

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1975)
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: 17.03.2025

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

er zwar, doch zwingt ihn dies zu halsbrecherischen geistigen Verrenkungen (S.202 ff.). Was er diesen Filmen vorwirft, ist ihre Theaterhaftigkeit, ihr Mangel an ungestelltem Leben, ihre Umgrenztheit, die der Affinität des Mediums zum Endlosen widerspricht, kurz: das Zurücktreten der realistischen Tendenz zugunsten der formgebenden. Um diese Ansicht zu stützen, zitiert er u. a. die Szene in Oliviers «Hamlet», in der sich für einen Augenblick die Kulissenwelt des Schlosses nach aussen öffnet und das wirkliche Meer ins Bild kommt: «Wie der Zuschauer darauf reagiert, hängt von seiner Sensibilität ab. Wer für die eigentlichen Beschaffenheiten des Mediums nicht viel Sinn hat und sich deshalb auch das gestellte Schloss ohne weiteres gefallen lässt, mag den unvermuteten Anblick roher Natur als eine Entgleisung übel vermerken; wer aber fürs spezifisch Filmische empfänglich ist, dem erhellt sich nun schlagartig der trügerische Charakter von Helsingörs mystischem Glanz» (S. 64f.). Hier unterschätzt Kracauer die Intelligenz des Publikums. Niemandem, der «Hamlet» sieht, dürfte erst an dieser Stelle aufgehen, dass das Schloss eine Kulisse ist. Wenn ihn das plötzliche Eindringen «roher Natur» irritiert, dann deshalb, weil es in diesem Kontext ein Stilbruch ist. Denn insofern hat Kracauer recht: Realistische und formgebende Tendenz lassen sich innerhalb eines Films nicht beliebig vermischen. Daraus folgt aber nicht, dass die eine notwendigerweise «filmischer» ist als die andere. Die hermetische Welt eines Terence Fisher, das von phantastischen Monstren bevölkerte Japan Hondas, die raffiniert kalkulierte Künstlichkeit Kubricks, das virtuose Ineinander von Wirklichkeit und gemalten Hintergründen in manchen Filmen Hitchcocks, das alles ist genauso Kino wie der Realismus eines de Sica oder Ozu. Wer diese Vielfalt einer abstrakten Theorie opfert, macht den Film ärmer, da er ihm die Fähigkeit, diverseste Elemente zu kombinieren, nimmt. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit darf nicht vor den Studiotoren haltmachen.

Vinzenz B. Burg/F—Ko

FILMKRITIK

Rhinoceros (Die Nashörner)

USA 1973. Regie: Tom O'Horgan (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/206)

«Ich habe mich daran erinnert, wie mir im Laufe meines Lebens immer wieder das auffiel, was man vielleicht als den Strom der öffentlichen Meinung bezeichnen könnte, das plötzliche Aufkommen einer Meinung, ihre Ansteckungskraft, die der einer echten Epidemie nicht nachsteht... Wenn die Leute ihre Meinung nicht mehr teilen, wenn man sich mit ihnen nicht mehr verständigen kann, gewinnt man den Eindruck, man wende sich an Ungeheuer — an Rhinozerosse zum Beispiel.»

Diese Äusserung Ionescos aus dem Jahr der Uraufführung von «Rhinocéros» (1960; dt. «Die Nashörner»), die in knapper Form den Grundgedanken des berühmten Stücks enthält, steht in engem Zusammenhang vor allem mit den Erfahrungen, die den Schriftsteller 1938 zu seiner Abreise aus Rumänien bewegten, als sich immer mehr Leute um ihn herum der faschistischen Bewegung der Eisernen Garde anschlossen. Dennoch zielt das Stück, weit über blossen Antifaschismus hinaus, allgemeiner auf das Verhältnis zwischen dem Individuum mit seinem persönlichen Bewusstsein und der Gesellschaft, in der es lebt, der es sich anpasst oder gegen die es sich aufbäumt.

Es versteht sich eigentlich von selbst, dass man nun dem Verfilmungsversuch eines derart bekannten und wichtigen Theaterstücks von Anfang an skeptisch gegenübersteht: Der Film muss schliesslich unter prinzipiell anderen künstlerischen Gesetzen

dem Vergleich mit dem Original standhalten können. Eine der klassischen Fragen der Filmtheorie ist demnach angeschnitten: Was ist Film, und wodurch unterscheidet er sich vom Theater? Aber auch: Wo sind Berührungspunkte, Brücken zwischen beiden Künsten? Es ist hier wohl kaum der Ort, auf derart knappem Raum mehr als Andeutungen liefern zu können. Nur die Skepsis sollte schliesslich genauer begründet werden, auf die der Film notwendigerweise stossen muss.

Generell kann man der Verfilmung attestieren, dass der äusserst heikle Versuch, Kino als moderne Theaterbühne zu benutzen, erstaunlich gut gelungen ist, will man nicht auf dem orthodoxen Standpunkt beharren, eine Umsetzung der «Nashörner» in eigentliches Kino müsste das auf sprachliche Zeichen bauende Theater in eine visuelle Zeichensprache transponieren (was übrigens, mit Erfolg, auch schon versucht wurde: Im 10-Minuten-Zeichentricksfilm «Die Nashörner», 1964, lieferte der Pole Jan Lenica eine freie, visuelle Improvisation über das von Ionesco gegebene Thema). Eine «rein filmische» Inszenierung liegt überhaupt nicht in der Intention der Produktion, aus Gründen, die erst abschliessend noch dargestellt werden sollen. Obwohl Regisseur Tom O'Horgan – bislang meines Wissens bei uns noch kaum bekannt geworden – sich nahe an die Vorlage hält, ist aber auch nicht bloss abgefilmtes Theater entstanden. Das ist am konkreten Beispiel zu belegen.

Der Vorspann gibt Gelegenheit, die beiden Hauptfiguren, exakt im Sinn von Ionesco, von ihrer Erscheinung her zu charakterisieren: Stanley, alias Bérenger (Gene Wilder), der liederliche, aber sympathische Angestellte, dem schon von allem Anfang an nicht wohl ist in seiner Umwelt; John, alias Jean (Zero Mostel, der diese Rolle schon auf der Bühne in der New Yorker Erstaufführung spielte, was ihm einen «Tony»-Award einbrachte), anfänglich sehr gepflegter und kultivierter Freund Stanleys, immer bereit, diesen zu Ordentlichkeit und gesellschaftlichem Comme-il-faut zu ermahnen, bis er schliesslich einer der ersten ist, der der Rhinozeritis-Epidemie vor den Augen seines Freundes zum Opfer fällt, bzw. sich davon befallen lässt. Dabei werden die Bildausschnitte sehr behutsam ausgewählt. Der phantastische Kopf von Zero Mostel verleitet nie zu überlangen Einstellungen in Grossaufnahme, und die eingesetzten Elemente der Burleske liegen ganz in der Konzeption Ionescos.

Die zunehmende Entpersönlichung dieser Gesellschaft, in der man solche Verwandlungen zuerst nicht wahrhaben will, sie aber bald schon nicht mehr als störend empfindet, erscheint in Bildern von Menschen, die dem immer einsameren Stanley auf der Strasse begegnen: Ihre Gesichter – das, was vielleicht das persönlichste an der Gestalt des Menschen ausmacht – sind von Hüten, Schleiern, Brettern und Verkehrsschildern verdeckt, die Menschen bestehen nur noch aus bewegten Rümpfen. Rhinocerosse selber sind nie zu sehen, dafür die Auswirkung dieser Veränderungen: Staub, unter dem Beben trampelnder Herden zitternde Wände, zusammenstürzende Treppenhäuser. Zwar konsequent gedacht, aber störend naturalistisch wirkt indessen das Heu, das das Kissen in einem Kinderwagen ersetzt. Akustische Mittel sind eindrücklich eingesetzt. Das Brüllen der zerstörerischen Dickhäuter geht über in das Gebrüll von Posaunen und Tubas.

Einzig der Versuchung, Stanleys Alptraum filmisch auszukosten, erlagen die Filmemacher. Die Vision des letzten Menschen vom exotischen Eingesperrtsein in einen Käfig mit der Tafel «Human being», draussen John, der sich mit Stanleys Geliebter Daisy (Karen Black) vergnügt, seine Versenkung im Meer – das alles wirkt als unnötig aufdringliche Interpretationshilfe, die die provozierende Hoffnungslosigkeit des Stücks nicht verstärken kann, sondern im Gegenteil der sonst präzise erzielten befremdenden Wirklichkeit etwas Abbruch tut.

Das Ende: Wie bei Ionesco ganz und gar kein Triumph des Einzelnen, der nicht «Nashorn» werden will. Stanley sieht selber ein, dass er in seiner Isolation auf verlorenem Posten steht. Er bleibt nur Mensch, weil er sich nicht ändern kann. Er kapituliert nur deshalb nicht, weil dies seine einzige Möglichkeit ist, nachdem er, wie er sagt, es verpasst hat, den Nashörnern zu folgen. Er muss so kläglich untergehen, wie Gregor Samsa in Kafkas «Verwandlung», der eines Morgens – in Umkehrung der

Konstellation in «Rhinocéros» – plötzlich als riesiges Ungeziefer erwacht. Hier wie dort die beunruhigende Wirkung von Kunstwerken, die nur durch das Handeln des Zuschauers aufgehoben werden kann, will dieser sich nicht einfach einer in diesen Werken ebenfalls angelegten Resignation hingeben.

Ely A. Landau, der Produzent dieses Films, präsentiert uns hier nur ein erstes Werk aus einer ganzen Reihe von geplanten und teilweise schon ausgeführten Verfilmungen berühmter Stücke, die dem breiten Filmpublikum die internationale Gegenwartsdramatik weltweit erschliessen sollen. Diesem Zweck dient das von ihm initiierte American Film Theatre, das dieses anspruchsvolle Projekt trägt, dem Kino die Funktion einer modernen Repertoirebühne von internationalem Rang zu geben, die bis in die Landschaft, weitab von den Theaterkulturzentren der Metropolen dringen soll. Das erste Produkt dieser Serie hinterlässt einen beachtlichen Eindruck, und man darf auf weiteres gespannt sein.

