

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 24 (1972)
Heft: 19

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: 12.05.2025

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

FILM KRITIK

City Lights

(*Lichter der Grossstadt*)

Produktion: USA, 1931
Regie und Buch: Charlie Chaplin
Kamera: Roland Totheroh
Musik: Charlie Chaplin
Darsteller: Charlie Chaplin, Virginia
Cherill
Verleih: Rialto Film, Zürich

Kein Regisseur in der gesamten Geschichte des Films hat so viel Lob und Anerkennung errungen wie Charlie Chaplin. In seltener Einmütigkeit stimmen Vertreter sonst sehr gegensätzlicher Lager darin überein, dass er der Grösste sei: von Adorno über Brecht, Clair und Eisenstein bis Shaw, der ihn sogar das einzige Genie, das der Film je hervorgebracht habe, nannte. Bei ihm war man sich plötzlich einig, dass der Film Kunst sein könne. Chaplins Bedeutung, seine Grösse war ein Axiom. Denn Chaplin selbst hat seine Hauptwerke jahrelang zurückgehalten und sich geweigert, sie wieder dem Publikum zugänglich zu machen.

Es hat einiger Anstrengung, vor allem von französischen Filmpublizisten, und nicht zuletzt grosser Finanzkraft bedurft, bis sich Chaplin im letzten Jahr entschloss, seine Filme wieder in die Kinos zu geben. Und nun wird auf einmal deutlich, dass dieses Hinhalten besonders eines gefördert hat: die Mythologisierung seiner Person und seines Werkes. Dazu kommt, durch einen glücklichen Zufall, dass auch Chaplins erste Filme wieder zu sehen sind, jene kurzen Zweiakter aus der Zeit zwischen 1915 und 1918, die er für die Firmen Keystone, Essanay und Mutual gedreht hat. Das Erstaunliche ist, dass ein Vergleich zwischen diesen Filmen, die man immer als Vorarbeiten, und jenen, die man als Chaplins Hauptwerke bezeichnet hat, eindeutig zugunsten der kurzen Zweiakter ausfällt.

Der Grund dafür ist darin zu suchen, dass Chaplin in den langen Filmen nicht mehr so sehr der Clown ist, sondern eher die tragische Figur, dass der groteske Slapstick dem sentimental Pathos Platz macht, dass an die Stelle von Unkompliziertheit Prätentiosität tritt, an die Stelle des Kampfes mit der schlichten Tücke des Objektes der Kampf mit einer feindlichen Umwelt. Chaplin ist im Laufe der Zeit in seiner Themenwahl ambitionierter geworden, aber eben nicht in der Charakterisierung seiner Personen und hauptsächlich seiner Hauptfigur, des von ihm verkörperten Charlie, des Typs mit Bärtchen,

Melone, Stock und der zu grossen Schuhe.

In «City Lights» jedenfalls ist er noch der kleine, abgerissene Tramp, der sehr arm ist an Besitz, aber sehr reich an Gefühlen, dessen Verstand und Emotionen intakt sind, der glücklich ist und glücklich macht. In «City Lights» trifft er ein armes Mädchen und setzt alles daran, diesem Mädchen zu helfen. Auch dieses Mädchen ist arm, es kann durch den Verkauf von Blumen kaum den Lebensunterhalt für sich und seine Grossmutter verdienen. Das Mädchen ist aber auch blind – und es macht diese Blindheit, die Charlie ganz besonders rührt und ihn weich macht, ihn alles tun lässt. Er nimmt Arbeit an, um dem Mädchen die Miete bezahlen zu können, und schliesslich geht er sogar unschuldig ins Gefängnis. Charlie hat freilich so viel Geld aufgebracht, dass sich das Mädchen auch operieren lassen und einen eleganten Blumenladen eröffnen kann.

