

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: 1

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: 11.05.2025

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

FILM KRITIK

The Aristocats

(Aristokatzen)

Produktion: USA, 1968–1970

Regie: Wolfgang Reitherman

Verleih: Parkfilm, Genf

Auch nach dem Hinschied der beiden Begründer der Disney-«Tradition», Walt Disney und dessen Freund Ub Iwerks (des eigentlichen «Vaters» von Mickey Mouse), bleibt die hohe Qualität der Zeichentrickfilme bewahrt. Das «Dschungelbuch» und nun neuerdings die «Aristokatzen» zeigen einen deutlichen Aufschwung an, nachdem sich eine Zeitlang die Produkte der kalifornischen Zauberateliers bedenklich der Konfektion angenähert hatten. Die Meister der Slapstick-Komödie bringen es fertig, auch den gegenüber solchem Vergnügen eher kritisch eingestellten Kinogänger seiner Argumente zu berauben: Die Funktion des Gags wird hier wieder einmal mit der Meisterschaft des Könners, des professionellen Perfektionisten, demonstriert.

Die Story, im Paris von 1910 angesiedelt, ist unkompliziert: Eine vermögende alte Dame setzt ihre Katzen – Duchess und deren «Kinder» Toulouse, Berlioz und Marie – als Alleinerben ein, sehr zum Missvergnügen von Butler Edgar, der sich schon als Millionär gewöhnt hat. Edgar entführt die Katzenfamilie, die sich nun gezwungen sieht, ohne den gewohnten Luxus und auf sich allein gestellt den Weg zurück zu finden. Glücklicherweise nimmt sich der Strassenkater Tom O'Malley der Hilflosen an, erschliesst Duchess und den Kleinen eine neue Welt und zieht nach allerlei Abenteuern als Triumphator an der Seite der aristokratischen Katzen in die herrschaftliche Villa ein.

Die Liebe zum Detail, die unnachahmliche Gestaltung der Charaktere und die skurrile Mischung von Tier- und Menschenbeobachtung machen den eigentlichen Reiz des ab und zu auf der Grenze zwischen Kitsch und Kunst balancierenden Films aus. Die Vermenschlichung der Tiere gestattet manchen ironischen Seitenblick auf menschliches Verhalten: Die Werbung des selbstsicheren Abenteurers Tom O'Malley um Duchess beispielsweise ist eine köstliche Persiflage und ein Hauptspass für sich. In zahlreichen kleinen Episoden glossiert die muntere Schar aus dem Disneyschen Tierbuch kleine Schwächen und Eitelkeiten von «Menschen wie du und ich»; der Ton bleibt immer liebevoll und versöhnlich, so richtig zum Mitlachen und Mitfreuen. Die

originellen Ideen und die wirbligen Bildabläufe in den Gag-Szenen tragen dazu bei, den technisch brillanten Film zu einem fröhlichen, warmherzigen Spass für jung und alt werden zu lassen.

Urs Mühlemann

Joe Hill

Produktion: Schweden, 1971

Regie: Bo Widerberg

Buch: Bo Widerberg

Kamera: Petter Davidsson, Jörgen Persson

Musik: Stefan Grossman

Darsteller: Thommy Berggren (Joe Hill), Anja Schmidt (Lucia), Kelvin Malave (The Fox), Evert Anderson (Blackie), Cathy Smith (Cathy), Hasse Persson (Paul), David Moritz (David), Richard Weber (Richard), Joel Miller (Ed Rowan)
Verleih: Cinévox, Genf

Zwei grosse Filme europäischer Regisseure haben uns erreicht, die sich mit dem Schicksal von Auswanderern befassen, die in Amerika statt des gelobten Landes mit seinen unbegrenzten Möglichkeiten einen gemeinen Tod fanden. Beide Filme üben über die Schilderung des Schicksals ihrer historischen Figuren hinaus scharfe Kritik am perfiden Nationalismus der dort herrschenden Klasse, und beide sind – trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer geschichtlichen Belegbarkeit – Hinweise, ja Modelle auf das heutige Amerika, das in einer fortwährend fanatischer werdenden «law-and-order»-Hysterie unliebsame Menschen mehr oder weniger elegant einfach von der Bildfläche verschwinden lässt. Gemeint sind des Italieners Giuliano Montaldos «Sacco e Vanzetti» und des Schweden Bo Widerbergs «Joe Hill». Beide Filme schildern mit letzter Konsequenz, wie amerikanische Einwanderer,

die sich für eine soziale und rechtliche Besserstellung ihrer Schicksalsgefährten politisch engagieren, nach fragwürdigen Prozessen, die jenen zu Recht geschmähten Scheinprozessen in den Oststaaten in nichts nachstehen, beseitigt werden (vgl. dazu ZOOM Nr. 23, 1971, S.2, Kritik von «Sacco e Vanzetti»).

