

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: 21

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: 03.12.2024

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

FILM KRITIK

The Go-Between

(Der Vermittler)

Produktion: Grossbritannien, 1971
Regie: Joseph Losey
Drehbuch: Harold Pinter, nach L. P. Hartleys Roman
Kamera: Gerry Fisher
Musik: Michel Legrand
Schnitt: Reginald Beck
Darsteller: Julie Christie (Marian), Alan Bates (Ted Burgess), Dominic Guard (Leo), Michael Redgrave (Colston), Margaret Leighton (Mrs. Maudsley), Michael Gough (Mr. Maudsley), Edward Fox (Hugh Trimmingham)
Verleih: Columbus Film, Zürich

Erschütternd klar und schön ist bereits der Anfang: Regen schlägt auf das Fenster, die Musik blendet ein, und es beginnt, dem Glas entlang, ein langsames, ein unendlich irreversibles Niedergleiten mit der Kamera, vom Himmel zur Höhe der Erde, des Menschen, des Geschehens; und bei der Namensnennung des Regisseurs dringt der Blick durch das Fenster der Gegenwart hindurch. Was dieser Blick nun erfasst – das Erlöschen einer Leidenschaft, der Verrat der

Liebe, der Missbrauch des Empfindsamen –, was diese stupend prachtvollen Bilder nun beschwören, ist, für das Auge, oft zum Heulen schön und zum Heulen traurig, da alles leer ist und nur noch von ferne von der Abwesenheit, vom Sterben des Menschen zeugt. Wo der Zuschauer, anders als bei Visconti, über das Schwelgen in der Ästhetik herauskommen und Loseys Universum tief auf sich einwirken lassen will, muss er diese Aufnahmen fühlen, deren Präzision, Rigorosität und durchdringende Fülle von Sensibilität und Intellekt. Schon bei der Ankunft des dreizehnjährigen Leo im Herrschaftshaus der Maudsleys, in das ihn die Eltern seines Schulfreunds eingeladen haben, lässt Losey, wie in «Secret Ceremony» die Tür hinter dem in eine fremde Welt Eintretenen zuschnappen, für immer. Durch die Natur kommt Leo mit der Kutsche angefahren, an diesem Sommertag um die Jahrhundertwende; ein Zauber der Zuversicht, der Freiheit, des Versprechens liegt auf diesen Bildern. Ihnen folgt die «Schönheit» des Hauses, der Bediensteten, der Gedecke, des Prunks der «Kultur» und – Treppen, Treppen, auf denen Leo auf und ab gejagt werden wird, indem man ihm glauben macht, er werde gebraucht.

Gebraucht wurde er dabei von Marian, der heiratsreifen Tochter der noblen Familie, die ihrer heimlichen Leidenschaft für den Pächter «ohne Kultur und Disziplin», Ted Burgess, nachgibt und Leo dazu als Überbringer von Liebesbotschaften und Vereinbarungen verwendet. Sie weiss um die Zuneigung, die der Junge sowohl für sie wie für Ted empfindet, und sie nützt diese geschickt aus, so wie sie die hoffnungslose Liebe des Pächters ausnützt. Am Schluss wird sie mit dem noblen Hugh Trimmingham verbunden, in einer standesgerechten Ehe, die sie ohne Revolte akzeptiert. Und Ted seinerseits

bringt sich um. Marians Sohn wird später ihrem ehemaligen Liebhaber bemerkenswert gleichen... Und Leo ist zu jung, um aus dem falschen Respekt (seiner Mutter) für diese Gesellschaft herauszutreten und um deren menschliche und geistige Wertlosigkeit und Leichenstarre zu erfassen. Gerade seine Unschuld wird ihm, im doppelten Sinn, zum Verhängnis: sie wird missbraucht; zugleich verliert er sie durch diesen unverstandenen Schock. Für immer.

Kaum von einem anderen Film lässt sich so bestimmt sagen, dass nichts dem Zufall überlassen worden ist: wenn es in einem Werk dieses Formats für die Kamera stets nur einen einzigen vollkommenen Standort, wenn es für das Erfassen einer Sequenz jeweils nur die eine Sekunde des genauen Zupackens gibt – so hier. Man achte nur etwa auf die Eleganz, mit der Losey mit der Kamera auf dem Tollkirschenstrauch haftenbleibt, die Musik einsetzen lässt und – Schnitt – erstmals Marian in Nahaufnahme vor die Kamera holt. Dann folgt das Wort des Schulfreunds zu Leo: «Stirb!», im Spiel, in Verbindung zur Tollkirsche ausgesprochen, als Peitschenhieb ins Gesicht des Zuschauers, der fühlt, dass Leo, als Mensch, in seinem Gefühl, in seiner Kommunikationsfähigkeit, sterben wird.

