

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1979)
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: 17.03.2025

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

FILMKRITIK

Der Richter und sein Henker (End of the Game)

BRD/Italien 1976. Regie: Maximilian Schell (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/346)

Mehr als 25 Jahre hat es gedauert, bis sich der Film des noch immer lesenswerten Kriminalromans «Der Richter und sein Henker» von Friedrich Dürrenmatt annahm. Das ist einerseits erstaunlich, weil sich der Roman von seiner Geschichte her, in welcher der geradlinige Erzählfluss mit unterschwelligem und mitunter hinterhältigen Ereignissen reizvoll kontrastiert, zur Verfilmung geradezu anbietet. Auf der anderen Seite wiederum sträubt sich die urbane Wucht der Sprache Dürrenmatts gegen eine Umsetzung ins Bild. Wer es dennoch versucht, läuft Gefahr, sich in einem Labyrinth von Stimmungen, Metaphern und Symbolismen zu verlieren, die von der Absicht des Dichters wegführen, oder so zu vereinfachen, dass vom Gehalt, vom spritzigen Geist dieses nach wie vor nicht zu unterschätzenden literarischen Wurfes, nur noch eine leere Chiffre übrig bleibt. Dürrenmatt selber hat diesbezügliche Erfahrungen gesammelt: Die Verfilmung seiner tragischen Komödie «Der Besuch der alten Dame» durch Bernhard Wicki – «The Visit» (1964) – mag er zu Recht so wenig wie die Umsetzungen von «Die Ehe des Herrn Mississippi» durch Kurt Hoffmann (1961) und «Griechen sucht Griechin» durch Rolf Thiele (1966), welche zwei gute Theaterstücke zu oberflächlichen Filmkomödien verkommen liessen.

★

Es galt also einige Widerstände zu überwinden, um Friedrich Dürrenmatt zu bewegen, seinen ursprünglich im «Schweizerischen Beobachter» für ein Abdruckhonorar von 1000 Franken als Fortsetzungsroman veröffentlichten Krimi für eine Verfilmung freizugeben. Maximilian Schell will dies bei einigen Flaschen Wein gelungen sein, wobei auch eine nicht geringe Rolle die Tatsache gespielt haben soll, dass der Berner Schriftsteller und Dramatiker an Schells Film «Der Fussgänger» Gefallen fand. Es entwickelte sich eine Zusammenarbeit zwischen Buch- und Filmautor, die schliesslich nicht nur das Drehbuch wesentlich prägte, sondern gar dazu führte, dass Dürrenmatt einen schauspielerischen Part im Film übernahm: Er selber tritt leibhaftig in der Schlüsselrolle als Schriftsteller Friedrich auf, der hier mit sich selber Schach spielt, was dem Film eine neue, durchaus interessante und auch ironische Dimension verleiht.

Überhaupt gefällt mir «Der Richter und sein Henker» als filmische Adaptation – wiewohl kein grosses Meisterwerk – sehr gut. Dabei haben alle Voraussetzungen dagegen gesprochen. Nicht nur hat sich Schell – eigentlich gegen alle Vernunft – entschlossen, aus diesem doch eher verhaltenen, sich auf wenige Personen und Handlungsorte konzentrierenden Stoff, eine Grossproduktion fast amerikanischen Ausmasses zu realisieren; er war auch zu Konzessionen an seine Geldgeber bereit, die das Scheitern des Unternehmens geradezu provozierten. Dabei ist weniger an jene Veränderungen filmdramaturgischer Art gegenüber der literarischen Vorlage zu denken – an Weglassungen und Erweiterungen – als beispielsweise an die Besetzungsliste: Jon Voight als Polizeifahnder Walter Tschanz, Jacqueline Bisset als Anna, Robert Shaw als Gastmann, Helmut Qualtinger als Nationalrat von Schwendi, Gabriele Ferzetti als Dr. Lutz – diese grossen Schauspielernamen schüren eher die Erwartungen in einen monumentalen Abenteuerfilm auf Grossleinwand als in einen kammerspielartigen Psychokrimi.

So schnell nun allerdings ist Dürrenmatts hervorragende und auch amüsante Ge-



schichte nicht umzubringen. Mag Qualtinger auch agieren, als stünde er in einer verlorenen Rolle eines zweitklassigen Boulevardstückes auf den Brettern eines dritträngigen Provinztheaters, und wiewohl Jon Voight so etwas wie eine Person gewordene Fehlbesetzung darstellt, hat der Film doch Pfiff. Er ist von der Spannung getragen, die aus einer schon in der Erzählung enthaltenen eigenwilligen Konfrontation von behäbigem Alltag mit einem psychologisch motivierten Zweikampf zwischen Mörder und Polizist resultiert und in bisweilen surrealistische Dimensionen entschwebt. Schell hat diese Auseinandersetzung richtigerweise in Stimmungen umgesetzt, in emotionell gefärbte Bildmalereien, die nun wiederum imstande sind, dem Zuschauer einen Einstieg in die Geschichte über seine Gefühlswelt zu ermöglichen. Schell erzeugt damit eine Art Kinoerlebnis, welches ein sozusagen alltägliches Ereignis – ein Verbrechen und seine Hintergründe – in ein neues Licht taucht und damit neue Weisen der Betrachtung erlaubt. Genau damit wird eine geistige Übereinstimmung mit der literarischen Vorlage erreicht, und das scheint mir wesentlicher als Besetzungsfragen zu sein.

★

Der Berner Kriminalkommissär Hans Bärlach – darin liegt ein weiterer und besonderer Reiz der Erzählung – ist einer jener Romandetective, die in die Nähe von Raymond Chandlers Philip Marlowe, von Ross Macdonalds Lew Archer oder Dashiell Hammetts Sam Spade zu rücken sind. Bärlach, hoffnungslos magenkrank, mag weder Leichen noch Protokolle und geht bei seinen Ermittlungen Wege, die nicht nur eigenwillig, sondern kriminalistisch fragwürdig sind: Er verlässt sich auf seine Intuition. Sein Charakter ist geprägt von der Umwelt, in der er lebt, in diesem Falle also von der Behäbigkeit, die den Bernern eigen ist, und ihrem nahezu schon sturen

Sinn für Gerechtigkeit. Der Gerechtigkeit Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, darauf ist sein ganzes Trachten und Wirken ausgerichtet. Dafür nimmt er sogar in Kauf, selber schuldig zu werden. Sein Lebensziel ist es, den inzwischen international operierenden Waffenschieber Gastmann (Robert Shaw) zur Strecke zu bringen, der einst – noch unter anderem Namen – vor seinen Augen ein junges Mädchen über die Mahmud-Brücke in Istanbul gestossen hat, nur um Bärlach nach einer im Suff abgeschlossenen Wette zu beweisen, dass er ungesühnt ein Verbrechen begehen könne. Als Richter in eigener Sache benützt der Kommissär als Henker den Polizeibeamten Tschanz, der seinerseits schuldig geworden ist, indem er einen Kollegen aus Neid und Eifersucht umgebracht hat.