Niklaus Loretz

Soylent Green (Die grüne Sonne)

USA 1973. Regie: Richard Fleischer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/208)

Wer sich heute Bilder oder Dokumentarfilme von New York ansieht, genauer, von Stadtteilen wie Bronx, Harlem oder anderen Vierteln, stört sich alsbald am herumliegenden Dreck, Müll und mehr. Es scheint keine Abfuhr zu geben, alles landet auf der Strasse – auch die Menschen, die gelangweilt oder unbekümmert dastehen. Knapp fünfzig Jahre in die Zukunft versetzt, braucht es keine grosse Phantasie, sich – wenn unterdessen nichts unternommen wird – New York oder auch andere Grossstädte als vernebelte, überbevölkerte, verseuchte Gegenden vorzustellen, wo vierzig Millionen Menschen zusammengedrängt täglich um ihr Überleben kämpfen. Primäre (Lebensmittel) wie sekundäre (Wohnungen, Elektrizität) Notwendigkeiten des Lebens fehlen, sind nur noch für einige wenige Privilegierte zugänglich. Die Stadt gleicht einem muffigen Konzentrationslager ohne geschriebene Regeln, das von einem allgegenwärtigen Polizeiapparat beherrscht wird. Meutereien werden brutal niedergeschlagen, die Apathie der Bevölkerung gewährleistet noch einen geringen Prozentsatz von «Law and Order». Ein besonderer Polizeidetektiv ist Thorn (Charlton Heston), hart und unnachgiebig nach aussen, im Innern aber versucht, eine gewisse Menschenwürde zu bewahren, unabhängig zu bleiben. Er lebt zusammen mit dem alten Sol (Edward G. Robinson), der gerne von vergangenen Zeiten spricht, die in Kürze vergessen sein werden. Für Thorn trägt er Informationen über Personen und Ereignisse aus verstaubten Bibliotheken zusammen. Als Thorn eines Tages den Auftrag erhält, den Mord an einem Aufsichtsratsmitglied der «Soylent Company» zu klären, bald darauf jedoch erfährt, er sei dieser Aufgabe enthoben, beginnt er, eine Affäre zu wittern. Er intensiviert seine Nachforschungen. Bei der «Soylent Company» stimmt etwas nicht, die im Monopol die verschiedenen Soylents, synthetische Nahrungsmittel für Millionen von Menschen, aus Plankton herstellt. Sol, durch das Ergebnis seiner Recherchen entsetzt und lebensmüde geworden, lässt sich im Krematorium, «Home» genannt, einschläfern. Thorn folgt der Leiche in die Kellergewölbe der «Soylent Company»-Fabrik und entdeckt, wie die Toten dazu verwendet werden, die neu lancierten Energiekekse, die «Soylent Green», die wöchentlich an die ganze Bevölkerung verteilt werden, herzustellen. Thorns Verzweiflungsruf bleibt ungehört, das Leben geht für die Menschen genauso unerträglich weiter, die Toten werden in Zukunft die Lebenden zu ernähren haben.

Ein faszinierendes Sujet, das so brennende Themen wie Umweltverschmutzung, Überbevölkerung (und die daraus folgende Euthanasie), Arbeitslosigkeit und mehr enthält. Doch Fleischer beschränkt sich nicht auf die Folgen und Implikationen einer



solchen Situation, er verwebt auch noch eine spektakuläre Kriminalgeschichte hinein. Die Effekthascherei der Story erdrückt zeitweise das wirkliche Problem, der Geschichte wird grössere Bedeutung beigemessen als der Situation. Und gerade hier liegt der entscheidende Fehler, denn Science Fiction, beschränkt sie sich nicht einfach auf eine Antizipation, auf das Phantastische schlechthin, ist mehr eine Situation denn eine Geschichte. Die Geschichte dient lediglich dazu, die Situation zu erklären, besser verständlich zu machen. Gerade eine Situation wie in diesem Film, die ohne viel Pessimismus bald Wirklichkeit sein kann, verträgt sich jedoch nicht mit dem, was daraus gemacht wurde. Fleischer operiert auf zwei vollkommen auseinanderfallenden Ebenen, die eher banale Geschichte hier, die vielschichtige, komplizierte Situation dort. So ernsthaft und faszinierend gerade die Grundelemente (Ausgangslage) sind, so schwach und spannungslos erscheint ihnen gegenüber die Krimistory. Zwar wäre es durchaus angebracht, die ökologischen Probleme der Welt einmal von einer popularisierenden Seite her anzufassen. Die Ausgangspunkte von «Soylent Green» enthalten die dazu nötigen Voraussetzungen: eine realistische Antizipation, naiv-verständliche und emotionelle Details (es ist schlechthin rührend, mit welcher Liebe und Dankbarkeit Edward G. Robinson in der Rolle des Sol Ruth einige natürliche Nahrungsmittel zu sich nimmt), kurz, eine vereinfachende, oft bestimmt auch zu leichte und oberflächliche Darstellung. Darin erschöpft sich jedoch Fleischers Realistik, sie bleibt lediglich ein vordergründiges Alibi für einen utopischen Film. Es erfolgt keine Vertretung, politische Zustände sind nur zu erahnen, nie ersichtlich. Trotzdem gibt es einige treffende Szenen, wie etwa im «Home», wo die alten Leute zu Beethoven-Klängen und Landschafts-Kitschbildern einge-

KURZBESPRECHUNGEN

35. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen»

16. Juli 1975

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet. Erläuterungen auf der Rückseite

● **Cartoon Carousel** (Häuptling Donald Duck)

75/196

Produktion: USA, Walt Disney, 68 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Unter dem unzutreffenden deutschen Verleihstitel sind 12 kurze Zeichentrickfilme aus der Walt-Disney-Produktion zusammengefasst, wobei nicht ersichtlich ist, aus welchen Jahren sie stammen. Technisch perfekt und teilweise übersprudelnd von Einfällen und Gags, wirken die Streifen jedoch in dieser Anhäufung auf die Dauer ermüdend. Ihre Mischung aus verblüffender Artistik, Kitsch, hemmungsloser Aggressivität und verharmloster Wirklichkeit ergibt eine für Kinder eher problematische Unterhaltung. – Allenfalls ab etwa 9 Jahren. 15/75

K

● Häuptling Donald Duck

● **Chi sei ?/Behind the Door** (Jenseits der Schwelle)

75/197

Regie: O. Hellman und R. Barrett; Buch: O. Hellman; Kamera: Roberto Piazzoli; Musik: Franco Micalizzi; Darsteller: Juliet Mills, Gabriele Lavia, Richard Johnson, Nino Segurini u. a.; Produktion: Italien 1974, Enzo Doria für A-Erre Cinematografica, 104 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Wieder ein Versuch, auf der Welle des «Exorcist» zu reiten, in Form eines völlig danebengeratenen Remakes von «Rosemary's Baby». Die Aussenaufnahmen in San Francisco sind recht liebevoll gedreht, aber in den römischen Studios wurde mit den konfusesten Kamerafahrten, kiloweise aufgetragener Schminke und vergossenem Blut vergeblich ein wenig Horror heraufbeschworen: Hokuspokus aus der Rumpelkammer der Trickspezialisten. Das wirklich Schreckliche am Film ist seine Humorlosigkeit.

E

● Jenseits der Schwelle

● **Dobutsu Takarajima** (Die Piraten der Schatzinsel/Jolly Joker)

75/198

Regie: Vasuo Mori; Buch: Hiroshi Ikeda nach R.L. Stevensons Roman «Die Schatzinsel»; Kamera: M. Yamanashi; Musik: N. Yamamoto; Produktion: Japan 1971, Toei, 77 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Ein Knabe und ein Mädchen geraten in die Gewalt von Piraten, die wiederum von andern Seeräubern bedrängt und gejagt werden – alle auf der gierigen Suche nach dem auf einer Insel vergrabenen, sagenhaften Schatz des Kapitäns Flint. Dieser japanische Zeichentrickfilm besteht aus einer fast pausenlosen Serie roher und brutaler Akte, kennt fast keine andern menschlichen Beziehungen als den Konkurrenzkampf und lässt als obersten Wert das Gold erscheinen, zu dessen Erlangung jedes Mittel gerechtfertigt wird. Daher als Unterhaltung für Kinder und Jugendliche ungeeignet. → 15/75

E

● Die Piraten der Schatzinsel/Jolly Joker

Erläuterungen

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

Wer die Kurzbesprechungen immer rasch zur Hand haben will, kann sie, da die Blätter mit den Kurzbesprechungen im Falz perforiert sind, leicht heraustrennen. Dadurch ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten der Aufbewahrung:

1. Man kann die Kurzbesprechungen mit einer Schere ausschneiden und in eine Kartei einordnen. Passende Karteikarten, Format I, sind in jedem Bürogeschäft erhältlich. Dies ist die praktischste Lösung zum mühelosen Auffinden aller Filme. Die Einordnung der einzelnen Kurzbesprechungen erfolgt in der Regel nach dem Originaltitel. (Das erste für die Einordnung zählende Wort wird mit einem Punkt unter dem ersten Buchstaben bezeichnet. Die Artikel wie Der, Die, Das, Le, La, The, Ein, Un, A usw. zählen nicht.) Wer entsprechend der in der Schweiz verwendeten deutschen Verleihtitel einordnen will, kann – zur Vermeidung von Fehleinordnungen – dank den unten rechts wiederholten Verleihtiteln das Kärtchen einfach umkehren. Diese Verleihtitel müssen allenfalls, wenn sie uns bei der Drucklegung noch nicht bekannt sind, später vom Benutzer selbst nachgetragen werden. Wer die jährlich erscheinenden Titelverzeichnisse aufbewahrt, findet über die aufgeführten Verleihtitel rasch den Originaltitel und damit auch die Kurzbesprechung in der Kartei. Mit diesem Instrument kann man sich mühelos über die in Kino und Fernsehen gezeigten Filme orientieren. Die Kärtchen eignen sich zudem vorzüglich zur Orientierung über das laufende Kinoprogramm, wenn sie in Pfarrei- und Kirchgemeindegäusern, Schulen und Jugendgruppen in Schaukästen und Anschlagbrettern angebracht werden.