«Die Vergangenheit ist ein fremdes Land, wo man ganz anders handelt», zitiert Losey gleich zu Beginn, und was er in der Folge macht, ist weit mehr und anderes als eine «Recherche du temps perdu», auch wenn der Film mit einer Gegenwart beginnt und schliesst, die sich fünfzig Jahre nach Leos Botendiensten, nach seinen Sommererlebnissen abspielt: nämlich mit Leos Rückkehr zum Schauspielplatz dessen, was zur Unmöglichkeit seiner Liebesfähigkeit, seiner Öffnung zum andern geführt hat: Als Erlöschener, als eigentlich schon Toter trifft er Marian – und jetzt, erst jetzt, erkennt er die Frau, die stets von Liebe nur geredet, nichts aber davon empfunden hat, die zugleich Henker und Opfer einer Gesellschaft ist, in die sie sich völlig integriert hat. Und jetzt – und auch das bleibt filigranfein wie die Studie der sozialen Strukturen, oder die Antizipationen etwa von Teds Selbstmord – weigert sich Leo erstmals, für Marian nochmals eine Botschaft weiterzubringen. Jetzt hat er verstanden. Zu spät, allerdings.

Auch wenn diese Gegenwart immer wieder mit der «Vergangenheit» – eben mit diesem Sommer um die Jahrhundertwende – kontrastiert wird: mit «Flashbacks» hat dies nichts zu tun; der ganze Film wird zur Gegenwart. Wir sehen das Kind, das die Erwachsenenwelt entdeckt, und den Erwachsenen, der sich an diese bittere Erfahrung erinnert. Und wir fühlen den Blick von Losey und Pinter, die das Ganze von einer dritten Seite angehen. Das ergibt – wie sich der Regisseur selber äussert – den Blick auf jemanden, der seine Kindheit betrachtet, und zwar durch



Julie Christie und Dominic Guard im ausgezeichneten «The Go-Between» von Joseph Losey

die Technik hindurch: d.h. durch die Wahl der Objektive, der Farben, der Musik.

Dadurch wird Leo auch zum «Vermittler» zwischen zwei Epochen – in denen sich zum Verzweifeln wenig, ja überhaupt nichts verändert hat. Ein Blick auf diese gefrorene Gesellschaft der hohlen Konversation, der guten Manieren, der festen Hierarchie, der hohlen Rituale genügt, um zu erfassen, wie und warum Liebe und Leben hier nicht möglich sind. Die von Losey perfid geschilderte, öde Cricketpartie, der alljährliche (verlogene) joviale Händedruck zwischen den gekauften Bauern und den sich herablassenden Herren könnte, wie etwa das Gebet vor der Schlemmerei, kaum besser die Abwesenheit des spontanen Geists, des wahren Abenteurers, des Lebens fühlbar machen. Und so wie Losey Ton und Bild aus «Vergangenheit» und «Gegenwart» vermischt, übereinanderlegt, verkettet er auch die einzelnen Sequenzen mit der Musik, die oft später geschnitten wird als das Bild: hier wird formal das deutlich, was die Kamera in so vielen Schlüsselsequenzen einfängt, wo Leo zwischen Pächter und Herrschaftshaus hin- und herrennt: als isolierte, verlorene, traurig hilflose Silhouette in der Landschaft («Figures in a Landscape»): als Chancenloser und Gefangener in einer zubetonierten Gesellschaft, als Verletzbarer, der zu jung ist, um die Lektion zu begreifen, der zu spät erkennt, wie fatal das Hohle dieser «gehobenen» Vernünftigkeit sich auswirkt.

