Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 11

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

FILM KRITIK

I pugni in tasca

(Die Fäuste im Sack)

Produktion: Italien, 1965
Regie: Marco Bellocchio
Darsteller: Lou Castel, Paola Pitagora, Marino Mase
Verleih: Septima-Film, Genf

Obschon Bellocchios 1965 gedrehter Film etliche Auszeichnungen erhalten hat, ist er erst jetzt in unsern Kinos zu sehen. Er hat in der Zwischenzeit allerdings nichts an Aktualität eingebüsst, denn seine Thematik ist von zeitloser Gültigkeit. Am Modell einer kranken Familie zeigt Bellocchio den Zerfall einer menschlichen Gemeinschaft. Eine einst wohl pompöse, jetzt jedoch baufällige Villa in einer kargen Gebirgsgegend Norditaliens, einige Kilometer von der nächsten Ortschaft entfernt, ist der Schauplatz des Geschehens. Eine blinde Mutter und ihre vier erwachsenen Kinder, drei Söhne und eine Tochter, wohnen hier. Der älteste Sohn gebärdet sich stellvertretend für den Vater als Familienoberhaupt, die beiden andern sind Epileptiker, wobei der mittlere, Alessandro, seine Anfälle mit Medikamenten einigermassen kontrollieren kann. Die Tochter, halb Mädchen, halb Frau, ist Alessandro, der zentralen Figur des Films, auf inzestuöse Weise zugetan.
Das Dasein dieser gebrechlichen Menschen, das von einem von Konventionen geprägten Familienideal eingeengt wird, gleicht dem trostlosen Dasein in einem Gefängnis. Alle Gestalten sind Gefangene ihrer Krankheiten, Leiden und Schwächen. Ihrem Leben wäre nur mit gewaltsamen Ausbrüchen zu entrinnen. Alessandro, um sich zu befreien, unternimmt diesen Ausbruch, indem er seine Mutter und seinen jüngeren Bruder umbringt. Verschiedentlich ist in Kritiken die gesellschaftliche Relevanz des Films hervorgehoben und darauf hingewiesen worden, dass am Beispiel dieser dekadenten Familie der Zerfall bürgerlicher Daseinsformen illustriert werde. Hier müsste man hingegen einwenden, dass sich Dekadenz gesellschaftlicher Natur nicht ohne weiteres von der Existenz psychisch und körperlich kranker Menschen ableiten lässt. Ob der Zerfall durch soziale Gegebenheiten oder durch psychische Bedingtheiten bewirkt wird, ist nicht so leichthin zu entscheiden. Die individualpsychologische Ebene sollte jedenfalls zur Klärung von der gesellschaftlichen getrennt werden. Denn Bellocchio stellt eine Extremsituation dar, er zeigt eine Gemeinschaft, in welcher der einzelne die Verantwortung für seinen Mitmenschen nicht nur nicht mehr übernehmen will, sondern diese Verantwortung auf sinnvolle Art einfach nicht mehr übernehmen kann. Sich der Verantwortung entziehen, heisst hier aber in grauenhafter Konsequenz, seinen Mitmenschen umbringen.
Der Schwache erträgt den noch Schwächeren nicht, in ihm sieht er seine eigene Schwachheit, die er loswerden will. Er meint, durch die Zerstörung seines Ebenbilds könne er sich befreien. Wohl tritt für Alessandro nach den Morden eine momentane Befreiung ein, doch am Ende widerfährt ihm das Schicksal des Schwachen, der – diesmal von seiner Schwester – im Stich gelassen wird und stirbt. Die Macht des Schwachen über den Schwächeren ist nun natürlich ein Mechanismus, dem gesellschaftlich-politische Konsequenzen eigen sind, wie sie vor allem in der jüngeren Geschichte ohne grosse Mühe aufzuzeigen sind.
Es mag ein wenig überraschen, dass das inhaltliche Interesse an «I pugni in tasca» eigentlich erst bei der nachträglichen Beschäftigung mit dem Werk geweckt wird. Beim Betrachten des Films ist man vielleicht gar nicht besonders berührt. Das mag zum Teil an den gelegentlichen, melodramatischen Übersteigerungen liegen, die nicht nach jedermanns Geschmack sind. Es war wohl die Absicht Bellocchios, mit der Darstellung des Besonderen das Allgemeine kenntlich zu machen. Da nun aber eindeutige Grenzsituationen aufgezeigt werden, dürfte das Interesse des Zuschauers stark von seiner Befindlichkeit abhängen. Das ist schade, da der Film so doch wohl eher nur ein intellektuelles Publikum anzusprechen vermag.
Dies tut natürlich dem künstlerischen Wert des Werkes keinen Abbruch. Da zudem die schauspielerischen Leistungen, allen voran diejenige Lou Castels in der Rolle Alessandros, hervorragend sind und die filmische Gestaltung die Hand eines Meisters erkennen lässt, lohnt der Besuch auf jeden Fall. Kurt Horlacher

