

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: 10

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 Touch

(Beröringen)

Produktion: Schweden, 1970

Regie und Buch: Ingmar Bergman

Kamera: Sven Nykvist

Musik: Jan Johansson

Darsteller: Bibi Andersson (Karin Vergéus), Max von Sydow (Dr. Andreas Vergéus), Elliot Gould (David Kovac)

Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Auf den ersten Blick mag sich Bergmans neuer Film recht unverbindlich ausnehmen: es ist das erste Mal, dass sich der Schwede einen Film von Hollywood hat finanzieren lassen. Das bleibt gewiss nicht ohne Folgen: Bergmans erklärte Absicht, endlich ein grösseres Publikum zu erreichen, und die kommerziellen Interessen der Geldgeber mögen sich da getroffen haben. Doch ganz so einfach lässt sich dieser Film nicht den gängigen Love-Stories zuordnen: die Widerhaken sind nicht entschärft, sie liegen nur unter einer scheinbar glatten Oberfläche.

Zunächst gibt es da das typische Personal und die rührselige Geschichte der neuen romantischen Welle: In einer schwedischen Kleinstadt lebt ein Arztehepaar seit sechzehn Jahren in glücklicher Ehe; die Kinder sind wohlgeraten, das grosszügig gastfreundliche Haus wird von Karin, der noch attraktiven Frau, mustergültig geführt, der berufliche Erfolg ihres Mannes Andreas sorgt für den notwendigen Wohlstand, Hand in Hand schlafen die beiden am Abend erschöpft ein, Aufregungen und Erschütterungen gibt es keine – kurzum die heile Welt an sich, die wohnliche, wenn auch manchmal etwas monotone Idylle im sorgenfreien Wohlfahrtsstaat.

Diese allseits abgesicherte Welt gerät erst in Bewegung und Auflösung durch eine Zufallsbekanntschaft von Karin zu einem jungen amerikanischen Archäologen, der in der Nähe mit Ausgrabungen beauftragt ist und von Andreas eingeladen wird. Dass aus dieser Bekanntschaft eine leidenschaftliche Liebe wird, die von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist, dass der fremde Eindringling überdies noch ein Nachfahre deutscher Juden ist, dass er auf offensichtlich inzestöse Weise mit seiner Schwester verbunden ist, dass beide an einer unheilbaren Nervenkrankheit leiden, das alles sind Kinoklischees, denen sich Bergman hier scheinbar bereitwillig ausliefert.

Und gerade das, was bei vordergründiger

Ansicht noch typisch für Bergman an diesem Film zu sein scheint – in einer alten Madonna, vor der sich die Liebenden immer wieder treffen, fangen nach 500 Jahren des Schlafs plötzlich Insekten an, das schöne Holz zu zerfressen –, die aufgesetzte Symbolik von Gewächshäusern, fallendem Laub und trüben Winterlandschaften, auch der noch immer wenig überzeugende Umgang mit der Farbkamera, lässt seinen Film als matte Nachahmung dessen wirken, was ein Lelouch aus dieser Geschichte gemacht hätte.

Mit anderen Worten aber: Bergman verweigert am Ende dem Kinokonsumenten, der ihm zunächst so willig gefolgt sein mag, das affirmative Melodrama. Alles bleibt verwirrt und offen: Karin ist schliesslich allein, dreht dem Geliebten den Rücken zu, hat sich auch nicht zur Heimkehr entschlossen, ist schwanger und weiss nicht von wem. Die Ungewissheit nimmt überhand, der wohlthuende Schmerz tränenauslösender Kinotragik wird von dieser letzten Einstellung nicht vermittelt. Spätestens da irritiert Bergmans Film: Von diesem Ende her setzt er sich ganz anders zusammen. Die erzählte Geschichte wird beiläufig. Unter den schicken Klischees wird der Bergman sichtbar, der unaufhörlich über die gleichen Fragen reflektiert: Liebe und Tod sind auch hier die Koordinaten, mit denen er die unvermeidliche Lebenskrise fasst. Schon über der ersten Begegnung zwischen Karin und David, ihrem späteren Liebhaber, liegt die konkrete Gewissheit des Todes: Karin kommt vom Sterbebett ihrer Mutter, als der Fremde sie das erste Mal anspricht und ihr seine Hilfe anbietet. Doch Karin möchte nur allein sein. Nicht die triviale Ehebruchsgeschichte, vielmehr der Tod ihrer Mutter – das wird im Rückblick deutlich – löst bei ihr die Krise aus.

