

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1974)
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: 30.03.2025

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

The Sugarland Express

USA 1974. Regie: Steven Spielberg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/343)

Ein amerikanischer Action-Film ohne die dominierende Rolle des Autos? Zur Zeit wohl kaum denkbar. Auto und Held – das heisst, auf einen Nenner gebracht: kommunizierende Röhren, in denen dieselbe Säure fliesst. Blut oder Öl, Mensch oder Maschine, das ist gleichgültig, auf die «Schmierung» kommt es an, den raffinierten Schnitt, durch den das Auto zum bittersüssen Schrein wird, den der Held wie die Galionsfigur seiner Potenz und Erscheinung vor sich her trägt; und umgekehrt dient der Mensch der Maschine als Baumeister ihrer emotionalen Architektur. Wie auch immer, das Auto im Film hat seinen rationalen Kern verloren, gerade dort, wo das Rationale (die Transportfunktion) betont wird: bei der Flucht, denn die wird so oder ähnlich gezeigt, wie sie der amerikanische Schriftsteller Theodore Weesner in seinem Roman «Der Autodieb» einmal beschreibt: «Der Motor heulte auf, die Karosserie zitterte wie ein Flugzeug. Er (der Fahrer) kam sich selber wie ein Hengst vor, der auf den Hinterbeinen steht und mit den Vorderhufen die Luft tritt.» In der Verbindung von Auto und Fahrer entsteht der Pegasus – so könnten auch die Anweisungen der Drehbücher lauten. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, wollte man dieser monströsen Mythenbildung auf den Grund gehen.

Der junge amerikanische Cineast Steven Spielberg ist der erste unter den amerikanischen Filmemachern, der dieser Mythologisierung entgegenwirkte. Er zeigte die Kehrseite dieses «irrationalen Flugkörpers» mit seinem schlackenlosen Verfolgungsfilm «Duel». Der Psycho-Reisser schildert die Zwangsvorstellungen eines Mannes, der aus der Verkehrslage den einzigen logischen Schluss zieht: Er soll ermordet werden. Auf dem Weg zur Arbeit wird ein Handlungsreisender von einem anonymen LKW fast zu Tode gehetzt. Der immer unsichtbar bleibende Lastwagenfahrer wird zur Wahnvorstellung des gestressten Automenschen.

Spielbergs zweiter Film, «Sugarland Express», ist abermals eine Auseinandersetzung mit dem modernen Menschen und seinem Adrenalin aus Blech, Chrom und Kraftstoff. Doch im Gegensatz zu «Duel» erzählt er hier eine breit angelegte, etwas larmoyante Geschichte eines jungen Paares auf der Flucht vor der Polizei und der Öffentlichkeit. Die junge, kindlich geschwätzig Frau nämlich will auf das gemeinsame Kind nicht verzichten, das den Eltern des Vaters anvertraut wurde, der im Gefängnis hockt. Um das Kind zurückzubekommen, sind ihr alle Mittel recht. Sie erpresst ihren Mann bei einem Besuch, mit ihr die relativ offene Strafanstalt zu verlassen und das Kind aus Sugarland zu holen. Doch die Flucht im gestohlenen Wagen nimmt gigantische Formen an. Die Polizei heftet sich schnell an ihre Fersen. Dank der Ungeschicklichkeit eines Polizisten gelingt es den beiden, diesen als Geisel zu benutzen. Damit glauben sie sich vor dem Zugriff der Ordnungsmacht sicher. Die Rechnung geht – bis auf das tödliche Ende – auch auf. Nur bekommt die Öffentlichkeit (Presse, Fernsehen, Neugierige) von diesem kühnen Hijacking Wind und heftet sich ebenfalls an das flüchtende Paar. Schliesslich wird das Fluchtauto mit seinen drei Insassen von einer gigantischen Blechlawine verfolgt.

Das Leben des Paares, das mit dem Kind Schutz und Geborgenheit suchte, zieht sich als Symbol seines hektischen, zerrissenen Daseins in die letztmögliche Privation zurück, die ihnen bleibt: das Auto. Doch die Rettung in die mobile Wohnhöhle, die tatsächlich ein physisch stabiler Raum ist und psychisch stabilisierend wirkt, ist eben eine fatale Täuschung: Die Blechkabine bewegt sich in der Öffentlichkeit, Ruhe und Privation treten kaum ein, weil sie von aussen einsehbar ist und sich



mit den anderen notgedrungen arrangieren muss. Der gängige amerikanische Spruch «My car is my castle» wird in sein Gegenteil verkehrt, das Auto wird zur Folterkammer. Nirgends ist der Mensch so unfrei und gefangen, hilflos und verloren wie gerade im Auto. Es ist Spielbergs Verdienst, dies schlüssig gezeigt zu haben, auch wenn der Film freilich oft der optischen Faszination des Autos erliegt – er wäre sonst kein amerikanischer Film. Goldie Hawn, die die dumme, konfektionierte Kaufhaus-Sex-Biene etwas allzu überdreht verkörpert, gibt immerhin einen Hauch amerikanischer Auto-Fetischisten wieder. In ihr (mehr als im jungen Mann) spiegeln sich die kollektiven Zwangsvorstellungen einer kaputten Zivilisation. Wolfram Knorr

