreude kein Grund zur Verdammnis ist. Im übertragenen Sinne heisst dies wohl, dass dem Menschen das Streben nach einem diesseitsbetonten Leben nicht zum vornherein zum Verhängnis wird. Tingoccio ist der Gast, der die Menschen mit der Hoffnung erfüllt, dass ihr Drang nach einem ungebundenen Leben – das eigentlich in keiner der Episoden mit Ausschweifung, sondern allein mit der Erfüllung irdischen Daseins und der damit verbundenen sehr menschlichen Annehmlichkeiten gleichzusetzen ist – kein sündhaftes Tun ist. Wie der Christus in «Il vangelo secondo di Matteo» und wie der Gast in «Teorema» erscheint Tingoccio in «Il Decamerone» als einer, der die Menschen von den Fesseln einer zum Dogma erhobenen Moralauffassung befreit, abgesandt von einer irrationalen Macht.

Nur im Kontext mit seinem übrigen Schaffen ist die Bedeutung von Pasolinis

«Il Decamerone» voll zu erfassen. Gewiss, das jüngste Werk des begnadeten italienischen Filmkünstlers mag in seiner herben Schönheit und in seiner Leichtfüßigkeit eine Schaffenspause im Gesamtwerk markieren. Vieles darin deutet auf eine Erholung vom tiefen Ernst des bisher Ausgesagten hin. Lebendige Heiterkeit, pralles Leben und pikanter Humor stehen in «Il Decamerone» anstelle tiefgründiger Bedeutungsschwere. Aber es ist eine wohlüberlegte, schöpferische Pause, die Pasolini eingelegt hat. Eine, die den Weg seines Gesamtschaffens weiterverfolgt und sich ohne Bruch in ein Werk einfügt, dessen Bedeutung heute wohl unbestritten, wenn auch nicht unumstritten ist.

Urs Jaeggi

McCabe and Mrs. Miller

Produktion: USA, 1971

Regie: Robert Altman

Darsteller: Warren Beatty (McCabe), Julie Christie (Mrs. Miller), René Auberjonois (Sheenan)

Verleih: Warner Bros., Zürich.

Der durch «M.A.S.H.» und «That Cold Day in the Park» auch hierzulande bekannt gewordene Robert Altman hat sich in seiner neuen Regiearbeit auf ganz ungewöhnliche Weise eines Western-Stoffs angenommen. Er schildert balladenähnlich (das Lied vom «Spieler» des kanadischen Dichters und Sängers Leonard Cohen begleitet den ganzen Film) die Geschichte des Spielers McCabe, der in eine armselige Minensiedlung im unwirtlichen Nordwesten der Vereinigten Staaten kommt und dort dem eintönigen Leben der Arbeiter zuerst durch das Kartenspiel und dann mit Frauen zu etwas Abwechs-

lung verhilft. Er lässt einen Saloon bauen und ist bald der erste Bürger im Ort; wenigstens so lange, bis die geschäftstüchtige Mrs. Miller das Etablissement übernimmt und mit ihrem professionellen Bordellbetrieb den Amateur McCabe ablöst. Nun interessiert sich auch die Minengesellschaft für das gutgehende Unternehmen und unterbreitet McCabe ein Kaufangebot, das dieser jedoch stolz ablehnt. Die Gesellschaft lässt sich nicht auf langwierige Verhandlungen ein, sondern regelt die Angelegenheit durch einen «Gunfighter» diskret zu ihren Gunsten. Wohl den stärksten Eindruck macht dem Betrachter die *Ambiance* des Films. Eine poetische Trauerstimmung umgibt die trostlose, nasskalte Siedlung, die so gar nicht den üblichen Western-Städten mit ihrem Tingeltangel gleicht. Es gibt hier keine Gewalttätigkeiten, es fallen keine Schüsse. Die Arbeiter tragen keine Waffen. Bezeichnenderweise wird der Friede gebrochen, als die Minengesellschaft ihre kapitalistischen Interessen wahrnehmen will. Jetzt kommt das Böse nach Presbyterian Church.

