

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: 22

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

The Godfather

(Der Pate)

Produktion: USA, 1972

Regie: Francis Ford Coppola

Buch: Mario Puzo und F. F. Coppola nach der gleichnamigen Novelle von M. Puzo

Kamera: Gordon Willis

Musik: Nino Rota

Darsteller: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard Castellano, Robert Duvall, Sterling Hayden, John Marley, Richard Conte, Diane Keaton

Verleih: Starfilm, Zürich

Don Vito Corleone wollte an einem Gemüsestand in den Strassenschluchten von New York nur einige Erfrischungen kaufen. Doch hinter der Tüte voll Süßfrüchte lauerte die Gefahr aus dem Osten: zwei unter der Anonymität grauer, tiefkrepiger Alltags-Filzhüte verborgene Männer füllten den Don mit Blei statt Orangenkernen. Blutüberströmt brach das Oberhaupt einer der mächtigsten Unterwelt-Familien an der chromglänzenden Heckstange seiner Luxuslimousine zusammen. Der Startschuss zu einem der grausamen Gangsterkriege im Grossstadtschungel am Hudson River war gefallen.

In «The Godfather» (Der Pate) lässt Regisseur Francis Ford Coppola nicht nur das Milieu der frühen fünfziger Jahre wiederauferstehen, auch der Film selber ist in seiner dramaturgischen Technik, in seiner Prägnanz auch, in seinem Tempo und dem harten Schnitt sowie der anschaulichen Bildsprache ganz der traditionellen Schule des amerikanischen Gangsterfilmes der Nachkriegsjahre verpflichtet. Der US-Thriller, das in Godfathers Namen brutale Vergnügen made in Hollywood, erlebt seine Renaissance: dem Paten standen Edward G. Robinson, Humphrey Bogart und James Cagney zu Gevatter.

Gedreht wurde der Film, der für die Produktionsfirma Paramount der grösste Kinoerfolg aller Zeiten zu werden verspricht und selbst den im Jahre 1941 von Hollywoods Filmmogul David Selznick produzierten «Gone with the Wind» («Vom Winde verweht»), mit Clark Gable und Vivian Leigh in den Hauptrollen, schlagen soll (Paramount rechnet mit 130 Millionen Dollar Einnahmen), nach dem gleichnamigen Bestseller von Mario Puzo. Das mehrere hundert Seiten starke Werk, eine brillant geschriebene Gangster-Story, die durch die journalistische Verarbeitung des Themas besticht und in der die Seiten

vor Spannung vibrieren, ist dank der gelungenen Konzentration des Stoffes zu einem perfekten Thriller der Macht geworden, in dessen Filmfassung Marlon Brando mit untergründiger Monumentalität den Paten spielt.

Coppola hat ein unerhört facettenreiches, atmosphärisch dichtes, doch von Blut triefendes Leinwand-Porträt dieses Gangster-Patriarchen gezeichnet. Vito Corleone, ein in früher Jugend nach Amerika eingewanderter Sizilianer, der sich jenseits der Grenze, welche die Gesetze setzen, im Land der begrenzt unbegrenzten Möglichkeiten zum Don emporgekitt hat, ist bei alledem ein ehrenwerter Mann geblieben. Hinter aller Unredlichkeit, hinter aller Macht, die er sich dank seinen Beziehungen zu korrupten Politikern geschaffen hat, hinter allem Mord und Totschlag steht der alles beherrschende Familienvater Don Vito Corleone, der grossen Wert auf ehrbaren Lebenswandel legt, der die Seinen mit fester Hand zusammenhält, gütig beschützt und in seinem Machtbereich nach dem Grundsatz «Auge um Auge» als einziger und oberster Richter Recht spricht. Das Reich der Familie Corleone, dieses auf Gewalt, Bestechung und Schlaueit aufgebaute Imperium, vor dessen Mauern das Bundeskriminalamt (FBI) vergeblich nach brüchigen Steinen sucht, steht da als gefestigter Quader in der Steinwüste des Unrechts einer gewalttätigen Welt, die, so wird argumentiert, den Starken zwang, seine Sippe mit dem Recht des Stärkeren zu beschützen.