2. Man kann die Blätter mit den Kurzbesprechungen lochen und in einem Ordner sammeln. Zum leichteren Auffinden der Kurzbesprechungen sind die Filme in jeder Lieferung alphabetisch geordnet. Wiederum erlaubt das Titelverzeichnis auch hier ein rasches Auffinden der mit einer fortlaufenden Zählung versehenen Kurzbesprechungen.

Einstufung

K = Filme, die auch von Kindern ab etwa 6 gesehen werden können

J = Filme, die auch von Jugendlichen ab etwa 12 gesehen werden können

E = Filme für Erwachsene

Diese Einstufung ist ein unverbindlicher Hinweis; rechtsverbindlich ist die jeweils publizierte Verfügung der zuständigen kantonalen Behörde.

Die Altersangaben können Eltern und Erziehern als Hinweise dienen, doch sollten sich diese in jedem einzelnen Fall selber Rechenschaft geben vor der geistigen und ethischen Reife der Kinder und Jugendlichen. Bei den K- und J-Filmen werden die Altersangaben nach Möglichkeit differenziert. – Innerhalb der einzelnen Stufen geht die Wertung jedes einzelnen Films aus dem Text der Kurzbesprechung hervor.

Gute Filme

★ = sehenswert

★★ = empfehlenswert

Diese Hinweise sollen jeweils in Verbindung mit der Kurzbesprechung und der Einstufung gesehen werden.

Beispiel: J★ = sehenswert für Jugendliche

E★★ = empfehlenswert für Erwachsene

Ausführliche Besprechungen

Filme, die aus verschiedenen Gründen Beachtung verdienen oder eine kritische Stellungnahme erfordern, erhalten im ZOOM-FILMBERATER eine ausführliche Besprechung, auf welche in der Kurzbesprechung verwiesen wird.

Beispiel: → 1/73 = ausführliche Besprechung im ZOOM-FILMBERATER Nr. 1/1973. Im Textteil verweisen ZOOM 1/72, Fb 1/72 auf Besprechungen in früheren Jahrgängen der beiden Zeitschriften.

Dorotheas Rache

75/199

Regie: Peter Fleischmann; Buch: P. Fleischmann und Jean-Claude Carrière; Kamera: Jean-Jacques Flori; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Anna Henkel, Gunther Thiedke, Régis Genger, Elisabeth Potchansky, Barbara Ossenkott, Reinhard Hansel, Alexander von Paczensky u. a.; Produktion: BRD 1973, 95 Min.; Verleih: Comptoir Ciné, Genf.

Was anfänglich einer bösen Satire auf den Pornofilm gleicht, entpuppt sich bald als trostlose, verzweifelte Abrechnung mit der heutigen «Enthemmung». In dieser sieht Peter Fleischmann nur einen Vorwand, um – weiterhin in schlüpfriger Doppelmoral – die Frau vollends zum Wegwerfobjekt zu degradieren und als solches nach Belieben auszunutzen. Alternativen werden, wenn überhaupt, nur angedeutet. Das Katalog-Konzept des ehrlichen Films verhindert indessen eine notwendige Vertiefung und Differenzierung.

→14/75

E

The Dragon Dies Hard (Bruce Lee Story)

75/200

Regie: Sze Diang/Dick Randall; Buch: Lui Tung Chung; Musik: Wong Mao Shang; Darsteller: Lai Shiao Lung, Tong Pui, Na Yin Shan, Lee King Kwong u. a.; Produktion: Taiwan 1974, 88 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Schilderung der Blitzkarriere von Bruce Lee, eines Amerikaners chinesischer Herkunft, der in Hongkong zum Star von Schlägerfilmen und nach seinem verfrühten Tod zum Idol wurde. Der schlampig inszenierte Film vernachlässigt die psychologischen Aspekte, und der Hauptdarsteller ist nur ein blasses Abbild von Lee.

E

Bruce Lee Story

Le fils (Der Tod eines Mafioso)

75/201

Regie: Pierre Granier-Deferre; Buch: Henri Graziani; Kamera: Andreas Winding; Darsteller: Yves Montand, Lea Massari, Marcel Bozzuffi, Frédéric de Pasquale, Klaus Grünberg u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1972, Films Pomereu/Medusa, 100 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Pierre Granier-Deferre hat in diesem Film die karge, archaische Landschaft Korsikas zum Katalisator einer Handlung werden lassen, in welcher modernes Verbrechen und die tiefverwurzelte Blutrache aufeinanderprallen. Die durchwegs hervorragenden schauspielerischen Leistungen werden von geschmackvoll arrangierten Bildern eingerahmt. Diese positiven Punkte können jedoch nicht verhindern, dass sich zusehends das Gefühl gehobener Langeweile ausbreitet. Dem Regisseur ist es nicht gelungen, seine Intentionen umzusetzen und dem Zuschauer zu vermitteln.

→14/75

E

Der Tod eines Mafioso

Mille peccati ... nessuno virtù (Tausend Sünden ohne Scham)

75/202

Regie: Sergio Martino; Buch: Luciano Martino; Kamera: Floriano Trenker; Musik: Peppino De Luca; Produktion: Italien 1969, Devon Film, 90 Min.; Verleih: Cinévox, Genf.

Unter dem Vorwand, über die Entwicklung der moralischen Haltung gegenüber sexuellen Fragen in aller Welt zu informieren, gefällt sich diese «Mondo-Cane»-Nachfolge darin, einschlägige Szenen, insbesondere aus nordischen Ländern, auszubreiten. Der pseudo-dokumentarische und pseudo-moralische Streifen ist ebenso langweilig wie formal undiskutabel.

E

Tausend Sünden ohne Scham

Schweizer wird Generalsekretär der UER

srg. Dr. Régis de Kalbermatten von der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft ist am 27. Juni 1975 an die neu geschaffene Stelle des Generalsekretärs der Union der Europäischen Rundfunkorganisationen (UER) gewählt worden und zwar mit Amtsantritt am 1. Juli 1976. Die Wahl erfolgte einstimmig durch die Generalversammlung der UER, die anlässlich ihres 25jährigen Bestehens in St. Moritz (Schweiz) tagt. Henrik Hahr, früher stellvertretender Generaldirektor des Schwedischen Rundfunks, wird im Juni 1976 als Direktor des Verwaltungsbüros der UER zurücktreten. Die Generalversammlung wählte gleichentags Marcel Cazé, Generalinspektor für Juristische Angelegenheiten bei der «Télédiffusion de France», zum Direktor des Departements für Juristische Angelegenheiten der UER, ebenfalls mit Amtsantritt am 1. Juli 1976. Er wird Nachfolger des auf dieses Datum hin zurücktretenden Dr. Georges Straschnov.

Dr. de Kalbermatten, gegenwärtig Direktor der Allgemeinen Angelegenheiten bei der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft, wurde 1930 in Bern geboren und studierte die Rechte an den Universitäten von Bern und Chicago. Er doktorierte an der Universität Bern. 1957 trat er in den Rechtsdienst der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) ein und wurde 1961 Chef des Rechtsdienstes. 1974 erfolgte seine Wahl zum Direktor der Allgemeinen Angelegenheiten. Dr. de Kalbermatten ist seit längerer Zeit Mitglied der Juristischen Kommission der UER und gegenwärtig einer ihrer Vize-Präsidenten.

Marcel Cazé wurde 1920 in Villemoble (Frankreich) geboren und ist Dr. der Rechte der Freien Schule für Politische Wissenschaften. Er trat 1945 in die Dienste des Französischen Radios und Fernsehens ein und bekleidete verschiedene verantwortliche Stellen, so die Regionaldirektion von Strassburg, die Leitung des Juristischen Dienstes des früheren R.T.F. und O.R.T.F., und war stellvertretender Generaldirektor für Auslandangelegenheiten und Zusammenarbeit. Er wurde 1973 zum Generalinspektor ernannt. Marcel Cazé ist seit 1956 in der Union der Europäischen Rundfunkorganisationen tätig, und zwar als Mitglied der Juristischen Kommission und seit 1971 als stellvertretendes Mitglied des Französischen Rundfunks im Verwaltungsrat der UER.

Die Programmkommission DRS im Wallis

Die Programmkommission DRS hielt ihre Juni-Sitzung am 26. Juni 1975 in Brig ab. Sie benutzte diese Gelegenheit zu einer Kontaktnahme und zu einem Meinungsaustausch mit Vertretern von Politik, Wirtschaft, Kultur und des öffentlichen Lebens im Kanton Wallis. In einer offenen Aussprache unter der Leitung des Programmkommissions-Präsidenten Alfons F. Croci, Baar, wurden einerseits die spezifischen Erwartungen des Oberwallis bezüglich der Programme von Radio und Fernsehen DRS erörtert, andererseits konnte auf die besonderen Probleme der Medien bei der Berücksichtigung regionaler und lokaler Interessen hingewiesen werden, die von Radio und Fernsehen in unterschiedlicher Weise gelöst werden können und müssen. Im weiteren pflegte die Programmkommission einen Gedankenaustausch über die mögliche zeitliche Gestaltung des TV-Strukturplanes 1977. Die allgemeine Programmaussprache galt u. a. Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen der Medienerziehung durch die Medien selbst am Beispiel der Sendung «Fernsehstrasse 1–4».