In einer beklemmenden Schlüsselszene zeigt Altman, wie der erste, tödliche Schuss fällt. Mit dem gedungenen Mörder ist auch die Legende des «Gunfighters» in den Ort gezogen. Ein Halbwüchsiger, fasziniert vom neuen Idol, hängt sich einen Revolver um und fühlt sich wie «Billy the Kid.» Aus dem Spiel wird tragischer Ernst. Der Junge glaubt sich gezwungen, einen Ruf zu begründen, und fordert einen friedfertigen Fremdling heraus, den er in einem fingierten Zweikampf niederschiesst. Nun ist auch Presbyterian Church eine Western-Stadt, in der geschossen wird. Die weiteren Opfer folgen.

Zu Beginn des Filmes konnte man noch den Eindruck haben, es spiele sich eine Frontier-Komödie ab; denn die Geschäfte McCabes und Mrs. Millers bieten reichlich Anlass zu amüsanten Begebenheiten. Der Umschwung erfolgt auch hier mit dem Eintreffen der Unterhändler der Minengesellschaft. «McCabe and Mrs. Miller» ist reich an Nebenepisoden, die nicht immer unerlässlich sind, die jedoch viel zur genauen Milieuschilderung beitragen. Man erhält so auch ein sehr realistisches und – wie man annehmen kann – historisch richtiges Bild einer Minensiedlung. Überraschend ist es nun, dass trotz dieser Historizität der Film so modern, so aktuell wirkt. Das mag damit zusammenhängen, dass die sozialkritischen Anspielungen zeitlos sind. Überdies zeichnet Altman die Bewohner von Presbyterian Church als Aussenseiter der Gesellschaft, unter denen sich «Drop-outs» befinden, die wie ihre heutigen Nachfahren zivilisationsmüde sind.

Um den Film genießen zu können, muss man sich vielleicht etwas auf den poetischen Grundton einstimmen. Er wirkt gelegentlich gedehnt und ist auch weitgehend spannungslos. Man wird ihm bei einigen Stellen wohl auch Manieriertheit vorwerfen können. In vielem beschränkt sich Altman auf bloße Anspielungen, die nicht immer leicht zu verstehen sind. Trotz dieser Einwände darf diese Produk-



Historizität und sozialkritische Anspielungen kennzeichnen den ungewöhnlichen Western-Film «McCabe and Mrs. Miller» von Robert Altman

tion als eine der interessantesten ihrer Gattung bezeichnet werden. Hervorzuheben sind schliesslich noch die ausgezeichneten schauspielerischen Leistungen, vor allem auch in den zahlreichen Nebenrollen. Kurt Horlacher

La poudre d'escampette

(Drei auf der Flucht)

Produktion: Frankreich, 1971
Regie: Philippe de Broca
Kamera: Jean-Paul Schwarz
Musik: Michel Legrand
Darsteller: Marlène Jobert, Michel Piccoli, Michael York
Verleih: Vita-Films, Genf

Ein von Philippe de Broca mit Finesse und mit jener melancholischen Spätform herber Kritik, die heutzutage in Frankreich de rigueur ist, inszenierter Unterhaltungsfilm. Der Zweite Weltkrieg erscheint hier als ein groteskes Geschehen, das zwar jedermann beansprucht, niemanden aber wirklich interessiert. So radelt Alphonse (Michel Piccoli) nach Frankreichs Zusammenbruch in sein Dorf zurück, findet dieses zusammengeschossen vor und begibt sich sofort nach Nordafrika, «au soleil». Bezeichnenderweise ist Alphonse Rosenzüchter. In Nordafrika geht er irgendwelchen dunklen Geschäften nach, und gerade über ihm wird ein britisches Flugzeug abgeschossen, das ausgerechnet Musiknoten und Instrumente für ein Divisionspiel nach Kairo schaffen soll. Als einzig Überlebender betritt der junge Leutnant Peter (Michael York) nordafrikanischen Boden.

