Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 27 (1975)

Heft: 17

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

The Night Moves

USA 1975. Regie: Arthur Penn (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/248)

Die Gestalt des amerikanischen Privatdetektivs, wie man sie aus Filmen der vierziger Jahre und von Romanen Raymond Chandlers und Dashiell Hammetts kennt, taucht wieder vermehrt in neuen Produktionen auf. Man erinnert sich an Polanskis «Chinatown», in welchem zwar die Handlung zurück in die Vorkriegszeit, die «klassische» Zeit des Genres, verlegt wurde, an Francis Ford Coppolas «The Conversation» und an Alan J. Pakulas «The Parallax View». Nun hat sich auch Arthur Penn («Bonnie and Clyd», «Little Big Man»), der seit fünf Jahren keinen Film mehr gedreht hat, der Gattung angenommen, und in «Night Moves» mit Harry Moseby (Gene Hackman) einen neuen und doch irgendwie bekannten Privatdetektiv eingeführt.
Die Fälle, die Moseby zu lösen hat, sind die gleichen, die seinerzeit Philip Marlowe (und Humphrey Bogart) erledigte: Ehescheidungen, Nachforschungen dubioser Art, Suche nach entlaufenen Jugendlichen (meistens Mädchen) aus, wenn auch nicht gutem, so doch reichem Haus. In «Night Moves» hat Moseby die von zuhause weggelaufene Tochter eines alternden Ex-Filmsternchens ausfindig zu machen und wohlbehalten ihrer Mutter zurückzubringen. Hinter dieser vermeintlich harmlosen Aufgabe verbirgt sich aber bedeutend mehr: Der «Fall» erweist sich bald einmal als Spitze eines Eisbergs, und Moseby sowie der Zuschauer, der nie mehr weiss, als der Fahnder selbst, stehen vor Rätseln. Das Mädchen wird zwar gefunden und in die mütterliche Villa in Beverly Hills gebracht, doch damit ist die Angelegenheit noch nicht geklärt: Die Komplikationen beginnen erst. Dieses Schema ist an sich nicht neu; neu in Penns «Night Moves» ist allerdings, dass im Gegensatz zu vielen früheren «série noire»-Filmen der «Held», der ins kalte Wasser taucht, um den ganzen Eisberg zu erforschen, seiner selbstauferlegten Aufgabe nur unzulänglich gewachsen ist und schliesslich scheitert. In «Night Moves» kommt Moseby einer undurchsichtigen Schmuggelaffäre, bei der wertvolle Kunstobjekte nach Amerika geschmuggelt werden, auf die Spur; doch die Mordfälle, die sich in diesem Zusammenhang ereignen, kann er weder verhindern noch auflösen.
Mosebys Ohnmacht, die Machtlosigkeit des einzelnen in einer verworrenen, undurchsichtigen Welt, ist einer der interessantesten Aspekte des Films. Der von Gene Hackman glänzend dargestellte Detektiv erweckt unsere Neugier. Wer ist Moseby? Der 40jährige frühere Berufsfussballer und heutige passionierte Schachspieler befindet sich in einer Lebenskrise. Seine Frau, die seinen «Schnüfflerberuf» und seine häufige Abwesenheit nicht verträgt, tröstet sich mit einem andern Mann. Er spioniert ihr nach, wie er für Kunden spioniert, ist jedoch nicht fähig, seine eigene, verworrene Lebenssituation klärend zu erforschen, wie er das in seinem Beruf für fremde Leute sonst zu tun gewohnt ist. Er ist auch ein Mann ohne Vergangenheit, ohne Wurzeln, ein Einsamer, der andern Leuten Fragen stellt, um ihnen zu beweisen, dass er existiert. Moseby ist aber nicht nur ein zynischer Einzelgänger, gelegentlich schimmert jugendliche Unbeschwertheit oder väterliche Wärme durch.
Der Film ist reich an geschichtlichen und filmischen Anspielungen, der Handlungsablauf aus zahlreichen Episoden zusammengesetzt, mit einem spannungsgeladenen Schluss als Höhepunkt. Auch wenn «Night Moves» über weite Strecken etwas unterkühlt wirken mag, überzeugt er doch durch seine Intensität, die für Penns Können spricht.