That's Entertainment

USA 1974. Regie: Jack Haley, jr. (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/358)

Die Vorliebe des Publikums und der Filmproduzenten für Themen der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre musste früher oder später unweigerlich zum Revue-, Ausstattungs- und Musicalfilm führen, der damals Triumphe über Triumphe feierte – Triumphe, die aus verschiedenen Gründen wohl unwiederholbar bleiben werden. Schon allein der luxuriöse Dekor, die prächtigen Kostüme und die tänzerisch geschulte Statisterie wären unter den heutigen Produktionsbedingungen unbezahlbar. Auch fehlen die für den Revuefilm unerlässlichen Spitzenkräfte. Tänzer und Sänger wie Fred Astaire, Gene Kelly, Debbie Reynolds oder Ginger Rogers, die das Resultat jahre- und jahrzehntelangen Trainings in den Dienst der leichten Muse stellten, sind in unserer variétéarmen Zeit nur noch schwer vorstellbar. Auch liesse sich die für den Tanz- und Musikfilm einst typische erotische Spannung im Zeitalter des Sexfilms nur mit einem kompromisslosen Stilbewusstsein nachvollziehen. Kurz: Der Rückgriff auf den Glanz vergangener Zeiten drängte sich wieder einmal auf, um so mehr, als der «nostalgische Effekt» des Show-Business ganz dazu angetan schien,

den beim heutigen Zuschauer zu erwartenden Ausfall eines Verständnisses für tänzerische Perfektion, vollkommene Körperbeherrschung und leinwandgerechte Bewegungsdynamik zu überspielen.

War man einerseits nicht in der Lage, ein neues Filmmusical von vergleichbarer Perfektion herzustellen, so wollte man sich andererseits doch nicht damit begnügen, einfach einige der besten Produktionen der Vergangenheit zur Neuauswertung freizugeben. Als Lösung drängte sich ein Kompilationswerk auf: Topszenen aus einigen Dutzend Filmmusicals der Metro-Goldwyn-Mayer (leider nur von dieser Produktionsfirma) wurden herauskopiert und zusammenmontiert, elf renommierte Stars wurden engagiert, um die einzelnen Sequenzen vorzustellen. So präsentiert der 74jährige Fred Astaire den jungen Gene Kelly, der 62jährige Gene Kelly den jungen Fred Astaire, die 42jährige Elizabeth Taylor den Kinderstar Liz Taylor... Irgendeine dramaturgische Idee chronologischer oder thematischer Art ist aber nirgends auszumachen. Möglicherweise hat sich der für Buch, Produktion und Regie verantwortlich zeichnende Jack Haley jr. gedacht, in den zur Diskussion stehenden musikalischen Ausstattungsfilmen habe die Handlung auch keine entscheidende Rolle gespielt, sondern sei nur Vorwand für die eigentlichen Revuesequenzen gewesen. Derlei Überlegungen sind indessen nur teilweise richtig. So belanglos die Handlung der Ausstattungsfilme auch gewesen sein mag, so bedeutsam war doch ihre Aufgabe, den Zuschauer auf die grossen Höhepunkte, eben auf die Tanz- und Gesangsnummern psychologisch vorzubereiten: Man fieberte bereits, bis der Dialog endlich in Gesang, das lässige Gestikulieren in Tanz überging — und der Tanz in ein die ganze Leinwand miteinander beziehendes Feuerwerk von Bewegung und Musik. Mit andern Worten: Ein Höhepunkt kann stets nur ein Höhepunkt von etwas weniger Spektakulärem sein. Reiht man, wie es in «That's Entertainment» geschieht, Spitzenleistung an Spitzenleistung, so ergibt sich eine Art «Hochebene», deren schwindelerregende Höhe man bald einmal aus dem Bewusstsein verliert. Es ist, wie wenn einem hungrigen Gast statt eines ausgewogenen Menüs zwanzig verschiedene Desserts serviert würden.

Damit ist nichts gegen die Qualität der ausgewählten Szenen an und für sich gesagt, die den älteren Zuschauern nostalgische Erinnerung, den jüngeren aber Kostproben



Mickey Rooney und Judy Garland in «Babes on Broadway»

einer heute nicht mehr anzutreffenden artistischen Brillanz bedeuten werden. Sequenzen wie jene von Fred Astaire und Ginger Rogers aus «The Barkleys of Broadway» (1949), von Fred Astaire aus «Royal Wedding» (1950), von Gene Kelly und Debbie Reynolds aus «Singin' in the Rain» (1952), von Gene Kelly aus «An American in Paris» (1951), von Cyd Charisse aus «The Band Wagon» (1953) oder von Esther Williams aus «Neptun's Daughter» (1949) und «Million Dollar Mermaid» (1952) – um nur einige Beispiele zu nennen – haben auch heute nichts von ihrer spritzigen Frische verloren. Da die Auswahl nur aus MGM-Filmen erfolgt, hat der grosszügige Querschnitt allerdings keine historische Relevanz. «That's Entertainment» bietet eine Fülle köstlicher Leckerbissen, ist aber keinesfalls der gültige Querschnitt durch die Geschichte des Revuefilms, als den es sich ausgibt. Wem das Kompilationswerk den Appetit anzuregen vermag, dem sei hier verraten: Nächstes Frühjahr soll in den Schweizer Kinos der 1935 in den RKO-Studios entstandene Revuefilm «Top Hat» mit Fred Astaire und Ginger Rogers als Reprise herauskommen, dem sich, sofern es der Erfolg rechtfertigt, weitere Fred-Astaire-Filme anschliessen werden.