Diese beiden Männer treffen sich, ohne

im mindesten daran zu denken zusammenzubleiben. Peter kommt bei den Italienern in Schwierigkeiten, Alphonse kommt durch Peter in Schwierigkeiten, sie werden eingelocht, fliehen und müssen sich nun aus einer tunesischen Stadt hinausfinden. In dieser Stadt langweilt sich nun Lorène (Marlène Jobert) als Gattin des Schweizer Konsuls zu Tode. Für sie sind die beiden Männer, die nur einen Wunsch haben, endlich vom Krieg in Ruhe gelassen zu werden, die heissersehnte Gelegenheit, sich ins brausende Leben zu stürzen. Die Italiener wollen nach Hause und sind hinter jedem Rock her, die Deutschen sind fürchterlich steif und randvoll mit Weltanschauung angefüllt. Nach allerlei Hin und Her benützt Lorène ihren Gatten dazu, ihr einen komplett ausgerüsteten Wüstenjeep zu liefern, mit dem sie mitsamt den beiden Männern flieht. Das Trio flieht eigentlich nicht. Es tut zwar alles, um den Deutschen zu entkommen, wendet dafür auch diverse Tricks an, im übrigen wird das Ganze aber eine Art Picknick mit Zelt und Lagerfeuer und Blabla, alles sehr improvisiert und sehr leicht. Irgendwann geht das Benzin aus, und mit der Frechheit der Anfänger wird ein italienisches Wüstenfort überfallen, wo die drei Mann Besatzung eben pasta asciutta kochen und gar nicht im Bild sind. Auch die Liebe bricht zwischen den dreien aus. Peter entwickelt die späten Werbungsbräuche des Londoner Westends, radebrecht ein reizendes englisches Französisch, während Alphonse als professioneller Franzose einfach zu Lorène ins Zelt kriecht. Dann erscheint ein Fieselerstorch am Himmel, jenes damals berühmte langsame Beobachtungsflugzeug der Wehrmacht. Die drei werden beschossen, schiessen amateurhaft zurück, und der Kasten geht zu Boden. Lorène behauptet nun, fliegen zu können. Broca inszeniert mit diesem Flugzeug reinen UIK, und zwar aus jenem Schwinkel heraus, dass Technik im Grunde nur ein lästiges Spielzeug ist; auch hier die Resignation der Moderne am eigenen Produkt. Das Flugzeug kommt nie richtig vom Boden los, flattert herum, geht wie-

der zu Boden. Schliesslich montieren die drei die Flügel ab und benützen den Rest als Taxiersatz.

Am Weihnachtsabend taucht vor ihnen die britische Kampflinie auf, und im eben aufgegebenen Hauptquartier der Engländer feiern die drei ein völlig aus dem Handgelenk heraus improvisiertes Weihnachtsfest: Maschinengewehrurten als Girlanden, ein Abendkleid aus Papier, ein Festmahl aus der Büchse, eine Bühnenproduktion aus dem Nichts, Wein aus Tassen, kurz, Broca entfaltet hier die leichte Melancholie einer unmittelbar bevorstehenden Trennung. Am andern Tag geht Alphonse unter, Peter erreicht seine Leute, und Lorène fliegt in Richtung Schweiz ab. Witz und Humor des Filmes liegen in jenen minimen Wendungen begründet, in denen Broca seine drei Hauptdarsteller zu drehen weiss: Alphonse, «le Français moyen», schnell energiert, bon type und stets um seine caporal ordinaire bemüht. Peter, der junge Brite, der seinen leicht genierten Viktorianismus nicht ohne Charme anzubringen weiss. Lorène, die junge Frau, die, coute que coute, endlich einmal aus dem vollen des Lebens zu schöpfen entschlossen ist. Dahinter und darüber die lastende unwirklich-wirkliche Kulisse des Zweiten Weltkriegs, von dem kein Mensch weiss, wo und warum er eigentlich stattfindet. Alles an diesem Film ist für Broca reines fait divers, doch subtil und gekonnt in Szene gesetzt.