Kurt Horlacher

French Connection II

USA 1974. Regie: John Frankenheimer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/242)

Popeye Doyle, der New Yorker Cop aus «French Connection», kommt am Morgen des 1. Aprils in Marseille an. Der Chef des Rauschgiftdezernats dieser Stadt schneidet gerade einem der unzähligen Fische, die in der Nacht gefangen wurden, den Bauch auf, bevor er seinem Kollegen aus Übersee die blutige Hand reicht. Die Flics haben einen heissen Tip bekommen. April, April. Popeye Doyle, leicht verschwitzt und schmuddelig, mit dem kleinen, zerknitterten Hütchen auf dem Kopf und dem Kaugummi zwischen den Zähnen, ist herübergekommen, um den Boss eines Rauschgiftrings zu fassen, dessen Schicksal der erste Popeye-Film von William Friedkin offengelassen hat. Und so bezieht der Mann aus Brooklyn, der aus der Feder von James Hadley Chase stammen könnte, aber in Wirklichkeit den echten Cop Eddie Egan zum Vorbild hat, ein Préfecture-Bureau, das Georges Simenon beschrieben haben muss. Die schmutzige Umgebung für eine schmutzige Geschichte ist geschaffen.
Doch Popeye Doyle, besessener denn je, ein verbissener Menschenjäger, der skrupellos und mit Gewalt dem Recht zum Durchbruch verhilft und es mit seinen Methoden auch gleich wieder in Frage stellt, vergisst, dass Marseille nicht New York ist. Er bekommt es zu spüren. Der Jagdhund wird zum Hasen, gerät vorübergehend in die Fänge jener Dealer, die er zur Strecke bringen wollte. Süchtig und mit einer Überdosis Heroin vollgepumpt, werfen diese ihn vor den Augen jenes Marseilleser Polizeichefs, der den Amerikaner als Köder ausgesetzt hat, in die Gosse. Die französischen Kollegen haben ihre Mühe, ihn am Leben zu erhalten und zu entwöhnen. Doch kaum

genesen, geht Doyle erneut auf die Jagd – erfolgreich selbstverständlich, auch wenn er den Gangsterboss statt im üblichen Auto zu Fuss durch halb Marseille verfolgen muss.
Die Story riecht nach kaltem Kaffee. Und in der Tat könnte man diesen Film sofort vergessen, wiese er nicht zwei Vorzüge auf, die ihn über den üblichen Durchschnitt heben. Der eine ist die durch die Inszenierung geschaffene Atmosphäre, die in allen Schlüsselsequenzen derart dicht wird, mitreisst und stimuliert, dass damit die ungelenke Handlung, der es nicht selten an Logik gebricht, überspielt wird. Wie Frankenheimer etwa die Reanimation Doyles in Szene setzt, stimmig in jeder Sekunde, nervenaufreibend und mit einer Präzision im Detail, die bloss noch verblüfft, verrät jenes grossartige Handwerk, das das amerikanische Kino bei all seinen Fragwürdigkeiten