Gerhart Waeger

Borsalino & Co.

Frankreich, 1974. Regie: Jacques Deray (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/335).

Jacques Derays «Borsalino» von 1970 kennzeichnete den Anfang jener Entwicklung, die man heute etwas zu pauschal als Nostalgiewelle bezeichnet: Das entbehrte nicht einer gewissen Eleganz und Romantik; das vermochte durch Charme und Melancholie zu gefallen. Nun doppelt Deray nach, und er weiss, dass sich Erfolge nicht einfach kopieren lassen. Die Ausstrahlung Belmondos fällt hier also weg, und verzichtet wird auch auf das Pittoreske: auf jene Stimmungen, die die blutigen Peripetien zu dämpfen vermochten.

Jetzt agiert ein eiskalter Alain Delon als unverletzlicher Pistolenheld und Gangführer: mit schwarzen, enganliegenden Pomadehaaren, metallenen Augen, penetrant selbstsicherem Gebaren. Die Abrechnungen sind brutal, oft schrecklich; fast alle Figuren sind oder ähneln Karikaturen. Mit anderen Worten: Die Nostalgie von einst ist eingefroren, auch wenn der Film im Marseille der dreissiger Jahre spielt. Der Charme ist mechanisch geworden; Metier beherrscht die Szene – vom Drehbuch über die Regie bis zu den Darstellern und der Technik.

Auch Melville hat Delon oft als eiskalten Einzelgänger eingesetzt; auch hier blieb sein Gesicht zumeist undurchdringlich, und nicht umsonst spielte bei ihm die Maske eine beherrschende Rolle. Aber die Augen der Figuren hatten bei Melville Ausdruck; das tödliche Ballet nächtlicher Schatten verbarg versteckte Schichten, Wärme, Freundschaft – ja tiefe Tragik. Davon bleibt bei Deray nichts mehr übrig. Dafür hat er von einem anderen Genre gelernt, das, um überhaupt eine Überlebensspanne zu gewinnen, pseudopolitische und soziale Hintergründe mit der stereotypen Aktion zu verweben versucht: vom Italowestern, der im Grunde nicht weniger tot ist als diese doch etwas abgestandenen, überflüssigen Helden- und Rächerstorys. Wenn hier eine korrupte, mit der extremen Rechten kollaborierende Polizei gleichzeitig gegen demonstrierende Arbeiter und gegen Delon vorgeht, wird indessen nur der Naive irgendeine substantielle Interpretation wittern; für die andern ist das bloss Staffage – wenn nicht bedenkenlos benutztes Ambiance-Material.

Der Film gliedert sich in drei «Akte»: Zuerst rächt Delon alias Roch Siffredi seinen Freund und Partner – der Schuldige wird aus dem Zug geworfen, als würde man einen Kaugummi ausspucken. Der zweite Akt zeigt die ungeheure Vergeltung durch

Volpone (Riccardo Cucciolla), der dem Einzelgänger Siffredi klarmachen will, dass die Zeit den Trusts, den Organisierten und auch politisch Einflussreichen gehört. Volpone, ein mächtiger Financier und Faschist, fühlt sich als einer jener Männer, die im Westen «Ordnung durchsetzen» wollen: damit sie ihre verbrecherischen Grossgeschäfte und Ideen ungestört verwirklichen können. Vor dieser Übermacht muss Siffredi kapitulieren: Er exiliert nach Genua. Der dritte Akt zeigt, nicht ganz ohne Sentimentalität (denn das ist offensichtlich das einzige «Gefühl», das hier überhaupt noch aufkommen kann), wie Siffredi in sein nunmehr verhasstes Marseille zurückkehrt, obwohl er weiss, dass «nichts mehr so sein wird wie früher». Doch er will Volpone und dessen Leute einen um den andern umbringen und so endgültig Rache üben. Wie endgültig diese indessen ist, tönt der Schluss des Filmes an: Siffredi fährt samt Freund und Flittchen nach Amerika, und Deray kann es nicht unterlassen, bereits die Fortsetzung der Geschichte anzuzeigen.