Loseys vorerst unauslotbare Tiefen offenbaren sich dabei nur in der Form. Alles was ist, ist durch das Bild: die Bewegung, der Schnitt, der Winkel. Das ist hohe Kunst, die uns über das Irdische hinwegzuheben scheint, als Trösterin dafür, wie Loseys Blick auf den Menschen dem entgegengesetzten Weg folgt – unweigerlich folgen muss. Das muss man tatsächlich gesehen und wiedergesehen, empfunden und vertieft haben, und wenn es ein Werk gibt, das sich auch der vornehmen soll, der nur einmal im Jahr ins Kino geht: bitte, hier ist es: nahe der Vollkommenheit, beglückend selbst im Dunkeln, weil es mit menschlicher Wärme ausformuliert worden ist, geläutert, wissend, reif. Ein Filmgedicht, dessen ästhetisch-lyrische Inspiration nie die bestechende Intelligenz des besonderen Dialektikers, der Losey geblieben ist, vergessen lässt. Das alles ist so grossartig, von derartiger Relevanz, dass man noch kaum die Darsteller besonders zu erwähnen hat, so Julie Christie, die nie schöner und bewegender war, so die enorme Präsenz Alan Bates, dessen Zusammenbruch hinter unbesiegter, wohl aber vernichtbarer physischer Kraft erfolgt, so der erstaunliche Dominic Guard als junger Leo, mit der fieberhaften Intensität des Gefühls, und Michael Redgrave als alter Leo, einsam, seine Verletzbarkeit verbergend. Das alles spielt sich in einer hundstäglichen Hitze ab, die selbst für den Zuschauer fühlbar wird, in einer Natur, deren Chance unausgenutzt bleibt, in einer Welt, wo Leos Sehnsucht nach dem Weissen, nach dem Reinen, das ebenfalls verloren ging, auf seine Rolle

verweist: als missbrauchter Bote zwischen Göttern, die ihn in ihrem Todessturz durch die brüchige gesellschaftliche Norm und Ordnung mit sich gerissen haben. Dieser Sturz, diese Vergangenheit wird Allgegenwart: blockierend, bestimmend, unwiderruflich. Bruno Jaeggi

Gimme Shelter

Produktion: USA, 1970

Regie: David Maysles, Albert Maysles, Charlotte Zwerin

Montage: Ellen Gifford, Robert Farren, Joanne Burke, Kent McKinney, Mirra Bank, Susan Steinberg, Janet Laurentano
Dokumentation über die Amerika-Tournee der «Rolling Stones» mit dem tragisch endenden Graticonzert auf der Altamont-Rennbahn bei San Francisco
Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Woodstock wird als Festival des friedlichen Beieinanderseins, der gegenseitigen Achtung und Tolerierung, als ein grossartiges Fest der Musik und des Friedens in die Annalen der Popgeschichte eingehen. Das Festival von Altamont bei San Francisco aber, das nur kurze Zeit später, am 6. Dezember 1969, stattfand, wickelte sich unter ganz anderen Vorzeichen ab: es waren ein Tag und eine Nacht voll schwelender Unruhen, gewalttätiger Zwischenfälle und des nackten Chaos. Vier Menschen verloren ihr Leben, unzählige wurden mit zum Teil erheblichen Verletzungen in die nächstgelegenen Spitäler verbracht, Tausende mussten von den freiwillig Dienst tuenden Ärzten wegen des Genusses unreinen Rauschgiftes behandelt werden. Die «Vibrations» unter den auf engem Raum zusammengepferchten 300 000 Menschen waren von allem Anfang an schlecht, meinten Augenzeugen zu den Vorfällen. Wie konnte es zu dieser von harter Popmusik unterhalten giftigen und unheimlichen Atmosphäre kommen?

Die Schuldfrage ist nie geklärt worden. Sicher ist nur, dass verschiedene Faktoren zur unruhigen Stimmung, die sich schliesslich in einer Woge der Gewalt entlud, beigetragen haben. Da war einmal das Graticonzert der Rolling Stones, das die britischen Musiker und ihre Manager auch dann nicht absagen wollten, als sich kein geeignetes Gelände in der Umgebung finden liess. Der Ehrgeiz der Stones, ein zweites Woodstock zu schaffen, sowie gewisse vertragliche und finanziell hochgestochene Abmachungen mit einer Filmgesellschaft boten stärkeren Anreiz als die Vernunft. Da war der nicht minder ehrgeizige Rennbahn-Manager Dick Carter, der seinen angeschlagenen Speedway-Kurs mit dem Ruhm eines Monster-Popkonzertes aufzumöbeln versuchte und sein Gelände wider besseres Wissen innerhalb von 24 Stunden zur Verfügung stellte. Da war die ungenügende Vorbereitungszeit, die unzulänglichen sanitären und medizinischen Einrichtungen, die schlechten Verstärkeranlagen auf dem

ungeeigneten Gelände. Und da waren nicht zuletzt die Hell's Angels, jene in Kalifornien weitverbreitete radikal anarchistische und total asoziale Gang, die von den Rolling Stones gegen eine Bezahlung von 500 Dollar in Bier als Schutztruppe aufgeboden wurde. Bereits im Verlaufe des Tages kam es zu Unruhen und Schlägereien. Fans stürmten die Bühne und wurden von den Rockers brutal zusammengeschlagen, wobei selbst die Musiker der das Rahmenprogramm bestreitenden Bands nicht verschont blieben.