Der Bezug zur Gegenwart wird in Bo Widerbergs «Joe Hill» fast noch deutlicher als bei «Sacco und Vanzetti». Der Schwede, der bereits in «Adalen 31» (ZOOM Nr.14, 1971, S.2) einen historischen Streik zum Anlass nahm, um etwas zu den Arbeiterunruhen von 1968 in Schweden zu sagen, zieht auch in seinem neuen Film offensichtliche Parallelen zu gewissen Prozessen in den Vereinigten Staaten, so vor allem zu jenem gegen den Black-Panther-Führer Bobby Seale. Der Rückgriff auf ein geschichtliches Ereignis ist ihm Mittel, Kritik an der Gegenwart zu üben. Die Geschlossenheit des historischen Stoffes macht die politische Konsequenz wenig transparenter Geschehnisse der Jetztzeit sichtbar und legt bestimmte Verhaltensweisen bloss.

Im Mittelpunkt des künstlerisch ausgewogenen und eindringlichen Films von Bo Widerberg steht der Schwede Joel Hillström, der 1902 zusammen mit seinem Bruder nach Amerika auswandert, um eine bessere Existenz zu finden. Trotz allen Schwierigkeiten, die ihm bei der Arbeitssuche begegnen, bleibt er vorerst ein unpolitischer Mensch und fühlt selbst als Besitzloser etwas von jener Freiheit und Ungebundenheit in diesem gigantisch weiten Land. Zu Fuss zieht er nach ergebnisloser Stellensuche in New York nach dem Westen, die Spuren seines offenbar erfolgreicher Bruders suchend. Aus

Für seinen Kampf um ein besseres Amerika verprügelt: Thommy Berggren als Joe Hill im gleichnamigen Film von Bo Widerberg



Joel Hillström wird nach und nach Joe Hill, der Amerikaner, der «sein» Land und dessen Möglichkeiten als Tramp und Gelegenheitsarbeiter entdeckt. Seine offenen Augen enthüllen ihm indessen nicht nur Naturschönheiten, sondern auch soziale Ungerechtigkeit. Sein politisches Selbstbewusstsein wächst, als er erkennt, dass die Arbeiterschaft von den Mächtigen des Landes ausgebeutet wird, dass die arbeitenden Menschen – selbst rechtlos und um eine karge Existenz ringende Wesen – sich für eine immer reicher werdende Klasse abrackern müssen. Joe Hills Rechtsempfinden führt eine Wandlung herbei: Er wird ein politischer Bänkelsänger, der in Konkurrenz zur Heilsarmee mit Protestliedern an der Strassenekke für die Anliegen der Arbeiter einsteht; er organisiert eine idealistisch gesinnte, aber unwirksam und naiv agierende Gewerkschaft für Wander- und Hilfsarbeiter, die den stolzen Namen «Industrial Workers of the World» (Wobblies) trägt. Joe Hills politische Aktivität bleibt nicht ohne Folgen. Wenn er singt oder wenn er sich weigert, die amerikanische Flagge zu küssen, weil er sie als das Emblem der besitzenden Klasse betrachtet, gerät er mit der Polizei in Konflikt. Er wird zur unerwünschten Person, weil er die für die Mächtigen so bequeme Institution von «Ruhe und Ordnung» empfindlich stört. Fremde haben zu arbeiten, nicht zu politisieren! Ein Mordprozess gegen den unbeliebten Schweden wird zum Vorwand, ihn zu beseitigen. Falsche Zeugen sagen aus. Noch hätte sich Joe Hill retten können, doch er will eine inzwischen «sozial aufgestiegene» Einwandererin, mit der er nach seiner Ankunft in New York auf der Feuerleiter der Metropolitan Opera der «Traviata» gelauscht hat, nicht korrumpieren. 1915 wird er, der er noch immer an ein besseres Amerika glaubt, erschossen. Mit drei, vier Besenstrichen fegt der Wärter im Staatsgefängnis von Utah die grosse Amerikakarte vom Boden, die Joe Hill mit Kreide liebevoll hingemalt hat. Bo Widerberg zeigt uns diesen Film mit den Augen seines Helden. Da steht zuerst das Staunen über diese neue Welt, die der Einwanderer entdeckt, und es folgt mit ungeheurer schönen und eindringlichen Bildern Joe Hills Reise durch das weite Land. Zusehends wird der Zuschauer für die soziale Unrast unter den Arbeitern sensibilisiert, wird er darauf vorbereitet, dass der Schwede in seinem Kampf um Gerechtigkeit gegen eine unüberwindbare Mauer anrennt. «Joe Hill» ist ein unglaublich schöner, aber auch tragischer Film. Er ist die Ballade vom Sozialisten auf verlorenem Boden. Widerberg zeigt das ohne grosses Pathos, ohne Weinerlichkeit, aber auch ohne Hass. Geschildert wird das Dilemma einer frühen Rebellion, die sich im nachhinein wie ein romantisches Volkslied ausnimmt, aber dennoch die Merkmale eines Lehrbeispiels trägt. Unerwartete Lebensfülle und vitale Emotion tragen Joe Hills Kampf gegen die Ausbeutung der Arbeiter und helfen ihm schliesslich, auch jenen Tod zu ertragen, den er nicht verdient. In Thommy Berggren hat Bo Widerberg einen Schauspieler gefunden, der

dieser Rolle alles zu geben weiss, der das Schicksal von Joe Hill nicht einfach schauspielerisch nachvollzieht, sondern es neu erlebt und empfindet.