Sie glauben an die Familie, Gott und Gewalt: in «The Godfather» spiegelt die Geschichte eines italo-amerikanischen Familienclans die Zerstörung von Menschen im Interesse wirtschaftlicher Erfolge



«The Godfather» ist, obwohl das Wort kaum einmal fällt, die Geschichte eines Mafia-Chefs. Mafia: ein geheimnisvoll umwittertes Wort, hinter dem sich für die einen alle Kriminalität der Welt, für die anderen eine Organisation zum Schutze einer bedrohten sizilianischen Minderheit verbirgt. Denn Mafia ist ein sizilianischer Geheimbund, der vermutlich schon im 17. Jahrhundert entstanden, zweihundert Jahre später zahlreiche Anhänger gewann, welche die Selbsthilfe der damals machtlosen Regierung in Neapel vorzogen. Aus dem Mitwirken verbrecherischer Elemente, so wird berichtet, entstand erst die zweideutige Stellung der Mafia, die selbst Verbrechen beging, während sie vor Verbrechen anderer schützte. Mit der italienischen Einwanderung im 19. Jahrhundert nach den Vereinigten Staaten gekommen, bildete die Mafia (auch «Cosa Nostra» oder «The Syndicate» genannt) seit etwa 1920 den harten Kern der amerikanischen Unterwelt. Innerhalb der Mafia fanden vielfach heftige Auseinandersetzungen statt, wie etwa der Krieg zwischen Al Capone und Dion O'Banion in den späten zwanziger Jahren in New York. Amerikanische Senats-Untersuchungskommissionen, präsidiert von E. Kefauver im Jahre 1951 und J. McClelland ab 1957, sowie dem im Jahre 1968 ermordeten Justiz-Minister Robert F. Kennedy, entlarvten die Mafia als Beherrscherin folgender Einkunftsgebiete: Alkohol-, Tabak- und Rauschgifthandel, Prostitution, Wett- und Glücksspiele sowie Wucher und Erpressung. Daneben betätigten sich aber die Mafiosi auch in durchaus legalen Bereichen als da sind: Müllabfuhr, Speditionsgeschäfte, Textilindustrie, Gewerkschaften und Lokalpolitik.

Der Krieg zwischen den fünf mächtigen Mafia-Familien von New York bricht aus, als sich Corleone weigert, seine politischen Beziehungen für das Rauschgiftgeschäft einzusetzen. Eine einzige abgeschlagene Bitte genügt, den ganzen Höllentanz der Blutrache auszulösen, einen Krieg auf Leben und Tod hinter der geschäftigen Kulisse der Millionenstadt auszutragen. Ein Krieg, bei dem die Frauen unwissend im hellen Sonnenschein ihrer Haushaltarbeit nachzugehen haben und die Toten nur beweinen können, während die bewaffneten Männer hinter verschlossenen Jalousien die Schlachtpläne entwerfen. Und so wandelt sich der jüngste Sohn des Don, dem eigentlich eine politische Laufbahn als Senator zugeacht gewesen wäre, in seiner ursprünglichen Heimat Sizilien, dem Zufluchtsort nach blutiger Abrechnung, zum neuen Don. Was der junge Al Pacino als Michael («Mike») Corleone in einer überwältigenden schauspielerischen Studie da auf die Leinwand bringt, stempelt ihn zum Nachfolger des unvergessenen Humphrey Bogart.

Auch in der Schweiz wird «The Godfather», dieser filmische Über-Pate, zu einem Leinwand-Erfolg, der Diskussionen auslöst. Eine reine Darstellung der Brutalität mit kassenzwinkerndem Augenkniefen? Etwa gar eine sentimentale Verherrlichung der Mafia? Wohl kaum. Richtig

einschätzen werden den Film wohl diejenigen, die in der Geschichte des italo-amerikanischen Familienclans eine kritische Spiegelung der ins Kriminelle verzerrten amerikanischen Gesellschaft sehen. Es ist eine Gesellschafts- und Geschäftsmoral, die auch ausserhalb des Unterweltmilieus praktiziert wird: Es geht um die Zerstörung von Menschen im Interesse wirtschaftlicher Erfolge.

Diese Spiegelung ist aber nicht neu; immer wieder hat der amerikanische Gangsterfilm gesellschaftskritisch darauf hingewiesen. Wichtig wird die moralistische Stellung des Künstlers. Durch die ineinandergeschnittenen Schlusszenen – während der neue Boss Michael als Pate das Glaubensbekenntnis spricht, morden seine Killer den gegnerischen Clan – lässt sich die Bosheit in gesteigerter Form, als «das Böse an sich», in symbolisierter Form erkennen als eine Bosheit, die mit gewöhnlichem Unrecht und Verbrechen schon nichts mehr zu tun hat. Francis Ford Coppola leugnet das Böse nicht aus dem Leben hinaus; er erkennt es als eine Wahrheit, die mit zum Menschenbild gehört.