Die Blindheit des Mädchens freilich ist es auch, die das Sentiment, das in allen Chaplin-Filmen konstitutiv ist, manchmal unerträglich und peinlich werden lässt. Besonders die Schlusssequenz hinterlässt diesen Eindruck: Charlie wird aus dem Gefängnis entlassen, er geht an dem Blumenladen vorbei, ein paar Zeitungsjungen ärgern ihn, da fällt sein Blick auf das Mädchen. Er starrt sie an, und sie mokiert sich über ihn, schenkt ihm eine Blume und drängt ihm ein Geldstück auf. Dabei berühren sich ihre Hände, und das Mädchen erkennt in Charlie plötzlich ihren Wohltäter, den sie nie vorher gesehen hat und den sie immer für einen reichen Mann gehalten hat. Hier endet der Film, in der Schwebe lassend, ob Charlies Liebe diesmal Erfüllung gefunden hat oder ob er wieder der schmerzlich Verzichtenden bleiben muss.

Obwohl sich Chaplin immer dagegen gestraubt hat, hat man doch immer wieder sein sozialkritisches Engagement betont.

Ein sentimentaler Charles Chaplin in
«City Lights»



So schrieb der Filmtheoretiker Bela Balazs: «Auch der arme Lumpenprolet „Charlie“, die unsterbliche Gestalt Chaplins, war nicht revolutionär im proletarischen Sinne. Er war aber immer der von den Reichen Verachtete und Gequälte, der sich, wenn auch nur mit kleinen komischen Nadelstichen, dafür rächte. Jedenfalls zeigte sein Schicksal immer, wie *Menschlichkeit* in der Welt des bürgerlichen Kapitalismus zu leiden hat. In «City Lights» gibt es auch einen Reichen, Charlie lernt ihn kennen, als er gerade – betrunken – einen Selbstmordversuch unternimmt. Er überredet ihn zum Weiterleben, und die beiden werden Freunde – aber sie sind es nur, solange der Reiche eben betrunken ist. Wenn er wieder nüchtern ist, erkennt er Charlie nicht wieder, oder er verleugnet ihn. Von ihm bekommt er das Geld für das Mädchen – von ihm wird er aber auch ins Gefängnis gebracht.

An dieser Figur zeigt sich, worin Chaplins sozialkritische Haltung besteht und was sie ausmacht. Charlie ist arm, aber anständig – ein Charakterzug, der den Reichen abzugehen scheint. Vor allem sind sie keiner echten Gefühle mehr fähig, menschlich eben nur dann, wenn sie betrunken sind. Auch jene Unschuld, die das Handeln von Charlie und dem Mädchen so wesentlich ausmacht, fehlt ihnen völlig. Das ist ein bisschen die Position des armen Lazarus, mehr nicht: der Arme hat seine Menschlichkeit, und das ist Lohn genug.

Seine besten Momente hat «City Lights» da, wo er am engsten an die Tradition des Slapstick anknüpft, wo er auf jedes Pathos und Sentiment verzichtet und sich mit der Freude am Komischen zufriedengibt. Da kommt es zu grotesken Szenen von grosser Schönheit.

Gleich die erste Sequenz des Films gehört dazu. Eine feierliche Gesellschaft will ein Denkmal enthüllen, und als das Tuch weggezogen wird, da sieht man Charlie: friedlich in den Armen der Statue, schlafend. Hier schlägt der Kritiker Chaplin einmal kräftig zu. Ganz schnell entlarvt er eine bürgerliche Attitüde in aller ihrer Hohlheit und Verlogenheit. Herrlich ist auch die Szene im Tanzlokal, einem beliebten Topos der Chaplin-Filme, und die Hatz mit den Räubern und den Polizisten, eine Verfolgungsjagd, die genau so vergnüglich ist wie die in alten Zweiakterzeiten.

«City Lights» war Chaplins erster Tonfilm (er ist 1931 entstanden). Er zeigt, dass auch Chaplin die Einführung des Tons in den Film nicht unbeschadet überstanden hat – wenn auch nicht mit so viel Einbusen wie zum Beispiel Buster Keaton. Jedenfalls ist «City Lights» noch ganz ein Stummfilm, ohne jeden Dialog. Im Vordergrund steht eine Tonspur, die nicht mehr ist als eine bereits auf den Film aufgekopierte (von Chaplin selbst komponierte) Musikbegleitung.