Wie fast alle von Bergmans Filmen ist auch «The Touch» vorab ein Film über eine Frau, ein Nachdenken und Fragen in Bildern über die Möglichkeit der Frau, zu wählen und zu entscheiden. Ob Karin am Ende allein bleibt oder sich für einen der beiden Männer entscheidet, ist eins. Nicht nur weil die Wahl zwischen dem sicheren Heim und dem scheinbar leidenschaftlich andauernden Abenteuer, zwischen dem erschöpften Ehemann und dem hilflosen Liebhaber keine Wahl ist und das Alleinsein von Karin schon gar nicht geleistet werden kann. Sondern vor allem, weil sie unfähig ist zur wirklichen Entscheidung, weil sie Leben immer nur als kurzfristiges Arrangement erfahren hat, weil sie sich niemals als Subjekt begreifen konnte, sondern nur als Objekt männlicher Hilflosigkeit und Unsicherheit, die sich hinter bürgerlichen wie antibürgerlichen Besitzansprüchen gleichermaßen verbergen. Karin war nie frei, immer nur fürsorgliche Mutter und geduldige Geliebte. Sie hat dem Vorbild ihrer Mutter bewusstlos nachgeeifert, bis deren Tod sie verunsichert hat.

Gerade in der Beschreibung von Karins Situation wird die Idylle in Bergmans Film trügerisch: die heile Welt zwischen Frühstückstisch, grosser Wäsche und lauschi- gem Obstgarten, in der alles – eben auch



Liebe und Tod sind auch hier die Koordinaten, mit denen Bergman die unvermeidliche Lebenskrise fasst.

der Ehebruch – seinen Platz hat, wird nicht erst von David in Frage gestellt. Die Glätte von Bergmans Bildern ist nichts als die Leere, die diese Bilder von einem geordneten und abgesicherten Leben vermitteln. Dass diese Bilder so unbelastet und fast hastig erscheinen, nimmt ihnen nichts von ihrer Genauigkeit, macht eher nur noch betroffener. Zwischen und hinter ihnen gibt es nichts als diese Leere – nicht einmal mehr die von Bergman so oft bemühte und von seinen Kritikern und Apologeten überinterpretierte theologische Dimension – und in ihnen nur das triviale Abbild einer trivialen Wirklichkeit. So ist Bergmans Film das Abziehbild einer letztlich sinn- und ziellos funktionierenden Zivilisation, in der das radikale Nachdenken und damit auch die bewusste Liebe – für Bergman immer noch die einzige Möglichkeit der Selbstverwirklichung – keinen Raum mehr haben. Für Karin sind ihre heimlichen Rendez-vous mit David vor allem ein Terminproblem und eine Frage der vorteilhaften, modischen Kleidung. Sie würde das Doppelleben am liebsten weiterführen. Es gäbe ihr die Möglichkeit, ihre Gefühle genau so einzuteilen wie ihre Hausarbeit. Freilich sind das dann Gefühle, die nur eine oberflächliche Berührung, kaum aber zwischenmenschliche Kommunikation zu leisten vermögen. Mehr als die Agonie hinter der glatten Fassade will Bergman wohl nicht zeigen: Anlass zum eigenen Nachdenken ist sein Film jedoch genug. Und ganz deutlich wird bei ihm, dass die aufgeworfenen Fragen nicht allein das Bürgertum betreffen: der mit allen anti-bourgeoisen Affekten versehene David steht ihnen nicht weniger hilflos gegenüber.

Wolfgang Ruf

Zoff

Produktion: Deutschland, 1971

Regie: Eberhard Pieper

Buch: Michael Lentz

Darsteller: Giulia Follina, Hildegard Krelkel, Jürgen Prochnor, Claus Theo Gärtnert
Verleih: Domino-Film, Zürich