Max et les ferrailleurs

Produktion: Frankreich/Italien, 1971
Regie: Claude Sautet
Buch: C. Sautet, C. Néron und J.-L. Dabadie nach dem gleichnamigen Roman von C. Néron
Kamera: René Mathelin
Musik: Philippe Sarde
Darsteller: Michel Piccoli, Romy Schneider, Bernard Fresson, François Perrier
Verleih: Idéal-Film, Genf

Claude Sautet inszeniert da einen flotten, gutgefingerten Unterhaltungsfilm, den viele Kinogänger als nicht mehr denn dies empfinden werden. Da schlägt sich Max (Michel Piccoli), der Polizeikommissar, mit einer Bande Asozialer aus Nanterre herum, so lange, bis diese endlich den grossen Coup wagt, der Max den so lange erträumten Triumph verschafft. Sautet ist nicht von der gleichen Qualität wie ein Chabrol oder Melville, aber auch bei ihm wird jenes französische Grundgefühl spürbar, das in Frankreich nun seit Jahren schon «de rigueur» ist, jenes «étouffement», jenes Erstickungsgefühl, sobald es sich um Dinge der sozialen Existenz dreht. Max ist nicht bloss der übliche Typ Polizeikommissar. Die Regie setzt ihn auch betont ab vom Üblichen. Georges Wilson und François Périer sind die geschulten und konventionellen Kommissare, die genau ihr Metier kennen. Max hingegen ist ausgerutscht und daher ein Besessener. Max war einst Untersuchungsrichter in Lyon und hat bei dieser Tätigkeit einsehen müssen, dass «Justiz» nicht stattfindet. Die Gesellschaftsordnung ist durchlässig, nicht mehr à jour, rein formalistisch, und Max hat nur einen einzigen Traum: Verbrecher in flagranti zu ertappen, so dass es überhaupt gar keinen Zweifel mehr an ihrer Schuld geben kann. Max ist entschlossen, die Staatsmacht für seine Zwecke zu gebrauchen, um sein Ziel zu erreichen und damit die tiefste Enttäuschung seines Lebens auszubügeln. Darum ist Max in Paris Polizeikommissar geworden.
Mit diesem Hintergrund wird Max nun eine Figur, in der viel Irrationales mitenthalten ist. Max will unbedingt an sein Ziel gelangen, und mit der nachtwandlerischen Sicherheit des Besessenen zieht er nun seinen Plan auf. Er will die frechen Bankräuber in Paris dadurch entmutigen, dass er einen Banküberfall im Moment der Aktion radikal verunmöglicht. Diese Rolle des Max ist für Piccoli die erste grosse Gelegenheit seiner Karriere zu zeigen, was er kann. Piccoli spielt Max als einen bleichen, fahlen Mann, der Schritt für Schritt sein Ziel verfolgt, unbewegt seine Fäden spinnt und sich in der eigenen Falle fängt. Mitten in Paris stösst Max auf einen Kameraden von einst. Abel (Bernard Fresson), Oberhaupt der «ferrailleurs», kleine Gauner draussen vor Paris, die Autos stehlen, mit Altstoff handeln und in einem Bistro Karten spielen. Max lässt sie beschatten und hakt dann bei Lily (Romy Schneider) ein. Lily ist die nette Hure, Abels Freundin, lebensfroh und eher unbeschwert, der sich nun Max als sehr zurückhaltender Freund nähert. Max spielt sich als Bankier auf, hat ein hübsches Appartement, streut lässig Geld um sich, fasziniert Lily. Langsam träufelt Max via Lily der Bande der «ferrailleurs» den Plan ein, mit einem einmaligen grossen Coup sehr viel Geld einzunehmen. Lässig erzählt Max Lily von seiner kleinen Bank in einem Pariser Vorort, wo zweimal monatlich viel Geld lagert. Und Lily fängt an, sich an Maxens nonchalante Lebensweise zu gewöhnen: gutes Essen, guter Wein, viel Geld «à discrétion» auf dem Tisch, angenehme Möbel, Lily fragt sich: Warum nicht auch ich? Langsam möbelt Max die schlappe Bande in Nanterre hoch. Lily merkt nicht, wie sie Maxens Instrument und Zwischenträgerin ist. Aber Max merkt auch nicht, wie unentbehrlich ihm Lily inmitten seiner Einsamkeit und Besessenheit wird.
Max und seine Polizeikollegen inszenieren minutiös die Abwehr des Banküber-