Als dann am Abend die Rolling Stones per Helikopter eingeflogen wurden, paarten sich all diese Unzulänglichkeiten mit einer wahren Massenhysterie. Das im Verlauf des Tages genossene Rauschgift, insbesondere die schlechten Drogen, durch die zahlreiche Konzertbesucher auf einen «bad trip» geschickt wurden, taten das übrige. Stones-Boss Mick Jagger entglitt die Kontrolle über das Publikum. Das Konzert musste mehrere Male unterbrochen werden. Unmittelbar unter der Bühne schlugen die inzwischen wild gewordenen Hell's Angels einen Farbigen zusammen und verwundeten ihn mit Messerstichen tödlich. Er selbst hatte einen Revolver gezogen, jedoch nicht abgeschossen. Durch das Mikrofon wurde mehrere Male ein Arzt angefordert. Dann ging das Konzert weiter. Kommentator von Mick Jagger: «Jedesmal, wenn wir den Song ‚Sympathy for the Devil‘ (Sympathie für den Teufel) spielen, passiert uns so etwas Komisches.» Der Abgang der Stones nach dem Konzert das zur Blutnacht geworden war, glich eher einer Flucht...

Ohne die Kenntnis dieser Ereignisse ist der Film «Gimme Shelter» (nach einem Erfolgsstück der Stones benannt) nicht zu verstehen, d.h. er bleibt verschwommenes Zerrbild von scheinbar unerklärlichen und mysteriösen Geschehnissen, die sich skurril im vom Rauch der Joints gebrochenen Licht der Scheinwerfer aus der wogenden Menschenmenge abheben. «Gimme Shelter» ist nun eben jener Film, der die Stones nicht zuletzt bewegen hat, ihr Graticonzert unter allen Umständen durchzuführen. Mit 17 Kamerteams dabei, die Ereignisse von Altamont zu filmen. Es hätte ein froher Film über ein fröhliches Fest werden sollen, mit dem die ehrgeizigen Stones gedachten, dem «Woodstock»-Film die Schau zu stehlen. Er ist – eben unter der Voraussetzung, dass man um die Vorgänge in Altamont weiss; denn aus verständlichen Gründen hatten natürlich weder die Produzenten noch die Stones grosses Interesse, allzuviel Licht ins Dunkel zu bringen – zu einem erschütternden Dokument der Verfilzung von Massenhysterie, Gewalttätigkeit, Subkultur und Show-Kapitalismus geworden. Man spürt, zumindest in jenem grossen Teil, der dem Altamont-Festival gewidmet ist, die zunehmende Aggression auf dem Gelände, die Unbeherrschtheit der Hell's Angels und die mit der Fortdauer des Konzertes immer unsicherer werdende Haltung von Mick Jagger. So betrachtet, ist «Gimme Shelter»



ein modernes und durchaus ernst zu nehmendes «Sittenbild», das eine Auseinandersetzung wert ist. Das Forschen nach den Hintergründen für den Massenaufmarsch und die Massenhysterie lohnt sich hier entschieden mehr als am modisch aufgepöppelten und ästhetisierenden «Woodstock»-Film.

Unzufrieden dürften jene bleiben, die in diesem Film bloss die Musik der Rolling Stones suchen. Die Wiedergaben sind – nicht zuletzt auch der ungenügenden Verstärkeranlagen in Altamont wegen – schlecht, und der Genuss der Musik wird durch die immer wieder eingeschnittenen Zwischenfälle auf dem Festivalgelände sowie durch die offensichtliche Angst der Interpreten erheblich gestört. Aber dieser Film ist ja auch nicht bloss seiner Musik wegen interessant. Gewiss, sie spielt in diesem Film eine grosse Rolle. Sie ist die Ursache, dass es zum Massenaufmarsch überhaupt kommen konnte, und sie ist, zumindest teilweise, für die unkontrollierten Reaktionen im Publikum mitverantwortlich. Rock-Music, wie sie von den Stones dargeboten wird, ist nicht durch den Intellekt erfassbar und durch geistige Arbeit zu kanalisieren, wie dies etwa bei einem klassischen Kammermusikstück geschieht, sondern sie wirkt im wahrsten Sinne des Wortes körperlich, vergleichbar vielleicht mit afrikanischer Volksmusik, die vom Körper Besitz ergreift und zur Ekstase führt. Und der Bereitschaftsgrad der 300 000 in Altamont, sich der Musik körperlich hinzugeben, war – verstärkt durch das Gemeinschaftsgefühl, den Konsum von Rauschgift und Alkohol – sehr gross. Dies ist wohl ein weiterer Faktor, weshalb es zu den Ausschreitungen kam.