Der müde Tod

75/203

Regie: Fritz Lang; Buch: F. Lang und Thea von Harbou; Kamera: Fritz Arno Wagner; Musik: Peter Schirmann (Neufassung); Darsteller: Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Jannsen, Hans Sternberg, Erich Pabst, Lothar Müthel, Erika Unruh u. a.; Produktion: Deutschland 1921, Decla Bioscop, 75 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Ein Schlüsselwerk des frühen deutschen Expressionismus: Der Tod, der seiner Pflicht müde ist, als Übermensch, unheimlich gespielt von Bernhard Goetzke. Eine Rahmenhandlung schliesst drei Geschichten ein, die in Arabien, im mittelalterlichen Italien und im kaiserlichen China spielen. Der Satz «Liebe ist stärker als der Tod» ist der Aufhänger für die Bewährungsproben, die die Liebende nie bestehen kann. →14/75

J★

Per amare Ofelia (Sexamen mit Ofelia)

75/204

Regie: Flavio Mogherini; Kamera: Manuel Merino; Musik: Riz Ortolani; Darsteller: Françoise Fabian, Renato Pozzetto, Giovanna Ralli u. a.; Produktion: Italien 1974, etwa 105 Min.; Verleih: Monopol Films, Zürich.

Der Sohn und Erbe eines römischen Werbe-Managers ist so sehr auf seine eigene Mutter fixiert, dass es einer jungen, attraktiven Dame nur mit grösster Mühe gelingt, seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Anspruchsloses Serienprodukt von eher bescheidener Lustigkeit.

E

Sexamen mit Ofelia

Profumo di Donna (Frauenparfum)

75/205

Regie: Dino Risi; Buch: Ruggero Maccari und D. Risi, nach «Il buio e il miele» von Giovanni Arpino; Kamera: Claudio Cirillo; Musik: Armando Trovaioli; Darsteller: Vittorio Gassman, Alessandro Momo, Agostina Belli, Moira Orfei, Franco Ricci, Elena Veronese, Stefania Spugnini u. a.; Produktion: Italien 1974, 103 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Ein blinder Ex-Offizier verbirgt seine Bitterkeit und Isolation hinter aufdringlicher Vitalität und Aggressivität. Nun will er seine «letzte» Reise unternehmen: Von einem naiven, jungen Soldaten begleitet, fährt er zu einem ebenfalls erblindeten Dienstkameraden, um mit diesem gemeinsam Selbstmord zu begehen. Doch die Sache geht schief, und so kommt es zu einem Happy-End, das den Schwank Dino Risis vollends zur effektiv oberflächlichen Klischee-Ansammlung geraten lässt. Die mögliche Problematik bleibt vordergründig und gestellt. →14/75

E

Frauenparfum

Rhinoceros (Die Nashörner)

75/206

Regie: Tom O'Horgan; Buch: Julian Barry, nach dem Bühnenstück von Eugène Ionesco; Kamera: James Crabe; Musik: Galt MacDermot; Darsteller: Gene Wilder, Zero Mostel, Karen Black u. a.; Produktion: USA 1973, Ely A. Landau/The American Film Theatre, 100 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Behutsame, grösstenteils erstaunlich gut gelungene Verfilmung des hinterhältig-hintergründigen Theaterstücks von Ionesco über das letzte menschliche Wesen in einer Welt, in der sich nach und nach alle anderen Menschen in Rhinozerosse verwandeln, oder anders: über den provozierend hoffnungslosen Kampf eines Einzelnen gegen eine entpersönlichte Gesellschaft. Besonders bemerkenswert in diesem heiklen Versuch, Kino als moderne Theaterbühne zu benutzen, ist unbestritten die Leistung der Filmtheaterspieler und nach wie vor diejenige Ionescos. — Ab etwa 14 Jahren möglich. →14/75

J★

Die Nashörner

Die Preise der Berliner Filmfestspiele

pd. Der «Goldene Bär» für den besten Spielfilm ging an den ungarischen Streifen «*Adoption*» von Marta Meszaros. Damit würdigte die internationale Jury «die unsentimentale Gestaltung eines Themas von allgemeiner Gültigkeit und die überzeugende menschliche Darstellung». In dem Film wird eine Arbeiterin durch die Begegnung mit einem Mädchen aus einem Erziehungsheim veranlasst, ein Kind zu adoptieren. «Silberne Bären» gingen als Spezialpreise an den britischen Beitrag «*Overlord*» von Stuart Cooper und an Yves Boissets «*Dupont Lajoie*». Bei dem britischen Wettbewerbsbeitrag wertete die Jury die «poetische Verbindung von dokumentarischem und künstlerischem Inhalt und die Ehrung des Unbekannten Soldaten», bei dem französischen Werk würdigte sie den «Mut in der Wahl und Behandlung eines aktuellen sozialen Themas». – Den Regiepreis in Form eines «Silbernen Bären» erhielt der sowjetische Regisseur Sergei Solowjow für seinen Wettbewerbsbeitrag «*Hundert Jahre nach der Kindheit*», in dem es um die erste Liebe eines Jungen geht. Die Jury würdigte damit «das tiefe Verständnis des Regisseurs für die Probleme der heranwachsenden Jugend». Als beste Schauspielerin wurde die Japanerin Kinuyo Tanaka für ihre «empfindsame und zurückhaltende Darstellung» in dem japanischen Wettbewerbsbeitrag «*Sandakan, Haus Nr. 8*» mit dem «Silbernen Bären» ausgezeichnet. Der «Silberne Bär» für den besten Schauspieler wurde dem Hauptdarsteller in dem DDR-Beitrag «*Jakob der Lügner*», Vlastimil Brodsky, zuerkannt. Der Amerikaner Woody Allen schliesslich erhielt einen «Silbernen Bären» für sein Gesamtwerk und seine Leistungen bei der Entwicklung eines neuen Komödienstils. Allen hatte im Wettbewerb den Film «*Love and Death*» als Regisseur und Hauptdarsteller präsentiert.

Die internationale evangelische Filmjury hat den mit 10 000 Mark dotierten «Otto-Dibelius-Filmpreis» zu gleichen Teilen an «*Adoption*» und «*Overlord*» aus dem Wettbewerb sowie an «*Lina Braake – Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat*» (Bundesrepublik) und «*Die Wanderschaulpieler*» (Griechenland) verliehen. Diese beiden Filme liefen im Rahmen des «Internationalen Forums des jungen Films». Die Jury des Internationalen Katholischen Filmbüros entschied sich für den Wettbewerbsbeitrag «*Bilanz einer Vierzigjährigen*» (Polen). Aus dem «Forum» wählte die Jury die von vier Regisseuren geschaffene Gemeinschaftsproduktion «*Niemand oder alle*» (Italien) aus, die einen Preis von 1000 Mark erhielt.

Zwei Einakter im Fernsehen DRS

Vom 10. bis 18. Juli inszenierte Joseph Scheidegger im Studio I des Fernsehentrums Zürich-Seebach die beiden Einakter «Das Interview» von Yvette Z'Graggen und «Inquisition» von Walter Vogt für das Fernsehen DRS. In «Das Interview» spielen Agnes Fink und Renate Schroeter, in «Inquisition» Christina Amun und Peter Siegenthaler. Für das Dekor zeichnet Rolf Engler. Ausstrahlung: Winter 1975/76.

Über die Pipeline in Alaska

Über die im Bau befindliche Pipeline in Alaska drehte Hans-Joachim Vogel (Realisation/Buch) im Juni einen rund 45minütigen Dokumentarfilm für das Fernsehen DRS. Für Kamera und Ton zeichnet das Ehepaar John und Rosmarie Schläpfer, die ORG-Preisträger 1975, verantwortlich. Produzent der Sendung ist Dr. R. Flury. Das Fernsehen DRS strahlt die Sendung noch 1975 aus.

Sesso matto (Niemand ist vollkommen)

75/207

Regie: Dino Risi; Buch: Ruggero Maccari und D. Risi; Kamera: Alfio Contini; Musik: Armando Trovajoli; Darsteller: Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Alberto Lionello, Paolo Borboni, Duilio Del Prete u. a.; Produktion: Italien 1974, Dean/Cinetirrene, 82 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Harmloser Sexklamauk in sieben Episoden, sorglos und ohne Ambitionen inszeniert. Einigen Reiz verbreiten die Verwandlungskünste des talentierten Giancarlo Giannini und der appetitlichen Laura Antonelli. Über weite Strecken bewegt sich der Film am Rande des Geschmacklosen, was nur durch eine laute und bunte Italianità in bescheidenem Masse wettgemacht wird.

E

Niemand ist vollkommen

Soylent Green (Die grüne Sonne)

75/208

Regie: Richard Fleischer; Buch: Stanley E. Greenberg nach einem Roman von Harry Harrison; Kamera: Richard H. Kline; Musik: Fred Myrow; Darsteller: Charlton Heston, Edward G. Robinson, Leigh Taylor-Young, Chuck Connors, Joseph Cotten, Brock Peters, Paula Kelly, Stephen Young, Mike Henry u. a.; Produktion: USA 1973, MGM/Walter Seltzer und Russell Thatcher, 97 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Mit der Aufdeckung eines Mordfalls beauftragt, findet ein Detektiv im vollkommen verschmutzten und vernebelten New York des Jahres 2022 heraus, wie die Toten zum Nahrungsmittel verarbeitet werden. Dem ernsthaften Thema der Überbevölkerung und Verschmutzung der Erde, durch den Griff in die Zukunft treffend lokalisiert, wird Fleischer nur teilweise gerecht. In den kleinen Details schafft er eine menschlich-emotionale Atmosphäre, die er durch spektakuläre Seitenblicke in ihrer Wirkung entwertet.

→14/75

E

Die grüne Sonne

Tanzstunden-Report

75/209

Regie: John Weeran; Buch: Henry Vulpin und J. Weeran; Kamera: Michael Marszalek; Musik: Rolf Bauer; Darsteller: Marlies Petersen, S. Frank Zügel, Wolfgang Draeger, Natascha Verell, Sandro Castell, Dorothea Rau, Mario Lombard u. a.; Produktion: BRD 1973, City Film, 76 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Sex in der Tanzstunde – auf dem Parkett, in der Garderobe und beim Schlussball, elend einfalllos und mit den üblichen Klischees präsentiert. Mit der Tanzschule als Handlungsort hätte der Film doch wenigstens eine Spur amüsanter werden sollen.