falls. Abel und seine Kollegen raffen sich schliesslich auf und hoch, bekommen von Lily das Stichdatum, überfallen die Bank und werden alle verhaftet. Max hat sein Traumziel des «in flagranti» erreicht. Aber der Staatsapparat greift auch nach Lily, was Max nicht verstehen kann. Lily hat doch damit nichts zu tun. Lily ist doch das ganze Andere, was sich Max nicht einmal voll eingesteht. Wegen Lily begeht Max den irren Mord, der ihn als Strafgefangenen im Staatsapparat für immer verschwinden lässt. Das Irrationale, das nie bedacht wird, an das zu denken niemand wagt, das Max bei allem Kalkül in voller Unkenntnis seiner selbst weglässt, bricht durch im Moment der Erfüllung seines Plans. Ob Sautet, der hier einen Roman verfilmt, an «immanente Systemkritik» gedacht hat, darf wohl offenbleiben. Immerhin erscheint die Figur von Max als nicht schlecht gelungenes Porträt der Zeitgenossen. C. R. Stange

The Last Warrior

(Der Indianer)

Produktion: USA, 1970
Regie: Carol Reed
Darsteller: Anthony Quinn, Claude Akins, Tony Bill, Victor Jory, Shelly Winters
Verleih: Warner Bros., Zürich