«Gimme Shelter» ist – einmal abgesehen von seinen bisweilen auffallenden technischen Mängeln in Bild und Ton und seinem wohl nicht immer glücklichen Kommentar – ein sehr interessanter Film zur Diskussion über die Probleme der Korruption im Show-Business, der Entstehung von Massenhysterie, dem Zu-

Provokativer Auftritt mit Uncle-Sam-Hut vor 300 000 Amerikanern: Stones-Boss Mick Jagger und seine Gruppe in Altamont

sammenwirken von «heisser» Musik und Drogen sowie über die Entwicklung und Eskalation der Gewalttätigkeit im Schosse einer anonymen Masse. Es empfiehlt sich, zum Film die in der Reihe Hanser, Band 45, von Siegfried Schober erschienene Dokumentation «Let it bleed» zu lesen, die ein zusammenhängendes Bild von den Ereignissen in Altamont gibt.

Urs Jaeggi

Trafic

(M. Hulot im Verkehr)

Produktion: 1971
 Buch und Regie: Jacques Tati
 Darsteller: Jacques Tati, Maria Kimberley
 Kamera: Paul Rodier
 Musik: Charles Dumond
 Verleih: Distributeur de Films, Genf

Monsieur Hulot (Jacques Tati) hat ein technisches Wunder von einem Mini-Campingwagen, Marke Renault R4, mit allen erdenklichen Schikanen erfunden, und nun soll also das Camping-Traumauto am Internationalen Autosalon in Amsterdam dem stauenden Publikum vorgestellt werden. Der Transfer von der französischen Metropole nach dem holländischen Venedig erfolgt auf der Überlandstrasse und gestaltet sich zu einer sprichwörtlichen «Reise mit Hindernissen»: Der blau-gelbe Laster, mit dem Schmuckstück der Renault-Werke befrachtet, erleidet Plattfuss, Benzinpanne, Kupplungsbruch und bleibt nach einem orgiastischen Kreuzungsunfall zu guter Letzt bei der belgischen Grenzpolizei hängen. Da kann auch das charmant-

schicke Public-Relations-Kätzchen nichts ausrichten, man muss eben warten und vertreibt den belgischen Flics die Zeit mit einer vorzeitigen Demonstration des salonreifen Campingwagens von M. Hulot. Unterdessen wird in Amsterdam der Salon eröffnet, auch der Studiowald für den Hintergrund des Campingwagens ist aufgebaut, das konservierte Vogelgezwitscher funktioniert – nur eben, der originellste Aussenseiter, das grossartig angekündigte Campingmodell R4, fehlt. Als es reichlich verspätet doch noch an seinem Bestimmungsort eintrifft, ist der Salon zu Ende: Die Public Relation hat sich verlesen, sie nahm eine 6 für eine 9, und so konnte das Datum der Schliessung ja nur verpasst werden. Dennoch ist es für das grosse Geschäft nie zu spät: Der Chauffeur des Lasters demonstriert das technische, französische Mini-Wunder vor den geschlossenen Toren des Internationalen Automobilsalons und nimmt haufenweise Bestellungen entgegen.

Der grosse Mann mit den viel zu weit ausgreifenden Schritten und sein kleines, aber raffiniertes Traumauto für den Gartenhausromantiker sind ein genussreicher, filmischer Spass. Auch wenn der leicht beklemmende Humor Jacques Tatis zu einer etwas naiv anmutenden Verkehrs- und Techniksatiere hintendiert: Am Ende sucht man unter Regenschirmen leicht verwirrt den eigenen Wagen auf einem total verstopften Parkplatz – und wünscht sich vielleicht doch ein Hulot-Modell R4, um die Wartezeit in der Schlange etwas gemütlicher zu verbringen!