Rolf Niederer



Hommage an das Hollywood-Kino von Hawks und Ford sowie die frühen fünfziger Jahre: aus «The Last Picture Show» von Peter Bogdanovich

The Last Picture Show

(Die letzte Vorstellung)

Produktion: USA, 1971

Regie: Peter Bogdanovich

Buch: Larry McMurtry und Peter Bogdanovich nach der gleichnamigen Novelle von L. McMurtry

Kamera: Robert Surtees

Darsteller: Timothy Bottoms (Sonny Crawford), Jeff Bridges (Duane Jackson), Cybill Sherherd (Jacy Farrow), Ben Johnson (Sam The Lion), Cloris Leachman (Ruth Popper), Ellen Brennan (Geneviève), Glu Gulager (Abilene), Sam Bottoms (Billy)

Verleih: Vita-Films, Genf

Was wohl bewegt einen verhältnismässig jungen Regisseur, einen Film zu drehen, der anfangs der fünfziger Jahre – also in einer beinahe schon vergessenen Zeit – spielt? Weshalb, so müsste man weiter fragen, verwendet er auf das zeitgenössische Detail eine schon beinahe grüblerische Sorgfalt und warum dreht er den Film nach den formalen Kriterien jener Zeit? Nun, «The Last Picture Show» ist ein Erinnerungsfilm, eine Reminiszenz des heute 33jährigen Filmschaffenden an das Hollywoodkino der fünfziger Jahre. Der dramaturgische Aufbau, das betonte Spiel mit Licht und Schatten, das Gebaren der Protagonisten, ihre Kleidung und das Dekor erinnern an Filme von Hawks und Ford; an Filme also, die in mancher Beziehung den Höhepunkt, aber auch den Abschied einer grossen Kinoepoche manifestierten. In den fünfziger Jahren war es, als die grossen Hollywood-Produktionsgesellschaften durch die Konkur-

renz des Fernsehens in Bedrängnis gerieten und Tausende von kleinen Kinos ihre Pforten schliessen mussten. Auch in Amarene, Texas, in dem Ort, wo Bogdanovichs Film spielt, erlebt das Kino seine Sterbestunde. Zum Abschied wird «Red River» von Howard Hawks gegeben: «Seine Gestalten sind völlig dem Irdischen verhaftet, sie verlieren angesichts einer drängenden Wirklichkeit keinen Gedanken an das Transzendente», schreibt Jean-Louis Rieuepeyrou in seinem Buch «Der Western» über Hawks und fährt dann fort: «Hawks' Film 'Red River', die Studie eines texanischen Rinderhirten, ist ein gutes Beispiel dafür.» Und Bogdanovich selber meint: «Ein Film über Texas, als es noch episch war.»

Auch Bogdanovichs Film ist episch, und auch seine Protagonisten verlieren keine Gedanken an das Transzendente. Dem Irdischen sind sie nicht minder verhaftet als ihre Vorgänger, die Rinderhirten, und auch ihre drängende Wirklichkeit hat sich nur scheinbar geändert. Anstelle des Pferdes sind die Pick-up-Wagen und die Cabriolets getreten, in der Schenke plärrt eine Music-Box und ersetzt den ominösen Pianisten des Saloons. Aber noch immer geht es darum, dass sich der junge Mann ein Mädchen unter den Nagel reisst und sich dadurch bestätigt, und noch immer entsteht auf diesem Wege jene Rivalität, deren Folgen oft unberechenbar sind wie die eines Naturereignisses.