E

The Third Man (Der dritte Mann)

75/210

Regie: Carol Reed; Buch: Graham Greene; Kamera: Robert Krasker, John Wilcox, Stan Pavey; Musik: Anton Karas; Darsteller: Orson Welles, Joseph Cotten, Alida Valli, Trevor Howard, Ernst Deutsch, Erich Ponto u. a.; Produktion: Grossbritannien 1949, Korda/Reed/Selznick, 105 Min.; Verleih: Emelka, zu beziehen durch Spiegel-Film, Zürich (16 mm: Neue Nordisk, Zürich).

Bis heute hat dieser Klassiker des englischen Films nichts von seinem Reiz verloren. Eine seltene Verbindung von Talenten gab diesem im besetzten Wien der Nachkriegszeit spielenden Werk seine besonderen Qualitätsmerkmale. Neben den perfekten Spannungseffekten sind es vor allem die subtilen Zwischentöne, die den Film immer wieder sehenswert machen. Alle Zutaten (Buch, Regie, Kamera, Musik, Schauspieler) sind auf einander abgestimmt und machen den Film zu einem Werk von seltener Geschlossenheit und Intensität. – Ab etwa 14.

J★★

Der dritte Mann

«Energie sparen – aber wie?»

Gegenwärtig gestaltet Andreas Graemiger (Buch/Realisation) den 45minütigen Dokumentarfilm «Energie sparen – aber wie?» (Arbeitstitel), den das Fernsehen DRS im Herbst 1975 ausstrahlt. Für die Redaktion zeichnen Martel Gerteis und Hans-Joachim Vogel verantwortlich; Produzent der Sendung ist Dr. R. Flury.

Vielseitiges Trio Eugster

Von der Vielseitigkeit des Trios Eugster will das Fernsehen DRS das Publikum überzeugen: es zeichnete am 23./24. Juni im Studio II des Fernsehentrums Zürich-Seebach einen weiteren Beitrag für die Reihe «In concert» auf und steckte dabei die ganze künstlerische Spannweite der sympathischen und erfolgverwöhnten Schweizer Künstler ab. Dieser «In concert»-Beitrag, für den Mani Hildebrand als Redaktor verantwortlich zeichnet, wird voraussichtlich im September 1975 ausgestrahlt.

...ausserordentlich gut

Ich habe ZOOM-FILMBERATER nun schon im zweiten Jahr abonniert, und ich finde diese Zeitschrift ausserordentlich gut. Besonders schätze ich die Informationen über Filme und Medienpolitik. Zudem gefällt mir, dass die meisten Autoren die Filme nicht isoliert betrachten, sondern in ihrem gesellschaftlichen Rahmen untersuchen, dass sie sich nicht hinter «Objektivität» verschanzen, sondern sich engagieren.

A. Suhner, I.

Nun doch: «Die Liebesaffären des Jesus Christus»?

epd. Der dänische Film «*Die Liebesaffären des Jesus Christus*», ein vor zwei Jahren schon einmal heftig umstrittenes, damals zurückgestelltes Projekt des Regisseurs Jens Jörgen Thorsten (vgl. Leitartikel zu ZOOM-FILMBERATER 19/73), soll nun, falls erneute Proteste dies nicht wieder verhindern, doch noch gedreht werden. Diesmal unter dem Titel «*Die vielen Gesichter von Jesus Christus*». Wie die amerikanische Nachrichtenagentur Associated Press (AP) mitteilte, hat das offiziöse dänische Filminstitut dem Regisseur für sein Vorhaben Förderungsmittel in Höhe von 900 000 Kronen (rund 414 000 Franken) zur Verfügung gestellt. Der Vorstand des Instituts trat geschlossen zurück, nachdem eine Mehrheit diesen Beschluss gefasst hatte.

Die Förderungssumme von 600 000 Kronen, die Thorsten bereits 1973 erhalten sollte, war ihm damals unter dem Eindruck von zahlreichen (vor allem katholischen) Protesten und nach einem Eingreifen der dänischen Justizministerin Nathalie Lind wieder entzogen worden. Papst Paul VI. hatte den Filmplan als «schamlos, gemein und blasphemisch» bezeichnet. Die französischen Behörden hatten Thorsten anschliessend verboten, den Film, wie vorgesehen, in Frankreich zu drehen. Im Hof der dänischen Botschaft in Rom waren Molotow-Cocktails explodiert. «Christus wird das überleben», erklärte damals der dänische Kultusminister Mathiasen im Blick auf Thorstens Filmplan und die Vorgänge, die sich in diesem Zusammenhang ereigneten. Thorsten will, wie AP weiter berichtet, mit den Dreharbeiten demnächst in einer Kiesgrube bei Kopenhagen beginnen. Die gesamten Produktionskosten werden auf drei Millionen Kronen geschätzt. Die 900 000 Kronen Förderungsgeld muss Thorsten zurückzahlen, falls der Film die drei Millionen einspielt.

schliefert werden. Störend jedoch ist, wie selten der Film das Format besitzt, die das Thema eigentlich fordert. Wenn Thorn am Schluss «Soylent green is people» schreit, so ist die Wirkung fast gleich null, weil das vordergründige Interesse des Zuschauers sich darauf beschränkt, ob Thorn den ihm folgenden Killern entkommen wird. Eine Anhäufung dieser Inkohärenzen zwischen Inhalt und Wirkung definiert schlussendlich «Soylent Green». Er weist nicht auf Zustände hin, fragt weder nach dem Warum noch nach dem Wie einer Veränderung, bewegt sich in einem politischen Vakuum. Zweifellos kann man Fleischer nicht absprechen, die Inszenierung gekonnt und wirkungsvoll gestaltet zu haben. Besonders getroffen sind die Dekors (von Robert Benton): An den heute bestehenden Bauten wird der verschmutzte, abstossende Widerschein des Jahres 2022 sichtbar gemacht. Es gilt auch noch darauf hinzuweisen, dass Edward G. Robinson hier seine letzte Rolle innehatte. Und sie kann diesem grossen Schauspieler nur zur Ehre gereichen, seine Präsenz hilft dem Film über manche abfallende Sequenz hinweg. Seltsam wirkt die Sterbeszene, wenn Edward G. Robinson sich im «Home» einschläfern lässt – sein Kinotod wird für den Zuschauer zur Wirklichkeit.

Michel Hangartner

Dorotheas Rache

BRD/Frankreich, 1973. Regie: Peter Fleischmann (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/199)

Man hat vielerorts Peter Fleischmann vorgeworfen oder verdächtigt, seine grimmige Porno-Satire sei ein blosses Schutzmäntelchen, hinter dem dann doch das Übliche getrieben werden könne. Diese Idee, und bliebe sie auch nur Vermutung, bedeutet ein Versagen der Kritik: nicht nur oder nicht einmal so sehr vor dem Film (der andere Schwächen hat) als vor sich selbst.

Denn Fleischmann setzt, ähnlich wie unlängst in «Das Unheil», viel grundsätzlicher, kritischer an. Was sich anfänglich als fast etwas zu laute, zu direkte Ironie und Aggressivität gegen die Sex- und Verdummungswelle gebärdet, verfinstert sich mehr und mehr zu absoluter Trostlosigkeit, zu Trauer und Ekel. Der Mensch, so zeigt Fleischmann, ist zur reinen Maschine geworden, reduziert auf seine Funktionalität im Triebhaften, das den Einzelnen, und insbesondere die Frau, zum ausgebeuteten Wegwerf-Objekt macht. So wie das Lachen industrialisiert und konserviert wird – Dorotheas Vater stellt Lachsäcke ab Fließband her – und man die letzten möglichen Gefühle in überaus deutscher Manier in Schlagern und Schnulzen verrät, so ist auch der «freie» Sex zum Morast geworden, in dem jede menschliche Artikulation erstickt und jede Persönlichkeit, die ganze Seele des Einzelnen versumpft, und zwar irreversibel. Die Frau wird zur blossen Klitoris degradiert.

Um diese sehr heutige und quasi alternativlose Welt aufzureissen, hat Fleischmann seine Dorothea erfunden: ein 17jähriges Unternehmertöchterchen, dessen frustrierte Mutter zwei Liebhaber hält. Irgendwo zwischen Comic-Strips, scheinbarem Dokumentarstil und an die Grenze zum Phantastischen rückender Höllenvision angesiedelt, folgt der Film einer Dorothea, die Liebe sucht und Ekel findet, dann ihre Erniedrigung rächen will und letztlich bei den Hippies landet: im ländlichen Idyll, wo in fast sektierischer Weise ein «neuer Mensch» zelebriert wird, ein Mensch, der in ungebrochenem Verhältnis zu seinen Sinnen und seiner Sinnlichkeit leben soll.