Und wieder ist ein legendenumwobener Mythos zerstört: Der glückliche Indianer, Souvenir-Attraktion für Reservatbesucher, lebt nicht mehr. Carol Reed hat die schöne und abenteuerreiche Kinderbuchlegende in seinem erstaunlich intelligenten Film «The Last Warrior» unbarmherzig zerrissen und zerschlagen. Was bleibt, ist Konsternation und Unbehagen gegenüber einer bis anhin vergessenen, falsch verstandenen und unterdrückten Minderheit. Der amerikanische Regisseur zeichnet ein deprimierendes Bild der ehemals stolzen und freien Menschen dieses riesigen Kontinentes. Am Unverstand der Weissen innerlich zerbrochen, vegetieren sie lustlos in ihren unmenschlichen Behausungen, mehr dreckige Sauställe als Wohnungen, dahin, trinken Schnaps und verrichten für wenig Geld schmutzige Arbeit, die ihnen, streunenden Hunden gleich, zugeworfen wird. Alles, was in diesem Film geschieht, ist entehrend. Fürwahr, da ist nicht mehr die freie Weite und Prärie zu sehen, sondern nur noch staubiges, enges Elend, Coca-Cola-Schilder, ein müdes billig-kitschiges Bordell und herumlungernde Männer, die ihre Zeit beim Spielen totschlagen: Die Entlarvung ist eine vollständige; was zum Vorschein kommt, ist ein anklagendes und kritisches Bild eines Volkes, das durch den Überlegenheitsdünkel der Eroberer und durch die moderne Technik sich selber fremd geworden ist und jede Würde verloren hat.
Reed hat die Entfremdung dieser Indianer sehr realistisch und wahrheitsgetreu, fast mätzchenlos dargestellt. Aus diesem Grund wirkt nichts gestellt und «gemacht». Es ist erschütternd, festzustellen, wie einerseits die Bevölkerung des Reservatdorfes versucht, an ihren uralten Stammesriten, am Mythos ihrer Bräuche und der Vergangenheit festzuhalten, andererseits aber den modernen Einrichtungen, die tagtäglich auf sie niederprasseln, hilflos und verständnislos gegenübersteht und die Lebensgewohnheiten des weissen Mannes ohne schöpferische Kraft nachzuahmen versucht. Ihrer Würde verlustig, sind sie zu Zirkusmenschen degradiert worden: Sie spielen ihr Leben, sie leben es nicht mehr. Nichts in ihren Äusserungen kann ernst genommen werden. Alles scheint Spass zu sein. Aber nur an der Oberfläche. Die Spässe sind nur Artikulation ihrer inneren Resignation. Ihre Seele ist leer, sie ist längst verkauft.
Doch, einer hat die Würde nicht ganz verloren: Flap, von Anthony Quinn, blendend wie seit langem nicht mehr dargestellt. Flap fühlt die Demütigung seines Volkes durch die weisse Rasse. Er ist sich plötzlich des eigenen Geschickes und der eigenen Geschichte wieder bewusst geworden. Er ist zwar in seinem Lebensstolz gekränkt, aber nicht wie der Grossteil der Dorfbewohner daran zerbrochen. Das Unrecht, das seiner Rasse widerfahren ist, gibt ihm die Kraft, den Weissen den Kampf anzusagen. Unbeholfen, aber mit elementarer Wucht rennt er gegen das Unrecht an. Was zuerst nur eine rein persönliche Rache war, weitet sich im Laufe des Filmes zum Ansatz der roten Revolution aus. Diese Steigerung ist im Werk von Carol Reed sehr anschaulich gezeigt: Anfänglich unternimmt Flap mit einigen Freunden zusammen Einzelaktionen gegen die Weissen, eigentlich mehr übermütige Kraftakte, um die Aufmerksamkeit der Sensationspresse auf die Belange der roten Rasse zu lenken: Er zerstört eine Baumaschine, später leitet er einen Zug ins Reservat, und am Ende, da alle von seinem Tun überzeugt sind, zieht er mit dem ganzen Stamm in die Stadt, um das Land zurückzufordern. Ein Schuss von hinten: aus.
Der Film ist ein einziger wirbelnder Protestschrei gegen die Unterdrückung. Wild, aktionsgeladen und rasant hat Reed diese Auflehnung inszeniert und eine bittere Wahrheit schonungslos aufgedeckt.
Walter Lüthi

«The Last Warrior» – ein Protestschrei gegen die Unterdrückung der roten Rasse

Joe

Produktion: USA, 1970
Regie: John G. Avildsen
Buch: Norman Wexler
Musik: Bobby Scott
Personen: Peter Boyle, Dennis Patrick, Susan Sarandon, Audrey Caire, K. Callan, Gloria Hoye, Patrick McDermott
Verleih: Nordisk, Zürich