Dass dieses typisch Bernische, an dem Dürrenmatt in faszinierender und überzeugender Weise die Dualität des Menschseins – das ewige Spiel zwischen Gut und Böse, Schuld und Sühne, Gerechtigkeit und Niedertracht, Naivität und List, Macht und Ohnmacht – exemplarisch darstellt, ausgerechnet durch einen Amerikaner verkörpert wird, gehört zu den umwerfenden Überraschungen dieses Films: Martin Ritt, nach ungefähr 20 Jahren erstmals wieder *vor* der Kamera anzutreffen, verkörpert den Kriminalkommissär Bärlach in seiner ganzen spröden Verletzlichkeit, in seiner staubtrockenen Humorigkeit, die oft in Zynismus umschlägt, in geradezu umwerfender Weise, die den Film zum Vergnügen werden lässt. Ich gehe mit Maximilian Schell einig, dass eine so umfassende schauspielerische Potenz für diesen speziellen Fall in der Schweiz nicht zu finden gewesen wäre, zumindest seit Heinrich Gretler gestorben ist. Kein Zweifel: Dieser Martin Ritt hält den Film zusammen und schenkt ihm jene Note, die als typisch für Dürrenmatt gilt: Das Bärbeissig-Spröde ist in der Figur des Bärlach/Ritt bis in jede Faser hinein aufgehoben, und hinter der Fassade der Verslossenheit blitzt immer wieder Menschliches und allzu Menschliches auf, hinter jener der lokalen Beschränkung der Geist eines Mannes, der weltmännisch das Wesentliche vom Nebensächlichen zu unterscheiden vermag, selbst wenn er manchmal scheinbar aus purer Sturheit gegenteilig handelt. Mit Martin Ritt inszeniert Schell phasenweise grosses Kino voller Hintergründigkeit.

★

Neben der kongenial in den Film eingebrachten Figur des Kommissärs Bärlach überzeugt in erster Linie der Versuch Schells, die Erzählung Dürrenmatts zu visualisieren, die Sprache des Dichters in Bilder umzusetzen. Dazu wurden verschiedene dramaturgisch bedingte Veränderungen gegenüber der literarischen Vorlage vorgenommen. So wurde die ganze Geschichte aus der Nachkriegszeit in die Gegenwart verlegt, und die verhängnisvolle Wette zwischen Gastmann und Bärlach, die zum Mord in Istanbul führt, wird nicht wie im Roman als Rückblende erzählt, sondern steht – sehr stimmungsvoll übrigens – am Anfang des Films. Sehr geschickt, wenn auch durch eine recht spekulative Schlafzimmerszene in ihrer Wirkung herabgemindert, ist die Aufwertung der Rolle Annas, der Verlobten des ermordeten Polizeibeamten Schmied. Dadurch wird die Zwielfichtigkeit der Person des Fahnders Tschanz ohne lange verbale Erklärungen für den Zuschauer erkennbar gemacht. Nicht alle Abweichungen von der Romanvorlage beruhen auf solch logischen Überlegungen: So etwa hat die Einführung des Gepards, der in den weiten, leeren Gemächern im Hause Gastmanns herumschleicht, wohl mehr nur die Funktion, das Dämonische des bösen Verbrechers symbolisch zu verdeutlichen, als dass der Raubkatze eine wirkliche Rolle zukommt. Und der neu erfundene Mord an Gastmanns Anwalt von Schwendi im Flughafen Kloten liegt – obwohl mit einer guten Portion schwarzen Humors inszeniert – im Abseits des rein Spekultativen.

In der Wertung solcher Dinge nun wird allerdings allzu leicht vergessen, dass «Der Richter und sein Henker» in erster Linie ein genussvoll in Szene gesetztes Stück Kinounterhaltung ist, selbst wenn das Hintergründige und Unterschwellige der Dür-

renmattschen Erzählung keineswegs fehlt. Die spielerischen Elemente der wirksamen Kinoerzählung stehen dabei im Vordergrund und sind nicht minder wichtig als die Übertragung der, sagen wir einmal, moralischen Komponente des Psychokrimis. Erstaunlich ist, dass die Erzählung von Dürrenmatt ein solches Vorgehen durchaus, und ohne grösseren Schaden zu nehmen, erträgt. Schells «Der Richter und sein Henker» ist jedenfalls die bisher mit Abstand beste Dürrenmattverfilmung und kommt dem Geiste dieses unbequemen Denkers und dennoch hervorragenden Unterhalters näher als alle bisherigen Filme, den von Ladislao Vajda 1958 inszenierten «Es geschah am hellichten Tage», zu dem Dürrenmatt selber das Script verfasst hat, eingeschlossen.

★

Auf Wunsch von Dürrenmatt ist in der Schweiz weder die englischgesprochene Originalfassung mit dem Titel «End of the Game», noch die, wie in einer Kritik zu lesen ist, in «gebremstem Schwyzerdütsch» gehaltene deutsche Synchronfassung, sondern eine Berndeutschversion zu sehen. Der Schriftsteller selber hat die Dialoge dafür bearbeitet, und sie sind, vom Sprachlichen her betrachtet, ein Ereignis, das man sich nicht entgehen lassen sollte. Andererseits deckt gerade die Qualität dieser Berndeutschversion die Grenzen des synchronisierten Films auf: Martin Ritt, Jacqueline Bisset, Robert Shaw und Jon Voight in Berndeutsch – ein bisschen kalt ist's mir schon über den Rücken gelaufen, bei allem Verständnis für Dürrenmatts Wunsch, sein Werk den Schweizern auf der Leinwand in jener Sprache vorführen zu können, in der es ursprünglich gedacht worden ist. Ein Glück, dass sich Musik nicht synchronisieren lässt: Die von Ennio Morricone einmal mehr in genialer Zurückhaltung komponierte, vielfach variierte Titelmelodie, hätte einen solchen Vorgang nicht ertragen.

Urs Jaeggi

Chhatrabhang (Der stürzende Thron)

Indien 1976. Regie: Nina Shivdasani (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/338)

«Chhatrabhang» wurde im Rahmen des Zyklus «Filme aus Afrika und Asien» vorgestellt, der vom Filmpodium der Stadt Zürich in Zusammenarbeit mit HEKS, Helvetas, Erklärung von Bern und dem katholischen Filmbüro veranstaltet wurde (und teilweise bereits auch in Bern zu sehen waren und auch in Basel, Luzern, Freiburg und anderswo gezeigt werden sollen). Die Problematik dieser Filme ergibt sich im Wesentlichen aus der Auseinandersetzung mit westlichen Einflüssen auf dem traditionellen Kulturhintergrund des jeweiligen Herkunftslandes.