Die künstlerische und damit auch die politische Relevanz des Filmes von Bo Widerberg wird auch augenfällig in der Vielschichtigkeit seiner Aussage. Da wird zwar sehr deutlich jene fragwürdige Einstellung gewisser Machthaber kritisiert, die glauben, bestimmte politische Ideen seien mit der Eliminierung ihrer Urheber rückgängig zu machen; ein schwerwiegender Irrtum, der das Bild der Geschichte in verzerrender Weise immer wieder prägt. Widerberg verhehlt aber – wie schon in «Adalen 31» – nicht, wie schwierig es ist, politische Gedanken als Erbgut zu übernehmen und weiterzuführen. In der Schlusssequenz, die nur noch Wehmut, Verzweiflung und Bitterkeit hinterlässt, zeigt der Regisseur das totale Unvermögen der Wobblies, Joe Hills Testament zu erfüllen, einer Handlung nachzukommen, die ohnehin schon mehr Symbol denn politische Aktion ist. Das ist unzweifelhaft ein Hinweis auf die Unfähigkeit in den eigenen Reihen und somit Erklärung dafür, weshalb noch heute Menschen für ihre elementaren Rechte kämpfen und sterben müssen.

Joe Hill ist kein Agitationsfilm, sondern ein mit letzter künstlerischer Konsequenz und Überlegenheit gestalteter Politfilm. Bo Widerberg hat sein Werk auf den Menschen und das Menschliche ausgerichtet, darum wissend, dass jede Ideologie den Menschen seiner Freiheit beraubt, ihn zum ausgelieferten Rädchen in einem System macht, wenn sie die Individualität des Einzelnen zu zerstören beginnt. Darin wahrscheinlich liegt die Grösse dieses Werkes: Es lässt sich nicht von all jenen kleinen und grossen Hetzern und Weltverbesserern für ihre Sache pachten, die nach Humanität schreien, aber bloss eine Umgruppierung der Machtverhältnisse suchen. Joe Hill empfängt die Kugeln seiner Häsher und Richter in der Hoffnung auf eine bessere Welt und nicht im Glauben an ein neues Imperium. Seine Gefühle sind frei von jenem scheinbar berechtigten Hass und Zorn gegen seine Unterdrücker. Gerade in dieser, vielleicht schwer begreiflichen Haltung liegt die Glaubwürdigkeit seines Lebenskampfes und seiner Persönlichkeit begründet.

Urs Jaeggi

I, Monster

(Ich, ein Monster)

Produktion: Grossbritannien, 1971
Regie: Stephen Weeks
Drehbuch: Milton Subotsky, nach Stevensons Vorlage «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde»
Darsteller: Christopher Lee, Peter Cushing, Mike Raven
Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Der phantastische Film basiert mit seinen wesentlichen Elementen auf der Struktur

des Doppelgängers und des Dualismus. Die eine Figur tritt dabei als das negative Abbild ihrer selbst auf. Nicht verwunderlich, wenn sich dieses Genre immer wieder mit Vorliebe an Stevensons 1886 verfasste Novelle «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde» heranmacht. Sheldon Lewis eröffnete bereits 1919 die Serie; ein ähnliches Thema behandelte Murnau ein Jahr später in «Der Januskopf»; im gleichen Jahr implizierte Robertson in seiner Jekyll-Hyde-Version religiöse Motive, die durch den Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen auf christliche Motive per excellence zielten. Erst 1932 wurde das Thema wieder aufgegriffen, von Robert Mamoulian, der sich von engmaschig moralischem Denken löste und sich für den Konflikt zwischen Zivilisation und Natur interessierte: ein Urteil über den völlig zerrissenen Menschen blieb hier also glücklicherweise aus.

Recht häufig sind sich in den folgenden Jahren weitere Adaptionen und Bearbeitungen gefolgt: keine von ihnen – auch Renoirs «Le Testament du Dr Cordelier» – hielt einem Vergleich mit Mamoulians Werk völlig stand. Sicher auch nicht der vorliegende, immerhin sorgfältig und mit einigem Ernst inszenierte Streifen von Stephen Weeks, der unentschlossen und oberflächlich bleibt. Zwar verlegt er die Handlung ins Jahr 1906, man spricht also von Freud und glaubt, etwas mehr erklären und dadurch auch etwas mehr erfassen zu können. Sowohl in der Darstellung von Ich, Über-Ich und Es wie auch in der Konkretisierung der Revanche durch die Natur bleibt die Regie zu ungefähr. Andererseits verzichtet Weeks auf jeden schnellen Effekt; gepflegt und gemessen versucht er sich dem Konflikt des Menschen zu nähern, in dem Norm und gesellschaftsbedingtes Verhalten Triebkräfte verdrängen, die hier nun die Fassade der Zivilisation durchbrechen: Dabei verliert das Individuum die Herrschaft über eine Freiheit, die er sich selbst zurechtlegen wollte und die nun völlig autonom alles bestimmt und beherrscht. Wann bringt uns wohl ein Regisseur einen kontrollierten Hyde?