Nur an zwei Stellen hat Chaplin den Ton in seinem Film echt integriert: Einmal in der Eingangssequenz mit dem Denkmal, wo den Rednern aus ihrem Mund nur hohle Trompetentöne strömen (ein spitzer Nadelstich mehr). Und zum anderen

in der vielleicht originellsten Szene des Films; Charlie ist auf einer Party seines reichen Freundes, er vergnügt sich mit einer kleinen Schiedsrichterpfife. Ein Mädchen schlägt ihm auf den Rücken, und er verschluckt die Pfeife. Charlie hustet und hustet, die Pfeife pfeift fröhlich weiter. Schön ist diese Szene vor allem deshalb, weil sie ambivalent ist und deutlich macht, zu welcher Grösse diese Figur in ihren besten Momenten fähig ist. Wie ein Blitz wird plötzlich das Wesen des Charlie bewusst, dieser Figur des – trotz allem – liebenswerten, gequälten, mit-leidheischenden, kleinen Clowns.

Walter Schobert

Frenzy

Produktion: Grossbritannien, 1971

Regie: Alfred Hitchcock

Buch: Anthony Shaffer

Darsteller: Jon Finch, Alec McCowen, Barry Foster, Billie Whitelaw, Anna Massey, Barbara Leigh-Hunt
Verleih: Universal, Zürich

Mit «Frenzy» hat Altmeister Alfred Hitchcock die lange Reihe seiner Werke um eine schwarze Perle bereichert. Für seine Fans wird dieser Film unzweifelhaft in das Dutzend der beliebtesten Hitchcocks aufgenommen werden, sind doch darin einmal mehr alle Qualitäten des ebenso eigenwilligen wie routinierten Filmmachers gleichsam konzentriert. Längst wurde Alfred Hitchcock von den Cineasten der Titel eines Meisters der Spannung verliehen, längst wurde er zum König des Schockers gekrönt. Lorbeer und Krone wurden indessen dem virtuosen Regisseur nie zum Ruhekitz, und mit der Sicherheit des Unbesiegbaren schlägt er seine Schlachten auf der Kinoleinwand. Wenn auch sein Stil traditionell, seine Technik klassisch und seine Erzählweise altmodisch chronologisch sind, so hat er dennoch seinen Trumpf im Spiel, der kaum zu ergründen, nicht zu stechen ist: das Geheimnis der Ausstrahlung, das hier zum Geheimnis der Spannung wird, zur Kunst, das Publikum zu bannen, zu fesseln, mitzureissen, kurz zu engagieren an dem, was ihm auf der Leinwand geboten wird. Hier ist das wirkliche Hitchcock-Genie zu suchen: seine Thriller werden «ernst» genommen.

In «Frenzy» (das Wort stammt aus dem englischen Slang) führt Alfred Hitchcock die Zuschauer in den Zeugenstand, ohne dass sie wirklich ihr Zeugnis, ihr Wissen um den wahren Sachverhalt anbringen könnten. Machtlos muss das Publikum zusehen, wie sich ein verhängnisvoller Justizirrtum entwickelt, wie ein Unschuldiger mit einer lückenlos erscheinenden Indizienkette verurteilt wird. In diesem Zerrissenheit des Zuschauers, in seinem Wissen um die Wahrheit, um Schuld und Unschuld liegt diesmal die Quelle der Spannung, die durch das ganze Werk ununterbrochen anhält. Von einer äusseren Spannung der Handlung führt Hitchcock zu einer inneren, die eine Entscheidung für Gut und Böse, für schuldig und un-



Verrückte Posse im Slapstick-Stil:
Barbra Streisand und Ryan O'Neal in
«What's up, Doc?» von Peter Bogdanovich

schuldig fordert, die den Film zu einem – was bei Hitchcock keine Neuheit ist – zutiefst moralischen macht. Dabei wird nicht vereinfacht in dem Sinn, dass der sein Unwesen treibende Krawattenmörder einfach der Böse wäre und der ehemalige Pilot, der zu seiner Ex-Gattin – sie führt jetzt ein Ehevermittlungsgeschäft – zurückkehrt, um sie für Geld anzugehen, der Gute. Im Gegenteil: der Mörder wirkt in mancher Sequenz durchaus sympathisch, sein Töten als Krankheit, während sein Gegenspieler mit einer unwirschen Art, mit wenig Kinderstube und unangepasstem Benehmen manche Sympathie verscherzt. Die Geschichte des Mörders (Barry Foster) und des unschuldig verdächtigten Freundes (Jon Finch) geht wie ein Leitmotiv durch das ganze Schaffen von Alfred Hitchcock, der nun mit «Frenzy» nach London zurückgekehrt ist. Leitmotivartig setzt er ein zweites Lieblingsthema ein: das Essen. Die Menüs der Gattin von Inspektor Oxford (Alec McCowen), welche eben einen Kurs für französische Küche besucht, werden zur Grusel-Komik in Tellerformat, zu einer Garnitur des Mordgeschehens für Feinschmecker. Dass der Mörder mit Früchten und Gemüse handelt, gehört in das gleiche Kapitel, das der Pikanerien nach Hitchcock-Art.