In Indien spielt der Film bei einer noch weitgehend analphabetischen Bevölkerung eine bedeutende Rolle auch als Informations- und Orientierungsmittel. Seit einigen Jahren ist in Südindien ein neues Filmschaffen als Alternative zu den kommerziellen Hindi-Produktionen im Entstehen (ZOOM-FB 22/79, S. 2). Sozial- und entwicklungspolitisch engagiert, haben die jungen Filmemacher aber noch mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Fehlende Finanzen und eine ausgesprochen konservative Zensur haben ihre Bemühungen um einen politisch relevanten Film jedoch nicht unterbinden können.

In dieser – noch jungen – Tradition steht «Chhatrabhang», eine Collage aus mythologischen Informationen, exemplarischer Spielhandlung und aktuellen Nachrichten. Mit bescheidensten Mitteln ohne Buch gedreht, überrascht der Film durch intensive Konsequenz in der formalen Gestaltung. Seine Spannung bezieht er aus dem Engagement, mit dem Nina Shivdasani das brisante Problem der hinduistischen Kastenordnung anpackt.

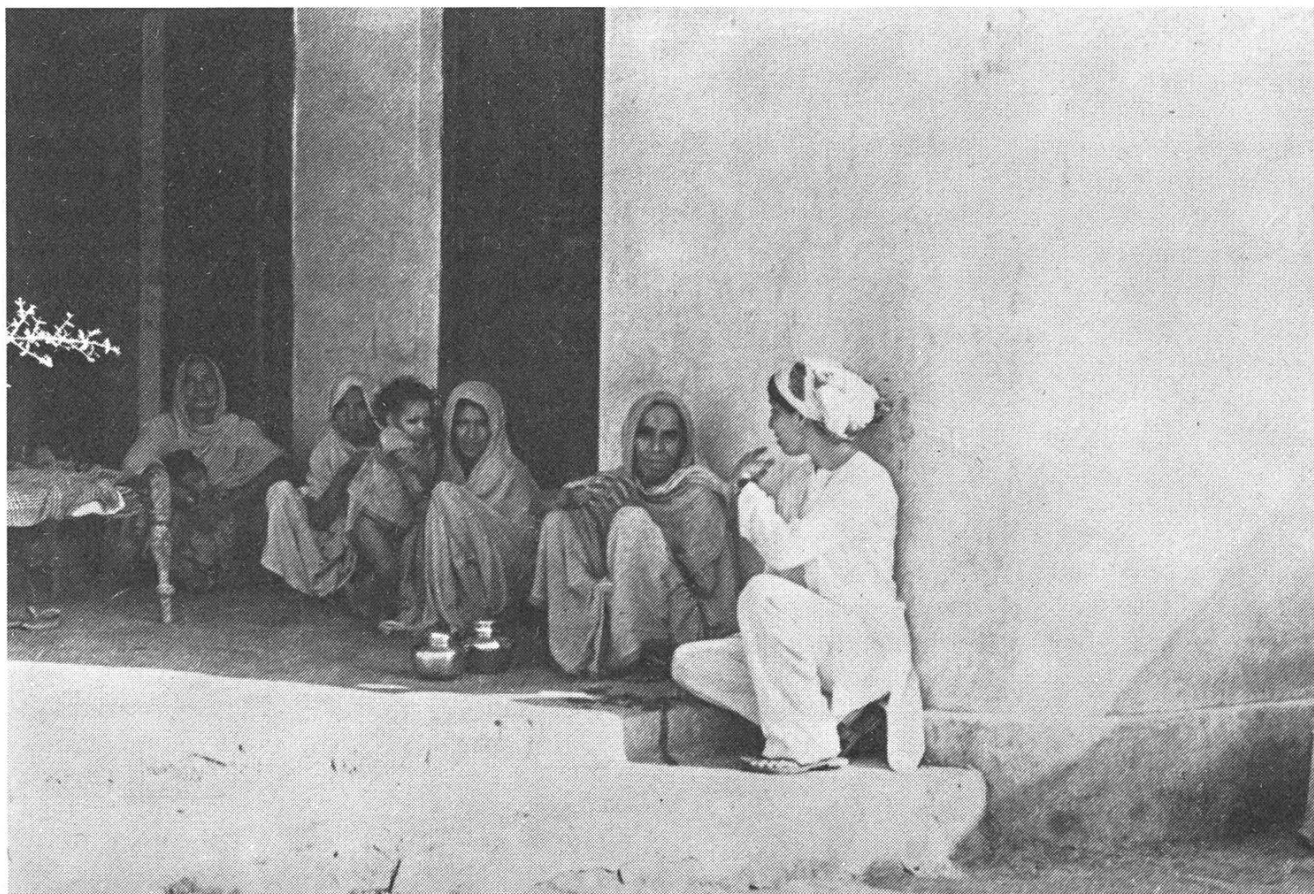
Der «sanâtana dharma», die ewige Ordnung aus den vedischen Schriften, bildet

noch immer – trotz Abschaffung des Feudalsystems – die Grundlage der sozialen Hierarchie, bestehend aus vier Kasten. «Damit die Brahmanen den höchsten Rang einnehmen, muss es Menschen geben, die auf der untersten Stufe stehen.» Starr und unbeweglich wie der Stein, den die Harijans in sinnloser Anstrengung behauen, hat sich dieses Gesetz des «Manu» seit 2500 Jahren nicht verändert. Ohne Land, rechtlos und erniedrigt, arbeiten die Unberührbaren noch heute als Tagelöhner unter härtesten Bedingungen für die Brahmanen.

Im südindischen Dorf Jogia in Uttar Pradesh beispielsweise besitzen 20 Prozent Brahmanen 50 Prozent des Bodens und – was sich als sehr wichtig herausstellt – verfügen über einen eigenen gut ausgebauten Brunnen. In diesem Dorf spielt der Film. Ein Mühlenarbeiter und Dichter ist aus der Stadt zurückgekehrt. Vor einigen Jahren hat er das Dorf verlassen. Seither hat sich nichts verändert, die Brahmanen haben noch immer alle Macht in ihren Händen, die Harijans leben unter unmenschlichen Bedingungen, das Elend nimmt kein Ende.

Mitten in der glühendsten Hitze macht Seela, eine junge Unberührbare, eine katastrophale Entdeckung: Der Brunnen ist ausgetrocknet. Hunderte von Harijans sind am Verdursten. Die Frauen nehmen die Demütigung auf sich und betteln bei den Brahmanen um Wasser. Aus einer guten Laune heraus geben sie während einigen Tagen noch jeder ein Krüglein. Mit der Zeit aber verlieren sie ihre Geduld, die Katastrophe scheint unabwendbar. «Wenn alle Illusionen zerstört sind, riskiert man alles.» In der frühen Dämmerung hetzt Seela durch das Dorf, unruhig, voller Angst um das nackte Leben. Ihr Versuch, Wasser zu stehlen, scheitert, wieder stehen die Unberührbaren vor dem Nichts.