immer wieder zum Erlebnis macht. Es wäre nun allerdings vermessen, diese Könnerschaft allein auf den durch die finanziellen Mittel ermöglichten Aufwand an Technik zurückzuführen. Zu ihm gesellt sich – gerade «French Connection II» macht dies deutlich, jene scharfe Beobachtungsgabe, die Realität zugleich erfasst wie in ironischer Weise verfremdet und überhöht. Sie – ein Erbe angelsächsischer Literatur – erwärmt die perfekte Technik erst zum Leben.
Hand in Hand mit dem präzisen Inszenierungsstil, den Frankenheimer – und das ist eine Schwäche des Films – nur in den Dienst der Emotion statt auch der Logik stellt, geht als zweiter Vorzug dieses Films die hervorragende Darstellerleistung Gene Hackmans. Erneut leiht dieser brillante Schauspieler in nahezu fanatischer Weise seine Züge dem Detektiven Popeye Doyle. Dabei entwirft er, von der Regie her grossen Spielraum geniessend, das Bild eines seelisch verdorrten Menschen, eines auf seinen Jagdinstinkt reduzierten Wesens. Hackman nutzt seine Rolle – die Intentionen der Produzenten und der Regie weit überrundend – zur Darstellung einer öde gewordenen Seelenlandschaft, die zum Spiegel ihrer Umgebung wird. Hinter der Besessenheit, dem hektischen Treiben und dem beruflichen Ehrgeiz verbirgt sich die Leere eines sinnlosen Daseins in einer sinnlos gewordenen Gesellschaft der Gewalt und des Profites um jeden Preis. Was sich in Popeyes Gesicht in jeder Sekunde spiegelt, bricht in dramatischer Weise dann durch, wenn er seinem durch den Entzug des Rauschgifts herbeigeführten physischen und psychischen Zusammenbruch in einem erschütternden Monolog Ausdruck verleiht. Hier wird der Ekel vor einem Leben zwischen Rauschgiftdezernat und Baseballplatz, zwischen hastig genossenem Bourbon und Hamburger mit Ketchup, zwischen endloser Jagd durch den Mief der durch soziale Ungerechtigkeit verursachten Kriminalität und den kurzen, meist selbst unter Zuhilfenahme der Illegalität errungenen Erfolgen mit drastischer Klarheit formuliert als ein Ekel vor sich selber.
Die psychologische Studie dieses kaputten Menschen aus einer kaputten Welt, der sein eigenes Unbehagen mit Schnoddrigkeit und Diensteifer übertüncht, der nur zufälligerweise auf der richtigen Seite des Gesetzes steht, ist spannender als die bestgemachte Action-Sequenz dieses Films. Die Ausstrahlung der Persönlichkeit Popeye/Hackmans ist so gross, dass die Frage, woher Doyle den Revolver hernimmt, den er kurz zuvor weggeschmissen hat und mit dem er nun doch den Gangsterboss abknallt, zur unbedeutendsten Nebensächlichkeit wird. Urs Jaeggi