Im ersten Drittel des Films, das sich noch recht harmlos, satirisch gibt, glaubt man beinahe an die wirkliche Existenz Dorotheas – nicht zuletzt dank Fleischmanns Realismus und Naturalismus deutscher Prägung. Erst später, wo alles schwarz und schwärzer wird, erkennt man das Konzept und die Zielrichtung, und man erinnert sich an den Anfang: Dorothea steigt im elterlichen Haus die Treppe herunter und sagt, sie hätte die Nacht mit einem Marsmenschen verbracht. Als eindeutigen Be-



weis hält sie ein undefinierbares, kleines Monstrum in den Händen, das furchtbar raucht und leuchtet: ein später wiederholt auftauchendes Relikt sozusagen. Der Kreis schliesst sich: Dorothea ist eine synthetische Figur insofern, als sie Fleischmann als Demonstrationsmodell dient. An ihr und durch sie exemplifiziert er – assistiert durch den hervorragenden Szenaristen Jean-Claude Carrière – eine Welt, die sich eine nur scheinbare sexuelle Freiheit erkaufte zum Preis völliger Flachheit, Unsensibilität und Verdummung. Dorothea taucht in alle Kreise der Hölle; sie schläft mit widrigen Männern, die sie im Grunde hasst, entdeckt die schlüpfrige bürgerliche Doppelmoral, spielt die Prostituierte und empfängt nur Schläge eines impotenten Sadistenschweins, tritt in den Tempel des Masochismus ein, wo eine verbitterte, verzweifelte Lesbische den Männern alle nur erwünschten Qualen und Selbsterniedrigungen gewährt. Sie trifft Jesus und hört, sie solle es mit Kindern und Narren treiben; sie versucht es mit einem debilen Exhibitionisten. Und überall fällt sie, erfolglos, in die Kloake, zum Preis ihrer selbst. Durch diese Figurenwahl kann Fleischmann ein Modell aufbauen, das weder Tabus noch Frustrationen, weder Normen noch Grenzen a priori übernimmt. Das Scheitern Dorotheas, die Unauffindbarkeit der Liebe hat also tiefere Wurzeln. Und sie werden keineswegs allein bestimmt durch die Doppelmoral eines Bürgertums, das Fleischmann immer wieder ins Bild bringt. Denn, hat diese Welt auch jede Sinnlichkeit und mögliche Liebe aufgegeben, so wirkt Dorothea anfänglich doch von dieser Destruktion unversehrt. Allerdings muss dann auch sie erfahren, dass die gängige und sogenannte Enthemmung keineswegs Befreiung bedeutet, sondern vielmehr den schnoddrigen Köder, mit dem die Frau erst recht zum – nicht selten unbewussten – Konsumationsding gemacht wird.

Gerade durch die Konfrontation einer unlegubaren, naiven Unschuld Dorotheas mit

der Realität ihrer Umwelt, die nur noch aus tristem Fleisch besteht, wird der immense Verlust deutlich, der mit der modischen Bürgermoral erreicht wurde. Nun gibt es allerdings auf Dorotheas Odyssee zwei Stationen, die Fleischmann recht ambivalent andeutet. Zum einen ist da ein schwärmerischer Verehrer Dorotheas, der ungestüm mit dem Heiratsantrag anrückt: Denn nur das Paar, oder vielleicht Partnerschaft, scheint ihm einen Hort gegen den totalen Zerfall zu versprechen; hier, so meint er, könne man voneinander lernen, hier gäbe es auch wirklich noch Liebe. Fleischmann verzerrt diese mögliche Alternative fast ins Lächerliche – vielleicht aus der Optik Dorotheas heraus –, in eine Ironie zugleich, die verletzt, irritiert, traurig stimmt und Fragen stellt. Denn wenig später will die erniedrigte, ratlos herumtastende Dorothea den Verehrer besuchen: Aber da baumelt er bereits am Strick. Und wo sie am Schluss zu den Hippies flüchtet, steht sie freudlos, ermattet vor dem Bild des Toten, das gleichsam zu Ikone und Altar umfunktioniert worden ist: als Fingerzeig dafür, wo die Rettung Dorotheas aus der Hölle vielleicht doch möglich gewesen wäre, wenn...

Dieses «Wenn» bleibt indessen vage. Wenig präzise wirkt auch das Bild der Hippy-Subkultur. Es sind gewiss liebe Leute, die der Film in diesem Kreis zeigt, aber von bestürzender Ahnungslosigkeit. Ihre simplifizierte Pseudo-Philosophie von der Abschaffung der Liebe kommt nicht über verschwommenes Biertisch-Sektierertum heraus; was sie über Freiheit anzubieten haben, ist das fürchterliche Gefasel hoffnungslos Unbekümmerter. Folgerichtig ist ihre Theorie, wonach ein Mann mit dreissig ein geiler Greis sei.

Hier wirkt der Film in seiner Oberflächlichkeit und Ungenauigkeit unbefriedigend. Mag man auch gewisse Übertreibungen noch akzeptieren, weil sie, mit ihrer verzweifelten Bösartigkeit, eine bis zur Absurdität und Paranoia entseelte Welt treffen, so setzt sich Fleischmanns Konzept doch seine eigenen Grenzen. Das von ihm angepackte Thema ist zu vielfältig, um in einem blossen Katalog mit der genügenden Substanz und Differenzierung aufgefächert zu werden. Fleischmanns Realismus ist entweder zu eng oder aber er erhöht, wo er phantastisch wird, das Geschehen bloss zum Symbol: zum Verweis auf bereits Bekanntes. Das Prinzip des Widerspruchs, das er besonders im ersten Drittel praktiziert, lässt zu vieles im Ambivalenten, im in sich selbst Gegensätzlichen. Immerhin macht es der Film, ein eigentlicher Schrei des Ekels und der Verzweiflung, dem nur einigermaßen mitkommenden Zuschauer unmöglich, zum Voyeur hinabzusinken, wie so oft behauptet worden ist. Fleischmanns Film ist ein aufrichtiger, oft ingrimmiger, fast hasserfüllter Film, der zeigt, wie öd das Fleisch und wie elend und entfremdend dessen Betätigung geworden ist in einer völlig ausgehöhlten, verflachten Welt, die nicht mehr einmal weiss, was echte Lust und Sinnenfreude bedeuten.

Bruno Jaeggi

Le fils (Der Tod eines Mafioso)

Frankreich/Italien 1972. Regie: Pierre Granier-Deferre (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/201)

Ausser einer Programmierung in Bern scheint dieser Farbfilm erst jetzt im Gefolge von «Le train» und «La race des seigneurs» in der Deutschschweiz anzulaufen. Da «Le fils» indessen vor den genannten beiden Werken entstanden ist, sind die Erwartungen denn wohl auch anders. Durch den deutschen Filmtitel «Der Tod eines Mafioso» werden zudem nochmals falsche Erwartungen geweckt. Aber was ist «Le fils» denn eigentlich?

Nach Meinungsäusserungen des Regisseurs bildet dieser Film den Schluss seiner «Trilogie der Reue» und müsste im Zusammenhang mit den Filmen «Le chat» und «La veuve Couderc» (beide 1971) betrachtet werden. Ursprünglich hat sich Costa-Gavras mit diesem Thema befasst und wollte einen Abenteuerfilm drehen, doch als

sich ihm Gelegenheit bot, einen politischen Film zu machen, trat er dieses Projekt samt dem vorgesehenen Hauptdarsteller Yves Montand an Granier-Deferre ab. Bei ihm tritt nun der Charakter des Abenteuerfilmes weitgehend in den Hintergrund, während ein Gefühl von Melancholie und Resignation den Rhythmus bestimmt.

Die Anfangssequenz spielt in New York. In Räumen des Jet-Sets verabschieden sich Ange (Montand) und seine Geliebte. Aus einigen Symbolismen wird klar, dass das Verhältnis der beiden belastet ist. Ange erteilt geheimnisvolle Anweisungen nach Hamburg, jemand umzulegen. Sein Reichtum scheint aus zwielichtigen Geschäften (Mafia?) zu stammen. Szenenwechsel nach Korsika: Schöne, stimmungsvolle Bilder der Mittelmeerinsel mit ihrer vegetationsarmen, archaischen Landschaft bilden von nun an den Hintergrund zur Story. Granier-Deferre fängt sie zum Teil in extrem langen Einstellungen ein, das Hauptgewicht liegt bei Totalen und Grossaufnahmen. Harte Schnitte und einige Parallelmontagen treiben die Handlung voran. Anges Mutter liegt auf dem Sterbebett. Anges ehemalige Liebe Maria, nun die Gattin seines Bruders Baptiste, pflegt sie. Baptistes Verhältnis zu dem aus der westlichen Zivilisation heimkehrenden Bruder ist gespannt. Gespannt sind aber auch die Dorfbewohner ob der Rückkehr des Sohnes des «weissen Wolfs». Der «weisse Wolf», Anges Vater, ist nämlich infolge Grenzzwistigkeiten hinterrücks erschossen worden, und sein Blut schreit nach Rache. Zwei recht undurchsichtige Gesellen (Marcel Bozzuffi und Klaus Grünberg), die sich als Grundstückmakler ausgeben, warten auf eine günstige Gelegenheit, Ange zu killen.

Soweit die Ausgangslage, welche aber im Verlaufe des Filmes auch nicht viel klarer wird. Wohl erfährt man, wer den Tod des «weissen Wolfs» verursacht hat, dass Maria (Lea Massari) ihre Liebe zu Ange überwunden hat und dass Amerika für Ange wie ein (Alp-)Traum zurückliegt; wohl spielen die Darsteller exzellent und machen die Gefühlswelt sichtbar, und doch lässt der Ablauf des Dramas den Betrachter kalt und lässt Unbefriedigtheit zurück. Granier-Deferre wollte bewusst weg vom Aktionsfilm und die rein menschliche Verhaltensweise zum Motor des Geschehens machen, aber er hat die beabsichtigte innere Spannung nur in einzelnen Sequenzen, nicht aber im grossen Bogen erreicht.

Helmuth Zipperlen

Profumo di donna (Frauenparfum)

Italien, 1974. Regie: Dino Risi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/205)

Auf Dino Risi konnte man, besonders in den sechziger Jahren, noch setzen: Er hatte eine gute Hand, um aus ausgesucht peinlichen, verräterisch kniffligen Situationen bissige Komödien zu machen. Auch hier rührt er an ein fallenreiches Thema: an die – vermeintlich – letzte Reise eines erblindeten Ex-Hauptmanns, der es müde ist, sein Handicap durch Vitalität, Zynismus und Aggressivität zu überspielen. Mit einem ebenfalls kriegsversehrten Kameraden will er gemeinsam Selbstmord begehen. Dazu fährt er von zuhause – in Turin – nach Genua. Doch Risi nutzt die Effekte dieser leicht sentimental und schwer klischeehaften Idee so unbekümmert aus, dass der Film mehr und mehr ins Peinliche abrutscht.