In einer äusserst zynischen Szene wenden sie sich an die Polizei, die das Anliegen in einem unverhältnismässig aufgeblasenen Apparat versumpfen lässt. «In der Not gibt der Mensch entweder auf oder er wächst über sich selbst hinaus und nimmt den Kampf auf.» Vom Dichter inspiriert, angeführt von Seela, machen sie sich gemeinsam auf den quälend langen Weg und stürmen den Brunnen der Brahmanen.



Sehr plötzlich gerät jetzt der schwerfällige Polizeiapparat in Bewegung. Mit Schlagstöcken bewaffnet, fahren die Polizisten ein, um die alte Ordnung wieder herzustellen. Die Szene bleibt offen, zur Auseinandersetzung kommt es nicht. Ein zaghafter Hoffnungsschimmer gegen die Wirklichkeit. Eingblendete Schlagzeilen zeichnen ein anderes Bild. Harijans werden zusammengeschlagen, geblendet, vergewaltigt. Eindringlich erzählt eine Frau von einem ähnlichen Vorfall mit tödlichem Ausgang in Maharashtra. Ereignisse, die nichts mehr mit dem «sanatana dharma» zu tun haben, die der Korruption und Habgier einer dekadenten herrschenden Klasse entspringen.

Im Film erscheinen die Brahmanen nicht böse, eher lächerlich, naiv. Sie wissen nichts vom Lebenskampf, wälzen gelangweilt ihre Problemchen, pflegen sich und ihre Steinidole. Es bekümmert sie nicht, dass neben ihnen Menschen verdursten, während sie fröhlich das Shiva-Linga waschen. Höhnisch erscheint ihr Gelächter angesichts der bettelnden Frauen hinter dem Zaun. Eine Parabel für unsere Gleichgültigkeit?

In Indien werden noch heute alle Ungerechtigkeiten als Strafe für die Sünden des Vorlebens verstanden und stoisch hingenommen: «Alles ist vorherbestimmt wie der Lauf der Planeten.» Erst der Mühlenarbeiter und Dichter aus der Stadt durchbricht diese Lethargie ohne Zeitbezug: «Schwarze Magie umhüllt uns. Wir sind verdammt zu Arbeit in Knechtschaft, wir sind verflucht mit Unberührbarkeit. Nur wenn wir uns zusammenschliessen, können wir die Schatten aus unserer Mitte vertreiben.» Schritt für Schritt gewinnen die Unberührbaren ein neues Bewusstsein, eine aufgeklärte Einsicht in politische Manipulation und einen hierarchischen Mechanismus, der die Armen entrechtet zugunsten der Reichen. Besitz bedeutet Macht, bedeutet Ausbeutung der Unterdrückten. «Wir haben kein Recht zu leben, noch die Freiheit zu sterben.» Mit kargen, erdhaften Bildern ohne Sentimentalität führt Nina Shivdasani den westlichen Zuschauer zum Verständnis für das Leid dieser Ausgestossenen. Aus ihrer Perspektive konfrontiert sie uns mit den versteinerten Mythen, die für die herrschende Kaste zur blossen Rechtfertigung sozialer Ungerechtigkeit geworden sind. Details haben eine symbolische Bedeutung: ein Wasserkessel, die Risse in der ausgetrockneten Erde, der Zaun, der die bettelnden Harijans von den Brahmanen trennt ... Lange verweilt die Kamera auf den ausgebrannten Gesichtern, ganz nah erleben wir, was es heisst, ohne Wasser zu sein. Schrille, expressive Musik, Trommeln und Schreie zerreißen die gleichmässigen Arbeitsgeräusche, gehen durch Mark und Bein, vertiefen diese Katastrophe um eine neue Dimension.

Immer wieder erscheint der Bettler als Signal für die totale Enttäuschung; bodenlose Hoffnungslosigkeit. Unbeweglich und starr wie das Kastensystem ist der Stein, der als Leitmotiv über dem Film steht, drohend und überdimensioniert am Anfang. Mitten in der Wüste steht ein grüner Baum. Risse entstehen im uralten Kastensystem, der Stein beginnt zu bersten, eine neue Solidarität erwacht, das Bewusstsein der eigenen Kraft. «Glaube geht in Einklang mit Zeit, vergessene Pfade laufen zusammen», die gebrochenen Steine bilden eine Strasse. Barbara Flückiger

Filmvisionierungsweekends: Neue Kurzfilme

Samstag/Sonntag, 12./13. Januar 1980 im Pfarreiheim Gerliswil, Emmenbrücke LU und gleichzeitig (gleiche Filme im Austausch) im Pfarreiheim Zollikon ZH:

Visionierung von ca. 30 Kurzfilmen (16 mm), die im Verlaufe des Jahres 1979 neu bei SELECTA und ZOOM in den Verleih gekommen sind. Es werden möglichst Filme gezeigt, die für die kirchliche Bildungsarbeit, besonders auch mit Jugendlichen geeignet sind. In Gesprächsgruppen können Erfahrungen im Umgang mit Filmen ausgetauscht und Anwendungsmöglichkeiten diskutiert werden. Dauer: Samstag, 15.30 Uhr (Empfang ab 14.30 Uhr) bis Sonntag, 17.00 Uhr.

Anmeldung und nähere Auskunft beim Sekretariat der Schweizerischen Kirchlichen Jugendbewegung SKJB, St. Karliquai 12, 6000 Luzern 5; Tel. 041 230668.

The Lord of the Rings (Der Herr der Ringe)

USA 1977. Regie: Ralph Bakshi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/342)

John Ronald Ruel Tolkien (1892–1973) – braucht er noch vorgestellt zu werden? Während 35 Jahren Professor für germanische, speziell angelsächsische und alt-nordische Philologie in Oxford, tief religiös (katholisch), sehr konservativ und spießig, ein stilles Wasser und erwähnenswert nur aufgrund seines Zweitlebens: Er schrieb – neben Übersetzungen und wissenschaftlichen Arbeiten – eigene Prosa und Gedichte. Darunter besonders drei Bücher, die ihn zu einem der grössten Fantasy-Autoren überhaupt machen. 1917 begonnen, 1977 vom Sohn posthum und unfertig (!) herausgegeben: «The Silmarillion», eine Sammlung von mythologischen Geschichten um «middle-earth» (Mittelerde), eine fiktive Welt, bevölkert mit phantastischen Rassen, hin- und hergerissen zwischen den Mächten des Lichts und der Dunkelheit. In archaisierender Sprache verfasst, als Gesamtes konzeptlos und sehr mühsam zu lesen – eigentlich ein unmögliches Buch und nicht umsonst Tolkiens lebenslanges Sorgenkind. «The Hobbit», 1937 erstmals veröffentlicht, spielt ebenfalls in Mittelerde. Aber mythologisch passt nicht alles zum «Silmarillion», auch ist es ein Kinderbuch, in ironisch-verspielter Sprache geschrieben. Vor allem führt es gleich mit dem lapidaren ersten Satz eine neue Rasse in die literarische Weltgeschichte ein: «In a hole in the ground there lived a hobbit.» Hobbits sind etwa halb so gross wie wir, gemütlich und zur Fettleibigkeit neigend. Schuhe tragen sie keine, da ihre Füsse ledern sind und mit dichtem Haar bewachsen. Da sie keine Bärte haben und etwas kleiner und zierlicher sind, kann man sie unmöglich mit Zwergen verwechseln.

