Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 32 (1972)
Heft: 11

Rubrik: Filmbesprechungen

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: 09.07.2025

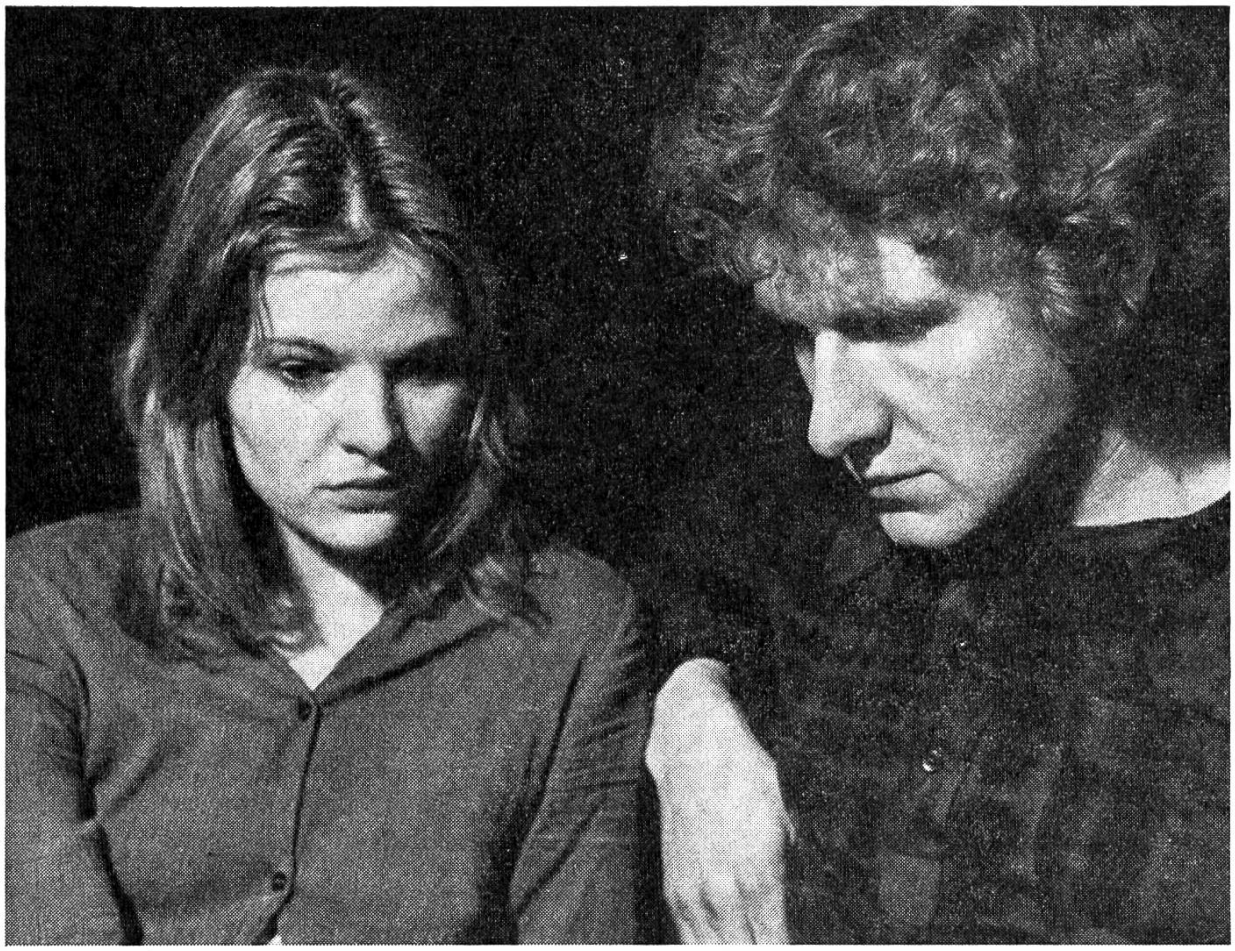
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Filmbesprechungen

Family Life II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Grossbritannien 1971. Produktion: Tony Garnett, Kestrel Films; Verleih: Monopol; Regie: Kenneth Loach; Buch: David Mercer; Kamera: Charles Stewart; Musik: Mark Wilkinson; Darsteller: Sandy Ratcliff, Bill Dean, Grace Cave, Malcolm Tierney, Hilary Martyn, Michael Riddall u. a.