Zoff ist ein Ausdruck der deutschen Jugend für Ärger, Krach, und Zoff ist hier der Ärger und der Streit, den ein Herzensprinz der Gegenwart auf sich zu nehmen hat, um sein Dornröschen auf den Schimmel zu bekommen und von den clownigen Gesellen, die es umringen, wegzuführen. Das Mädchen zwischen der Bande und dem Einzelgänger ist ja an sich weder ein neues Märchen- noch ein neues Filmthema. Neu dagegen ist die Sprache, in der das moderne Dornröschenspiel erzählt wird, und neu auch die Tatsache, dass der deutsche Film seine Märchen auf diese ungeschminkte Weise an den Mann bringt. Mit dem Slang der deutschen Strasse beginnt das Werk, und bald sieht sich der Zuschauer gezwungen, ein ganz neues Vokabular anzulegen. Ihres eigentlichen Sinns beraubte und ins Obszöne übertragene Wörter sind Clan-Formel der Jugend, die hier gezeigt wird, zugleich jedoch auch Reduit für die verborgenen Gefühle.

Die Situation hat nichts Einmaliges an sich: Ein Mädchen hat ein uneheliches Kind, dessen Vater gerade in dem Augenblick aus dem Gefängnis entlassen wird, da sie dabei ist, sich in einen anderen, gewissenhafteren Mann zu verlieben. Die Bande des Vaters gibt das attraktive Mutter-Mädchen indessen nicht frei und peinigt den Herzensjäger solange, bis er auf dem Nullpunkt zu sein scheint. Gerade hier gibt er aber nicht auf, sondern holt seine Angebetete mit einem Schimmel mitten aus der Bande, mitten aus dem Wirtshaus ab. Ob er tatsächlich mit ihr in ein neues Leben hineinreitet, lässt der Film offen.

E. Pieper hat sein Werk auf weite Strecken als Dokument charakterisiert. Obschon freier als sonst so ziemlich über alles gesprochen wird, was sich zwischen den Linnen abspielt, so wirkt der Film doch nicht als billiger «Gassenhauer» aus Deutschlands Vorstädten oder gar als Pseudo-Pornostreifen. Im grossen ganzen hat er die Glaubwürdigkeit auf seiner Seite.

Die Kamera ist im Bezirk von jungen Leuten aufgestellt, die harte Bräuche haben: zum Teil sind es Kriminelle, zum Teil Geschäftsleute, zum Teil auch Mädchen, die wissen, dass sich Sex bei beiden Gruppen nicht als schlechteste Ware verkauft. Ohne grossen psychologischen Exkurs bringt der Regisseur es fertig, dass der Zuschauer schliesslich eine echte Beziehung zu den Problemen der Agierenden hat. Es gibt da einen Punkt, wo die Derbheit der Sprache, wo die Gemeinheit des ungleichen Kampfes und die moderne Filmtechnik zurücktreten und den Blick freigeben auf das eigenartige und doch seit Urzeiten gleich gebliebene Netz der Zuneigung, der Gefühle, der Liebe und

der Vereinigung. Vielleicht gehört auch diese Stelle zum schwarzen Humor, der das ganze Werk durchzieht, vielleicht wartet sie sogar auf ihre Lacher. Mit gekonnt eingesetzten technisch sauber ausgenützten Erfahrungen der Jungfilmer oder zumindest der jungen Films wird hier eine ernst zu nehmende Zeitkritik angelegt – und eine trotzdem, vor allem für das jüngere Publikum, unterhaltsame Story erzählt. Weder die Prise deutscher Romantik (Schimmelritt und so weiter) noch das Quentchen Krimer fehlen.

Fred Zaugg

The Heist

(Der Millionenraub)

Produktion: USA, 1971

Regie und Buch: Richard Brooks

Musik: Quincy Jones

Darsteller: Warren Beatty, Goldie Hawn, Gert Fröbe

Verleih: Vita-Films, Genf

Der amerikanische Regisseur Brooks ist ein respektabler Filmemacher. Er erlangte einen beachtlichen Ruf durch sozialkritische Filme wie «Deadline USA», in dem er die Korruption der Presse geisselte, «Blackboard Jungle» («Die Saat der Gewalt»). Sein bester Film aber war «The Catered Affair» («Mädchen ohne Mitgift»), in dem mit einer nicht wieder erreichten Deutlichkeit das Elend derer gezeigt wird, die total in den Lebenskampf eingespannt sind. In späteren Filmen widmete er sich fast nur noch literari-

Warren Beatty und Goldie Hawn sind die Hauptdarsteller in diesem ganz in Hamburg gedrehten Film: «The Heist»

schen Vorlagen, die er recht geschickt in Szene setzte, Filme wie «Die Brüder Karamasow» oder einige Dramen von Tennessee Williams. Brooks ist also ein Mann des typischen amerikanischen Kinos der fünfziger Jahre, der einen ähnlichen Weg nahm wie etwa Anthony Mann, der ja bekanntlich nach einer Ära hervorragender Western mit unverbindlichen Historien-schinken in der Versenkung verschwand. Dass sich Brooks nun wieder einem Gangsterthema zuwendet, rechtfertigt durchaus eine gewisse Aufmerksamkeit. Doch man ist enttäuscht.