Vieles wird versucht, um den mangelnden Einfallsreichtum der Story und die roboterhafte Allüre Delons, der nicht ohne Selbstgefälligkeit agiert und den Film produziert hat, nach Möglichkeit zu übertünchen. Von den oft grausamen Szenen war bereits die Rede; dazu kommt der Wille Derays, bewusst alle Klischees und Archetypen der Schwarzen Romanserie zu benutzen und gleichzeitig bis ins Unverbindliche, Ferne zu stilisieren. Eine gewisse Eleganz ist diesem Prinzip zwar sowenig abzusprechen wie den Dekors und Kostümen; zu tragen vermögen sie den Film indessen nicht. Und peinlich wird die Sache dort, wo menschliche Beziehungen simuliert werden, insbesondere im Bezug zu den Frauen, die ausschliesslich Objekt bleiben und offensichtlich nur in Nachtclubs und Luxusbordellen zu suchen sind. Ungewollt wohl spiegelt der Film eine beschnittene, eindimensionale Welt und einen Ganovenhelden, der zwar kaum eine Achillesferse aufweist, der sich aber mit bedenklich einfachen Spässen und Interessen begnügt. Eine Parallele zu jenem Publikum, das Delon und Deray anzupeilen versuchen, ist hier jedenfalls nicht ganz von der Hand zu weisen: Schade für so viel Talent und Metier. Bruno Jaeggi

Gelegenheitsarbeit einer Sklavin

BRD 1973. Regie und Buch: Alexander Kluge (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/338)

Alexander Kluges jüngster Spielfilm, bei uns bisher nur allzu kurz im Rahmen von Filmveranstaltungen mit wenig Breitenwirkung zu sehen, ist ein Lehrstück. Ein Lehrstück über das Wachsen gesellschaftlichen Bewusstseins, dargestellt am Beispiel der Roswitha Bronski aus Frankfurt. Wie in seinem international beachteten Erstling «Abschied von gestern» (1966) arbeitete er diesmal wieder mit seiner Schwester Alexandra Kluge zusammen, für die diese Rolle, wie diejenige vor acht Jahren, merkbar mehr als bloss eine Darstellerleistung bedeutete.

Roswitha ist eine junge verheiratete Frau, deren Mann, Franz, sich als schnauzig elitärer Akademiker erweist. Er fühlt sich eingeengt, und die Gespräche zwischen den beiden sind eigentlich fast keine mehr. So dominierend er sich indessen auch zu geben versucht, Roswitha ist es, die mit ihrer illegalen Abtreibungspraxis die Familie durchbringt. Er, der belesene Theoretiker, scheut sich vor Praxis und Wirklichkeit, bis Roswitha und ihre Helferin wegen eines Streites mit einer skrupellosen Konkurrentin gezwungen sind, die Praxis zu schliessen. Franz, der Bücherwurm, sieht sich plötzlich gezwungen, seiner Frau gegenüber solidarisch zu sein: In Untersuchungshaft sitzt er anstelle seiner Frau, bis er mangels Beweisen, die Roswitha unterdessen schleunigst weggeschafft hat, wieder entlassen werden muss. Auch hat er nun selber für den Unterhalt der Familie aufzukommen, während Roswitha



beschliesst, die Lücke, die in ihrem Leben entstanden ist, mit politischer Arbeit zu schliessen. Sie beginnt mit ihrer Freundin zu lesen und Referate zu verfassen. Ein hintergründiger Brecht-Song wird eingeübt. Die beiden tragen ihre Anliegen einer Zeitungsredaktion vor, alles in gutem Glauben, spontan und naiv, aber getragen von einer wachsenden Unruhe über die gesellschaftliche Situation, in der eine Statistik über durch Unfall getötete Kinder für zuwenig aktuell befunden wird, als dass sie in der Zeitung gross auf der ersten Seite gebracht werden könnte.

In ihrer Naivität, kombiniert mit einem unzerstörbaren Tatendrang, stellt Roswitha Fragen, die die meisten der sie umgebenden Menschen nicht mehr zu stellen scheinen. Als sie erfährt, dass der Betrieb, in dem Franz arbeitet, ins billigere Ausland verlegt werden soll, beginnt sie eine Aufklärungskampagne unter der Belegschaft. Sie schreckt nicht davor zurück, des Nachts die Werkpolizei zu überlisten und in die Verwaltungsräume einzudringen, in der Hoffnung, Material zu finden, das das Gerücht von der Verlegung untermauern könnte (gleich den Arbeitern der LIP-Werke seinerzeit). Selbst Portugal ist ihr nicht zu weit, um sich selber zu vergewissern, ob dort tatsächlich gebaut wird. Obwohl sie die Anlagen findet, scheint nun aber die Stilllegung doch nicht bevorzustehen. Dafür wird Franz wegen des politischen Engagements seiner Frau entlassen – für Roswitha, so unverdrossen wie je zuvor, ganz einfach «der Preis, der eben zu bezahlen ist».

Die Werkpolizisten, die «Philosophen der Sicherheit», wie sie sich selber apostrophieren, entdecken sie bald darauf erneut: Diesmal verkauft sie in einem Kiosk gegenüber dem Werktor Würstchen. «Irgendeinen Sinn muss die Sache haben, aber welchen?» fragt sich der eine. Im Feldstecher sieht man nicht, dass Roswitha die Würstchen in politische Flugblätter packt, so wie auch «Die Mutter» von Brecht listig politische Informationen insgeheim an die Arbeiter bringt.