---

Tage des internationalen religiösen Films

epd. Zum zweiten Mal finden in Friedberg (Wetterau) vom 24.–29. November dieses Jahres *«Tage des internationalen religiösen Films»* statt. Nach den Anfangserfolgen vom vergangenen Jahr werden die von Pfarrer Enulat (Friedberg) ins Leben gerufenen Filmtage durch den hessischen Kreis Wetterau, die Stadt Friedberg und das Referat für Erwachsenenbildung bei der hessen-nassauischen Landeskirche gefördert. Den Schwerpunkt der Veranstaltung bilden Amateurfilme mit «religiöser» Thematik.

Le jeu avec le feu

Frankreich/Italien 1974. Regie: Alain Robbe-Grillet (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/247)

Soweit man das Filmwerk von Alain Robbe-Grillet in der Schweiz kennt, verlängern und wiederholen sämtliche seiner Filme das literarische Schaffen des Nouveau-Roman-Vertreters. In beiden Ausdrucksformen ist für ihn das Erzählen im üblichen Sinn unmöglich geworden; Ereignisse und Handlungen verlieren ihren Charakter der Gewissheit und naiven Unschuld; abgenutzte Formen müssen widerlegt und durch eine neue, eigene Perspektive ersetzt werden. Was Robbe-Grillet beispielsweise über den Roman schreibt, gilt so auch für seine Filme und insbesondere für «Le Jeu avec le Feu»: «In dieser künftigen Welt des Romans werden Gebärden und Gegenstände erst ‚da' sein, bevor sie ‚etwas' sind; und nachher sollen sie noch da sein, hart, unveränderlich, auf immer anwesend, den eigenen Sinn geringachtend, der umsonst versucht, sie zwischen einer formlosen Vergangenheit und einer unbestimmbaren Zukunft zu prekären Werkzeugen herabzusetzen.» (Argumente für einen neuen Roman, 1963.)
Mit Gebärden und Gegenständen, die aus Trivialliteratur und Kino wohlbekannt sind, ist nun sein neuester Film vollgestopft. Da die Sehgewohnheiten und Assoziationen des Zuschauers weitgehend vorprogrammiert sind und auf alte Erfahrungen abstellen, bekommen die Ereignisse und Figuren vorschnell einen Sinn: Gleich zu Beginn schon glaubt man einem Kidnapping beizuwohnen; man sieht den angeblich oder wirklich reichen Vater der entführten Tochter, und man hält Jean-Louis Trintignant für das Gehirn einer monströsen Verbrecherbande. Man kommt schliesslich in ein «Hôtel particulier», stösst später sogar auf die «Emmannuelle»-Darstellerin Sylvia Kristel und erwartet Erotik, nach den Kinobildern zu schliessen sogar Voyeurismus. Doch sehr bald bringt Robbe-Grillet alles durcheinander: Er bestraft den Zuschauer dafür, dass er den Dingen und Menschen einen Sinn gab, bevor diese überhaupt erst richtig «da» waren: Er narrt Erwartungen und einfache Logik, widerlegt das Wahrscheinliche, schafft auf der ersten Ebene Enttäuschung, Frustration, um auf einer zweiten Ebene mit viel Witz und Humor mit den Formen, wie sie nur im Film da sind, zu spielen, zu jonglieren und zu variieren. Wie auf Seitenpfaden eilt der jäh entsetzte Sinn davon, und mancher Zuschauer wird sich am Schluss von Trintignant selbst bestätigt fühlen, wenn dieser sagt: Das hat alles bestens geklappt – aber kapiert habe ich nichts.
Robbe-Grillet will den Leser oder Zuschauer aus dessen innerlicher konstruierter Geborgenheit losreissen und in die «dargebotene Welt» hineinwerfen. Wer sich also im Koordinatennetz eines Policiers einnisten und logische Erklärungen finden möchte, wer den Film überhaupt irgend einem bekannten Genre zuordnen möchte, bleibt völlig ratlos. Ein Zusammenhalt von Psychologie oder Verhalten, eine Integrität der Figuren oder dramaturgische Folgerichtigkeit weichen einem Puzzle, das die einzelnen Figuren und die Zuschauer auf ihre eigene Imagination verweist, auf ihre persönliche Version der Geschichte – indessen immer nur so weit, bis sich dann doch immer wieder feste, konkrete Grenzen einstellen. Möglicherweise liegt in diesem Prinzip ein Wegweiser dafür vor, was Robbe-Grillet in einem Interview als notwendige Kontrolle der eigenen Phantasmen postuliert hat: als das legitime Recht zur freien Vorstellungskraft, ja selbst zum Wunschdenken, sofern diese Imagination und deren Bilder dominiert werden können.
Es sind gerade die Fallen, die Robbe-Grillet dem Zuschauer in dessen Konsumations-Trägheit stellt, die zu dieser Domination und Kontrolle auffordern. Denn jeder Blick kann alles, Schlimmes, Gutes oder gar nichts bedeuten; alles und jeder steht in ständiger enger Interdependenz zu lebendigen oder aber zu Kino-Vorstellungen. Entscheidend ist letztlich nur die Anwendung durch Robbe-Grillets Film selbst. Hinter dem Spiel aus Maske, Verkleidung, Täuschung und Verstellung wird nicht