Rauschgift, Generationenkonflikt, unüberbrückbarer Hass: die Ausgangslage des Films «Joe» ist weder neu noch originell. Dazu wird das nicht wegzuleugnende Problem im Psycho-Thriller-Stil vorgetragen, ist also auf die Breiten-, statt auf die Tiefenwirkung hin konzipiert. Von der Schlussequenz mit einer tödlichen Hippie-Jagd bis zum Rauschgifthandel wurden die Ideen anscheinend beim Film «Easy Rider» entlehnt und auf New York übertragen. Neu ist allerdings die Figur des Durchschnittsbürgers Joe, der mit seiner Durchschnittsmeinung, seinem Durchschnittsverhalten und seiner Durchschnittsaufschneiderei am Biertisch schliesslich zum Mörder einer Generation wird, die nicht in sein Denk- und Lebensschema, nicht in sein Ordnungs- und Gewaltprinzip passt, die ihm zu frei ist, zu ungebändigt und zu unabhängig, die jenen Teil seines Ichs verwirklicht, das er längst in sich getötet hat.
Melissa (Susan Sarandon), Tochter aus dem Hause eines erfolgreichen Werbefachmanns, muss wegen einer Überdosis Rauschgift in die Klinik eingeliefert werden. Ihr Vater will in der Wohnung, welche sie mit ihrem Freund und Rauschgiftlieferanten Frank bewohnt hat, holen, was ihr gehört. Frank überrascht Bill Compton (Dennis Patrick) bei dieser Arbeit. Es kommt zur Auseinandersetzung. Der Vater rächt seine süchtige Tochter indem er den Jüngling tötet. In einer Spelunke wird Joe Curran (Peter Boyle) Mitwisser um dieses Verbrechen. Dieser einfache Arbeiter hätte alles in der Hand, um den begüterten Werbefachmann zu erpressen, doch er sucht nicht Gewinn, sondern die Freundschaft des Mörders, der ihm durch seine Tat – eine Befreiung, kein Verbrechen in seinen Augen – imponiert. Hier ist ein Mensch, der ihm in seinem Hass gegen die Jugend, die allein schon durch ihr Vorhandensein Joes ganzes Weltbild zusammenstürzen lässt, entgegenkommt. Auf der Suche nach Melissa, die aus der Klinik wegläuft, zögern die beiden nicht, selber in die Haschischhöhlen von Greenwich Village hinabzusteigen, selbst mitzurauchen, mit den Mädchen zu schlafen – der eine vielleicht aus der berechtigten Angst des Vaters, der versagt hat, der andere, um das Ziel seines masslosen Hasses zu erforschen. Massenmord auf einer kleinen Hippie-Kommune ist der Schluss. Auch Melissa ist unter den Toten.
Wenn der Film als Ganzes im Klischee verfangen bleibt und nur äusserst selten von der Oberfläche und sogar der Platitüde wegkommt, so verdient er doch der Gestalt von Joe wegen Beachtung. Joe ist nicht nur ein Durchschnittsamerikaner, sondern ebensosehr ein Durchschnittsschweizer, und die Worte «Man sollte diese jungen Leute alle einsperren oder aufknüpfen, durchschmieren oder nach Sibirien schicken» sind an hiesigen Stammtischen und in schweizerischen Tram- und Bahnwagen genau so oft zu hören wie anderswo. In «Joe» wird dieser latent schwelende Hass konsequent zu Ende gedacht. Ein Landesverteidigungsdenken im Sinne des Fernhaltens und Entfernens von andersartigem Gedankengut, von andersartigen Lebenshaltungen und von allem nicht Festzulegenden, nicht klar Fixier- und Erkennbaren macht aus dem Biertischhelden einen Mörder. Die Waffe im Schrank, die Gewalt in Reserve wird zur Entlarvung einer unmenschlich egoistischen, einer militaristisch-faschistischen Haltung der Jugend gegenüber. Dies aus dem durchschnittlichen, auch in seiner technischen Gestaltung nicht über das Mittelmass hinausreichenden Film herauszulesen ist immerhin möglich – und notwendig.