Amerikanische Gangsterfilme wecken Interesse, vor allem durch die Realistik der Welt und die Authentizität der Fälle, die sie schildern. Im Gegensatz zu den James-Bond-Operetten (die mehr dem Genre des Kriminalfilms zuzurechnen sind) überstehen sie den Verschleiss durch die Zeit leichter, weil sie nicht unterbewusst zeitgebundene infantile Wunschvorstellungen zu wecken suchen, sondern in ihren besten Werken zugleich Soziogramme einer Gesellschaft bilden. Keiner wusste das besser als (freilich neben den anderen grossen amerikanischen Spezialisten des Gangster-Genres) Richard Brooks. Der kaum tradierbare Reiz der Spannung schwand zwar langsam, aber geblieben ist das Interesse für den Fall, der Auskunft gibt über soziale Zustände. Deshalb vermittelt der Gangsterfilm mehr als nur Entspannung durch Spannung und mehr als nur perfektionierten Thrill. Mit den aus Comic strips entlaufenen Supermännern hatten die Amerikaner nie etwas im Sinn. Der Gangsterfilm überdauerte, weil er den Gangster als das begriff, was er ist: ein soziales Phänomen. Brooks schaffte das noch einmal mit Truman Capotes «In Cold Blood». Mit seinem jüngsten Werk «The Heist» jedoch liefert er ein hilfloses Konglomerat aus Kriminalgroteske, Selbstzitierten und Bond-Unwahrscheinlichkeiten. Der Gangster ist hier kein soziales Phänomen mehr, sondern nur noch ein dämoni-



scher Hampelmann. Dabei spürt man in den Selbstzitate die alte Absicht. Die aber ist der Vorlage ständig im Weg. Brooks hat sich überfordert; er kommt mit der simplen, gutmütigen Story nicht zu recht. Sie ist nichts für einen Mann wie Brooks. Dieser Zwiespalt, so scheint mir, ist der einzige (amüsante) Reiz des Films. Ein junger Mann beaufsichtigt die Installation einer neuen, todsicheren Alarmanlage in einer amerikanischen Bank in Hamburg. Der Mann, von Warren Beatty recht amüsant gespielt, aber will nur eines: die Geheimfächer von amerikanischen Rauschgifthändlern, die Mitglieder der Army sind, ausfindig machen, um sie dann durch einen (ziemlich unwahrscheinlichen) Trick auszuleeren. Die Illegalität der Händler dient ihm nicht nur als moralisches Rückgrat, sondern auch als Garantie gegen eine Strafverfolgung. Nach einem sorgfältig ausgereiften Plan kommt er schließlich in den Besitz des Geldes, die Bösewichte aber auch hinter seine Schliche. Es kommt zur unvermeidlichen Verfolgungsjagd. Sie ist das Beste und Spannendste des Films und beweist einmal mehr, dass auf diesem Gebiet die Amerikaner die wirklichen Könige sind. Was aber noch wichtiger ist: Brooks zeigt den Deutschen, dass man auch in deutschen Grossstädten Filme dieser Art drehen kann. Seine Schauplätze der Jagd sind einmalig: der Elbetunnel, die Hafengegend und das Bahnhofgebiet von Hamburg. Man muss eben nur Augen im Kopf haben!

Leider aber labyrinthisiert Brooks die Geschichte, stopft sie voll mit «göttlichen» Zufällen, Beinahe-Zufällen, Widersprüchlichkeiten und schlichtem dramaturgischem Nonsens: Dass man in deutschen Telephonzellen nicht angerufen werden kann, hätten ihm die deutschen Mitarbeiter sagen dürfen. Es ist ein ständiges Gerenne, und pausenlos klingeln Telephone, bis zur Ermattung, bis man einfach alles hinnimmt und gelassen aufs Ende wartet. Goldie Hawn mit ihren Glubschaugen, diesem konfektionierten Neckermann-Sex, verwirrt mit ihrem unsinnigen Herumgezwirbel zwischen Gangstern und Held den letzten gutwilligen Zuschauer. Brooks hat sich übernommen, wollte der Story seinen Stempel aufdrücken und «Soziales» hineinpressen; geblieben ist amerikanische Action, die der Story davonrennt.