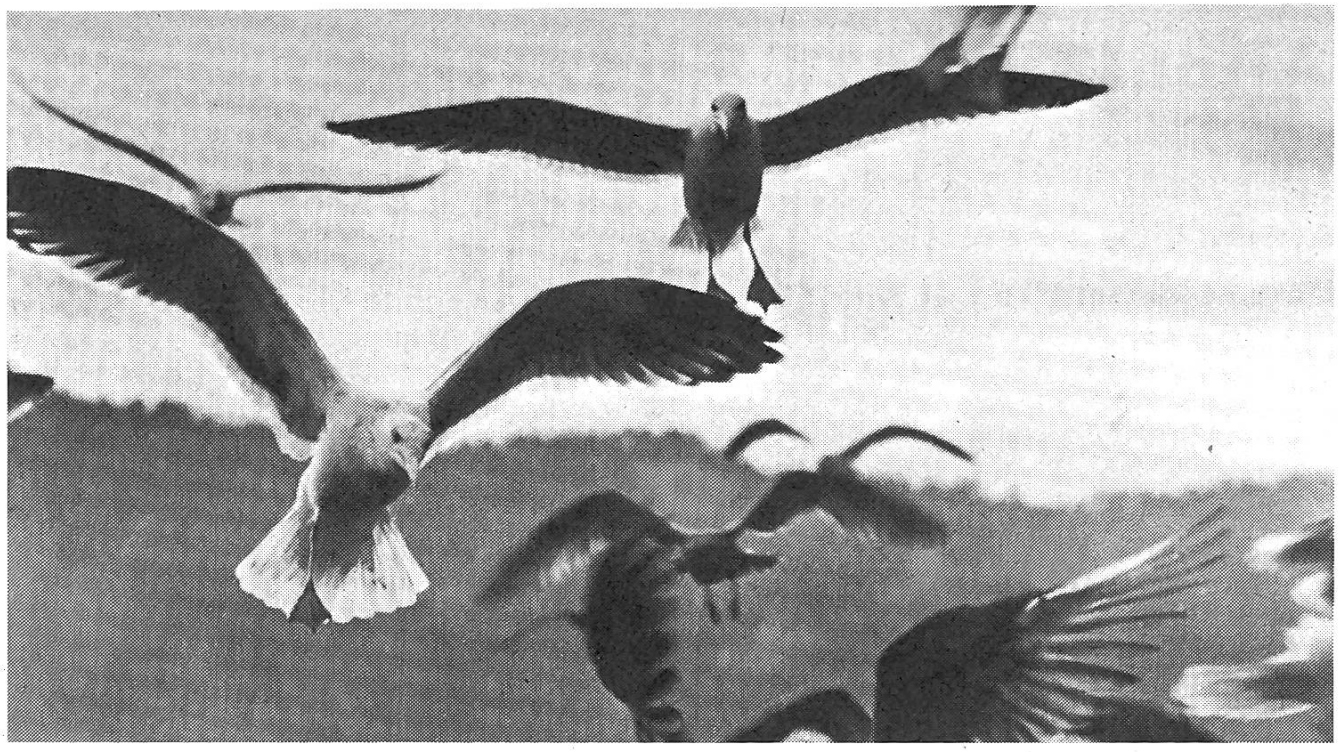
etwa eine auch nur einigermassen erzählbare Story sichtbar, sondern ein Spiel mit möglichen Stories, ein Zeremoniell der Sprache und der Ironie. Für alles sind stets Doppelrollen und -funktionen möglich. Der Tanz auf dem Seil der Wahrscheinlichkeit wird so in jener Schwerelosigkeit vollführt, in der jedes einzelne Fragment sich in irgend einer Richtung im Kosmos verlieren kann. Gleichzeitig macht Robbe-Grillet doch recht einleuchtend klar, dass die Realität nicht das bereits Bekannte, sondern das stets Neue ist.
Die Gefahr, dass ob so viel geistvollem Spiel sich die ganze Sache tatsächlich zersplittert, dass so der Film – wie eine explodierende Galaxie – im All auseinanderrast und verschwindet, umgeht Robbe-Grillet weitgehend und wohl erstmals durch seine gemeisterte Bildsprache. Hinkte früher der Stil des Franzosen in fast erschütternder Weise hinter der Prätention nach, so weiss er nun durch Montage und Bildern von dekadent-luxuriöser und oft auch morbider Schönheit seinem Film eine innere Einheit zu geben. Das Kaleidoskop einer fragmentarischen Welt erhält so seinen Rahmen, seine Einfassung, und was während des Films oft beliebig fortsetzbar erschien, führt letztlich doch zu einem dem Film gemässen Ende: zu einem ironisch-zynischen Happy-end.
Nur einer andern Gefahr ist Robbe-Grillet dabei nicht ganz entgangen: dem Manierten, Selbstgefälligen eines derartigen Unterfangens, bei dem man doch immer wieder das «Merke» und «Siehe» entdeckt, Insider-Fingerzeige eines Mannes, der die Fragwürdigkeit der gängigen Realität und die Hypokrisie der fabrizierten Kino-Imagination selbstsicher – vielleicht auch um eine Spur zu selbstsicher – durchschaut. Es gibt Stellen im Film, die an jene witzigen Konversations-Macher erinnern, die gerade durch das, was sie anfänglich attraktiv machte, zu ermüden, ja zu langweilen beginnen. Hier liegt denn auch die wohl unübersteigbare Grenzmauer eines Erzählprinzips, das intellektuell und formalistisch bleibt, als Skelett sozusagen: Das Fleisch, das dazwischen fehlt, lässt mitunter das Gefühl von Leere aufkommen – das Gefühl jener französischen Unverbindlichkeit, die bezeichnend ist für eine konkret oder human nicht engagierte Intelligenzia.