Kluge hat seinem Film ein Engels-Zitat vorangestellt: «Alles, was die Menschen in Bewegung setzt, muss durch ihren Kopf hindurch; aber welche Gestalt es in diesem Kopf annimmt, hängt sehr von den Umständen ab.» Wenn man dieses Motto nur auf die Figur der Roswitha Bronski anwendet, wie es die Filmkritik, soweit ich

sie überblicke, bisher gemacht hat, trifft man nur die eine Seite der Sache. Zudem noch die weniger wichtige. «Der Film stellt sich im Kopf des Zuschauers zusammen, und er ist nicht ein Kunstwerk, das auf der Leinwand für sich lebt», meint Kluge. Deshalb fordert er eine «indirekte Methode» der Filmkommunikation, bei der «das, was nachher im Kopf vorgestellt werden soll, niemals direkt abgebildet wird». Dies trifft in hohem Mass auf seinen Film «Gelegenheitsarbeit einer Sklavin» zu.

Der Kopf, durch den das, «was die Menschen in Bewegung setzt», hindurch muss, das also, was sie zu Handelnden macht, dieser Kopf soll mehr noch der Kopf des Zuschauers sein als derjenige Roswithas. Wie bei Brecht bleibt das Lernen primär dem Zuschauer überlassen. Und nicht durch Identifikation soll dieser Lernprozess stattfinden, sondern durch distanziertes und dennoch lebendig-warmes Darstellen von Menschen in ganz bestimmten Verhältnissen. Deshalb der Kommentar, die Zwischentitel, die Einblendungen aus alten sozialistischen Filmen (was Wunder, dass auch «Kuhle Wampe» von Bert Brecht dabei ist), das hintergründige Märchen, das plötzlich in losem Zusammenhang zum Film erzählt wird.

Es gibt Filmkritiker, die den Vorwurf erhoben haben, Kluge liefere bloss einen sarkastischen Kommentar zur Emanzipation, offenbar, weil Roswitha nicht als strahlende Siegerin vom Platz geht oder weil ihre Politisierung stark auf ihre urtümliche Kraft und Intuition baut. Andere sind ratlos, weil sie Roswithas Bewusstwerdung nicht als hoffnungsvollen Beginn sehen, der vom Zuschauer weiter entwickelt werden muss, sondern als hilfloses Herumtappen einer zwar irgendwie sympathischen Frau. Roswitha lernt, individuelle Sorgen als gesellschaftliche aufzufassen. Sie betrachtet die Sache der Arbeiter, die von einer Betriebsschliessung betroffen werden könnten, als ihre Sache. Dennoch arbeitet sie als einzelne. Und hier setzt jener Schritt ein, der, wie ich meine, vom Zuschauer zu unternehmen wäre: Was liegt näher als die Einsicht, dass sie nur dann wirkungsvoller wird politisch handeln können, wenn sie sich mit andern zusammenfindet, wenn sie ihrer Solidarität auch organisatorischen Ausdruck verleiht?

Kluges Film erreicht bei jenen, die dazu bereit sind, Einsichten. Er macht Mut, die eigene Situation zu überdenken. Deshalb ist er, was ein politischer Film eigentlich immer sein sollte: ein im aktiven Sinn politisierender Film. Niklaus Loretz

Ich war, ich bin, ich werde sein

DDR 1974. Regie: Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, Peter Hellmich (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/352)

Der Titel der neusten Produktion des «Studios H & S» (Heynowski & Scheumann) ist bei Rosa Luxemburg entlehnt. Sie schrieb am 14. Januar 1919, als in Berlin nach Ausbruch schwerer Arbeiterunruhen Militär «die Ordnung wiederherstellte»: «Ihr stumpfsinnigen Schergen! Eure Ordnung ist auf Sand gebaut. Die Revolution wird sich bereits morgen im Getöse aufrichten und mit Trompetenton zu eurem Entsetzen proklamieren: Ich war, ich bin, ich werde sein!» Am Tag darauf wurde Rosa Luxemburg ermordet.

Ebenso sehen die Dokumentaristen die Situation in Chile nach dem 11. September 1973. Wie schon am Beispiel ihrer hervorragenden ökonomisch-politischen Analyse der chilenischen Tragödie «Der Krieg der Mumien» (vgl. Besprechung in 74/23) gezeigt wurde, stehen die Autoren klar auf dem Boden des historisch-dialektischen Materialismus, jener Geschichtsauffassung also, die von Marx auf einer ersten, zusammenfassenden Stufe begründet worden war. Sie geht davon aus, dass die Bewe-

gung der Menschheit zum Sozialismus ein objektiver Prozess ist, der mehr oder weniger rasch, je nach der Stärke «fortschrittlicher» Kräfte, vor sich geht. Sie sehen also die Schreckensherrschaft der Junta wohl in ihrer grauenhaften Brutalität, aber andererseits auch nur als Rückschlag, als schmerzliche Verzögerung des Wegs zum Sozialismus.