Der Offizier, der das Augenlicht und eine Hand verloren hat, ist Supermann, Vertreter einer Klasse und Kavallerist geblieben. Er weigert sich, vom Pferd zu steigen, und geht in seiner protzigen Männlichkeit so weit, dass er im Suizid seine letzte und extreme Selbstbestätigung sieht. Seine Vitalität ist ein Mittel dazu, sich selbst auszuweichen; nur dort, wo ihn die Liebe eines Mädchens im Innern treffen könnte, wird sein Ausweichen auch ihm als Selbstverneinung und Ablehnung des Lebens offenkundig. Als Blinder umgibt er sich mit einem naiven, jungen Soldaten – auch hier läge einiges drin. Etwa die Idee, dass just der Blinde dem Unerfahrenen die Augen öffnet. Doch da sich der Offizier mehrheitlich für das Parfum leichter Frauen interessiert, bleibt auch diese Erfahrung recht unergiebig.



Risi legt viel Gewicht auf die sich aus diesen gegensätzlichen Situationen ergebenden Widersprüche und Bruchstellen. Ulk schlägt dadurch rasch in grausame Sarkastik um; plakatierte Lebenskraft verrät ein laut überspieltes Malaise, ein Malaise indessen, das nicht übers bekannte Klischee herauskommt. Um das Echte, Berührende in dieser Verzweiflung zu finden, ist Risis Regie viel zu raffiniert und routiniert, zielt der Effekt allzu unbekümmert auf Vordergründigkeit. Natürlich wäre da eine Perspektive möglich gewesen, die konsequent, grausam, hart und entäussert die tieferen Schichten umgangen, überspielt und gerade dadurch in ihrer echt tragischen Substanz fühlbar gemacht hätte. Aber Risi taucht die Wehmut in aufdringliche Farben; das Dezenteste wird laut, knallig. Es spekuliert auf den Lacher und das präfabrizierte Sentiment des Publikums.

Ganz in diesem Sinn, der durch den Verzicht auf Rigorosität und Nuancen gekennzeichnet ist, verläuft dann die grosse, «letzte» Reise des Blinden: die Fahrt zum Dienstkameraden, die bruske Abweisung des Mädchens, der missglückte Doppelsuizid und der daran anknüpfende Verzicht, sich selbst umzubringen. Der penetrant aufgebaute Löwe, der unterwegs gerne eine Dirne aufgreift, hat nun doch jäh seine Angst und Zerbrechlichkeit erfahren: Er glaubt sich in diesem Moment der Krise allein, und da Risi auf das Happy-End nicht verzichten will und darf, macht er das Mädchen zur Zeugin dieser Krise. Das seltsame Paar hat sich nun also gefunden, in einer eigentlichen Gefühlssauce darf es sich, mehr oder minder zukunfts-schwanger, umarmen.

War der im Grunde glaubhafte Zynismus des Blinden forciert und gestellt, ganz in der Optik der Zuschauererwartung, so wirkt dieses Ende erst recht aufgebläht, von Kompromissen geprägt. Wo Risi die Chance gehabt hätte, über das Problem des Blindseins hinauszugehen und generell nach den Bedingungen der Lebensangst und -unfähigkeit zu fragen, spitzt er den ganzen Film auf die vergrößerte Individualproblematik der Blindheit im wörtlichen Sinne zu. Der Darstellung des Offiziers, mit

der der ganze Schwank steht und fällt, kommt daher besondere Bedeutung zu: Vittorio Gassman. Und anfänglich ist man auch beeindruckt – nicht aber berührt – von seiner Präsenz. Schmerzliche Bitterkeit, aggressive, herrische Vitalität wird durch ihn in ganz wenigen Sternmomenten brüchig, durchsichtig. Doch auch Gassman muss vor Risis Oberflächlichkeit kapitulieren. Mehr und mehr zerrinnt sein Spiel zum blossen Mimen, zum Schema. Gewiss, dieses Mimen ist gekonnt, zu gekonnt, schaumässig, und die Kamera versäumt keine Gelegenheit, jedes einzelne Barthaar, jede traurige Gesichtsfalte gefühlsbefrachtet zu dramatisieren. All diese Effekte überwalzen jene Zwischentöne, die sich von selbst und nicht fabriziert einstellen sollten: die Ironie und deren Ernst, die Abhängigkeit zwischen Unterwerfung und Selbstrealisierung, die innere Reise von der falsch sehenden Blindheit zum den Blick öffnenden Eingeständnis dieses unüberwindlichen, isolierenden Handicaps, die Reise auch nach dem Süden, nach Genua, in eine Sinnlichkeit, die Leben möglich macht. Doch selbst diese Sinnlichkeit bleibt, wie alles, Dekor, Postulat, Äusserlichkeit, zu augenfällig inszeniert – aus Risis eigener, enttäuschender Blindheit heraus.

Bruno Jaeggi

Der müde Tod

Deutschland 1921. Regie: Fritz Lang (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 69/199 und 75/203)

Eine Kutsche fährt über Land. Aus dem Schatten eines Gebüschs taucht eine Silhouette auf. Der Fremde im schwarzen Überwurf steigt zu. Zwei Liebende sitzen schon da; das Mädchen, mit angstvollen Augen, schmiegt sich an ihren Geliebten. Sie weichen auf dem Sitzbänkchen zurück vor der finstern Gestalt. Deren Blick hat etwas Abwesendes. – «Eine Stadt, gefangen in der Vergangenheit». Die Würdenträger des Ortes sitzen im Wirtshaus. Sie reden von dem Fremden, der kürzlich in die Stadt gekommen ist. Der Bürgermeister will sich einen Happen Käse in den Mund stecken, aber er hält in der Bewegung inne. Der Apotheker, der weiss, dass man gewisse Kräuter nur bei Mondschein sammeln darf, will mit ungesteuerten Gebärden etwas erklären. Jetzt kaut der Bürgermeister voll Genuss und lässt die Gabel wieder sinken. Man sieht schon ihre Berufscharaktere. Die Szenen sind einfach und genau, man spürt in dem Film schon viel von der Geradlinigkeit im Phantastischen, die den späteren Stücken des deutschen Expressionismus eigen war. Eine Art Gleichnis, wie es der «Müde Tod» ist, überlässt vieles der Vorstellung der Zuschauer. Die Zwischentitel verhelfen dem Film zu seinem Rhythmus, und sie stimmen in ihrer poetischen Kürze. «Der Totengräber hatte ihn als erster gesehen.» Aus dem Friedhofstor tritt wieder die Silhouette, der Totengräber schaut erschreckt zu ihr empor. Von der Stadt kauft er das Land neben dem Friedhof, aber als die Würdenträger sehen, dass er eine hohe Mauer darum gebaut hat, sind sie bestürzt. Dann sieht man eine Totale der Mauer von innen. Sie bedeckt die ganze Leinwand. Davor sitzt der Fremde. Eine Grossaufnahme: Er hebt den Kopf und schaut direkt ins Objektiv, und doch scheint sein Blick woandershin zu gehen; Valentino erzielte denselben Effekt dank eines Augenfehlers. Bei ihm wirkte das verträumt oder traurig, aber bei Bernhard Goetzke scheint es völlig unirdisch, und man träumt schlecht nachher. «Niemand ausser mir kennt den Eingang», sagt er; die draussen suchen vergeblich und sind ganz verwirrt. Die Bauten sind Seelenlandschaften, obwohl sie nicht den Film als «zum Leben gebrachte Gemälde» erscheinen lassen, wie der Maler Hermann Warm, der auch die Dekors für «Das Cabinet des Dr. Caligari» und für Lang's späteren science-fiction-Film «Metropolis» entwarf, es wollte.

Im Wirtshaus sind wieder die Herren versammelt, und an einem Ecktisch, etwas abseits, sitzt das Paar aus der Kutsche. Sie stossen auf ihre Liebe an, da tritt der Tod herein und setzt sich zu ihnen. Es fällt jetzt viel Licht auf ihn, so dass man von seinen Augen fast nur noch das Weisse sieht, und auch er hebt sein Glas. Alle scheinen

Furcht vor seiner Erscheinung zu haben. Das Mädchen (Lil Dagover) verschwindet, und als es zurückkommt, ist der Tisch leer. «Wo ist mein Liebster?» – «Er ist mit dem Fremden weggegangen», wird ihr gesagt. Während der Apotheker seine Kräuter sucht, streicht das Mädchen verzweifelt um die hohe Mauer. Erschöpft, sieht sie beim Apotheker ein Buch liegen, darin der Satz steht: «Liebe ist stark wie der Tod.» Am Morgen hat sich die Mauer geöffnet, hinter einem spitzbogigen Eingang sieht man eine lange, grosse Treppe. Die Kamera folgt dem Mädchen hinauf. Oben steht der Tod: «Was suchst du in meinem Reich?» Er führt sie in eine Halle voller hoher Kerzen, und er zeigt ihr, wie zwischen seinen Händen das Leben zergeht. «Ich bin lange unterwegs gewesen, und ich bin müde.» Bernhard Goetzke hat dieses ganz grossartige Gesicht, das eine Art überlegene Resignation ausdrückt. Mit sachten Gebärden, beziehungslos in dem unendlichen, majestätischen Dekor, deutet er an, dass er nur einer ist, der gehorcht. Das Mädchen bittet um das Leben ihres Geliebten. Er lächelt matt und zeigt auf drei zitternde Flammen. Wenn sie eines dieser verlöschenden Leben retten kann, soll sie ihren Geliebten wiederhaben.