Jedenfalls wäre ein moderner Mamoulian fällig, der nicht, wie die wohl fast zwei Dutzend inzwischen gedrehten Adaptionen, direkt oder indirekt auf die vorher bestandene, straffe gesellschaftliche Ordnung zurückgreifen muss. Dabei hätte Weeks mit Christopher Lee einen Darsteller zur Hand gehabt, der auch als Hyde eine gewisse Ambivalenz: eine irritierende Öffnung auf andere Themenkreise, hätte deutlich machen können. Aber so wie das erotische Moment, die ungehemmte Libido, fehlt, so vermisst man auch jenen Lee, den wir als Dracula – schliesslich auch eine Doppelgängerfigur – kennengelernt haben. Da erinnert man sich lieber an Terence Fishers Hyde (1961), den er zwar zynisch, aber jung und verführerisch zeichnete, während Jekyll als griessgrämiger, langweiliger Bürger erschien. Doch Weeks hat sich offensichtlich damit zufriedengegeben, Stevenson zu respektieren, nicht aber in irgendeiner Weise auszuschöpfen, und einen Film zu insze-



nieren (im, wie es sich gehört, spätviktorianischen Dekor und mit einer gekonnten Kamera), nicht aber zu schaffen.

Bruno Jaeggi

Illusionslose Besinnung über den barbarisierten Aussenseiter in uns? Aus «The Quiet Days in Clichy» von Jens Jørgen Thorsen

Quiet Days in Clichy

(Stille Tage in Clichy)

Produktion: Dänemark, 1969
Regie: Jens Jørgen Thorsen
Buch: Thorsen nach dem gleichnamigen Roman von Henry Miller
Kamera: Jesper Hom
Musik: Country Joe McDonald, Ben Webster u. a.
Darsteller: Paul Valjean, Wayne John Rodda, Elsbeth Reingard, Louise White
Verleih: Victor-Film, Basel

Vielleicht waren die letzten Wochen des Jahres 1971 klimatisch besonders günstig für diese filmsprachliche Miller-Adaptation, oder irgendein hämischer Verleiher oder Kinobesitzer wollte der nun bald endgültig verabschiedeten Filmzensur noch einen letzten harten Tritt versetzen – jedenfalls ist dieses dänische Werk über das geheime Sexleben zweier Amerikaner in Paris mit mehr als zweijähriger Verspätung doch noch in die Schweizer Kinos gelangt, nachdem es vor Jahresfrist der Stadt Zürich noch als Anschauungsmaterial für ein Porno-Seminar gedient hatte. Carl und Joey, beides Junggesellen mit unstillbarem Hunger, sind seit sechs Jahren im Quartier Clichy ansässig und leben in einer kleinen Altwohnung. Carl, der jüngere, spricht etwas Französisch und arbeitet auch gelegentlich, im Film spricht er allerdings bloss davon; Joey, der Glatzkopf, kratzt sich die Resten zusammen und frisst, was schon in den Kübel gewandert ist. Vor allem aber reden und leben die beiden von der Fleischelust, lassen sich heimsuchen von nym-

phomanischen, sexgierigen Frauen und suchen selber triste Dirnen und wegelaufene Mädchen heim.

Sie kopulieren also fröhlich drauflos, zu zweit, zu dritt und zu viert, oder schlendern durch Gassen und Strassen von Paris, auf der Suche nach billigem Essen und anderen Triebstillern. Wenn es dann im vertrauten Quartier doch zu traurig wird, machen sie einen kleinen Abstecher nach Luxembourg, wo – wie es scheint – eine grosse Nachfrage nach ihrer potentiellen Tüchtigkeit herrscht, bis sie des Fettes und der zwei- oder vierbeinigen Kühe wieder überdrüssig werden. Dann erzählt Joey nach der Rückkehr von Nys, die er eigentlich hätte heiraten können, weil das Leben mit ihr immer so sorglos einfach war; er zitiert dazu aus Millers Roman: «Ein gutes Essen, ein gutes Gespräch, ein guter Fick – wie könnte man denn einen Tag besser verbringen? Sie (Nys) kannte keine Gewissensbisse, es gab keine Sorgen, die sie nicht leicht abwarf. Sie liess sich einfach von der Strömung treiben. Sie brachte keine Kinder zur Welt, trug nichts zum Wohlergehen der Allgemeinheit bei, liess in der Welt keine Spur hinter sich zurück. Aber wohin sie auch kam, wurde das Leben leichter, reizvoller, beschwingter.» Vielleicht eifert Joey ein klein wenig dieser Nys nach, wenn er eines Nachts auf dem Champs Élysées eine heruntergekommene Dirne anbindet, ihr ein feudales Nachtessen trotz Widersprüchen in einem teuren Restaurant bezahlt und stundenlang den weinerlich-romantischen Berichten von ihrem verlorenen Nachtklub in Los Angeles und dem gütigen amerikanischen Mäzen zuhört, aber dann vor ihrer überbordenden Dankbarkeit, weil sie einmal wieder anständig behandelt worden sei,

flieht und schliesslich auch das noch bezahlt, was er ihr gar nicht mehr schuldig geworden ist.