Urs Etter

Und Jimmy ging zum Regenbogen

Produktion: Deutschland/Österreich, 1971
 Regie: Alfred Vohrer
 Buch: Manfred Purzer nach dem gleichnamigen Roman von Johannes Mario Simmel
 Kamera: Charly Steinberger
 Musik: Erich Ferstl
 Darsteller: Ruth Leuwerik (Valerie Steinfeld), Alain Noury (Manuel Aranda), Doris Kunstmann (Irene Waldegg), Judy Winter (Nora Hill), Konrad Georg (Martin Landau).
 Verleih: Neue Interna Film, Zürich

Spätestens seit Carol Reeds unvergesslichem «Der dritte Mann» hat sich Wien als Stätte reger Agententätigkeit im Film etabliert. Was lag für den deutschen Regisseur Alfred Vohrer deshalb näher, als Johannes Mario Simmels Bestseller in dieser Stadt der scheinbar verträumten, verwinkelten Gassen, historischen Bauten und skurrilen Hinterhöfen zu verfilmen? Und wie Carol Reeds Meisterwerk beginnt und endet der Film an jener Stätte, an der alle menschlichen Schicksale und Tragödien aufhören zu existieren: auf dem Friedhof. Dazwischen aber

liegt eine Story voller Tragik, geprägt und bestimmt durch die Wirren der Zeit. Menschen werden zu Rädchen in der Maschinerie der Geschichte, aus der es kein Entkommen mehr gibt.

Manuel Aranda, der Sohn eines bekannten argentinischen Forschers, kommt nach Wien, um die Leiche seines Vaters in die Heimat zurückzuholen. Dieser ist durch eine gewisse Valerie Steinmann vergiftet worden, die sich anschliessend selbst gerichtet hat. Auf der Suche nach den Motiven zu diesem Drama wird Manuel nach und nach zum Mitwisser eines Geheimnisses, dem auch die Agenten aus Ost und West auf die Spur zu kommen trachten. Die Erhebungen führen zurück in die Zeit der Besetzung durch die Nazis. Überlebende jener Zeit wie auch die Zeile aus einem Gedicht von Rudyard Kipling, «Und Jimmy ging zum Regenbogen», sind die Schlüssel zu einer bisher wohlbehüteten Affäre, deren Lösung für Manuel erschütternd und tödlich ist: ein Schuss aus dem Hinterhalt sorgt dafür, dass alle Erkenntnis wiederum im Dunkel der Geschichte ver-schwimmt.

Alfred Vohrer hat diese auf wahren Begebenheiten beruhenden Ereignisse, von denen mehr zu erzählen Rufmord an der immerhin erheblichen Spannung des Filmes wäre, mit beachtlicher Könnerschaft und erheblichem Aufwand inszeniert. Dabei macht er es seinem Publikum nicht leicht. Der Story und all ihren Wirnissen zu folgen, erfordert erhebliche Konzentration, will man nicht den roten Faden verlieren. Der gepflegte Stil, aber auch der mit zunehmender Dauer des Films gesteigerte Reiz, das Geheimnis um den mysteriösen Mord zu ergründen, lohnen die ununterbrochene Präsenz. Sehr elegant, wie Vohrer die Handlung der Gegenwart und die Rückblenden in die Vergangenheit mit zwei verschiedenen Arten der Kameraführung unterscheidbar zu machen weiss. Filmt er die Gegenwart mit einer sehr beweglichen Kamera, so haftet den Bildern aus der Vergangenheit jener unverwechselbare statische Stil der UFA-Produktionen an. Da erweisen sich die eingefärbten Schwarzweisspassagen, die zur Verdeutlichung der Übergänge verwendet werden, fast als überflüssig. Der positive Eindruck des Werkes wird durch teilweise glänzende schauspielerische Leistungen verstärkt, wobei vor allem die gute Besetzung der Nebenrollen auffällt. So etwa spielt Judy Winter die verkrüppelte Luxusbordell-Besitzerin Nora Hill, an deren düsteren Geschäften auch die Spionage Interesse zeigt, geradezu grossartig. Dasselbe gilt für Konrad Georg, der dem herzkranken Buchhändler Landau glaubhaft Gestalt zu verleihen weiss. Aber auch Alain Noury und Doris Kunstmann entledigen sich ihrer Parts mit Bravour: zwei neue, interessante Gesichter beleben mit ihnen den Film. Als eigentliche Fehlbesetzung erweist sich nur Ruth Leuwerik, die allzu stark chargiert und deren melodramatische Züge schlecht in die spannungsgeladene Atmosphäre passen, die sich oftmals an den Grenzen des gekonnten Thrill und des Suspense bewegt. Vohrer hat mit «Und Jimmy ging zum Regen-



bogen» jedenfalls einen Film geschaffen, der sich qualitativ ganz erheblich von seinen Karl-May- und Edgar-Wallace-Verfilmungen abhebt.