«The Lord of the Rings» begann Tolkien gleich nach dem Erscheinen des «Hobbit», der sofort Riesenerfolg hatte und als dessen Fortsetzung «The Lord of the Rings» eigentlich geplant war. Doch die Sache entglitt ihrem Schöpfer und kam erst 1954 zur Publikation, in drei Bänden von insgesamt 1300 Seiten. Was war geschehen? – Mit dem «Silmarillion» und dem «Hobbit» hatte sich Tolkien alle nötigen Elemente erarbeitet, die ihm nun ermöglichten, den Entwurf eines umfassenden eigenen, hermetischen, vom ganz Grossen bis ins Allerkleinste stimmigen und kohärenten Kosmos zu entwerfen.



Mittelerdes drittes Zeitalter neigt sich dem Ende zu. Sauron, der nach Mordor verbannte Böse, ist unbeachtet wieder zu Macht gekommen, allorts ist das Dunkel im Wachsen, und Saurons Schwarze Reiter suchen nach dem Einen Ring, dessen Inschrift droht: «Ein Ring, sie zu knechten – sie alle zu finden / ins Dunkel zu treiben und ewig zu binden.» Denn der Besitz dieses mächtigsten aller je geschaffenen Zauberringe wird über das Schicksal von Mittelerde entscheiden, und just dieser Ring ist's, den Bilbo Beutlin, der Hobbit, in dunklem Berge einst ergattert hatte. Somit schlägt jetzt die Stunde des stillen Hobbitvolkes, der Halblinge, im Auenland: Frodo, Bilbos Neffe, wird vom wandernden Zauberer Gandalf mit einigen Freunden ausgesandt, den gefährlichen Ring zu den Elben zu tragen. Schon das ist kein Leichtes, wo doch überall Orks und Trolle, böse Zauberer und die Schwarzen Reiter im Wege sind. Glücklicherweise bei den Elben angelangt, beginnt das Abenteuer aber erst recht, denn der Ring muss zerstört werden, und zwar im Herzen Mordors, im Vulkan, wo Sauron ihn einst schmiedete. Eine Gemeinschaft von neun Vertretern aller freien Völker wird gebildet, Frodo bleibt Ringträger. Durch höllische Gefahren hindurch muss er seine Bürde tragen. Die Gemeinschaft des Ringes wird zersprengt, nur Frodo und dem treuen Sam gelingt der grauenhafte Weg bis zur Erfüllung ihrer Aufgabe. Gleichzeitig toben gewaltige, von Sauron entfesselte, Weltenkriege, die



dank Frodos Tat aber zum Guten sich wenden. Das vierte Zeitalter in Mittelerde wird das der Menschen und Hobbits sein.

Die von Tolkien akribisch einerseits, in gigantischer Grösse andererseits entworfene Welt hier auch nur einigermaßen nachzeichnen zu wollen, wäre lächerlich. Da gibt's nur eines: lesen! (Auf Deutsch in einer ausgezeichneten Übersetzung erhältlich bei Klett-Cotta.) Dass sein Werk ein Geniewurf aus heiterem Himmel sei, haben erst Tolkiens Jünger vorgeben wollen. Er selbst gebraucht in seinem Essay «On Fairy-Stories» («Über Märchen») das Bild eines Kessels, in dem die Elemente jeder möglichen Geschichte kochen und – schon lange oder seit kurzem – darauf warten, vom Erzähler herausgeschöpft zu werden. Die Zutaten von Tolkiens Suppe sind mit ein bisschen Geduld eindeutig zurückzuverfolgen auf die verschiedenen nordischen Mythenkreise und Sagen: Aeltere Edda, Kalevala, Nibelungen, Beowulf, Artus-Sagen, Ossian-Ballade undsoweiter.

Uralte, archetypische Themen sind es denn auch, die in diesem irgendwo zwischen Mythos, Märchen, Sage und Phantastik liegenden Werk anklingen, angefangen beim Motiv der Fahrt des duldenden Suchers (Frodo wie Odysseus oder Parzival). Damit ist der Riesenerfolg von «Lord of the Rings» – Kultbuch der amerikanischen Hippiebewegung, über 50 Millionen Leser in aller Welt – aber nur zum Teil erklärt. Mittelerde stellt eine Suprakultur (Peter Wapnewski) dar, eine ganzheitliche (Schein-) Alternative, also etwas, wonach in unserer extrem parzellierten Welt grosse Sehnsucht besteht. Mit der Flucht nach Mittelerde kann endlich wieder schlüssig über Wahr und Falsch entschieden, in einem buchstäblich universalen Kampf mit dem Guten gegen das klar lokalisierbare Böse angegangen werden. Und im Kleinbürger Frodo Beutlin kann sich jedermann als (politisch) handelndes Subjekt erleben – wo ist das heute noch so einfach möglich?

★

Schon lange ist versucht worden, «The Lord of the Rings» ins Kino zu bringen. 1958 scheiterte daran Walt Disney, zehn Jahre später Stanley Kubrick und dann John

Boorman (in welcher Phase jeweils, ist mir in keinem der Fälle zu eruieren gelungen). Dass der Trickfilmer Ralph Bakshi («Fritz the Cat», «Heavy Traffic», «Coonskin», «Wizards») den Coup wagen würde, ahnte ich schon nach «Wizards» (1976; siehe ZOOM 22/77), der – angeblich nach einem Originaldrehbuch Bakshis – ganz verdächtig viele Tolkien-Elemente enthielt. Tatsächlich hat er die Rechte für «The Lord of the Rings» bereits 1975 erhalten, was «Wizards» nachträglich als Billigtest für sein damals neu entwickeltes Rotoscope-Verfahren erklärt. Bakshi legt zwar eine sehr textgetreue Bebilderung von Tolkiens Mammutroman vor (gut zwei Stunden als erste Hälfte!), gescheitert ist aber auch er. Das hat seine Gründe.