Doch die Welt der fünfziger Jahre ist nicht mehr in Ordnung, und die Menschen spüren die kommende Veränderung. «The Last Picture Show» ist nicht nur ein Film der Erinnerungen, sondern auch des Abschieds von einer Epoche. Signalisiert wird das durch den Tod des

letzten Westerner im öden Kaff: Sam, der Löwe, hat nicht nur einen muffigen Billardsaal und das kleine Kino geführt, in dem sich die jungen Paare knutschten, sondern auch vom Abenteuer der Freiheit und der Weite der Prärie zu erzählen gewusst. Und seinen Beinamen hat er von einer Frau erhalten, die er gar wundersam verführt hat und die noch immer von diesem aussergewöhnlichen Tage zehrt. Was wundert's, wenn sich da die Burschen von Amarene, die sich errötend und unbeholfen an Büstenhalterhaken zu schaffen machen und Liebe mit abgestandener und verkrampfter Sexualität verwechseln, ihn zum Vorbild nehmen. Doch sein Ende ist auch das Ende der Legende, die er verkörperte, ist der endgültige Abschied von der Pionierzeit. Mit ihm stirbt eine Epoche amerikanischer Geschichte, das kleine Kino mit seinem Angebot an Ersatzrealität und damit auch der Lebensgeist der Siedlung. Wie eine Geisterstadt wird Amarene am Ende des Films vom Wind durchwühlt, Staub wirbelt auf, und der geistig behinderte Junge, der immer Sams speziellen Schutz genoss, liegt von einem Lastwagen verkarrt auf der Strasse. In der nostalgischen Haltung liegt wohl die Ursache für den Erfolg dieses Filmes vor allem in den Vereinigten Staaten. Die Schlager von Hawk Williams, Jo Stafford und Tony Bennet wecken Erinnerungen bei einer Generation, die damals ihre Jugendzeit verbrachte und ihre Pubertät an der Schwelle eines Übergangs zwischen Rückwärtsgewandtheit und Eskalation erlebte, wobei das Aufbrechen neuer Ordnungen vor allem auf der Ebene der Beziehungen zwischen den Geschlechtern erhebliche Verwirrung stiftete. Das ist auch der Grund, weshalb Bogdanovich gerade diesem Thema eine ähnliche Bedeutung in seinem Film beimisst wie dem Niedergang Hollywoods. Er selber hat diese Zeit als jugendlicher erlebt, und es ist unschwer zu erkennen, dass er selber an dieser Verunsicherung, die manchen in

die Flucht schlug (zum Beispiel in den Koreakrieg), zu tragen hatte. Aber dennoch bleibt der Rückblick nicht ohne Huldigung an die süsse Frucht Jugend; nicht ohne Verklärung wird eine Vergangenheit gesehen, die vielleicht diese romantischen Züge erst in der Erinnerung erhielt. Das führt dazu, dass dieser Film auch jene anspricht, welche die Schwelle zum Erwachsenwerden zu einem andern Zeitpunkt überschritten haben: die ältere und die jüngere Generation. Und es ist möglich, dass er jenen eine Hilfe ist, die eben in diesem Augenblick den Schritt vollziehen. Denn festzuhalten ist, dass für das Individuum in jedem Falle ein Zeitalter zu Ende geht, wenn es seine Kindheit endgültig hinter sich lässt, und der Abschluss dieser Epoche wird immer im Zeichen der Auseinandersetzung zwischen Tradition und Neubeginn, d.h. zwischen Geborgenheit und Aufbruch ins Unbekannte, stehen. In diesem Sinne hat Bogdanovichs Film Allgemeingültigkeit. Diese Schau des aussergewöhnlichen Werkes darf nicht ausser acht gelassen werden, so sehr der Film gerade den Filmfreund dazu verlockt, in ihm nur einen brillanten und formal bestechenden Nachruf auf Hollywoods grösste Zeit zu sehen.

Und dennoch: Die Freude am Zitat und die offenkundige Begeisterung für den Hollywoodfilm der frühen fünfziger Jahre prägen den Film. So zu arbeiten, wie es einst Hawks und Ford taten, muss Bogdanovich verlockt haben. Gerade dieses Nachvollziehen, das in seiner Art durchaus wiederum einen eigenständigen Filmstil abgibt, zeigt nun im nachhinein, auf welcher hohen Stufe damals der gepflegte Hollywoodfilm gestanden ist. Das starke dramaturgische Element, das sich bis in die Beleuchtung und in das Dekor

hinein niederschlägt, wirkt zwar alt, aber nicht veraltet und hat gerade für den sozialkritisch gebenden Film immer noch seine Bedeutung. Die Ruhe und Entschiedenheit dieses Filmstils, seine fast absolute Logik faszinieren und wirken wie eine Erholung von den zahllosen Experimenten, mit denen der Filmbesucher der Gegenwart konfrontiert wird.