Fred Zaugg

One More Train to Rob

(Heisses Gold aus Calador)

Produktion: USA, 1970
Regie: Andrew V. McLaglen
Buch: Don Tait und Dick Nelson
Darsteller: George Peppard, John Vernon, Diana Muldaur, Frances Nuyen
Verleih: Universal, Zürich

Andrew V. McLaglen hat sich zu einem eigentlichen Spezialisten für Pferdeopern entwickelt. Mit grosser Liebe und Detailtreue zeichnet er in seinen Filmen das Bild eines klassischen, heroischen Wilden Westens, in dem sich Männer noch an die ungeschriebenen Gesetze eines selbstgeschaffenen Ehrenkodexes halten. «Chisum» mit John Wayne mag ein Beispiel dafür sein. In «One More Train to Rob» wird sich McLaglen gewissermassen selber «untreu», denn hier ist die klare Grenze zwischen «Guten» und «Bösen» verwischt, ja sogar in einem gewissen Sinn kritisch durchbrochen.
Die Story vom erfolgreichen Zugräuber Hark Fleet (George Peppard), der sich nach getaner Arbeit von Freund und Freundin um seinen Anteil geprellt sieht, ist kein Hohelied auf tapfere Pioniere mehr. Nach einem kleinen Missgeschick, das ihn drei Jahre Zwangsarbeit gekostet hat, taucht er wieder bei den Ex-Komplizen auf, die inzwischen ein Paar geworden sind. Freund Tim Nolan (John Vernon) hat es inzwischen zu Reichtum und Ansehen gebracht, er ist der ungekrönte König der Präriestadt. Weil Tim aus seinem Profitdenken heraus in seinen Methoden, zu Geld zu kommen, gar nicht wählerisch ist, gelingt es Hark auf gerissene Weise, sich für die erlittene Schmach zu rächen und Freundin Katy sowie Beuteanteil, samt Zinsen, wiederzuerlangen. Harks Motive sind mitnichten edel: seine Ehre ist ihm ziemlich gleichgültig; sein Streben gilt in erster Linie dem Goldschatz einer chinesischen Minen-Kommune. Hark ist ein durchtriebener Gauner, der seinen Beruf als Vergnügen und nervenkitzelnden Zeitvertreib auffasst. Die Rache wird deshalb auch mehr spielerisch vollzogen; mit List und Tücke legen die beiden Opponenten ihre Netze, in denen schliesslich alle beide zappeln.
McLaglen versteht es, mit Ulk und Pulverdampf dem auf Profit erpichten Bürgertum eines auszuwischen: die letzten Worte des sterbenden Tim Nolan sind eine Mahnung an den «Erben» Hark, das übernommene Kapital «gut zu investieren, so wie ich es immer tat». Die parodistischen Töne vermengen sich nebenbei auch mit Kritik an der weissen Rassenüberheblichkeit. Die chinesischen Minenarbeiter zählen für die weissen Amerikaner nicht als richtige Menschen, man darf sie wie Tiere abknallen. Die Parallele zur heutigen Situation der Schwarzen in den Vereinigten Staaten ist wohl unübersehbar.

Urs Mühlemann

The Last Valley

(Das verlorene Tal)

Produktion: USA, 1970
Regie und Buch: James Clavell
Darsteller: Michael Caine, Omar Sharif
Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Der Dreissigjährige Krieg war von allen Kriegen der sinnloseste. Gretchenfrage: Wie sinnvoll ist ein Film über einen sinnlosen Krieg? Zugegeben, es ist eine der schwierigsten Aufgaben, die sich ein Regisseur stellen kann, wenn er versucht, einen historischen Stoff, ein Detail nur aus einer längst vergangenen Zeit, filmisch ansprechend darzustellen, zu aktualisieren und künstlerisch auf ein hohes Niveau zu heben, um nicht einfach nur im historischen Kostüm steckenzubleiben. James Clavell, der für Buch, Regie und Produktion zugleich verantwortlich zeichnet, hat die Aufgabe schlecht, wenn nicht sogar miserabel gelöst: Sein Film «The Last Valley» ist ein Rührstück im übelsten Volkstone, eine schlechte Ganghofer-Kopie, zurückversetzt ins 17. Jahrhundert. Dabei wäre, vom Stoff und der aufgegriffenen Thematik her gesehen, durchaus die Chance gegeben gewesen, einmal die Absurdität des Krieges am absurdesten Krieg, der je geführt worden ist, exemplarisch aufzuzeigen. Der Dreissigjährige Krieg, der wie kein anderer Krieg vorher und nachher, aus einer langen Kette menschlicher Verwirrungen und Verirrungen, aus einem undurchschaubaren Netzwerk politischer Ränkeschmiederei und religiösem Fanatismus heraus entstanden war, hätte genug aktuelle Bezüge aufgewiesen, um ein kritisches, distanziertes Werk zu schaffen. Tummelplatz von heruntergekommenen Existen-