Was sonst zu erwähnen bleibt, ist die erprobte Könnerschaft, mit der vom Regisseur das Drehbuch von Anthony Shaffer nach dem Roman «Good-bye Piccadilly, Farewell Leicester Square» zu seinem ureigensten Werk umgeschmolzen wird. Eine kalte Läuterung sozusagen, denn kühl und zurückhaltend ist die Führung der Spieler, kühl und distanziert der Erzähler.

Fred Zaugg

What's up, Doc?

Produktion: USA, 1972

Regie: Peter Bogdanovich

Buch: Buck Henry, David Newman, Robert Benton, nach einer Idee von P. Bogdanovich

Kamera: Laszlo Kovacs

Musik: Artie Butler

Darsteller: Barbra Streisand, Ryan O'Neal, Kenneth Mars, Austin Pendleton

Verleih: Warner Bros., Zürich

In Science-Fiction-Filmen kommen meistens ausserirdische Lebewesen vor, welche die Erde erobern wollen; sie nisten sich zuerst in einzelne Erdbewohner ein, von denen aus sie dann den Rest der Bevölkerung zu bekämpfen versuchen. In amerikanischen Komödien, vor allem in denen von Howard Hawks, ist das nicht anders. Man könnte unzählige Beispiele anführen, wollen uns aber mit Hawks' «Bringing up Baby» begnügen, auf den sich der hier zu besprechende Film auch beruft. Dort ist die unvergessliche Katharine Hepburn der Vorposten ausserplanetarischer Intelligenz, die den naiven, weltentrückten (!) und tollpatschigen bebrillten Gary Grant jagt, um sich in ihn einzunisten. In ihrer Vereinigung von zielstrebigem Destruktivismus und grenzenloser Naivität kann sie, die Hepburn, nur Werkzeug sein. Grant ist das zu bearbeitende Material. Aus dem Dunkeln in das Helle treten, nichts sehen können und sich den Kopf einrennen, das ist die Geschichte von «Bringing up Baby» und allen anderen Hawks-Komödien, und das ist sie auch in Peter Bogdanovich's («The Last Picture Show») zweitem Film «What's up, Doc?», der direkt an den grossen Meister der dreissiger Jahre anknüpft, ja eigentlich nur mit Hawks-Zitaten spielt. Anstatt Katharine Hepburn, jagt hier Barbra Streisand; anstatt Mr. Bronton Saurus alias Gary Grant, wird hier Dr. Burne alias Ryan O'Neal von der Frau bearbeitet und