Wolfram Knorr

They Call Me Trinity

Die rechte und die linke Hand des Teufels

Produktion: Italien, 1971

Regie: E. B. Clucher

Darsteller: Terence Hill, Budd Spencer, Fairley Granger

Verleih: Ideal-Film, Genf

«They Call Me Trinity» erinnert an Eddie-Constantine-Filme: ebenso wie sei-



Bud Spencer (Bambino) und Terence Hill (Trinity) rechts in «They Call Me Trinity», einer Parodie auf den «Spaghetti»-Western

nerzeit in den kinematographischen Judo-Balletten mit der Whisky-Reklamefigur Lemmy Caution die französischen «policiers» im Série-noire-Stil parodiert wurden, lässt sich jetzt E. B. Clucher (oder wer auch immer sich unter diesem Pseudonym verstecken, mag) in derb-komischer Weise über den Italo-Western aus. Scherz, Satire, Ironie – allerdings ohne tiefere Bedeutung, um mit Grabbe zu kalauern. Beispiele für geistreiche Western-Parodien gibt es nun allerdings einige. Aus den letzten Jahren wären da wohl vor allem der amüsante «Cat Ballou», der clowneske «Waterhole Number 3» oder der beinahe zynische «Four for Texas» mit dem Sex-Export aus den Ostermundigen-Gärten, Ursula Andress, zu erwähnen. Doch in «They Call Me Trinity» wird nun nicht der Western allgemein, sondern die italienische Version der Pferdeoper, genüsslich als «Spaghetti»-Western bezeichnet, auf die (Film-)Rolle geschoben. Und dies gleich massiv. Denn die Cluchersche Parodie lässt die (angeblichen?) gesellschaftskritischen Bezüge, die beispielsweise in Corbucci-Blutorgien hineininterpretiert und zu Anti-Vietnamkriegsparolen umfunktioniert werden können, im politischen Sinne buchstäblich links liegen. In «They Call Me Trinity» werden lediglich die Ur-Elemente dieser blutrünstigen Filmgattung ironisiert: Prügeleien, Schiessereien und Dialog-Gags (im helvetischen Jar-

gon besser bekannt als «faule Sprüche»). Und um die totale Aktivität der ins Gigantische erhobenen Western-Helden gleichzeitig in ein- und derselben Figur zu kontrapunktieren, lässt E. B. Clucher den ständig vor sich hindösenden Trinity (Terence Hill) aus seiner totalen Inaktivität nur aus dramaturgischen Gründen zu Hand- und Pistolengreifflichkeiten aufwecken.

In «They Call Me Trinity» darf, so sehr auch der Dramaturgie der Blödelei gehuldet wird, die Handlung nicht fehlen. So tauchen denn die «Rechte und die linke Hand des Teufels» (Deutscher Verleihtitel) gerade rechtzeitig auf, um für einmal auch die «Kinder Gottes» aus dem Ärgsten herauszuboxen: ein in bezug auf Leibesfülle höchst ungleiches, in bezug auf Kampftüchtigkeit aber sehr ausgeglichenes Brüderpaar befreit eine «erweiterte» Mormonenfamilie vor dem räuberischen Zugriff eines kalt berechnenden Bösewichts (Fairley Granger).