Am Anfang war das Wort – Tolkien, ein Sprachgenie, erfand schon als Halbwüchsiger eigene Sprachen und Alphabete, die sich bis zu einem Punkt hin perfektionierten, wo's nicht mehr weiterging ohne Definition des Kosmos (Geschichte, Leute), in denen sie gesprochen wurden. Also tat das Tolkien – und erfand Mittelerde. So jedenfalls wird's gesagt. Sicher liegt ein Hauptteil des Tolkienschen mythischen Zaubers im Wort: einerseits in den der Erzählung Farbe gebenden, klangvollen fremden Sprachen, andererseits in der Musikalität, dem unglaublich schönen, breiten Rhythmus von Tolkiens Erzählfluss. All das musste in einer Verfilmung zwangsläufig verlorengehen. Das Problem ist aber noch grundsätzlicher. In seinem schon zitierten «On Fairy-Stories» wandte sich Tolkien selber scharfsinnig gegen Visualisierung von phantastischen Geschichten (inkonsequenterweise hat er manche seiner Bücher eigenhändig illustriert). Das Bild lasse keine Interpretationen zu, es fixiere auf bestimmte Formen. Das Wort nicht, daher sei es einerseits universeller – als Rahmen –, andererseits spezieller: Jedermann kann sich sein ganz eigenes Bild machen. Bakshi war sich dieses Problems bewusst: «(Der Herr der Ringe) war nicht meine Story. Und sie war nicht einmal mehr Tolkiens Story. Sie war schon ein Teil des öffentlichen Bewusstseins geworden, wie ein geschichtliches Ereignis oder ein Mythos oder ein Volksmärchen. Und wie bei einem von diesen interpretierte jeder den Sinn des Buches auf seine Weise, darüber hinaus sogar den Eindruck, den die Romanfiguren auf ihn machten.»

Bakshis Rotoscope-Verfahren ist meiner Ansicht nach die bisher beste Lösung zur Darstellung phantastischer Figuren. Gefilmt werden dabei reale Schauspieler, die dann Bild für Bild auf dem Tricktisch übermalt werden. In Kontur und Bewegung äusserst realistisch, bleibt das konkrete Äussere doch immer nur erahnbar. Jene Unschlüssigkeit stellt sich ein, die für die Phantastik so wesentlich ist: Schrecken – denn fast nur bei den Bösen wurde diese Technik verwendet – ist nicht fixierbar, kann daher in der Phantasie des Zuschauers immer noch gesteigert werden. So gelangen einige adäquate Bildumsetzungen, beispielsweise bei der Szene an der Furt von Bruchthal. Die Darstellung der meisten «guten» Figuren ist dagegen ein echtes Ärgernis. Erstens weil die Hobbits wie Kinder, die Elben wie flott-dümmliche Bürolisten aussehen, und zweitens, weil das in Disney-Manier gezeichnete, zweidimensionale Schiessbudenfiguren sind, auf alle Fälle schwächlich-fahl und völlig unglaubwürdig als Gegner jener gewaltigen Unwesen, die sie zu bekämpfen haben. Im Buch dagegen nimmt's ein Elbe jederzeit mit einer Handvoll Orks auf. Zudem kreuzen sich die verschiedenen Techniken aufs störendste, verhindern genau die Tolkiens Welt eigene Kompaktheit.

Dramaturgisch sind die Action- und Schlachtenszenen stark überbetont. Von jenem mythischen, bedächtigen Ernst, der den Tolkientuh ausmacht, findet man in dieser «aufwendig und schwungvoll gemachten Grossproduktion» (Presseheft) nichts mehr wieder. (Gekostet hat der Film etwa zwölf Millionen Franken, beschäftigt waren in hochspezialisierter Kleinarbeit 200 Leute etwa zweieinhalb Jahre lang.) Für Kinder ist dieser Film sicher trotzdem ein grosser Spass, allenfalls gute Unterhaltung für Leute, die das Buch noch nicht kennen. Tolkien-Fans aber regen sich möglicherweise bloss auf.

Markus Sieber

Caddie (Eine Frau geht ihren Weg)

Australien 1975. Regie: Donald Crombie (Vorspannungaben s. Kurzbesprechung 79/337)

Nach der «romantischen Horrorgeschichte» «Picnic at Hanging Rock» (siehe ZOOM-FB 24/78) ist ein weiteres Beispiel des neueren australischen Films in unsere Kinos gelangt. Es handelt sich dabei um Donald Crombies 1975 entstandenen Regieerstling «Caddie», dem eine gleichlautende Biographie zugrunde liegt.

Weil sie vom untreuen und brutalen Ehemann erniedrigt wird, verlässt eine Frau ihr Heim, gibt die finanzielle Sicherheit sowie ein angenehmes Mittelklasse-Dasein auf, um sich und den beiden Kindern eine eigene, seelisch glücklichere Existenz aufzubauen. Ohne Berufsausbildung findet sie nur als Bar-Dame eine Anstellung: Sie lernt eine vulgäre Welt kennen, in der sie sich jedoch rasch behaupten kann, ohne ihre Würde zu verlieren. Die Annäherungsversuche des Lebemanns Ted weist sie ab, doch der Kosenamen Caddie, den er ihr gegeben hat, bleibt an ihr hängen. Erst mit dem emigrierten Griechen Peter lernt Caddie Liebe kennen. Doch Peter muss kurz vor der Weltwirtschaftskrise aus familiären Gründen in seine Heimat zurückkehren. Wieder alleine, kämpft Caddie während der Depression ums nackte Überleben. Mit der Unterstützung von zwei liebenswerten Trödlern erholt sie sich von Unterernährung und Erschöpfung – sie wird auch zukünftig ihren Weg gehen. In den über anderthalb Stunden dringt der Zuschauer wenig in das Innenleben, in die moralischen und politischen Ansichten der Titelfigur ein. Recht oberflächlich, teilweise gar klischeehaft werden ihre Beziehungen zu Männern wiedergegeben. Von ihrem unsympathisch auftretenden Ehemann erfährt man nur, dass er sie



schlägt und mit der besten Freundin betrügt. Ted wird als festgebauter, blonder, grossspuriger Buchhalter eingeführt, der Caddie wohl als Prestigeobjekt zum Vorzeigen besitzen möchte. Da macht der Grieche Peter eine ganz andere Figur: Gross, hager, schwarzhaarig schaut er Caddie beim ersten, zufälligen Zusammentreffen ernst und durchdringend an – das kann kein Gigolo wie Ted sein! Tatsächlich ist er es, der der jungen Frau Liebe und Geborgenheit schenkt und sie als gleichwertigen Partner akzeptiert. Nur frage ich mich dann, wieso er Caddie nach seinem Wegzug nicht nachkommen lässt oder sie nicht zumindest finanziell unterstützt. Im Film durchlaufen die Personen keine nennenswerte Entwicklung, niemand scheint sich im Laufe einer Auseinandersetzung oder Begegnung zu verändern. Deshalb ist «Caddie» als Porträt einer Frau wenig reizvoll, ja gar unbefriedigend.

Leider spielt der Film nicht im heutigen Australien, sondern vor ungefähr 50 Jahren, von 1925 bis 1931/32. Die zeitliche Distanz zum Geschehen lässt das durchaus moderne, emanzipatorische Thema einiges an Brisanz verlieren. Crombie gelingt es nicht, den Stoff aus der historischen Verschalung zu lösen und seine Aktualität dem Zuschauer bewusst zu machen. Anstatt die Geschichte mit direkten, harten Bildern zu erzählen, was eine wirklichkeitsnahe und unmittelbare, betroffen machende Schilderung bewirkt hätte, fährt die weich zeichnende Kamera langsam an die Personen heran, beschreibt weit ausholende, ausgeklügelte Schwenks und nimmt sorgfältig arrangierte, gelegentlich kitschige Bildkompositionen auf. Dies, die gezielt stimmungschaffende Musik sowie der episodenhaft gegliederte Handlungsstrang verstärken die Vergangenheitsbezogenheit des Filmes. Darum erlischt das Interesse an Caddies nicht ausgesprochen spektakulärem Schicksal zunehmend.