Mit dem ersten Sexspiel zu dritt, schon im Vorspann des Films, werden beim Betrachter bewusst pornographisch-voyeuristische Erwartungen geweckt, die dann jedoch ausgesprochen lange Zeit hindurch nicht erfüllt werden. Diese deutliche Erfahrung von raffiniertem Aufschub der Befriedigung geweckter Bedürfnisse, von Spannung schaffendem Suspense, wie ihn gewöhnlich Hitchcock mit seinen Psycho-Thrillern vermittelt, lässt dem Betrachter den eigenen Hang zum Voyeurismus einsichtig werden. Vielleicht lässt man jedoch nur ungern mit diesen tiefsitzenden Gefühlen, mit diesem heimlichen Einverständnis mit Carls und Joeys Geschlechtsfledderei oder ihrem prinzipiellen Sex-Anarchismus spielen; aber dann kann einer in guten Treuen das Kino bald wieder verlassen und die Warnung am Eingang halt erst nachträglich ernst nehmen. Moralische Entrüstung schiene mir hier deplaciert, obwohl der Film weder verteidigt noch empfohlen werden kann! Er zeigt einfach eine grobschlächtig-verspielte Darstellung «reiner» Triebhaftigkeit, durch welche auch die private Triebhaftigkeit des Betrachters abgedeckt wird; er zeigt ein distanzierendes, verfremdetes Porträt von zwei Sex-Anarchisten im sprichwörtlichen Pfuhl von Westeuropa, das die andere Seite unserer ach so hochgelobten Zivilisation hervorkehrt und aufdeckt. Der weiteren Verfremdungselemente sind, neben dem schon erwähnten Suspense, ausserordentlich viele, wenn auch bloss altbekannte: phantasielos laute und invariable Kopulationen zu zweit, dritt und viert; Stehkader/Standbilder beim Ausflug zu Fett und Kühen nach Luxembourg; Zwischentitel und ins Bild gezeichnete Gedankenblasen; eindeutiger Verzicht auf Erotik und «Schönheit», bei den Bildern im allgemeinen und bei den Darstellern im besonderen; kürzere Schwarzstreifen zwischen einzelnen Sequenzen; Rezitationen aus dem zugrunde liegenden, medienfremden Roman; aufdringliche Musik, aber Verzicht auf künstliches Seufzen und Stöhnen beim Sexspiel; im ganzen eine ziemlich ausgefranste, leicht verwaschene Montage! Genüsslich sind so weder das Leben von Carl und Joey noch der fragmentarische Film darüber; geniessen kann man weder die drei Elemente dieses Lebens, das Essen (aus dem Abfalleimer oder aus der Badewanne), das Reden («...am besten über nichts!»), die Fleischelust (am Boden, im hohen Gras oder in der Badewanne), noch ihre verfremdete Darstellung auf der peinlich weissen Leinwand. Hart und triebhaft wird gelebt, ohne Vergangenheit noch Zukunft, in einer zeitlos stillen Gegenwart, hart und wehrlos wird auch die Projektion der brüchigen, diskontinuierlichen Collage aus ungereimten Fragmenten erduldet. Kein Genuss; aber vielleicht könnte man schwelgen und darob die Härte, die Triebhaftigkeit und die Wehrlosigkeit vergessen, wenn man lebte, wie Carl und Joey oder wie ihr erster Autor Henry Miller (er fand sein Buch und sich selbst in diesem Film er-

staunlich getreu wiedergegeben!); vielleicht könnte man wirklich die Triebe schiessen lassen, um der Härte und Wehrlosigkeit zu begegnen oder sich einfach den Eindrücken hingeben und sich treiben lassen, auf das zu, was mal kommt oder auch ausbleibt; nur, der Betrachter und der Kritiker können doch die Einsamkeit, den verschuldeten oder aufgezwungenen Egozentrismus, diese soziale Armut, ohne Bezug «zum Wohlergehen der Allgemeinheit» und ohne «eine Spur zu hinterlassen», nicht verdrängen. Der Film selbst und seine Erfahrung im Kinosessel trafen von kaum bewusster Vereinsamung und unbeachtetem Verlassensein; überall «freie» Einzelgänger ohne Sozialbezug und ledig aller Konventionen, sogar auch der Konvention der Sprache: Das Gefasel vom «guten Gespräch» ist Selbstbetrug, Joey hat in den sechs Jahren kein Französisch gelernt; aber auch dem Betrachter ist der amerikanische, deutsch untertitelte Sex-Slang nicht so vertraut, dass er sich heimisch fühlen könnte! Man bleibt ein Fremder unter Fremden!