C.R. Stange

Lawman

Produktion: USA, 1971

Regie: Michael Winner

Darsteller: Burt Lancaster, Robert Ryan, Lee J. Cobb

Verleih: Unartisco, Zürich

Den Variationen über das Thema Western sind keine Grenzen gesetzt. Es mag erstaunen, dass die an sich einfache Grundstruktur der Gattung – die Auseinandersetzung zwischen den Vertretern des Guten und jenen des Bösen – Raum für so viele Spielarten lässt. Seit einigen Jahren, nicht zuletzt wohl durch den Einfluss des Italo-Western, hat sich das starre Freund-Feind-Schema gelockert und haben sich Möglichkeiten zu neuen Aspekten eröffnet. Auch Michael Winners «Lawman» ist ein Beispiel eines Western, in dem das Prinzip vom guten Helden und bösen Schurken angefochten wird.

Der Held, ein nach dem Buchstaben des Gesetzes handelnder Sheriff (Burt Lancaster), erscheint als eine höchst fragwürdige Gestalt. Obschon er seinen Gegnern jeweils eine Chance lässt und nie zuerst schießt, ist er der kalte Killer; eher Henker als Hüter des Gesetzes und dem «Badman» des traditionellen Western in nichts nachstehend. Diesem Sheriff wird ein Kollege (Robert Ryan) gegenübergestellt, der sein Amt auf ganz andere Weise versteht. Zwar war auch er einst ein gefürchteter Schütze, heute glaubt er jedoch nicht mehr, dem Recht mit Waffen-

gewalt Nachachtung verschaffen zu müssen. Von diesem Beispiel beeindruckt, ist am Ende auch der schiesswütige «Lawman» daran, seine unmenschliche Haltung aufzugeben und Gnade vor Recht gelten zu lassen. Ein läppischer Zwischenfall durchkreuzt jedoch seine Absicht und treibt ihn einmal mehr dazu, ein sinnloses Blutvergiessen zu veranstalten. Er kann seine Killernatur nicht loswerden.

Die kritische Beleuchtung des Sheriffs, der das Gesetz unnachgiebig und gewalttätig durchsetzt, macht den Film sehenswert. Die Auseinandersetzung zwischen Recht und Unrecht findet allein beim Helden statt. Die Gegenfigur dient nur als Darstellung einer andern Möglichkeit. Dadurch steigert sich zwar das psychologische Interesse am Protagonisten, die äussere (im Western wichtige) Spannung wird jedoch geschmälert. Der Western-Freund vermisst denn auch den echten «Showdown» und ist vom Ende der Geschichte wohl nicht überzeugt.

Die Darstellung der beiden markanten Gesetzeshüter durch Burt Lancaster und Robert Ryan ist untadelig. Ebenso eindrücklich ist der unverwüsthliche Lee J. Cobb als tragischer Gegenspieler des schiesswütigen Sheriffs. Kurt Horlacher

FESTIVALS

Kurzfilmbörse in Paris

Die Produzenten von Kurzfilmen in Frankreich (Chambre syndicale des producteurs français de films de courts-métrages) haben in Paris am 22. und 23. November eine erste Filmbörse durchgeführt. Wie der Präsident der Vereinigung, Jean Brunsvig (Paris), mitteilte, sind die Erfahrungen französischer Kurzfilmschaffender mit den grossen Festivals wie Cannes nicht gerade erfreulich. Sie kommen dort nicht zum Zug. Die Kurzfilme werden viel zu wenig beachtet und können kaum verkauft werden. Die Veranstaltung in Paris stellt einen vollkommen neuen Versuch dar, der künftig alle drei Monate wiederholt werden soll. Vor allem aber denkt man daran, eine grössere Verkaufsmesse für Kurzfilme gleich im Anschluss an das Festival von Cannes in Paris durchzuführen. Mit dieser Manifestation will man Paris als eine Art permanenten Markt für den Kurzfilm lancieren.