Pinochet selbst scheint ihnen recht zu geben, wenn er in einem Interview vom Gespenst des Kommunismus spricht, das nie ganz besiegt werden könne. Er wusste nicht, dass er dies Kommunisten sagte. Der Dokumentarfilm, der nur dank der List der Filmequipe zustande kam, zeigt im wesentlichen die Oberfläche in zwei der vielen Konzentrationslager Chiles, ergänzt durch einen vertiefenden Kommentar und Zusatzinformationen. Nicht einmal diese Oberfläche hätte gefilmt werden dürfen: Ein General des Nordens war von der Unterschrift des Militäradjutanten Pinochets so beeindruckt, dass er das ausdrückliche Verbot, in den Lagern zu filmen, übersah, das auf einer zweiten Seite des in einer Klarsichtmappe präsentierten Briefes stand.

Dennoch muss im Film berechtigterweise immer wieder darauf hingewiesen werden, dass man nie das zu Gesicht bekommt, was die Repression der Faschisten wirklich darstellt. Man denke an die belegten Erschiessungen und Folterungen, mit denen man eine Entwicklung zerschlagen wollte und will. Man denke an den einen von vielen Fällen, der sich in den letzten Tagen hier in der Schweiz abspielte: Herman Dabner Molina, ein ehemaliger Beamter Allendes, Mitglied der Sozialistischen Partei, starb trotz sorgfältiger Pflege in Zürich, Bern und Solothurn an den Folgen sechsmaliger Folterungen («Tagesanzeiger» vom 2. Dezember 1974). Wenn schon die Oberfläche der Lager von Chacabuco und Pisagua grässlich genug ist, wie wird dann die Wirklichkeit in den Lagern allgemein aussehen, muss man sich fragen.

Die Oberfläche: Gefangene, teils Mitglieder der Unidad Popular und anderer Organisationen, teils Nichtorganisierte, wissen nicht, warum sie plötzlich ins Nationalstadion und dann in die Lager verfrachtet wurden. Sie dürfen praktisch keine Kontakte zu den Verwandten haben, Rechtshilfe kennen sie nicht.

Ein gefangener Arzt, zugleich Lagerdoktor, gibt zu verstehen, dass die vielen Erkrankungen meist psychischer Natur seien (der Terror hat ja schliesslich den Zweck, die Persönlichkeit der Gefangenen zu brechen). Hier, wie überall, bleibt allerdings bedauerlich, dass der Direktor vom deutschen Kommentar so zugedeckt wird, dass er auch vom Sprachkundigen nicht kontrolliert werden kann.

Ein Fund wird zum Kunstwerk: Der Griff einer alten Schaufel, die vor Jahrzehnten von andern Arbeitern verwendet worden ist, spricht nach Meinung eines Inhaftierten für sich. Auch sie verstehen sich als Vertreter einer historischen Mission, die auf andere, die «waren», zurückgeht und ausgerichtet ist auf die, die «sein werden».

Eine Weihnachtsfeier wird zur politischen Versammlung: Die Passion Christi liest sich wie eine verschlüsselte Paraphrase der Passion Chiles. In Pisagua geben Frauen noch zurückhaltender Auskunft als ihre männlichen Leidensgenossen. Sie wissen nicht, wer ihnen mit der Kamera gegenübersteht. Sie wissen nicht, dass jene von den befohlenen Vergewaltigungen wissen, die der ganzen Welt bezeugt wurden... Trotz dem Verbot filmte das Kamerateam Stacheldrahtverhaue, Wachttürme, bewaffnete Lagersoldaten. Es gelangen ihnen Aufnahmen von jungen Leuten, die in brütender Hitze mit blossen Oberkörper zu exerzieren hatten, gezwungenermassen martialische Marschlieder dazu singend. Den Sinn der Reportage sehen die Autoren in folgendem: Sie wollten möglichst viele Gefangene als lebend identifizieren. «Eines Tages, wir hoffen so bald wie möglich, wird die Junta für jeden einzelnen von ihnen Rechenschaft ablegen müssen.»

«Ich war, ich bin, ich werde sein» wurde am diesjährigen Festival von Nyon ausgezeichnet. Die Musik stammt vom Schöpfer der inzwischen weltbekannten Hymne der Unidad Popular «Venceremos», Sergio Ortega, der heute im Exil in Paris lebt.

Niklaus Loretz

Film d'amore e d'anarchia (Amore & anarchia / Liebe und Anarchie)

Italien/Frankreich 1973. Regie: Lina Wertmüller (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/351)

Ein junger italienischer Bauer erlebt die Ermordung seines Freundes, eines Anarchisten, durch die Faschisten. Der Bauer beschliesst daraufhin, Rache zu nehmen, und lässt sich in einem Schnellkurs zum Anarchisten ausbilden. Seine Aufgabe: die Ermordung des Duce; seine Bewaffnung: eine Pistole mit einem einzigen Schuss Munition.

Der frischgebackene Anarchist zieht nach Rom und quartiert sich dort in einem luxuriösen Bordell ein, in welchem eines der Freudenmädchen ihm, dem Stadtunkundigen, bei der Durchführung des Attentats behilflich sein soll. Das turbulente Leben im Puff und vor allem die neuentdeckte Liebe bringt den naiven Landbuben jedoch derart aus dem Gleichgewicht, dass seine einzige Pistolenkugel in einem falschen Herzen landet. Dem armen Bauern, der es bei seinen Mordabsichten doch so gut gemeint hat, bleibt es somit versagt, ein Held der Nation zu werden; er wird ein weiteres Opfer des Faschismus.