Vielleicht wünscht sich Miller deswegen die total sexualisierte und barbarisierte Anarchie, das allgemeine Dahinvegetieren in verantwortungsfreier Geschichtslosigkeit, ganz ausserhalb dessen, was wir als «Gesellschaft» zu bezeichnen gewohnt sind; Jens Jørgen Thorsen jedoch foppt den Kinogänger mit der anarchistischen Kehrseite dieser unserer sogenannten «Zivilisation» und möchte eventuell eine illusionslose Besinnung über den barbarisierten Aussenseiter, der in uns steckt und den wir in andern verdammen, erwirken? Urs Etter

Les assassins de l'ordre

(Die Mörder der öffentlichen Ordnung)

Produktion: Frankreich/Italien, 1971
Regie: Marcel Carné
Buch: M. Carné und Paul Andreota, nach dem Roman von Jean Laborde
Darsteller: Jacques Brel (Juge Level), Cathérine Rouvel, Didier Haudepin, Roland Lesaffre, Paola Pitagora und Charles Denner (Maitre Graziani)
Verleih: Majestic, Lausanne

Nirgendwo werden Erscheinungen, Tendenzen und Bewegungen innerhalb der menschlichen Gesellschaft deutlicher und ausgeprägter widerspiegelt als im Film: Die Realität kann durch das Medium kritisch reflektiert werden. In letzter Zeit erscheinen auffällig viele Filme, die sich mit dem Thema «Polizei» befassen – die Hüter der öffentlichen Ordnung scheinen (auch) im Kino schon lange nicht mehr den guten Ruf als «Freund und Helfer» zu geniessen. Nachdem sich vor allem jüngere Regisseure über die Machenschaften der Hermandad kritisch ausgelassen haben (beispielsweise Petris «Indagine su un cittadino...» in Italien

oder Boissets «Un condé» in Frankreich), will nun auch Altmeister Carné nicht abseits stehen. Der Schöpfer von «Les enfants du paradis» versucht auch in seinen Alterswerken der Zeit den Puls zu messen – allerdings mit zweifelhaftem Erfolg. Sein Ausspruch von 1940, dass es «das Ideal des Künstlers ist, das Barometer seiner Epoche zu werden, ohne dass man ihn verantwortlich machen kann für die Stürme, die er vorausgesehen hat», trifft nur noch bedingt für die Spätperiode zu. Carné beleuchtet anhand eines Einzelfalles die Krise in der französischen Polizei, speziell die Brutalisierung der Methoden seit dem Mai 1968: Ein des Einbruchdiebstahls Verdächtiger stirbt nach der Einvernahme auf dem Kommissariat an den Folgen verschiedener Kopfverletzungen. Der von Amtes wegen eingesetzte Untersuchungsrichter (Jacque Brel) stösst bei seinen Ermittlungen auf Widersprüche, die ihn an einem Unfalltod zweifeln lassen. Die Zeugen schweigen oder widerrufen. Der Richter wird kräftig unter Druck gesetzt, selbst von höchster Warte aus. Ein Netz von Intrigen hindert ihn daran, Licht in die dunkle Affäre zu bringen. Die «Mafia» innerhalb des Justizapparates ist auf äusserste Loyalität bedacht: Korpsgeist kommt vor Recht und Gewissen.

Carné hat mit viel Spannung und Geschick inszeniert, doch scheitert sein leidenschaftlicher Appell für Gerechtigkeit zu einem schönen Teil am hochgestochenen Pathos à la Comédie Française. Statt kühler Sachlichkeit beflissigt sich die Regie larmoyanter Menschlichkeit: Die hübsche Dirne mit dem tapferen Herzen fehlt ebenso wenig wie der idealistische Richterssohn, so dass sich die persönlichen Schwierigkeiten des unerschrockenen Richters peinlich in den Vordergrund drängen. Die Stärke Carnés, Liebe und Verständnis für alles Menschliche, wird ihm hier zum Verhängnis: Die zahlreichen Episoden, welche die verschiedenen Charaktere miteinander in Beziehung setzen, bringen ihres aufgesetzt und forciert wirkenden Tones wegen das gutgemeinte Plädoyer gegen Gewalt und Terror im im Namen des Staates beinahe gänzlich zu Fall. Urs Mühlemann

Klute

Produktion: USA, 1970/71
Regie: Alan Pakula
Darsteller: Jane Fonda (Bree Daniel), Donald Sutherland (Klute)
Verleih: Warner Bros. Zürich

Tom Grunemann, ein leitender Angestellter eines grossen Konzerns, ist unauffindbar. Jahr für Jahr verschwinden in Amerika Tausende von Menschen; viele werden Opfer von Verbrechen, andere wollen ihr bisheriges Leben an den Nagel hängen und tauchen unter; oft lassen sie eine unglückliche Familie zurück. Die amerikanische Bundeskriminalpolizei (FBI) kann nur die wenigsten dieser Fälle aufklären, ebenso tappt sie im Fall Grune-

mann schon länger als ein Jahr im dunkeln. Die Frau des Vermissten und sein ehemaliger Chef – Tom Grunemann war ein hervorragender Angestellter – engagieren den Privatdetektiv Klute, einen Freund des Vermissten.