In Bern hat «The Last Picture Show» seine schweizerische Erstaufführung erlebt und ist prompt durchgefallen. Man misst Bogdanovich heute an seinem Erfolgsfilm «What's Up, Doc?», einem hochintelligenten filmischen Klamauk (ZOOM Nr. 19/1972, S. 3). Mag sein, dass deshalb viele mit falschen Erwartungen ins Kino zogen, mag sein, dass die Tageskritik zu stark bloss das Hommage aufs Hollywoodkino in den Vordergrund stellte, statt auf die Tatsache hinzuweisen, dass Bogdanovich mit den Mitteln eines bewährten Kinos eine Studie über Wirklichkeit und Mystifikation der jüngsten Vergangenheit angestellt hat, die durch die sozialkritische Haltung über ihre Zeit hinausweist.

Urs Jaeggi

Shaft

Produktion: USA, 1971

Regie: Gordon Parks, nach der Vorlage von E. Tidyman

Kamera: Urs Furrer

Musik: Isaac Hayes

Darsteller: Richard Roundtree, Moses Gunn, Charles Cioffi, Christopher St John

Verleih: MGM, Zürich

Dieser hundertminütige, unterhaltsame Thriller zwischen Mafia, Black Panther und Polizei wäre weiter nicht der besonderen Rede wert, hätte ihn nicht ein schwarzer Regisseur innerhalb des amerikanischen Kinosystems geschaffen: Gordon Parks, der sich vor zwei Jahren mit einem recht subtilen Debüt, «The Learning Tree», empfohlen hat, mit einem Vorläufer jener Welle schwarzer Filme, die nun auch Europa überschwemmen soll. Wobei nicht ganz einleuchtet, wie Filme, die von Schwarzen für Schwarze gedreht werden, bei uns gleiche Kassenerfolge erzielen sollen wie in den USA und speziell in den schwarzen Quartieren der Grossstädte. Aber die Leute von der Branche haben immer ihre eigenen Vorstellungen gehabt – und auch ihre Lektionen erhalten.

Shaft, ein schwarzer Privatdetektiv mit ordentlichen Beziehungen zur offiziellen (weissen) Polizei, ist der kaltblütige, clevere, harte, allzeit disponible und galante Supermann, der immer wieder von der (vorzugsweise weissen) Kinoleinwand ins Parkett hinunterstrahlt. Er nimmt sich einer anfänglich recht verworrenen Angelegenheit an: Er soll die Tochter eines Schwarzen befreien, der seinerseits von

der Not seiner Brüder profitiert, indem er mit Rauschgift ein Vermögen macht. Gordon Parks verknötet nun die verschiedenen Fäden in einem Harlemer Labyrinth; er mischt Sequenzen der Verfolgung, der Gewalt und Unsicherheit mit Genrebildchen vom Elend, das sich schön photographieren und mit den Leuchtreklamen einer vermeintlichen Luxusstadt und dem etwas verstohlen prangenden Sternbanner konfrontieren lässt. Am weitesten gehen dabei noch die Songs von Isaac Hayes; aber auch sie sind konsumierbar geworden: so die Texte von der verlorenen Freiheit, dem unmöglichen Glück der Schwarzen, die sich nicht mehr verträsten lassen. Bleibt so das Soziogramm der Schwarzen in Amerika reine Staffage, so ist «Shaft» film-soziologisch doch nicht unbedeutend. Der Detektiv steht dem schwarzen Kinogänger doch um eine Spur näher als der kultivierte Sidney Poitier: Richard Roundtree ermöglicht die völlige Identifikation des Zuschauers. Das Happy-end ist ausschliesslich Sache der Schwarzen, die zur Selbsthilfe greifen – die weissen Polypen rasen mit Sirenengeheul heran, nachdem die ganze Sache bereits erledigt ist: Wie schon während des Films bleibt ihnen auch hier nichts anderes übrig, als zu konstatieren, zu photographieren, zu den Akten zu nehmen. Hier klingen einige interessantere Saiten an, etwa im Finale im Hotel, wo sich die Schwarzen als Portiers, Servierboys und Köche verkleiden und zur Aktion schreiten. Auch in der Charakterisierung der Personen und Gruppen schneiden die Weissen schlechter ab: Üble Spezies und gute Kerle, so Parks, gibt es zwar hüben und drüben; aber ins untere Extrem der Hinterhältigkeit, Feigheit und Brutalität fallen doch die Weissen. Und wo es darum geht, die schwarze Entführte zu befreien, spannen der Individualist, der Rauschgiftboss und die Leute der Black-Panther-Bewegung, die irgendwo unprofiliert zwischen Gangsterbande und revolutionärer Phalanx angesiedelt bleibt, zusammen: Während sich Weisse gegen-