Von der Anlage her könnte der Film von Lina Wertmüller eine gescheite, pointierte Auseinandersetzung mit der Liebe und der Anarchie sein. Leider wurde jedoch diese Chance weitgehend verpasst. Nur an einzelnen Stellen kommt die Brisanz, das Allgemeingültige des Themas einigermaßen zum Durchbruch. Grösstenteils bleibt sie jedoch im rein Persönlichen stecken und wird von den aufdringlichen Bildern, bei denen der Einfluss Fellinis nicht zu übersehen ist, geradezu erschlagen. Der Film zerfällt dann jeweils ins Episodenhafte, der grosse Bogen wird zerstört, die Aussage unverbindlich. Man fühlt sich sozusagen versucht, der Schülerin des genialen Fellini anzuraten, noch beim vergleichsweise asketischen Antonioni in die Schule zu gehen.

Auch die Aussage des Filmes scheint mir nicht immer klar zu sein, befasst sie sich doch weitaus mehr mit der Liebe als mit der Anarchie, geschweige denn mit deren Parallelen. Man kann sich auch fragen, ob mit der gewählten Form, d.h. dem Lächerlichmachen des Faschismus anhand von Situations- und anderer Komik, dem Thema angemessen beizukommen ist. Wie dem auch sei, der Film weist auch ganz erhebliche Qualitäten auf: so zum Beispiel der beachtliche Unterhaltungswert und die zum Teil wirklich ganz hervorragenden schauspielerischen Leistungen, allen voran diejenigen von Giancarlo Giannini, welcher den Helden der Geschichte treffend naiv als das gibt, was er sein möchte: Bauer und Anarchist dazu.

Rudolf v. Hospenthal

Film im Fernsehen

Ein Mann kam vom Theater

Zwei frühe Filme von Elia Kazan im ARD

1944 kam Elia Kazan nach Hollywood, um dort seinen ersten Film zu drehen: «*A Tree Grows in Brooklyn*». Der 1909 in Istanbul (Türkei) geborene Regisseur gehörte zu dieser Zeit schon zu den bekanntesten Broadway-Regisseuren, und einige der interessantesten Tennessee-Williams-, Arthur-Miller- und Thornton-Wilder-Inszenierungen trugen seine Handschrift. Aus dem «linken» Group Theatre, dem er angehörte, sollte sich 1947 das Actor Studio entwickeln, dessen exhibitionistischer Schauspielstil jahrelang Hollywood beherrschte.

Kazan, der seine erste Hollywood-Arbeit noch ohne Einfluss auf das Drehbuch ausführen musste, legte seinen ganzen Ehrgeiz in die Darstellerführung: «Die darzustellende Person muss mit der Persönlichkeit des Schauspielers identisch sein.» Denn die ihm eigene Achtung vor der literarischen Vorlage, am Broadway oberstes Gesetz, liess sich hier nicht verwirklichen. Zu naiv, ja geradezu verlogen gab sich die Ideologie des zugrunde liegenden Romanes von Betty Smith, eine «Vom-Winde-verweht-Story», angesiedelt in den Hinterhöfen New Yorks. Ein Arme-Leute-Melodrama, das vor den wahren Problemen ausweicht. Kazan überliess sich ganz seiner Fähigkeit, eine treffende Milieuschilderung zu liefern, und liess sich dazu von dem Routinier Leon Shamroy, dem man dem Film-Youngster Kazan zur Seite gestellt hatte, eine stimmige Atmosphäre schaffen. «*A Tree Grows in Brooklyn*» erzählt die Entwicklungsgeschichte einer Familie, gesehen mit den Augen des Mädchen Francie. Der Vater verdient sein Geld als singender Kellner und hofft ständig darauf, dass er entdeckt wird und Karriere macht. Sein berufliches Versagen lässt ihn immer wieder in die Trunksucht und in eine Phantasiewelt flüchten, welche die Familie immer mehr in finanzielle Sorgen stürzen. Die Mutter, die ihr drittes Kind erwartet, verdient den Lebensunterhalt. Francies Bruder ist nicht gerade begeistert von der Schule, während Francie gerne eine bessere Schulbildung mitmachen möchte. Durch eine kleine Notlüge gelingt es ihrem Vater auch, sie auf die «Feinere-Leute-Schule» zuschicken.

Die Willenskraft seiner Tochter lässt auch in ihm den Entschluss reifen, mit dem Selbstbetrug aufzuhören. Sein erster ernsthafter Versuch, eine feste Arbeit zu bekommen, endet tödlich: Durch die ständige Trinkerei geschwächt, überlebt er die anstrengende Stellungssuche nicht und stirbt an einer Lungenentzündung. Wie zum Trotz geht es jetzt mit der Familie bergauf. Francie schafft den Schulabschluss, und ein freundlicher, verwitweter Polizist, welcher der Familie immer schon zugetan war, wird als neuer «Vater» Einzug halten. Man kann sich so richtig sattweinen an dieser traurig-schönen Geschichte von den einfachen Leuten, die doch so schnell zufriedenzustellen sind. Soziales Engagement geht hier noch unter in sentimentalischen Szenen unterm Weihnachtsbaum.