Kenneth Loach ist nach «Poor Cow», 1967 (Fb 3/69) und «Kes», 1969 (Fb 6/71) auch in «Family Life» seinem Thema treu geblieben. Der Film hat bereits in Cannes und Locarno — wo er unverdienterweise bei der Preisverleihung leer ausging — Aufsehen erregt, wohl zum grössten Teil deshalb, weil sein Inhalt zwangsläufig beinahe jeden Zuschauer anspricht. Das unbarmherzige Soziogramm schildert sechs Monate aus dem Leben und (seelischen) Sterben der 19jährigen Janice Bailden, die trotz der Hilfe ihres Freundes Tim den Mut zur Selbständigkeit nicht aufbringt und von der fehlgeleiteten Liebe und einem parallel damit einhergehenden Unverständnis seitens ihrer aus dem Proletariat zu gutbürgerlichem Lebensstandard aufgestiegenen Eltern erdrückt wird. Nachdem Janice auf Wunsch ihrer Mutter ein von ihr selbst sehnlichst gewünschtes Kind abgetrieben und eines Tages in einem Anfall verzweifelter Wut ein Messer gegen ihre Eltern geschleudert hat, wird das Mädchen in eine Nervenheilanstalt eingeliefert, wo ihr dank der Gruppentherapie eines jungen Psychiaters eine Chance erwächst. Aber das Experiment missfällt der Krankenhausverwaltung; Janice wird der traditionellen Behandlung durch Elektroschocks und Medikamente unterworfen, pendelt noch eine zeitlang zwischen Klinik und Zuhause hin und her und verschwindet schliesslich, nach einer missglückten Flucht zu ihrem Freund, hinter dem grossen Tor — diesmal wahrscheinlich für immer. Was bleibt, ist der «Fall Janice B.», den ein seelenloser Psychologiedozent mit der Bemerkung «Irgendwelche Fragen?» seinen Studenten vorführt.
Kenneth Loachs unbarmherziger, geradliniger und darum für jedermann verständlicher Bericht hinterlässt im Zuschauer jene Leere, die man als Nachwirkung eines Schocks oft beobachten kann. Empfindet man zu Beginn noch Mitleid mit Janice, weicht dieses mehr und mehr einer abgrundtiefen Bestürzung, die mit der Schlussfrage des Psyochologieprofessors ihren Höhepunkt erreicht. Die Bestürzung ist gewollt, denn der Regisseur zielt mit «Family Life» auf eine Änderung hin, die über den Familienbereich hinausreicht und die der Zuschauer, damit gleichsam die im Film fehlende Katharsis nachholend, selbst vollbringen muss. Und in der Tat, das in Loach's Werk exemplarisch gezeigte Familienmodell schreit geradezu nach Kritik und Veränderung, denn die Baildens bilden eine jener auch bei uns häufig anzutreffenden — und, so besehen, ist «Family Life» trotz seines typisch englischen Klimas ein universeller Film — «Familien», deren Struktur nur so lange intakt bleibt, als auch die Kinder die darin wurzelnden Wertvorstellungen unserer Gesellschaft unbesehen und kritiklos übernehmen und nicht aus den von den Eltern vorgezeichneten Verhaltensmustern ausbrechen. Die zu starke, seit frühester Kindheit gewachsene und nie gelöste Beziehung zwischen Eltern und Kindern macht es erst möglich, dass — wie im Falle von Janice, die ein Kind erwartet — das Versagen oder, generell gesagt, jedes Anderssein des Jugendlichen von den wohlmeinenden, lebenserfahreneren Eltern als gegen sie gerichtete Auflehnung verstanden wird, die sie, aus einem fehlgeleiteten Familiensinn heraus die Freiheit des Einzelnen nicht ertragend, mit organisierter Unterdrückung beantworten, die — der Vergleich scheint weit hergeholt, trifft aber zu — von den gegen aufbegehrende Intellektuelle («If you criticize, you must be mad») in totalitären Staaten angewandten Praktiken gar nicht so weit entfernt ist: Die elterliche Liebe wird ent-



zogen und das rebellische Familienglied — «That's a sick, bad behaviour!» — zum Krankheitsfall erklärt. Wohl kann der Jugendliche diesem Vorgang durch konformes Verhalten ausweichen und sich so im Schosse der Familie als deren anerkanntes Mitglied sicher fühlen, doch opfert er damit einen Grossteil seiner eigenen Persönlichkeit, seine Freiheit und, wie Janice, sein Leben.