Bruno Jaeggi

Jonathan Livingston Seagull (Die Möwe Jonathan)

USA 1973. Regie: Hall Bartlett (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/235)

Wenn Gedrucktem noch Glauben geschenkt werden kann, ist Schriftsteller und Pilot Richard Bach am Meer gesessen und in einer Vision aufgefordert worden, sein Möwenbuch zu schreiben: Die Geschichte von Jonathan Livingston Seagull, der nicht ist wie andere Möwen. Für Jon bedeutet fliegen Befreiung vom Zwang, sein Leben mit Nahrungssuche zu verbringen, bedeutet Abenteuer auf dem Weg zur Vollkommenheit. Er lernt, dass sein Körper «von einer Flügelspitze bis zur andern nur Gedanke» ist, dass «am weitesten sieht, wer am höchsten fliegt», dass das Paradies jenseits von Raum und Zeit und gleichbedeutend mit Vollkommenheit ist und dass, wer mit Gedankenschnelle fliegen will, «vor Beginn wissen muss, dass er dort schon angekommen ist». Höchste Weisheit ist die Liebe zum guten Kern in der Mitmöwe, ungeachtet der Verachtung, des Zornes oder Hasses der den trifft, der sich vom Schwarm entfernt, um höher zu fliegen. Jonathan erfährt all das als Ausgestossener auf einsamer Klippe und entwickelt sich schnell durch unermüdliches Üben, Beherrschung seiner Flügel und mit Hilfe von Möwen-Weisen, die schon viele Leben hinter sich haben.
Die Träumerei eines passionierten Fliegers bei Sonnenuntergang am Meer ist offensichtlich eine Parabel, welche, in Amerika und auch in deutscher Übersetzung zu einem Bestseller geworden, vielen Gelegenheit gibt, in die Möwe projizierte Gefühle nachzuempfinden und so der schwelenden Sehnsucht nach Freiheit und Überden-



wolkenschweben, dem verdrängten Wunsch nach Abenteuer und Rekordschnelligkeit eine Ersatzbefriedigung zu geben. Das Buch reizte Hall Barlett zur Verfilmung, Ray Berwick, Vogeltrainer der «Vögel» von Hitchcock konnte mitverpflichtet werden und brachte seine Möwen zu erstaunlichen Leistungen. Reizvolle Kameraaufnahmen (Jack Couffer) kristallisieren sich aus dem Fluss der Bilder heraus: Etwa wie aus glänzendem Meereslicht ein einsamer Fischkutter langsam als dunkler Schatten aus dem Glitzern in tintenblaue Schattenzonen gleitet, oder im hellen Himmel die dichte Wolke des Vogelschwarms sich in tausende schwingender Möwenflügel auflöst die, wie Blumenblätter leicht und schwerelos, zu betäubend-rostigem Gekreische sich bewegen. Neil Diamond komponierte Musik und Songs, die er mit reichlichem und inbrünstigem Gefühl singt, als wäre er selbst in den Gedankenleib der silberschimmernden Möwe geschlüpft, die in der Weite höchster Höhen kreist: «...Vater wir träumen, solange wir warten..»

An diesem Punkt bleibt nur auszusetzen, dass an der wirkungsvollsten und engelschönsten Stelle des Films, wo Jonathan als schwarze Silhouette mitten im goldenen Kern der riesigen roten Sonnenscheibe steht und vollkommene Stille herrscht: Wenn dort Neil Diamonds Musik auch noch gross und süss einsetzte, könnte Vollkommenheit sich selbst übertreffen... Der Sprecher des ausserordentlichen Hauptdarstellers Jonathan gibt seiner Stimme einen unnötig möwisch-kreischenden Unterton, doch ist das eine unwesentliche kritische Kleinigkeit im Vergleich zur überwältigenden Sinnenlust, die der Film bietet: Mit einer Symphonie in Blau am ewigkeitsrauschenden Meer beginnt diese Gefühlsseligkeit, wechselt ins Rot der Dünen, ins Grün der Bäume, ins Braun der Klippen, in weissen Winter und zartviolette Zwischenleben-Farbe, in Sonnenauf- und Untergänge mit und ohne hellen Gloria-Gesang. Träume von Möwen und Menschen sind nicht anzugreifen: Als Ausdruck heissdürstender Sehnsucht nach unendlicher Freiheit und Liebe kann sie nur verstehen, wer sie hat und wer sich über Möwengezänk, Seehundsfaulheit, selbstische Falken und mütterliche Ross-Liebe hinausschwingen will und kann, weit über die Wolken hinaus, die gnädig die tägliche Pein verhüllen. Lieder der Seele, Bilder atemloser Weite, Farben der Pracht, Worte tiefster Weisheit: Eine Besprechung dieses Films ist eigentlich so überflüssig: «Der Wissende schweigt» hat Lao Tse gesagt.

Elsbeth Prisi.