In den Geschichten der drei Lichter geht es um das Scheitern der Liebe von Lil Dagover zu Walter Jannsen an den widrigen Besitzansprüchen eines Mächtigeren auf die Frau. Bernhard Goetzke ist der Vollstrecker des Schicksals des Liebhabers. Die erste Geschichte spielt in der Stadt der Gläubigen. Zobeide, die Schwester des Kalifen, rettet den Franken, den sie liebt, als dieser getötet werden soll. Das Blut eines Ungläubigen soll nicht den Heiligen Tempel entweihen, macht sie der zornigen Horde weis. Doch der Kalif erfährt durch einen Lauscher, dass Zobeide den Franken im Palast versteckt hält. Die Flucht misslingt, Zobeide sieht vom Dach des Palastes den Gärtner ein Grab schaufeln.

Karneval. Der wohlhabende Girolamo ist rasend eifersüchtig auf Giovanfrancesco, dem Monna Fiametta ihre Liebe schenkt. Sie weiss, dass dieser in Gefahr schwebt, und lässt Girolamo für den Abend zu sich bitten. Sie plant, ihn durch den Mohren erdolchen zu lassen. Der teuflische Girolamo merkt, dass sie ihn hereinlegen will, und lässt den Boten, der auch einen Brief zu Giovanfrancesco bringen soll, überfallen. Er erkennt ihren Plan, und lässt dem Rivalen den falschen Brief zusammen mit seinen Kleidern zukommen. Der Mohr, hinter einem Vorhang lauernd, ersticht den in Fiamettas Armen liegenden Giovanfrancesco. Der Tod ist immer nur der Handlanger einflussreicher Bösewichte, unglaublich, phantastisch und greifbar zugleich.

In der Geschichte des dritten Lichtes kommt er in Gestalt eines Bogenschützen. Djin Wang, der Kaiser von China, will von dem Zauberer A Hei unterhalten werden. Mit seinen Gehilfen, zwei Liebenden, kommt er auf einem Teppich angesegelt. A Hei zaubert dem Herrscher eine Armee vor die Füsse, aber dieser, selbstzufrieden in seinem Prunk, verlangt von ihm die Gehilfin Tiao Tsien. Ein Zauberpferd befriedigt ihn auch nicht. Der Magier gibt nach, doch Tiao Tsien verzaubert ihn mit seinem eigenen Stock in einen Kaktus, die Wachen in Schweine, und flüchtet mit dem Geliebten auf einem Elefanten. Der Kaiser lässt sie mit seiner Armee verfolgen, Tiao Tsien hält diese aber mit den Dämonen des Feuers zurück. Der Bogenschütze, der immer unbewegt neben dem Kaiser gestanden war, reitet den beiden mit dem Zauberpferd nach. Mit dem Rest des Zauberstabes verwandelt das Mädchen sich in eine Statue, den Geliebten in einen Tiger; er wird dennoch von einem Pfeil getötet.

«Der müde Tod», von Lang zusammen mit seiner Frau Thea von Harbou geschrieben, zeigt die Faszination des Übermenschlichen, technischen Einfallsreichtum und plastische Kraft, wie sie den deutschen Stummfilm bestimmten. Der Schluss, dick aufgetragen, bringt eine moralische Bewährungsprobe für die Liebende, die vom Tod noch eine Chance erhält, den Geliebten zurückzugewinnen. Während sie auf der Suche nach einem andern Leben ist, das sie gegen ihn eintauschen kann, beginnt das Spital zu brennen. Sie rettet ein Kind aus den Flammen, widersteht der Versuchung, es dem Tod in die Arme zu legen, und geht stattdessen selber mit ihm. In der letzten Einstellung sieht man den Tod, die Liebenden neben sich, von hinten einen Hügel hinaufgehen.

Markus Jakob

The Third Man (Der dritte Mann)

Grossbritannien 1949. Regie: Carol Reed (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/210)

Die Wiederbegegnung mit einem Film, den man als Jüngling vor fast 20 Jahren zum erstenmal sah und der einem damals über alle Massen gefiel, gleicht der Wiederbegegnung mit einer Jugendliebe: Man erinnert sich der Gefühle jener Tage und ist freudig berührt, wenn der Zauber von einst noch nicht ganz verflogen ist. Gar nichts von seinem Zauber hat für mich beim Wiedersehen «Der dritte Mann» verloren, in nichts scheint der Film gealtert zu sein; fasziniert wie damals verfolge ich die spannende Geschichte dieser Licht- und Schattengestalten im düsteren Wien der Nachkriegszeit, lausche bewegt Anton Karas' Zither, und das «Harry-Lime-Thema» ist nun auch kein abgedroschener Schlager mehr, ist wieder unverwechselbare, stimmige Filmmusik, die unvergleichlich zur Atmosphäre gehört, die Carol Reed, filmisches Handwerk meisterhaft beherrschend, evoziert.

Für mich ist «Der dritte Mann» immer noch einer der ganz grossen Filme, der auch bei mehrmaligem Anschauen nichts von seinem Reiz verliert, und an dem man so vieles, was das Faszinosum Film ausmacht, bewundern kann. Nahtlos sind die Elemente, die zur Gesamtheit eines Films gehören, zusammengefügt: Graham Greene's Vorlage, eigens für den Film geschrieben, enthält in wenigen Zügen alles, was diesen grossen Romancier auszeichnet: menschliche Wärme, psychologische Feinheit im Charakterisieren der Gestalten vor dem Hintergrund einer tristen Welt, die Fähigkeit, perfekte «entertainments» zu schreiben (zum Glück wird wenigstens in der angelsächsischen Literatur der Unterhaltungswert hoch veranschlagt); dann Carol Reed's makellose Regiearbeit, die den Stoff sehr geschickt antithetisch strukturiert, ohne dass der Film konstruiert wirkt, das Gefühl für das, was dem Zuschauer gezeigt und – noch wichtiger – nicht gezeigt werden muss, und ihn so im wahrsten Sinne des Wortes teilhaben lässt. Dazu kommen die ausgezeichneten Schauspieler: Alida Valli mit ihren schönen, traurigen Augen, der lebenswürdige, etwas naive Amerikaner Joseph Cotten, der so englische Trevor Howard im Dufflecoat; das hervorragende Aufgebot österreichischer und deutscher Schauspieler (Paul Hörbiger, Ernst Deutsch, Erich Ponto, Siegfried Breuer), das dem Film seine Internationalität und seine bis in die letzte Nebenrolle ersichtliche Detailtreue und Ausgewogenheit verleiht; dann der immer dominierende (anwesend, auch wenn er nicht zu sehen ist), skrupellos-zynische und doch anziehende Orson Welles, und schliesslich noch – last but not least – die Musik.

Graham Greene's Geschichte einer Männerfreundschaft, deren Ende und dramatischen Höhepunkt der Film erzählt, ist von einfachem Grundmuster. Die Beziehung der beiden Männer, des schuldig gewordenen Harry Lime und des noch über Ideale verfügenden Holly Martins wird erweitert durch das Dazwischentreten einer Frau, die in ihrer Liebe unverbrüchlich zu Harry hält und Holly's Liebe nicht erwidern kann. Auch ohne das kleine «Happy Ending», das Graham Greene dem Zuschauer eigentlich nicht versagen wollte, ist der Film ein «entertainment» im besten Sinne.

«The Third Man» ist reich an Bildern von grosser Suggestionskraft, die an expressionistische Filme erinnern und sich unvergesslich einprägen: die Verfolgungsjagd in den symbolträchtigen Abwässerkanälen Wiens, die Schlüsselszene auf dem Riesenrad; die Anfangs- und Schlussequenz auf dem Friedhof mit der letzten Einstellung des Films, in der Alida Valli eine nicht endenwollende Allee herunterkommt, und der Zuschauer sich fragt, ob sie sich Martins zuwende oder nicht; das erste Auftreten Harry's, wenn man nur seine Schuhe an einem Türeingang sieht. Kaum ein Film, bei dem so viele Szenen nachhaltig in Erinnerung bleiben und in die Filmgeschichte eingegangen sind. Obschon Carol Reed es so oft bei Andeutungen bewenden lässt, ist «Der dritte Mann» nie unverständlich oder unverbindlich.

Es ist nicht nur der starke Thrillereffekt, der einen gefangen hält, es sind vor allem



auch die subtilen Zwischentöne, die aus den Bildern hervorgehen, die einen bewegen. Auffallend natürlich auch das Wechselspiel von dunkel und hell, Licht und Schatten, das, auf einer andern Ebene, immer auch auf die Antithetik von Schein und Sein in der menschlichen Existenz hinweist.

Neben den vielen Qualitätsmerkmalen, die den Film auszeichnen, soll abschliessend nicht unerwähnt bleiben: «The Third Man» ist einer jener glänzend gemachten Filme, die ein echter Publikumserfolg geworden sind und die man sich immer wieder anzusehen wünscht.

Kurt Horlacher

ARBEITSBLATT KURZFILM

Üble Nachrede (Pomlouvaci)

Animationsfilm, farbig, 16 mm, Lichtton, 4 Min.; Regie: J. Kluge; Kamera: I. Malik; Produktion: Tschechoslowakei, 1968, Studio Animovaného Filmu, Vyrobil Kratky Film Prag; Verleih: SELECTA-Film, Fribourg; Preis: Fr. 20.—

Kurzcharakteristik

In bildlicher Umsetzung vieler sprachlicher Mataphern wird dargestellt, wie die verleumderischen Reden zweier Gestalten ein Liebespaar zu gegenseitigem Hass und Totschlag verleiten. Die Verunglimpfungen hören nicht einmal dann auf; die üble Nachrede dauert über die Gräber hinweg.

Kommentierter Inhalt

Mit den letzten Vorspannangaben erscheinen links und rechts im Bild zwei Köpfe, reduziert auf das Wesentlichste, dessen es bedarf, um «üble Nachreden» verbreiten zu können: Gierige Augen, eine lange spitze Nase, die in alles und jedes gesteckt werden kann – und natürlich ein (böses) Maul. Schon über diesen Vorspann fallen die beiden Verleumder witzigerweise her, um ihn «auseinanderzunehmen».