Die einzigen brauchbaren Spuren sind einige Briefe und Tonbänder, die den Weg zu Bree Daniel, einem Callgirl, weisen. Bree wird zur zentralen Figur des Filmes. Sie hat, ohne es zu wissen, den Schlüssel zur Lösung in ihren Händen. Dank ihr hat Klute die Chance, das Geheimnis aufdecken zu können, sie wird für ihn zum Köder. Bree, die sich von ihrem Metier lösen möchte, sinkt immer tiefer, verstrickt sich mehr und mehr in der Dunkelheit der Kriminalität. Beziehungslos steht sie zur Umwelt und den Menschen. Ihr Callgirl-Dasein befriedigt sie nicht, sie wird zum Liebesroboter. Sie ist es müde, immer und immer wieder die Liebeshungrige spielen zu müssen, diejenige zu sein, die abartig veranlagten Männern entgegenkommt, damit diese die sonderbarsten Gelüste stillen können. Sie wird gewahr, dass sie Schuld auf sich lädt, indem sie sexuell kranke und hilflose Männer hörig macht. Hier liegt eine der Stärken des Filmes; er zeigt die Hilflosigkeit Brees, sich aus dem Halbdunkel lösen zu können, ebenso die Schwierigkeit, ohne echte Liebe zu leben.

Klute wird der erste Mann, der nicht nur ihren Körper sieht, der sie anerkennt, wie sie ist, dem sie nicht die Liebestolle vorspielen muss. Vielleicht wird sie sich an seiner Seite, mit seiner Hilfe von ihrem bisherigen Leben endlich lösen können. Dieser Kriminalfilm liegt dank der guten Regie, den hervorragenden Schauspielern, der klug dosierten Spannung weit über dem Durchschnitt seiner Gattung. Matthias Thönen

Jane Fonda spielt das Call Girl in Alan Pakulas überdurchschnittlichem Kriminalfilm «Klute»



The Hunting Party

(Leise weht der Wind des Todes)

Produktion: USA, 1971

Regie: Don Madford

Musik: Riz Ortolani

Darsteller: Oliver Reed, Candice Bergen, Gene Hackmann

Verleih: Unartisco, Zürich

Zu Beginn ist diese «Hunting Party» von einem traditionellen Western kaum zu unterscheiden. Die Welt ist getreu dem Western-Prinzip zweigeteilt: Auf der einen Seite stehen die Banditen, bärbeissige, dreckige Kerle, die ihren Lebensunterhalt durch Viehdiebstähle zu bestreiten versuchen, auf der andern Seite des Gesetzes, auf der sonnigeren, lebt der Grossgrundbesitzer Brant Ruger, reich, selbstherrlich, aber im Grunde harmlos. Seine junge Frau, hübsch und blond, unterrichtet die Kinder des verlassenen Western-Kaffes. Sie bringt einen Hauch von Zivilisation in die rauhe Männerwelt. Die Exposition des Filmes von Don Madford stimmt mit dem alten Schema überein: die «Bösen» sind von den «Guten» streng geteilt. So jedenfalls lässt der Beginn schliessen, der nach einer unterhaltsamen, belanglosen Abenteuerlei aussieht: Ruger, von einigen Freunden begleitet, fährt auf Grosswildjagd: im Privatzug selbstredend, versehen mit viel Whisky, dicken Zigarren, knusprigen Mädchen und – mit Gewehren, die noch auf eine Distanz von 800 Meter sicher treffen.

Während die Jagdgesellschaft sich in den plüschgetränkten Waggonen liederlichen Amusements hingibt, Whisky, Zigarren und Mädchen geniesst, entführt Frank, der Bandenchef, anstelle eines Zuchtstieres Rugers Frau, nicht etwa bloss, um ein Lösegeld zu fordern, nein: da er auf Bildung bedacht ist, muss sie ihm das ABC beibringen. Mit dieser harmlosen Ausgangslage endet das alte, hehre Spiel. Denn Ruger, der von der unsanften Entführung seiner Frau vernimmt, bricht die