zen, herumtreibenden Abenteurern und religiös Besessenen, katholische wie reformierte, jeder Schattierung: Das war dieser Krieg, der Hunderttausende dahingerafft, ganze Länder verwüstet und entleert hat.
Zwar hat James Clavell versucht, etwas von jener Grausamkeit und Unmenschlichkeit des 17. Jahrhunderts einzufangen: Eine Horde wilder Soldaten, nur mehr eine bunt zusammengewürfelte Söldnerbande, stöbert ein vom Krieg bis anhin verschontes Tal auf. In die heile Bergwelt bricht das Unheil herein. Der Hauptmann (Michael Caine) und ein vor der Verantwortung flüchtender Lehrer (Omar Sharif) arrangieren sich mit der Dorfbevölkerung. Der Krieg bricht nicht aus. Das Dorf könnte zu einem Modelfall des gegenseitigen Duldens und des Friedens werden. Die Soldaten tragen zwar nicht das Schlachtgetümmel ins Dorf, aber durch ihre Anwesenheit zerbricht die Stille des Tales. Statt dass das Dorf zu einem Beispiel der friedlichen Koexistenz zweier grundverschiedener Welten würde, wird es zum Modell des gegenseitigen Hasses und des Misstrauens. Es wird zum Abbild im Kleinen des Dreissigjährigen Krieges, auch wenn kein wirklicher Krieg herrscht. Aber alle seine Elemente sind gegeben: Plünderung und Mord, Religionsfanatismus, Liebe und Hexenprozess, politische Intrige und menschlicher Wahn.
Was hat nun Clavell aus diesem breiten und facettenreichen Gemälde gemacht? Nichts, oder besser gesagt ein filmisches Unding, auf weite Strecken triefend vor Kitsch und Verlogenheit. Ein langfädiges Melodrama der schlechten Schauspielführung und der mangelhaften Technik.

Walter Lüthi

Ein Rührstück im übelsten Volkstone ist James Clavells «The Last Valley»

69

Produktion: Schweden, 1970
Regie: Jörn Donner
Darsteller: Ritva Vepsä, Sven-Bertil Taube, Jörn Donner, Seija Tyni
Verleih: Alexander-Film, Zürich