Bestimmt: «Und Jimmy ging zum Regenbogen» ist weit davon entfernt, ein grossartiges Meisterwerk oder gar ein bahnbrechender Film zu sein. Darauf erhebt er gar keinen Anspruch. Gepflegte und spannende Unterhaltung ist sein Anliegen. Und dennoch ist Vohrers Werk so etwas wie ein Markstein innerhalb der deutschen Filmproduktion. Er signalisiert so etwas wie die Abkehr von den bisher die Produktion beherrschenden Pornofilmen und der Lümmelunterhaltung, markiert die Hinwendung zum anspruchsvolleren Filmstoff innerhalb des kommerziellen Filmschaffens. Dass er gerade in der Bundesrepublik mit gutem Erfolg läuft, lässt die Hoffnung wach werden, dass sich dort ein neues Publikum heranzubildet, das nicht mehr gewillt ist, sich mit primitiver Fleischschau und billigem Klamauk abspesen zu lassen. So betrachtet, ist Vohrers Werk ein beachtlicher und vertrauenserweckender Schritt zu einem neuen, besseren Kapitel im deutschen Unterhaltungsfilm, der immerhin auf eine stolze Vergangenheit zurückblicken kann.

Urs Jaeggli

Sauber und recht anspruchsvoll verfilmter Bestseller: Alfred Vohrers «Und Jimmy ging zum Regenbogen» nach J.M. Simmels Roman fällt durch seine gute Gestaltung auf

manen und Songs verschont bleiben. Robert Mulligans «Summer of '42» nützt die gegenwärtige Hausse des Genres weidlich aus und beschert dem Publikum eine weitere nostalgische Geschichte.

Erinnerungen an vergangene Zeiten, Heimweh nach dem Sommer von 1942, als der Erzähler als 15jähriger Junge in die Geheimnisse der Liebe eingeweiht wurde, eignen sich vortrefflich, dem Bedürfnis nach Sentimentalität gerecht zu werden. Hermie, der mit zwei gleichaltrigen Freunden jenen Kriegssommer eigentlich noch unbeschwert auf einer Atlantikinsel Amerikas geniessen kann, wird von Pubertätssorgen geplagt. Man sehnt sich nach dem grossen Erlebnis, studiert heimlich Mutters Aufklärungsbuch und ersteht sich im Drugstore mit vielen Schwierigkeiten Verhütungsmittel. All diese Szenen entbehren nicht der komischen Elemente, haben jedoch nie den Witz, mit dem uns etwa Louis Malle in «Le souffle au cœur» erfreut. In Mulligans Film hat man immer wieder den Eindruck, man sei in einer Welt, die sich die Erwachsenen für die Jugendlichen ausgedacht haben. So wirkt denn manche Stelle unecht und eine, in der Hermies Freund bei seinem ersten Liebeserlebnis wie ein Nachtclub-Clown auftritt, nur noch peinlich.

Hermies Liebe zur jungen Frau eines Kampfpiloten wird verhaltener geschildert. Hier geht Mulligan recht behutsam vor und ist deshalb eher glaubhaft. Dass allerdings die entscheidende Begegnung am Tag stattfindet, an dem die Frau die Nachricht vom Tode ihres Mannes erhalten hat, ist dann doch wieder befremdlich. Darum vermag auch die lobenswerte Zartheit, mit der diese Szene gestaltet ist, nicht alle Zweifel an ihrer Echtheit zerstreuen.

Summer of '42

(Sommer '42)

Produktion: USA, 1971
Regie: Robert Mulligan
Darsteller: Jennifer O'Neill, Gary Grimes, Jerry Houser, Oliver Conant
Verleih: Warner Bros., Zürich

Die Folgen von «Love Story» sind nicht abzusehen. Nachdem die Amerikaner nun plötzlich die weiche Welle entdeckt haben, wird man in nächster Zeit wohl kaum allzu schnell von rührseligen Filmen, Ro-

Gerade das Unechte und Falsche, das in diesem Film so oft durchschimmert, deckt die kommerziellen Absichten Mulligans auf und verstimmt. Zwar liegt hier nicht der offene Kitsch der «Love Story» vor, wo das traurige Element so penetrant wirkt. In «Summer of '42» überwiegt die Komik, doch ist sie zuwenig subtil, als dass sie zu überzeugen vermag. Beachtenswert sind schliesslich die schauspielerischen Leistungen der drei Jungen, während Jennifer O'Neill eher dank ihrem Aussehen als ihrem Talent zu gefallen weiss.