Was Jean-Pierre Fougea, der Sekretär der Kurzfilmmakammer, organisatorisch geleistet hat, ist beachtenswert: Im Studio Tardets an der rue Lord-Byron unweit des Arc de Triomphe wurde eine technisch perfekte Schau von Kurzfilmen in 35- und 16-mm-Format geboten. Da genügend 35- und 16-mm-Apparate zur Verfügung

standen, wurden die Streifen praktisch ohne Unterbrechung vorgeführt, was freilich für den Zuschauer, der bis nach Mitternacht dabei war, eine Überforderung darstellte. Das Programm zeigte mit 61 Filmen eine fast zu grosse Fülle. Man vermisste auf dem Programm die Unterscheidung zwischen 35 und 16 mm, was für den prospektiven Käufer ausserordentlich wichtig ist. Neben Dokumentarfilmen über Sport (Jacques Doillon, «Vitesse oblige»); Raymond Le Boursier, «Steeple-Chase»), Kunst (J. P. Cordero, «Fernand Leger»); B. Majauric, «Moretti sans fin» usw.), Industrie (Sergé Leroy, «Le Verre»), Naturwissenschaft (Etienne Bettetini, «Ecllosion») und Kulturgeschichte (Marcel Gibaud, «L'Invention du diable»); Marc de Gastyne, «Au temps des Cathédrales») dominierten die Kurzspielfilme. Es ist beachtenswert, dass der grösste Teil der französischen Kurzfilme ausserordentlich sorgfältig gestaltete Kurzspielfilme von 8 bis 20 Minuten Dauer waren, während in der deutschen Schweiz und Deutschland die Kurzfilme fast nur soziale Dokumentation darstellen. Man hat dies bisher eher als negativ angesehen. Ich glaube aber, dass gerade der Kurzspielfilm für eine den Kinofilm anvisierende Filmerziehung ausserordentlich viel leisten kann. Es sei hier vor allem an die Filme «Le Saut Périlleux» von William Guesy oder «La Lettre» von Philippe Condroyer erinnert. Wenn man diese Kurzfilme gesehen hat, die eine Art von Dramaturgie-Übungsstücke darstellen, so wird einem schlagartig klar, warum die Franzosen in der Gestaltung des Kinofilmes eine besondere Reife entwickelt haben.

Es fehlt auch nicht an einigen tieferschürfenden, gesellschaftskritischen Filmen wie beispielsweise Jean Dasque, der in «Audley Miller» mit einer stark sozialkritischen Note die Arbeiten eines Schwarzen schildert, der das Delphinbassin täglich für eine Schau reinigen muss. Oder etwa der Bericht über den Fischer Simeon, der im Donaudelta in Rumänien sein Leben verbringt. Einige religiöse Filme und ein ergreifendes Dokument über einen algerischen Dichtersänger, der auf tragische Weise dem Krieg zum Opfer fiel (Georges Regnier, «Le Rossignol de Kabylie») sind zu vermerken. Diese Filme zeigten mit aller Deutlichkeit, wie junge Franzosen für Schwächere Partei ergreifen und auch tragische Fehler ihrer eigenen Vergangenheit nicht verschweigen. Einige dieser Filme müssten unbedingt synchronisiert und dem deutschen Sprachraum erschlossen werden. Solche Bemühungen sind nun im Gang.

Dölf Rindlisbacher



Ehemann Mason

FP. James Mason, 62-jähriger Hollywood-Star, ehelichte in aller Heimlichkeit am Genfersee die 39 Jahre junge Schauspielerinnen Clarissa Kaye.