Jörn Donners Ehegeschichte hinterlässt beim Betrachter einen fast ekligen Nachgeschmack. Und dies zwar nicht etwa, weil unappetitlicher Sex geboten würde. Keineswegs. Denn die erotischen Szenen sind eher belanglos und ohne aufreizende Wirkung. Was uns deprimiert, ist der Eindruck von Dumpfheit, Leere und Gefühlskälte, der von den vier Hauptpersonen ausgeht. Zwischen den Geschlechtern besteht eine fast vollkommene Kommunikationslosigkeit, die so weit geht, dass gar keine Konflikte mehr entstehen.
Donner berichtet mit dokumentarischer Distanziertheit von einem Ehepaar, das sich auseinandergelebt hat, das nicht mehr miteinander spricht, das sich kaum mehr sieht. Der Mann hat eine Geliebte. Seine Frau erfährt zufällig von diesem Verhältnis, lässt jedoch ihren Gatten gewähren und «rächt» sich, indem sie sich auch einen Liebhaber, einen verheirateten Frauenarzt, zulegt. Da sich weiter niemand mehr um seinen Mitmenschen kümmert, ergeben sich auch aus diesem Viereckverhältnis keine Komplikationen. Die Entfremdung verläuft völlig spannungslos.
Man fragt sich nun, wie wirklichkeitsgetreu Donners Abbild von diesem «Nicht-Leben» ist. Denn ungeschminkte Wirklichkeitsdarstellung war doch wohl seine Absicht. Es werden jedoch keine gesellschaftliche oder individualpsychologische Zusammenhänge oder Hintergründe transparent gemacht, so dass man bald einmal unberührt dem sinnlosen Agieren der Leinwandmenschen zuschaut und sich zu langweilen beginnt. Die belanglose Fabel bewirkt beim Besucher Interesselosigkeit. Einmal mehr durchdringt Kritik an menschlichem Verhalten, an Institutionen (Ehe) und an gesellschaftlichen Zwängen die oberflächlichen Erscheinungen nicht. Was bleibt, ist Belanglosigkeit.

Kurt Horlacher

Nippon Konchuki

(Das Insektenweib)

Produktion: Japan, 1967
Regie: Shohei Imamura
Darsteller: Satschiko Hidari, Jitsuko Yoshimura, Daizaburo Hirata
Verleih: Sphinx-Film AG, Zürich

Die im Stile einer Chronik präsentierte Dirnengeschichte aus Japan vermag als zeitgeschichtliches Dokument zu interessieren. Die Entwicklung Japans seit 1918 bis in die sechziger Jahre bildet den Hintergrund zum Lebenslauf eines in armseligen, ländlichen Verhältnissen aufgewachsenen Mädchens, das in der Stadt unter den gegebenen sozialen Umständen zur Prostituierten wird. Obschon uns verschiedene Stellen an den Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts erinnern, verfällt der Film nicht in eine «Gefallene - Mädchen - Sentimentalität», sondern zeigt ein weitgehend unsentimentales, nüchternes Bild der verschiedenen Lebensabschnitte. Das an sich gute Mädchen wird durch Umwelteinflüsse verdorben und gerät so in die Zwänge der Prostitution, die als Form kapitalistischer Ausbeutung dargestellt wird. Es gibt einen Markt, Angebot und Nachfrage bestimmen die Preise, der Profit wird in Prozenten verteilt, wobei die Vermittlerin mehr erhält als die Dirne. Das Mädchen Tome lernt schnell und steigt dank ihrer Intelligenz zur Leiterin einer Call-Girl-Unternehmung auf. Allerdings gehört zum Aufstieg ebenso der Fall, und Tome wird wie ihre Vorgängerin gestürzt. Es werden keine menschlichen Rücksichten genommen, der Stärkere – der meistens mit dem Durchtriebeneren identisch ist – bleibt Sieger.
Die Amoral der Prostitution spiegelt die Amoral der Gesellschaft. Inwieweit diese Haltung auf westliche Einflüsse zurückzuführen ist, mag ein Japankenner entscheiden. Skrupellosigkeit, Erpressung und Nötigung, wie sie dominierend in «Nippon Konchuki» in Erscheinung treten, geben doch wohl ein etwas verzerrtes Bild der japanischen Wirklichkeit. Zur pessimistischen, gelegentlich fast zynischen Betrachtungsweise Imamuras passt die Andeutung am Ende des Films, dass Tomes Tochter, die ein besseres Leben zu führen imstande wäre, von der Mutter daran gehindert wird.
In der filmischen Gestaltung entspricht der Schwarzweissfilm dem düsteren Inhalt. Die Grau- und Schwarztöne herrschen vor, oft gewahrt man die Gestalten nur in schattenhaften Umrissen, so dass man manchmal Mühe hat, dem Geschehen zu folgen. Mit dieser Technik unterstreicht Imamura sein Bestreben, vieles offenzulassen und sich auf Andeutungen zu beschränken.

Kurt Horlacher