zur Mutation getrieben. Anstatt «Saurier-Spezialist» ist der Held bzw. das Opfer ein etwas skurriler «Steinzeit-Musikologe». Wie bei Hawks, verliert bei Bogdanovich der Mann aber auch alles: sein Eigentum, seine wertvolle Tasche, gefüllt mit alten Musiksteinen, seine Braut, seine Ehre, seinen Verstand, seine Männlichkeit und seinen Namen («Burnsy»). In O'Neal schimmern sie durch, die Hawks-Männer Gary Grant und Rock Hudson, aber nur vage. Der blasse und ziemlich profillose junge Liebesheld («Love Story») ist der schwächste Teil des Films, ihm fehlt dieser verschmitzte Gary-Grant-«Alles halb so wild»-Ausdruck. Ganz anders Barbra Streisand. Bei der ist man nie sicher, ob wir es mit ungetrübter Naivität zu tun haben oder mit grenzenloser Durchtriebenheit. Sie ist ein wunderbares Maulwerk, diese Streisand mit ihren Augen, diesen tiefen Taschen, in denen Smaragde wirbeln, diesen Dick-Tracy-Augen mit dem Ben-Turpin-Blick und der irren Nase, die ihr wirklich das Aussehen eines Slapstick-Komödianten gibt! Über ihrer Oberlippe liegt ein imaginärer Schnauzer, wie ihn Mack Swain trug, der Gegenspieler Chaplins. Sie ist eben schon deshalb nicht von dieser Welt. Man kennt ja diese verrückten Szenen aus den Science-Fiction-Filmen! Die Streisand benimmt sich nicht anders: spinnös läuft sie über die Strassen und verursacht sofort ein Verkehrschaos, versonnen bleibt sie vor dem Schaufenster einer Pizzeria stehen und bringt schon dadurch den Betrieb ins Stocken. Ihre Komik fängt eigentlich da an, wo es nichts mehr zu lachen gibt. Und gelacht werden darf schliesslich nur noch, wo die schwarze Axt des «Anarchismus» die verwaltete Welt in Stücke haut. Die Streisand mit ihrem savoir faire, ihrem gepflegten Zynismus und Carlyle-Hotel-Vestibül-Akzent, ist ein echter «Marxist», von der «Fraktion Grouche». Sie labert mit der Logik der «Marx-Brothers» und stochert in den Rissen der bürgerlichen Ordnung herum. Sie agiert nicht nach den Gesetzen der aristotelischen Logik, sondern nach den Gesetzen symbolischer Logik. Wenn sie auftritt, entsteht eben sofort eine Atmosphäre atemloser Lustbarkeit, die alles durcheinanderwirft, so auch die blödsinnige Geschichte, die den Film trägt.

Es ist die Geschichte von vier Koffern, die äusserlich alle identisch sind. Ein Agent transportiert «Top-secret»-Papiere, eine verrückte Hollywood-Alte ihren Schmuck, der Musikologe seine Steine und die Streisand ihre Wäsche. Alle zusammen landen sie in ein und demselben Hotel und verwechseln ihre Zimmer, ihre Koffer, ihre Aufgaben und sich selbst. Nur eines hält sie irgendwie zusammen und interessiert sie: der richtige Koffer. Die Gags des Films entsprechen der Technik der Witze, die von Mund zu Mund gehen. Sie verändern sich und ihre Form durch fortwährendes Verbessern, Anpassen und Aktualisierung. Wie die Comics, sind sie oft von abstruser Monströsität und Phantasie. Der Hoteldetektiv soll die alte Blondine (eine deutliche Anspielung auf Mae West) aufhalten; der Detektiv fragt, wie er das machen soll. «Na, setz deinen Charme

ein!» bekommt er zur Antwort. Und den setzt er dann ein: Er stellt der Alten in der Hotelhalle einfach ein Bein. Wer aber meint, damit sei der Gag zu Ende, hat sich getäuscht. Ein paar Minuten später sieht man den Detektiv oben in einem Zimmerflur (im 6. oder 7. Stock oder noch höher) immer noch damit beschäftigt, der Millionärin das Bein zu stellen. Man sieht ganz deutlich: langsam und zäh erkämpft sie sich den Weg in ihr Zimmer.

Barbra Streisands Sprache ähnelt der Angebersprache Jugendlicher und der Freizügigkeit einer Clique, die, wenn sie unter sich ist, die Normen des gesellschaftlichen Verhaltens durchbricht, eine befreitere Sprache ermöglicht. Ihre Dialoge sind gespickt mit Nebenbemerkungen, die die Partner nicht zur Kenntnis nehmen. Sie steht, obwohl der eigentliche Auslöser der Handlung, immer mehr ausserhalb als innerhalb der Handlung. Auch hier die Ähnlichkeit mit dem Science-Fiction-Film.