Kurt Horlacher

The Horsemen

(Die Steppenreiter)

Produktion: USA, 1971

Regie: John Frankenheimer

Darsteller: Jack Palance, Omar Sharif,

Leigh Taylor-Young

Verleih: Vita-Films, Genf

John Frankenheimer hat in Filmen wie «The Young Stranger» und «The Birdman of Alcatraz» Proben seines routinierten Könnens abgegeben. Seinem neuesten Werk sah man deshalb mit einigem Interesse entgegen, um so mehr als ihm mit dem Kameramann Claude Renoir und dem Drehbuchautor Dalton Trumbo hervorragende Mitarbeiter zur Seite standen. Leider sieht man sich jedoch in seinen Erwartungen enttäuscht, denn «The Horsemen» heben sich nicht über das übliche Mittelmass heraus. Man merkt immerhin, worum es Frankenheimer eigentlich geht: er berichtet vom Niedergang einer heldischen Männerwelt, in der Todessehnsucht und Stolz bestimmende Werte sind. Die Steppenreiter im heutigen Afghani-

stan sind wilde Stämme, die, von der Zivilisation unberührt, nur für ihre Pferde leben. In überaus harten Reiterspielen beweisen sie ihre Tollkühnheit. Während eines solchen Wettkampfes, der vor dem König in Kabul stattfindet, bricht sich der Sohn eines Stammesführers ein Bein. Dennoch unternimmt er mit seinem Pferd, das ein anderer Reiter dann zum Sieg geführt hat, einen besonders beschwerlichen Rückweg. Er will seinem Vater, der als bester Reiter des Landes gegolten hat, zeigen, dass er ihn an Heldenmut noch übertrifft. Er bezahlt aber seinen sinnlosen Einsatz mit dem Verlust seines Beines und muss einsehen, dass seine ungeheure Leistung vergebens war. Er verlässt seinen Stamm und zieht mit Nomaden davon – fortan ein unstes und unrühmliches Leben führend.

John Frankenheimer gelingt es nicht, den Konflikt zwischen Vater und Sohn oder den Gegensatz zwischen dem alten und neuen Afghanistan überzeugend darzustellen. Er verliert sich in folkloristischen Nebenhandlungen, die wohl ganz amüsant sind, jedoch immer wieder von der eigentlichen Thematik ablenken. Es fehlt dem Film ein inneres Engagement. Was bleibt, ist ein mit schönen Bildern geschmückter Reisebericht aus einem exotischen Land.

Neben den imposanten Landschaften und den atemberaubenden Reiterspielen sind es vor allem die Pferde selber, die faszinieren. Sie spielen die eigentlichen Hauptrollen. Da haben es Omar Sharif als ungebärdiger Sohn und Jack Palance als rauhebeiniger Vater schwer. Sie wirken in dieser unzivilisierten Welt ohnehin nicht sehr glaubhaft.

Kurt Horlacher

Wilde Reiterspiele in Afghanistan: Pferde spielen die Hauptrolle in «The Horsemen» von John Frankenheimer

FESTIVALS

Mannheim 1971

Neue und erfreuliche Tendenzen

Anfänglich glaubte man auch in Mannheim, die diesjährige Baisse der Filmfestivals, besonders jener der aussenstehenden Produktion, feststellen zu müssen. Der erste Eindruck war tatsächlich wenig ermutigend. Man fühlte sich einmal mehr wie auf einem Jahrmarkt, in einem veräusserlichten, institutionalisierten Wanderzirkus, wo sich regelmässig dieselben Gesichter, dieselben Aufmachungen und vor allem dieselben Ideen und Slogans wiederfinden. 16 lange Erstlingsfilme und 37 halblange oder kurze Beiträge figurieren im offiziellen Wettbewerb. Parallel dazu, im gleichen Haus, lief die Informationsschau: man konnte also, wie im Warenhaus, treppauf, treppab gehen, den einen Film versuchen, sich dem andern zuwenden oder mitunter auch das Ganze sein lassen. Doch Filme sind nicht Porzellangeschirr, nicht Handschuhe, nicht Kerzen, nicht Besen. Gerade in Mannheim nicht, wo nach Möglichkeit, neue, das heisst auch neuartige Beiträge gezeigt und gesehen werden sollten, Beiträge, die zuerst einen Kontakt schaffen müssen und eine gewisse ausharrende Bereitschaft des Zuschauers voraussetzen. Schliesslich reist man ja nicht an ein Festival, um sich, seine Gewohnheiten und seine Kenntnisse bestätigt zu finden.