geplante Jagd auf Tiere ab und wandelt sie um in eine unmenschliche Hatz auf die Banditenbande. Ruger, der sich vorher die Freiheit nahm, mit Dirnen zu schlafen, nimmt sich nun die Freiheit, Menschen aus sicherem Hinterhalt feige abzuknallen. Das Gemeine an der gemeinen Sache ist, dass Ruger aus Blutrausch und aus purer Feigheit handelt und die Hatz zu einer bluttriefenden Prestigeangelegenheit ausweitet. Er und seine Kumpanen jagen die Gehetzten quer durch das öde Land, knallen aus Distanz wie Tiere Bandit um Bandit nieder und freuen sich an den toten Leibern, die sie wie erlegtes Wild in Reih und Glied legen. Die Jagenden machen sich an den Gejagten eines unmenschlichen Verbrechens schuldig, und zwar im alten Moralschema des Westerns im doppelten Sinn: Die an sich «Bösen» sind in diesem hinterhältigen Spiel gar nicht mehr die Bösen. Sie haben zwar im strengen Sinn des Gesetzes jenseits davon gehandelt, aber sie ehren den Menschen, sie möchten sich zumindest fair dem Kampf stellen, und sie sind ritterlich zu der Frau, die sie entführt haben. Der faire Kampf aber wird ihnen von der Ruger-Bande versagt. Damit machen sich die Menschenjäger eines aus Westler-Sicht zweifachen Verbrechens schuldig: sie nehmen Todesrache an einer Tat, die nicht den Tod verdient, und sie handeln aus Feigheit.

Wenn nun der Film «The Hunting Party» nicht durchwegs zu überzeugen vermag, so liegt dies nicht am an sich interessanten Thema – der Umkehrung der Werte im Western –, sondern an der Verarbeitung dieses Themas. Don Madford hat auf lange Strecken die Jagd zuwenig straff inszeniert, er bleibt an malerischen, aber dennoch leeren Episoden hängen. Dazu kostet er allzu stark die Brutalitäten um der Brutalitäten willen aus. Das grosse

Statt Tierjagd eine Menschenhatz: in «The Hunting Party» beschäftigt sich Don Madford mit der Umkehrung moralischer Werte im Western

Sterben dient, so hat man den Eindruck, oft nur dazu, um die Schaulust des Publikums zu befriedigen. Walter Lüthi

Shoot Out

(Abrechnung in Gun Hill)

Produktion: USA, 1971

Regie: Henry Hathaway

Darsteller: Gregory Peck, Pat Quinn, Robert F. Lyons, Daw Lyn

Verleih: Universal, Zürich

Der routinierte Henry Hathaway hat mit «Shoot Out» sein umfangreiches Filmschaffen um einen weiteren Western vermehrt, ohne jedoch an frühere Leistungen in dieser Sparte angeknüpft zu haben. Der Stoff gibt diesmal zuwenig her, als dass es mit Routine allein getan wäre. Die Story ist recht dürrig und langatmig, die Figuren sind mit wenigen Ausnahmen nur schwach profiliert. Zudem vermisst man die nötige Sorgfalt in der Gestaltung, vor allem in den Details, so dass man den Eindruck eines billig gemachten Filmes nicht los wird. Schwach besetzte Nebenrollen, sattsam bekannter Hollywood-Dekor und unmotivierte Nebenhandlungen sind nicht dazu angetan, das Werk schmackhaft zu machen.

Dass man den Kinosaal dennoch nicht verärgert verlässt, liegt wohl allein an der Gestalt der siebenjährigen Decky, die eine herzerfrischende Göre spielt, neben der selbst der reputierte Gregory Peck einen schweren Stand hat. Die zahlreichen reizvollen Szenen mit dem hartgesottenen Ex-Sträfling Lomax und seiner aufgeweckten kleinen Begleiterin, charmant dargestellt von Daw Lyn, machen den Film denn auch liebenswert und heiter. Bei solchen Stellen ist man gerne bereit, über viele Mängel hinwegzusehen. Aber schade ist es natürlich gleichwohl, dass die beiden ihre Talente in einem so mässigen Film verschachern.

Inhaltlich bleibt «Shoot Out» der Tradition verpflichtet. Der aus dem Gefängnis entlassene Held macht sich auf, seinen einstigen Partner, der ihn so schändlich hintergangen hat, zu rächen. Auf seinem Rachezug wird ihm die kleine Decky aufgehalst, die in ihm Menschlichkeit und Verantwortungsgefühl weckt, die ihn aber nicht daran hindert, sein grimmiges Vorhaben auszuführen. Die Fronten zwischen Gut und Böse sind klar abgesteckt. Lomax, der ehemalige Verbrecher, hat seine Strafe verbüsst und sich an die Seite der Gerechten gestellt. Die Bösewichte andererseits sind so widerlich dargestellt, dass man meinen könnte, sie kämen gerade aus einem Italo-Western.

«Shoot Out» bedient sich wie schon «True Grit» der Gegenüberstellung der rauen, harten Männerwelt und der schutzbedürftigen, reinen Kinderwelt, um aus diesem Kontrast heraus heitere und humorvolle Situationen zu gestalten. Dass diese aber die einzigen gelungenen Szenen des ganzen Films sind, ist zu bedauern. Kurt Horlacher