Der Held der Komödie ist ein Wissenschaftler; man kennt sie aus den Hawks-Filmen: Enzyklopädisten, Zoologen, Chemiker. Sie denken im Gegensatz zu Hawks in Definitionen, Kategorien, Gattungen. Der Zoologe Dr. Huxley (Gary Grant) hat einen unaussprechlichen Namen dafür, was für den Foxterrier schlicht ein Knochen bleibt. Nicht anders beim Musikologen, der sich in dem Hotel zu einem Musikologen-Treffen einfindet, um ein Stipendium zu erhalten. Auch er redet ein wissenschaftliches Kauderwelsch zusammen, das keiner kapiert (in der Hotelrezeption beschwert er sich, dass die Klingel des Portiers einen Ton zu tief sei). Als Grant der Hepburn in «Bringing up Baby» erzählt, dass er morgen heiraten werde, bricht diese in nichtendendes Gelächter aus. Seine Verlobte halte ihn für einen Mann mit Würde, fügt Grant hinzu, dreht sich um und geht, stolpert über den Rinnstein und fällt flach auf die Strasse. In «What's up, Doc?» hat sich die Streisand unter dem Namen der Verlobten in den Kongress geschlichen. Der Wissenschaftler ist ausser sich; er beteuert: «Sie ist es nicht!» Die Streisand lacht: «Aber Liebbling, was redest du denn?» Kaum ist die echte Verlobte mit grossem Tamtam erschienen und bittet ihren Verlobten die Geschichte aufzuklären, da antwortet er: «Ich kenne sie nicht, ich hab sie nie gesehen.»

Je ungezwungener ein Verhalten ist, je besser es sich veränderten Situationen anpassen kann, je weniger es den Weg über das Ziel aus den Augen verliert, um so mehr gehört es in die Welt der Science Fiction, wie auch die undomestizierte Heldin der Komödie in Wirklichkeit ihr angehört. Denn sie selbst ist weniger komisch als sie vielmehr Komik provoziert. Ihrem geliebten Dr. Burne sagt sie mehrere Male, dass sein Namensschildchen (das er als Mitglied des Kongresses trägt) verkehrt herum sei: «Upside-down.» Wie Verbecks Comic-Serie «The Upside-downs», die von zwei Seiten zu lesen ist und auf den Kopf gestellt einen neuen Sinn bekommt und das Ende der Geschichte enthält, so ist auch der Film einfach auf den Kopf gestellt. Am Ende des

Films gibt es eine schöne, wilde Verfolgungsjagd auf den Strassen San Franciscos und die kennt man aus «Bullitt» – nur ist hier eben «Bullitt» auf den Kopf gestellt.

Bogdanovich's Film, diese Hawk'sche Mischung aus Science Fiction und Komödie, ist eine geglückte Wiederbelebung der alten, schönen Hollywood-Komödie.

Wolfram Knorr

Duck You, Sucker

(Todes-Melodie)

Produktion: Italien
Regie: Sergio Leone
Musik: Ennio Morricone
Darsteller: Rod Steiger, James Coburn
Verleih: Unartisco, Zürich

Ennio Morricone kann noch so üppig in die Saiten greifen: aus der «Todes-Melodie» wird kein zweites «Lied vom Tod». «Todes-Melodie» heisst der deutsche Titel des jüngsten amerikanischen Western-Kindes aus der Retorte des italienischen Regisseurs Sergio Leone, und es ist offensichtlich, dass damit die auf das grosse Geschäft bedachten Verleiher an den Riesenerfolg von «Spiel mir das Lied vom Tod» («Once Upon a Time in the West») des gleichen Filmschöpfers anknüpfen wollten. Obschon der Tod unzweifelhaft die Hauptrolle spielt in diesem in die Zeit der mexikanischen Revolution zurückgreifenden Streifen, obschon die Menschen niedergemäht werden wie reifes Korn, obschon Blut und Hirn aus durchschossenen Stirnen dringt, wirkt der deutsche Titel verfälschend und ruft einem ganz unangebrachten Vergleich mit dem Vorläufer, der für das neue Werk in verschiedener Hinsicht bedenklich ausfallen muss.