Auszeichnung für Peter von Gunten

Der 31jährige Schweizer Filmschaffende Peter von Gunten aus Bern ist zum Abschluss des Arbeitsgesprächs «Fernsehworkshop» in der Katholischen Akademie in Trier mit dem Anerkennungspreis für seinen Dokumentarfilm «Bananera Libertad» (im Verleih ZOOM) ausgezeichnet worden, der Entwicklungsprobleme in Lateinamerika behandelt. Verleiher und Stifter dieses mit 20 000 Mark dotierten Preises sind das bischöfliche Hilfswerk «Miserior», das diakonische Werk der Evangelischen Kirche «Brot für die Welt» sowie die katholische Akademie in Trier. Das sechstägige Arbeitsgespräch unter dem Leitwort «Für eine gerechtere Welt» wollte Verständnis für die Entwicklungsländer wecken und Möglichkeiten der Entwicklungspolitik und -hilfe bewusstmachen.



Ein Film von Schwarzen für Schwarze gedreht: Richard Roundtree in «Shaft» von Gordon Parks

seitig kaltblütig killen, verbindet die Schwarzen über viele Gegensätze hinweg Solidarität.

Diese Untertöne dürften dem schwarzen Publikum der Slums, auf das auch die Sprache mitunter recht deftig zugeschnitten ist, nicht entgehen; aber mehr ist bei Parks nicht drin. Der Film ist letztlich re-kuperierbar; er profitiert eher von einer miesen Situation, die auf Veränderung drängt, als dass er das Bewusstsein, das zur Veränderung nötig wäre, entstehen oder erweitern liesse. Bruno Jaeggi

Junior Bonner

Produktion: USA, 1972

Regie: Sam Peckinpah

Buch: Jeb Rosebrook

Musik: Jerry Fielding

Darsteller: Steve McQueen, Robert Preston, Ida Lupino, Joe Don Baker, Barbara Leigh, Ben Johnson

Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Sam Peckinpah, dersich in so aufsehenerregenden Filmen wie «The Wild Bunch» und «Straw Dogs» auf spektakuläre Art mit dem Thema Gewalt auseinandergesetzt hat, scheint sich mit «Junior Bonner» von seinen Anstrengungen gleichsam auszuruhen. Er wendet sich einem andern, weniger brisanten Stoff zu und erzählt weitgehend spannungslos Episoden aus dem Leben des Rodeo-Cowboys Junior Bonner. Das heutige Arizona, typisch für den Westen der Vereinigten Staaten, bildet den Hintergrund zum Film; das Leben heutiger Cowboys bietet Anlass, Erbe und Tradition des alten, legendären Westens zu betrachten. Peckinpah führt uns in die Welt der amerikanischen Folklore; ironisierend zeigt er, wie die Legende noch lebt, wie daraus mit Souvenirs und Touristen-Attraktionen Geld zu machen ist. Die Zivilisation hat sich des rauen Westens bemächtigt und ihn zum Ausstellungsobjekt erniedrigt.

Die Rodeos sind wohl auch Teil dieser Legende, zugleich aber auf erstaunliche Weise echtes Erbe und unverfälschte Tradition. Dies zeigt Peckinpah sehr schön an Junior Bonner und seinem Vater Ace, den beiden Hauptgestalten in «Junior Bonner». Beides sind von der Zivilisation unverdorben Naturburschen, die an den Rodeos ihren Mut und ihre Geschicklichkeit beweisen. Sie tun es nicht um des Geldes wegen – sie verdienen nicht viel –, sondern weil dies für sie die einzig mögliche, die einzig freie Lebensform ist. Während der Sohn zu seinem Tun Distanz hat und eingesehen hat, dass sein Leben ein Anachronismus ist, träumt sein Vater den Traum vom grossen Glück. Wie seine Vorfahren vor 100 Jahren glaubt er noch, in Nevada als Goldgräber reich zu werden. Rückschläge können ihm nichts anhaben. Er beabsichtigt allen Ernstes, nach Australien auszuwandern, um dort erneut nach Gold zu suchen. Australien, nicht mehr Amerika, ist jetzt das Land der Zukunft!