Terence Hill und Budd Spencer bearbeiten als schlagkräftige Brüder nicht nur die Kinnladen räuberischer Finsterlinge, sondern auch die Lachmuskeln durchaus friedfertiger Kinogänger. Die beiden sind eine Art gewalttätigere Ausgabe emanzipierter Laurels und Hardys im Wilden Westen mit Dick-und-Doofscher Erbmasse. Vor allem Terence Hill trommelt am Zwerchfell. Das blonde Blauäugelchen mimt den zerlumpten Revolverheld im Dornröschenschlaf, den nicht ein Kuss der Allerliebsten, sondern höchstens das Brummen des Magens weckt. Trinity ist sogar zum Reiten zu faul und lässt sich deshalb von seinem vierbeinigen Kumpel auf einer Art mit Blachen bespannten Bahre nachziehen. «California» belehrt er

seinen Gaul, legt sich hin, gähnt und wenn er nicht schon längst Hunger gehabt hätte, wäre sein Pferd auch schon längst in Kalifornien angekommen. Im übrigen schlägt sein friedfertiges Herz für die Schwachen und Beladenen. Dies allerdings nur so lange, als er die Bürde nicht auf seinen Schultern mittragen muss. Denn böse sind weniger die zwei schwarzgekleideten Killer, denen er die Hosen vom Leibe wegschiesst, denn alles was in Arbeit ausarten möchte... Sein beileibe nicht so gutmütiger Bruder hingegen weiss eher eine gute Verdauungsbalgerei als Fitness-Training zu schätzen. Der unfreiwillig zum Sheriff avancierte Pferdedieb pflegt dabei den Tapferen-Schneiderlein-Stil: sieben auf einen Streich. So erinnert der bullige Kraftmeier Bud Spencer verdächtig an die Witzfigur des französischen Zeichners Uderzo: ebenso wie der mit Zauberkraften ausgestattete Obélix befördert er seine Faustgefechts-Partner gleich dutzendweise ins Traumland.

Zugegeben: die Parodie wird in «They Call Me Trinity» zuweilen nicht viel anderes mehr als Klamauk, und das «befreiende» Lachen ist dort, wo des «Teufels rechte und linke Fäuste» für «diabolischen Hagelschlag» sorgen, wesentlich wärmer als dort, wo (fast unnötigerweise) in makabrer Satire die Pistolenkugeln zischen. Doch lustig ist der Film immer und langweilig dafür nie. Wenn auch ehrlicherweise gesagt werden muss, dass «They Call Me Trinity» nun ganz gewiss nicht ein feinfühliges Film für zartbesaitete Gemüter ist.

Rolf Niederer

Jane Eyre

Produktion: Grossbritannien, 1970
Regie: Delbert Mann
Buch: Jack Pulman nach dem Roman von Charlotte Brontë
Kamera: Paul Beeson
Musik: John Williams
Darsteller: Susannah York, George C. Scott, Ian Bannan, Jack Hawkins
Verleih: Cinévox, Genf

Der Zeitpunkt, den Klassiker und Erstlingsroman «Jane Eyre» von Charlotte Brontë neu (erste Verfilmung durch Robert Stevenson mit Orson Welles in der Rolle des Rochester 1943) zu verfilmen, war nicht schlecht gewählt. In einer Dekade, wo sich die Gunst des Publikums wieder hin zum Drama mit Seele und Herz neigt (oder ge-neigt wird), liegt die Geschichte vom Waisenkind, welche die Englischkenntnisse zu erweitern und zu vertiefen, zur Pflichtlektüre in den oberen Klassen der Gymnasien erklärt worden ist, zwangsläufig richtig. Ich weiss, Klassiker sind heilig, sie vom Piedestal zu stossen, wird als ketzerisch, gelinde, als Akt eines Ungebildeten empfunden. Und dennoch sei die frivole Frage gestellt: Hat für den Zeitgenossen, im Zeitalter des Vietnamkrieges, der Weltraumfahrt und des durchorganisierten Sozial- und Obrig-



Was «Jane Eyre» von Delbert Mann sehenswert macht, sind die schauspielerischen Leistungen von Susannah York und George C. Scott

keitsstaates dieser Roman aus der Mitte des letzten Jahrhunderts noch einen Ausgangswert? Wohl kaum. Auch dann, wenn in Betracht gezogen wird, dass das Schicksal der Jane Eyre das einer emanzipierten Frau ist, also durchaus noch zeitbezogen verstanden werden könnte. Die Probleme, die im Roman aufgedeckt werden, die Bezüge des englischen Gesellschaftssystems, die unmenschlichen Zustände im Waisenhaus – durchaus sozialkritisch gesehen – sind doch letzten Endes das Feld des Literaturhistorikers und des Feierabendlesers.