Lag bei «Once Upon a Time in the West» die Qualität eindeutig bei der Geschlossenheit des Gesamtwerks, bei seiner Dichte in Bild, Aktion und sogar Musik, bei seiner klaren Konzeption und bei seiner Distanz dem klassischen Western gegenüber, so liegt sie hier bei der schauspielerischen Einzelleistung. Mit Rod Steiger (Juan) und James Coburn (John) standen dem Regisseur, der auch für das Drehbuch zumindest teilweise verantwortlich zeichnet, zwei Akteure zur Verfügung, die durch ihr präzises Agieren, durch ihr sowohl sprachlich als auch mimisch virtuosos Können den Zuschauer auch dort zu fesseln vermögen, wo der Film in Wiederholungen und Längen steckenbleibt oder sich in romantisch verschleierte Rückblenden verliert. Die Geschichte vom mexikanischen Strassenräuber (Rod Steiger), der wohl Banken knacken will, aber nichts mehr verpönt, als Revolutionär zu sein, und vom Vollblutrevolutionär irischen Zuschnitts (James Coburn) beginnt zwar durchaus amüsant mit einem Postkutschenüberfall im Operettenstil. Der Witz sitzt, die parodistischen Züge ergötzen, und die zeitkritischen Seitenhiebe treffen

ins Schwarze. Mit dem Fortschreiten der Handlung wird indessen das Geschehen immer mehr zu einem zähflüssigen Blutbad mit Massenhinrichtungen und Einzel-Exekutionen, mit Anschlag und Verrat, aus dem die Vorbehalte von Sergio Leone einer jeden Revolution gegenüber in die Gegenwart weisen, aus dem eine eigenartig zwiespältige politische Standortbestimmung fatalistischen Sozialismus bewusst ins Zentrum gerückt wird, eine schwer deutbare Stellung. Bilanz einer jeden Revolution sei der Tod aller jener, für welche die Revolution vom Zaun gebrochen worden sei, wird etwa von Juan, dem Revolutionär wider Willen, dem Helden, der Goldbarren aus der Bank von Mesa Verde holen wollte und in den Kellern Hunderte von Gefangenen fand, philosophiert. Er bleibt am Ende des Films allein in Grossaufnahme zurück: gefeiert, aber verarmt, bejubelt, aber allein.

Wenn nicht diese von Rod Steiger geprägte Figur, wenn nicht jene von John, verkörpert von James Coburn, die Brücke zum Publikum schlagen würden, so wäre der Zuschauer, vor allem der Westernfan, versucht, von einem Missbrauch seiner bevorzugten Sparte zu sprechen. Jedenfalls bewahrheitet sich einmal, dass es für die Wiederholung von filmischen Erfolgen kein einschlägiges Rezept gibt: Duck dich vor der Todes-Melodie!

Fred Zaugg

Jeremiah Johnson

Produktion: USA, 1971

Regie: Sidney Pollack

Drehbuch: John Milius und Edward Anhalt

Darsteller: Robert Redford (Jeremiah Johnson), Will Geer (Bear Claw), Stefan Gierasch (Del Gue), Allyn Ann McLerie (Crazy Woman), Charles Tyner (Robidoux), Delle Bolton (Swan)

Verleih: Warner Bros., Zürich

Auf meisterliche Art schildert im vorliegenden Film Sidney Pollack («They Shoot Horses, Don't They?») die Geschichte eines Menschen, der sich von der Zivilisation abwendet und in der Einsamkeit der Rocky Mountains seinem Leben einen Sinn zu geben versucht. Das Thema vom zivilisationsmüden Helden, der die menschlichen Behausungen verlässt und in die Wildnis zieht, ist uns vertraut aus Literatur und Mythos. Trotz vielfältigster Behandlung und Abwandlung ist Weltflucht jedoch eine Erscheinung, die nichts an Aktualität verloren hat. Jeremiah Johnson ist denn auch nicht nur ein Nachfolger früherer Ausreisser und Einsiedler – Lederstrumpfs oder Robinson Crusoes etwa –, er ist ebenso ein Vertreter heutiger Jugendlicher, die der Welt den Rücken kehren.