Wegen der allzu ästhetischen Inszenierung gerät Crombies Rekonstruktion der Epoche und der verschiedenen Milieus, in denen sich die Titelfigur bewegt, zum nostalgisch verklärten Rückblick, der auch die Schrecken der Depressionszeit etwas beschönigt. Gewiss, es gibt einige eindrückliche Szenen, die von einer sehr dichten Atmosphäre sind, beispielsweise der Sturm der wildgewordenen Männer auf die Bar, um vor der Polizeistunde noch soviel Bier wie möglich in sich hineinzuschütten, auch wenn sie dabei erbrechen müssen. Oder die hervorragende Sequenz, die Caddies verzweifeltes Suchen nach Arbeit beschreibt und in der das gehetzte Geklapper ihrer Schuhe auf dem Pflaster dominiert. Gesamthaft krankt «Caddie» aber am Bemühen, ein überaus wirklichkeitsbezogenes Thema in künstlich-kunstvolle und manchmal poetische Stimmungsbilder auflösen zu wollen, anstatt die Realität in einer nüchternen Inszenierung für sich sprechen und wirken zu lassen.

Tibor de Viragh

Mamma Roma

Italien 1962. Regie: Pier Paolo Pasolini (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 79/344)

Die Prostituierte Mamma Roma (Anna Magnani) nimmt am Hochzeitsfest ihres Zuhälters Carmine (Franco Citti) teil. In ordinärer Ausgelassenheit, nicht frei von einem Hauch von Bitterkeit, feiert sie ihre neugewonnene Unabhängigkeit. Sie kann nun mit ihrem halbwüchsigen, kränklichen Sohn Ettore (Ettore Garofolo), der auf dem Land aufgewachsen ist, in Rom ein neues Leben beginnen. Sie liebt ihren Sohn abgöttisch und hofft, ihm mit der angestrebten kleinbürgerlichen Existenz (sie hat einen Obststand gekauft) ein besseres Leben bieten zu können, als sie es hatte. Doch Ettore entzieht sich ihren immer verzweifelten Bemühungen (sie schreckt auch nicht vor Erpressung zurück, um ihm eine Stelle als Kellner zu ver-



schaffen) und schliesst sich einer jener allgegenwärtigen Jugendbanden an, die ziellos in den Tag hineinleben und sich mit kleinen Diebstählen vergnügen. Er verliebt sich in Bruna, eine zurückgebliebene junge Frau mit einem Kind (eine thematische Wiederholung des zentralen Mutter-Sohn-Verhältnisses wird angetönt), die von den Männern und Jugendlichen des Quartiers regelmässig missbraucht wird. Mamma Roma, die sich ein «anständiges Mädchen» für Ettore wünscht, versucht, ihn von Bruna abzubringen mithilfe einer befreundeten Prostituierten, die sich seiner «annimmt». (Auch hier eine thematische Wiederholung, die des Verhältnisses zwischen Mamma Roma und Carmine, den sie als Sechzehnjährigen verführt und zum Zuhälter gemacht haben soll). Mamma Roma selbst hat ihr altes Metier wieder aufgenommen, nachdem Carmine zurückgekehrt ist und gedroht hat, Ettore sonst über ihre Vergangenheit aufzuklären. Dieser erfährt aber durch Bruna davon. Bei einem Diebstahl, den er im Fieber der wiederausgebrochenen Krankheit begeht, wird er gefasst. Er stirbt auf der «Besserungsbank» des Gefängnisses, einer folterartigen Vorrichtung, auf welcher renitente Gefangene angeschnallt werden. «Mamma Roma» ist der zweite eigene Film Pasolinis nach «Accatone» (1961) und einer Reihe von Drehbüchern, die er für andere Regisseure schrieb (u. a. auch für «Le notti di Cabiria», dem thematisch verwandten Film von Fellini). 1962 bei den Festspielen von Venedig uraufgeführt, rief er zwiespältige Reaktionen bei der Kritik hervor und blieb in den Kinos erfolglos. Pasolini selbst soll den Film später als missglückt beurteilt haben (diese und folgende Informationen und Zitate sind dem Buch «Pier Paolo Pasolini», Reihe Film 12, Hanser Verlag, München 1977, entnommen), nicht zuletzt wegen der «Fehlbesetzung» der Hauptrolle durch Anna Magnani, die als Berufsschauspielerin hier mit Laien und Kleindarstellern arbeitete. In der Tat kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die kraftvolle Persönlichkeit der grossen Magnani nicht in diesen Rahmen passt, meiner Meinung nach nicht, wie

Pasolini dies begründet, weil sie als (ehemalige) Kleinbürgerin die kleinbürgerlichen Sehnsüchte des Subproletariates nicht wirklich auszudrücken vermochte, sondern weil ihre Schönheit und Stärke ein falsches Element in ein Werk bringen, dessen Menschenbild geprägt ist von Hässlichkeit, Stumpfheit und fatalistischer Passivität. Das ausdrucksvolle Gesicht der Anna Magnani in diesem Reigen von flachen, kapputten, sich gleichenden Gesichtern ist mehr als nur ein Stilbruch; sie bringt eine Dynamik mit sich, die die deterministische Grundtendenz des Filmes empfindlich stört. Diese Gesichter wären an sich nicht hässlicher als viele andere, man könnte sich an sie gewöhnen, nicht zuletzt wegen des beherrschenden Stilmittels der Frontalansicht, das sie uns schnell vertraut macht. Hingegen spürt man angesichts dieser dumpfen Eintönigkeit die konsequente Auswahl, ein wie mir scheint pervers liebevolles Augenmerk für das gemeinsam Verbindende dieser Figuren, die Leere, die Stumpfheit, das Unentwickelte, «Zurückgebliebene» (Bruna und Ettore taxieren sich einmal gegenseitig so) einer ziellos dahintreibenden Zuhälter- und Hurenwelt. Insofern ist Genie zu spüren hinter dieser Pasolinischen Konsequenz, und deshalb stört Anna Magnani, die als Mensch unter diesen sorgfältig ausgesuchten Menschenhüllen ihre Andersartigkeit nicht verleugnen kann. Aber Pasolini scheint mir fehlzugehen, wenn er glaubt, diese Fehlbesetzung reduzieren zu können auf ausweichende Parolen von «unterproletarischem Leben und kleinbürgerlichem Überbau». Vielmehr zeigt sich in der Zeichnung eines solchen Menschenbildes das Wesentliche von «Mamma Roma» (Pasolini erhebt ja nicht den Anspruch, ein Neo-Realist zu sein, der Menschen und Dinge möglichst realitätsgetreu wiedergibt): eine quälerische und selbstquälerische Lust am auktorialen Manipulieren, an der Vergewaltigung von Figuren, denen von vornherein nicht die mindesten Chancen gegeben sind. Ich meine nicht die materiellen Chancen, die ihnen eine jämmerliche Existenz in den Mietskasernengettos von Rom nicht bot (das haben andere Regisseure eindrücklicher gezeigt als Pasolini), sondern ich meine jene Anlagen zur Menschwerdung, die der Autor seinen «Geschöpfen» vorenthielt. Einzig Ettore bekommt Leben eingehaucht in sein seelenloses Marionettendasein durch die Liebe zu Bruna. Er wird dafür mit dem Tode bestraft, mit der «Kreuzigung», wie verschiedene Interpreten es sehen wollten, mit Verweis auf die Besserungsbank-Sequenz, die als direktes Zitat des Renaissancegemäldes «Beweinung Christi» von Mantegna gilt.