In dem halbdokumentarischen «*Boomerang*», der zwei Jahre später nach einem Tatsachenbericht aus «*Readers Digest*» entstand, ist Kazan dann schon fast der «alte». Immer noch nicht der originelle Erzähler, der er erst mit seinen letzten Werken werden sollte, aber schon der vielseitige Adapteur mit dem sozialen Touch. Dass dieses soziale Engagement Kazans allerdings auf tönernen Füßen stand, sollte sich erst später herausstellen, als er sich der Kommunistenjagd McCartys unterwarf und auch vor Rehabilitationsfilmen wie «*Ein Mann auf dem Drahtseil*» nicht zurückschreckte.

In «*Boomerang*» schien er sich noch um eine politische Differenzierung des Stoffes zu bemühen. Kazan wählte damals einen für Hollywood neuen Stil: Er drehte sowohl die Innen- wie auch die Aussenaufnahmen ausschliesslich an den Originalschauplätzen. In einer Kleinstadt in Connecticut wird der überall beliebte und geschätzte Pfarrer ermordet. Die Polizei tappt im dunkeln. Der Druck der Öffentlichkeit und der Oppositionspartei auf das Stadtparlament wird immer stärker. Und da Wahlen bevorstehen, will man sich keine Blösse geben. Ein «Schuldiger» wird gefunden und zum «Geständnis» gezwungen. Die Zeugen glauben alle, in ihm den Mörder erkannt zu haben, und ein paar unglückliche Zufälle lassen bei der Polizei keinen Zweifel an seiner Schuld aufkommen. Zermürbt unterschreibt er das Geständnis. Nur der aufrechte Staatsanwalt glaubt nicht an seine Schuld. Und unter dem Druck seiner Parteifreunde, die ihm einen Gouverneursposten versprechen, beweist er dessen Unschuld.

Henry L. Harvey, für den Gouverneursposten vorgesehen, stellt sich gegen seine Parteifreunde, die eine Verurteilung erpressen wollen, und boxt den Angeklagten frei. Und die Belohnung folgt auf dem Fuss: Henry L. Harvey wurde nicht Gouverneur, sondern Generalstaatsanwalt der Vereinigten Staaten und später sogar Justiz-

minister. Sein wirklicher Name war Homer Cummings. Mit dieser im Off-Kommentar gegebenen Erklärung beraubt sich Kazan letztlich selber seiner sicherlich ehrlichen Intentionen. Die Kritik am System erweist sich durch die unnötige Heroisierung nun wirklich als Boomerang. Ein Boomerang allerdings, der mit dem im Titel gemeinten nichts mehr zu tun hat.

Rolf-Ruediger Hamacher

A Tree Grows in Brooklyn (Ein Baum wächst in Brooklyn)

USA 1944; Regie: Elia Kazan; Buch: Tess Schlesinger und Frank Davis nach einem Roman von Betty Smith; Kamera: Leon Shamroy; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Dorothy McGuire, James Dunn, Joan Blondell, Lloyd Nolan; ARD: 24. Dezember 1974, 20.15 Uhr.

Boomerang

USA 1946; Regie: Elia Kazan; Buch: Richard Murphy nach dem Artikel «The Perfect Case» von Anthony Abbott (Pseudonym von Fulton Oursier); Kamera: Norbert Brodine; Musik: David Buttolph; Darsteller: Dana Andrews, Jane Wyatt, Lee J. Cobb, Arthur Kennedy; ARD: 21. Dezember 1974, 21.10 Uhr.

FORUM DER LESER

Information und Parteinahme

Obwohl ich Filmautor bin, oder vielleicht gerade deshalb, ist ZOOM-FILMBERATER die einzige Filmzeitschrift, die ich regelmässig und mit Interesse lese. Hier finde ich Information und Parteinahme und nicht Nostalgie und Warholismus (= kommerzieller US-Untergrund). Wichtig sind für mich vor allem auch die leider etwas stiefmütterlich behandelten «Kleininformationen».

Beni Müller, Z.

... sehr positiv empfunden

Ich möchte Ihnen ganz einfach einmal danken! Jede Ausgabe des ZOOM-FILMBERATER erwarte ich gespannt. Den Zusammenschluss der beiden Zeitschriften habe ich sehr positiv empfunden. Die letzte Nummer zum Thema «Frau – Kommunikation – Medien» freute mich sehr.

Margrit Bürgler, W.

Eine sehr gute Zeitschrift

Ich habe kürzlich in der Bibliothek das Filmmagazin ZOOM-FILMBERATER gesehen. Ich habe gefunden, dass es eine sehr gute Zeitschrift ist. Deshalb möchte ich Sie fragen, ob Sie mir die vier Heftchen, die für dieses Jahr noch ausstehen, jeden Monat noch zuschicken könnten. Ab nächstem Jahr nehme ich es das ganze Jahr für Fr. 14.–, da ich noch Schüler bin. Ich danke Ihnen schon zum voraus für die schnelle Bedienung.

Th. W., Hochdorf