«This is his story», sagt der Erzähler zu Beginn des Films, als Jeremiah sich aufmacht, um in den unwirtlichen, unbewohnten Gegenden der Rocky Mountains seine Jagdgründe als Pelzjäger zu suchen. Anfänglich ist er dieses Leben nicht gewohnt, und er muss lernen. Lehr-



James Coburn (links) und Rod Steiger in einem raffinierten Spätwestern über das Thema Revolution. Regie führt Sergio Leone

meister sind die Natur und ein kauziger Einsiedler, der ihm beibringt, wie man überleben kann. Diese Lernzeit entbehrt nicht der Komik, denn Jeremiah gerät öfters in Situationen, die ihn als ungeschicktes Greenhorn zeigen. Er ist aber ein gelehriger Schüler und übersteht einen ersten, strengen Winter ohne Schaden. Er hat erkennen müssen, dass auch in der Natur Gesetze herrschen, die der Freiheit ihre Schranken setzen.

Jeremiah mag gehofft haben, dass sein Leben in den Bergen frei sei von Begegnungen mit anderen Menschen. Er ist jedoch nicht der einzige, der die Einsamkeit aufgesucht hat. Wichtiger als das Zusammentreffen mit zwei weissen Jägern erweist sich die Beziehung zu den Indianern. Beim einen Stamm wickelt er friedliche Tauschgeschäfte ab, beim andern lernt er das Kriegerische, Gefährliche kennen. Als er auf ein von Indianern verwüstetes Haus stösst, in dem nur eine verstörte Frau und ein stummer Junge zurückgeblieben sind, nimmt er sich des Knaben an. Später muss er, um einen Häuptling nicht zu beleidigen, dessen Tochter zur Frau nehmen. Ehe er sich's versieht, hat er – der die Einsamkeit gesucht hat – für eine Familie zu sorgen. Wenn auch zunächst widerwillig, akzeptiert er schliesslich seine Verantwortung für Frau und Kind. An einem Fluss lässt er sich nieder, baut ein Haus und scheint in stiller Abgeschiedenheit ein idyllisches Glück gefunden zu haben. Der Junge ist stumm, die Sprache seiner Frau versteht Jeremiah nicht – das Schweigen ist Garant des Glücks.

Die Stille wird jäh gebrochen durch einen vorbeiziehenden Kavallerietrupp, der Jeremiah's Führung auf dem Weg zu eingeschlossenen, weissen Siedlern beansprucht. Unterwegs betreten sie den hei-

ligen Bezirk eines Indianerstamms. Die Indianer rächen diese Schändung an Jeremiah's Frau und Kind. Von dieser Tat aufs schwerste getroffen, wird nun Jeremiah zum Rächer. Er tötet jeden Indianer, der sich ihm in den Weg stellt. Für die Indianer wird er zur mythischen Figur, zur Herausforderung, an der sie sich bis zum letzten Mann messen können. Jeremiah ist zur Legende geworden – für Indianer und Weisse.

Pollack hat diese Geschichte in Bilder von ungewöhnlich faszinierender Aussagekraft umgesetzt. Die meist winterliche Landschaft der Rocky Mountains widerspiegelt getreu die Seelenlandschaft des einsamen Helden. Das Schweigen ist bildlich geworden. Einmal mehr zeigt sich auch, dass die Form des Western unbegrenzte Möglichkeiten in sich trägt. Denn Pollack hat in einer gängigen Gattung ein durchaus originelles Werk geschaffen, das auf eindringliche, einfache und spannende Art Grundfragen des Menschseins aufwirft. Es ist hier wieder einmal dem Kino vorbehalten, Gewichtiges auf eine Weise darzustellen, die ihrer Einfachheit wegen jedermann zugänglich und verständlich ist.

Letztlich stellt sich nun noch die Frage nach der Ironie in «Jeremiah Johnson». In der Natur erfährt Jeremiah den elementaren Kampf ums Dasein, das Gesetz des Überlebens des Stärkeren. Hat er sich aber nicht von der Zivilisation abgewandt, um gerade diesen Gesetzen zu entgehen? Will dies besagen, dass die Gesetze der Menschen von denen der Natur im Grunde nicht verschieden sind? Der Held also nicht gefunden hätte, was er gesucht hat? Der Schluss des Films, wo Jeremiah von Indianern gejagt, einem Wild vergleichbar die Berge durchstreift, könnte diese Vermutung erhärten. Gewürdigt sollen abschliessend auch die Schauspieler sein, allen voran Robert Redford, der mit erstaunlichem Einfühlungsvermögen einen in jeder Beziehung hervorragenden Jeremiah Johnson gibt.

Kurt Horlacher