Wenn man die christliche Parabel mit der Mutter(Maria)-Sohn(Jesus)-Beziehung, die von einigen Kritikern im Film gesehen wurde, weiterspinnen will, könnte man Pasolini als Gottvater sehen, als allmächtigen Schöpfer der repräsentativen Welt von «Mamma Roma» – aber das führt sicher zu weit. Es genügt, dass seine Handschrift als Autor beherrschende Züge trägt, und er setzt das ausweglose Schicksal seiner Figuren gleich zu Anfang erbarmungslos fest: Sie sind wie die kostümierten Schweine aus der Hochzeitsszene auf dem Bauernhof, die Mamma Roma vor die Gästetafel scheucht, um ihr einen Spiegel vorzuhalten. Sie sind die Opfertiere auf der Schlachtbank der Pasolinischen Weltsicht, seelenlose Kreaturen in den geschickten Händen eines nüchternen Schlachtzeremonien-Meisters. «Mit uns wird es ein böses Ende nehmen», sagt der Zuhälter einmal zu Mamma Roma, und daran lässt dieser Anfang keinen Zweifel. Der Ton der absoluten Hoffnungslosigkeit ist gesetzt, ein menschlicher Kampf nach Besserem wird von vornherein nicht zugelassen, und wo kämpferischer Geist noch vorhanden ist, in Mamma Roma, verpufft er im Streben nach einer erstickenden Kleinbürgermoral Pasolinischer Vorstellung. Bei einem Film, der menschliche Existenz so schildert, sind marxistische Interpretationsversuche fehl am Platz. Sätze wie derjenige Moravias von der «grossen Entdeckung des Subproletariates als revolutionäre Gegengesellschaft» tönen ebenso zynisch wie der Enthusiasmus eines Kritikers, der den Film als «schön, elegisch und ergreifend» pries. Die gnadenlose Folgerichtigkeit dieses repräsentativen Pasolinischen Kosmos ist beeindruckend, aber man meint auch, den direkten Weg zu sehen, der von «Mamma Roma» zu «Salò» führt und dort im letzten Zeugnis eines

kranken Geistes kulminiert (auf die Gefahr hin, mit dieser Sehweise von den Autoren des erwähnten Pasolini-Buches jenen zugesellt zu werden, die «das reaktionäre Invektivarsenal um die griffige dialektische Volte bereichern, antifaschistisches Denken als möglicherweise kryptofaschistisch infiziert auszugeben»!). «Ich glaube nicht an Mitleid», sagte Pasolini, und spricht damit als Stimme der Zeit. Mitleid gilt heute als altmodische Tugend, aber wie immer diese Einschätzung begründet wird, nicht vorhandenes Mitleid lässt noch lange nicht auf vorhandenen Respekt vor diesen Menschen schliessen, den Patalas dem Regisseur zuschreibt: «Er hat soviel Respekt vor ihnen, dass er sie nicht vorexerzieren lässt, wie ihresgleichen zu einem ‚sozialen Bewusstsein‘ gelangen könnte.» Wäre ich eine der geschilderten Figuren, eine Mamma Roma oder ein Ettore, Pasolini könnte sich diesen «Respekt» an den Hut stecken. Dort wo reale Chancenlosigkeit durch Herkunft und Lebensumstände bereits gegeben ist, ist die morbide Faszination an einem mystifizierten Determinismus nicht gefragt, vor allem wenn sie von jenen stammt, die sich solche Faszination auf Distanz leisten können.

Pia Horlacher

ARBEITSBLATT KURZFILM

Spielzeug

Dokumentarfilm, Farbe, 16 mm, 21 Min., Lichtton, deutsch; Produktion: Susanne Osterried, München, BRD 1978; Regie und Buch: Rolf Hans Strobel; Kamera: Otmar Schmid; Verleih: ZOOM, Dübendorf; Preis: Fr. 25.–

Kurzcharakteristik

Ein Kindergarten: Die Kinder sind vertieft in ihre Spielzeuge, diverse Zusammensetzungsspiele aus Holz, Plastik und Karton. Zu Besuch kommt ein Farbiger aus Tansania. Er erzählt den Kindern, wie in seiner Heimat gespielt wird, wie dort den Kindern ein ganz anderes Spielzeugangebot vorgesetzt wird, ja dass sie ihr Spielzeug zuerst selber anfertigen müssen, bevor damit gespielt werden kann. Er gibt den Kindern zu bedenken, dass der Eigenbau von Spielzeug bereits zum Spiel gehört.

Inhaltsbeschreibung

Formal gliedert sich der Film in zwei Teile:

Der Kindergarten: Zu Beginn stehen einige wenige Bilder von spielenden Kindern. Ihre Spielzeuge sind vorfabrizierte Bausteine; trotz bunter Bemalung sehen sie irgendetwas alle gleich aus: monoton und phantasielos. Die Gesichter der Kinder mögen diese Eintönigkeit antönen, doch erscheint mir diese Sequenz etwas gar kurz und zu wenig ausdrucksstark.

Tansania, andere Spielzeuge: Der Kindergarten erhält Besuch aus Tansania. Ganz an den Anfang seines Besuches stellt der Gast seine Devise, die mit derjenigen des Filmes zusammenfällt: «Selbermachen ist ein Teil des Spiels». Der Gast setzt sich zu den Kindern und beginnt von seiner Heimat zu erzählen, wie den Kindern dort – auch er habe früher zu diesen gezählt – andere Mittel zum Spiel zur Verfügung stehen. Er wendet sich darauf direkt an den Zuschauer (spricht in die Kamera hinein) und führt ihn wenig später auch vom Bild her in sein Heimatland. Wir sehen Mädchen draussen auf der Dorfstrasse sitzen, versunken in ein Steinspiel: Während ein grösserer Stein durch regelmässiges Aufwerfen dauernd über Boden sein muss,