Der Film ist gedreht worden. Vom Inhalt her bietet er keine Konfliktsituation, er macht keine Auseinandersetzung notwendig. Es ist ein Unterhaltungsfilm, nicht im leicht-seichten, sondern im traurigen Sinn. Darüber sollte man sich nicht hinwegtäuschen: Auch wer am Ende des Filmes über das Schicksal der Jane Eyre weint, hat sich von Delbert Mann unterhalten lassen.

So bleibt nichts anderes übrig als «Jane Eyre» als Film zu werten. Von dieser Warte aus besehen, kommt er nicht schlecht weg. Delbert Mann verstand es, die Atmosphäre des 19. Jahrhunderts in tristen, schwermütigen Farben einzufangen, den Intensionen dieses bürgerlichen Romanes soweit als möglich gerecht zu werden. Der Film ist unaufdringlich, zuweilen still und verhalten. Allerdings wirkt die Gartenlaubenromantik des Schlusses wenig glaubhaft. Er wird damit in die Nähe des Stimmungskitsches gerückt. Diesen Eindruck verstärkt zudem die untermalende Musik, das Liebesthema, das an Chopin erinnert, aber eben nicht von Frédéric Chopin komponiert worden ist. Was «Jane Eyre» doch sehenswert macht, sind die schauspielerischen Leistungen

der Träger der Hauptrollen: Susannah York und George C. Scott. Die beiden sind übrigens mit dem Oscar ausgezeichnet worden. Nicht zu Unrecht. Walter Lüthi

Bad Man's River

(*Fluss der Gesetzlosen ... e continuavano a fregarsi il milione di dollari*)

Produktion: Italien/Spanien, 1971
Regie: Eugene Martin
Darsteller: Lee van Cleef, Gina Lollobrigida, James Mason, John Garko
Verleih: Idéal-Film, Genf

Der klassische Wildwestfilm macht seit einiger Zeit eine Wandlung durch. Die gute alte Western-Tradition hat sich (scheinbar) selber überlebt und ist durch den Brutalo-Western italienischer Prägung abgelöst worden. Nicht nur das Publikum ist verunsichert worden, auch die einschlägigen Spezialisten unter den Regisseuren bezeugen etliche Mühe auf der Suche nach einer neuen und überzeugenden Linie. Deshalb wohl suchen zahlreiche Filme ihr Heil in der Parodie oder in der Persiflage: Die Flucht in die satirische oder auch bloss komische Verfremdung soll nur zu oft über die herrschende Ratlosigkeit hinwegtäuschen. Der vermeintliche Ausweg führt allerdings in vielen Fällen durch ein Hintertürchen wieder zu alten und neuen Klischees zurück. Für die Parodie (und das gilt nicht allein für den Wildwestfilm) braucht es ein gerüttelt Mass an Intelligenz, sonst ist das Pulver allzusehr schnell verschossen, und der Spott gleitet in billigen Klamauk ab.

Das trifft im wesentlichen auch auf «Bad Man's River» zu: Der Tanz ums goldene Kalb lies: Besitzer eines Ein-Million-Dollar-Checks (James Mason), wirkt trotz aller vordergründigen Turbulenz verzerrt und unbeholfen. Der mit allen Wassern gewaschene Edelgangster Mr. King (Lee van Cleef) verfällt auf die irrwitzigsten Ideen, um sich den ominösen Check unter den Nagel zu reissen, macht aber die Rechnung ohne den Wirt, das heisst in diesem Falle eine opportunistische Intrigantin (Gina Lollobrigida), die den guten bösen Mr. King reichlich frustriert in die Wüste schickt. Ähnlich wie King ergeht es Mister bzw. Signor Eugene Martin: Der Regisseur geizt nicht mit ulkigen Einfällen und tut sich schwer am holprigen Humor, doch scheint auch er im Durcheinander der lustig übereinanderpurzelnden Leichen und im beissen Qualm diverser Gefechte die Übersicht zeitweilig verloren zu haben. Immerhin zieht sich die Lollo leidlich gekonnt aus der Affäre. Gute Figur macht auch Lee van Cleef, der – nachdem er schon in «High Noon» Gary Cooper verkniffen angeblinzelt hat – offenbar definitiv vom Kopfgänger-Milieu ins Ganovenfach übergetreten ist. Er leistet wirklich Schwerarbeit, um den steckengebliebenen Karren auf den unwegsamen Pfaden der Regie wieder flott zu kriegen. Der Erfolg ist indessen fragwürdig.

Urs Mühlemann