Junior Bonner ist seinem Vater in vielem



Steve McQueen als Junior Bonner

ähnlich. Allerdings hat er keine Träume mehr; in leiser Resignation – unberührt von materiellen Verlockungen – führt er ein unstetes Leben, zieht von Rodeo zu Rodeo, um einen wilden Stier während acht Sekunden in den Zügeln zu halten... Obschon leicht ironisierend, hat Peckinpah die Welt der Rodeo-Cowboys mit viel Liebe und Sympathie gestaltet. Mit Ausnahme einiger spektakulärer Rodeo-Szenen und einer amüsanten Saloon-Schlägerei verursacht sein Film nicht viel Aufregung. Man spürt eine gewisse Nostalgie nach Zeiten und Orten, die es nicht mehr gibt. «Junior Bonner» ist ein beschaulicher, gelegentlich etwas langatmiger Film, der mit leisem Humor auf der Suche nach einer verschwundenen Welt ist. Peckinpah hat diesen Unterhaltungsfilm mit leichter Hand gedreht. Zur Abwechslung sieht man wieder einmal ein freundlicheres Amerikabild auf der Leinwand: das menschliche und warme Amerika des Westens, das es auch heute noch gibt. «Junior Bonner» ist sicher nicht ein allzu gewichtiges Werk, aber immerhin ein Film, der es wert ist, dass man sich darüber einige Gedanken macht.

Kurt Horlacher

Henry VIII And His Six Wives

Produktion: England, 1972

Regie: Waris Hussein

Darsteller: Keith Michell, Donald Pleasance, Charlotte Rampling, Jane Asher

Verleih: Columbus Film, Zürich

König Heinrich VIII., eine der tumultuösesten Gestalten der englischen Geschichte, hat es den Filmemachern schon einige Male angetan. Das ist weiter nicht verwunderlich, denn sein skandalöser Lebenswandel ruft ja geradezu nach Verfilmung. Im Vordergrund standen denn auch bei den meisten Bearbeitungen das Blaubart-Motiv, die Geschichte um Hein-

richs sechs Frauen, von denen er zwei hinrichten liess.

Noch interessanter als sein immerhin schon recht aufregendes Liebesleben sind jedoch seine Taten und Wege als rücksichtsloser Herrscher. Umgeben von Verrätern, Intriganten, Schmeichlern und Aufwieglern, regierte er sein Land von 1509 bis 1547 absolutistisch. Er war ebenso stark wie böse, setzte seine Macht skrupellos ein und schreckte vor keiner Schandtat zurück. Man würde meinen, dass gerade diese politische Seite von Heinrich VIII. einen heutigen Regisseur zu einer Auseinandersetzung reizen müsste. An diesem König liessen sich vielfältige Aspekte der Macht, des Terrors und der Unterdrückung zeigen.

In der vorliegenden englischen Produktion hielt man sich leider einmal mehr ans Bewährte und bediente sich der bekannten amourösen Eskapaden Heinrichs, um die Leute ins Kino zu locken. Waris Hussein rollt das Liebesleben des Königs fast kammerspielartig ab, für ausgedehntere geschichtliche Dimensionen bleibt da wenig Raum. Man begegnet in Heinrich einem meist lächerlichen Geck ohne besondere Ausstrahlung. Von der Dämonie dieser fragwürdigen Gestalt ist wenig zu spüren, irgendwelche Faszination geht kaum von ihr aus.

Eigentlich nur in der Rolle von Heinrichs Berater Cromwell, glänzend dargestellt von Donald Pleasance, schimmert etwas durch von der Ungeheuerlichkeit jener Zeit. Was letztlich bleibt, ist ein unverbindlicher, konventionell gemachter Unterhaltungsfilm, der sich eines historischen Stoffes bedient hat, ohne dessen wichtige und auch heute noch aktuelle Fragen aufzugreifen. Kurt Horlacher



Korrigenda

Aus einem technischen Versehen ist die letzte Nummer von ZOOM mit einer falschen Numerierung versehen worden. Die Ausgabe vom 9. November sollte die Nummer 21 (nicht 20) tragen. Wir bitten unsere Leser dafür um Entschuldigung.

Die Redaktion