Symptomatisch für die im Film gezeichnete Familie ist die Tatsache, dass sich die Eltern bei auftretenden Schwierigkeiten sofort an eine höhere Autorität, im einen Fall der Arzt, im andern die Polizei, wenden, da ihr ständig repetiertes Ritual und ihr Verhaftetsein in unbeweglichen Denkklischees — «eine Familie besteht aus den Eltern und ihren Kindern» sowie «Die Ehre der Familie darf nicht besudelt werden» — ein Gespräch oder eine Öffnung gegenüber der Position von Janice gar nicht zulassen. Man hat «Family Life» gelegentlich eine starke Schematisierung und die Überzeichnung vornehmlich der Eltern als allein schuldigen Teil vorgeworfen. Beide Einwände sind nicht gerechtfertigt; zum einen benötigt der Film zu einem gewissen Teil Modellcharakter, weil damit die Aussage verdeutlicht werden und — um mit Bert Brecht zu sprechen — «die aktuelle Leistung dann eine Mischung von Beispielhaftem und Beispiellosem» sein kann (Schriften zum Theater), zum andern sind für Janices trauriges Schicksal nicht nur allein die Eltern, sondern auch das Mädchen selbst und die gesellschaftliche Situation verantwortlich: Janice, weil sie — im Gegensatz zu ihrer älteren Schwester — den Mut und die Tatkraft zu einer positiven persönlichen Revolte nicht aufbringt, die Gesellschaft, weil in ihren jede Abweichung von der Norm mit Ächtung bestrafenden Verhaltensmustern der Nährboden für eine falsche Entwicklung schon vorhanden ist und sie das Verhalten der Eltern bereits konditioniert. Die bestehende Gesellschaft als Ganzes ist es auch, die Loach mit der detaillierten Schilderung der psychiatrischen Behandlung des

Mädchens anklagen will. Nachdem die erfolgversprechenden Experimente des jungen, mit den Methoden der Gruppentherapie arbeitenden Arztes unter Angabe fadenscheiniger Gründe abgebrochen worden sind, werden die Patienten wiederum in einer Massenbehandlung — ein wahrhaft gespenstisches, ekelerregendes Bild — geschockt. Das Resultat davon ist aber nicht die Heilung, sondern ein geistesabwesendes Dahindämmern hinter Gittern — der Mensch wird durch diejenigen Einrichtungen zerstört, die er selbst zu seinem Wohle geschaffen hat. Dass solches im England des verstaatlichten Gesundheitswesens weit mehr aufrüttelt als hier, kann nur derjenige ermessen, der in Stanley Kubricks «A Clockwork Orange» (Fb 9/72) mit den möglichen (politischen) Konsequenzen eines solchen Vorgehens konfrontiert wurde. Ich pflege selten Ratschläge zu geben; hier aber ist einer nötig: Ein Pflichtfilm für alle Eltern und solche, die es werden wollen.

Balts Livio

Jeremiah Johnson II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

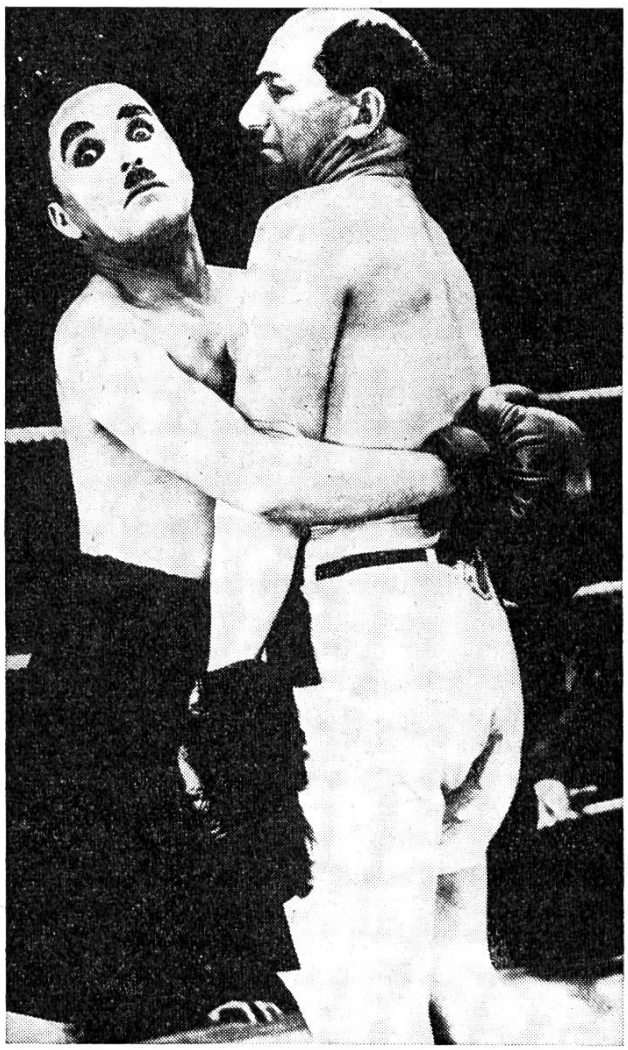
USA 1972. Produktion: Joe Wizan-Sanford; Verleih: Warner; Regie: Sydney Pollack; Buch: John Milius, Edward Anhalt, nach «Mountain Man» von Vardis Fischer und «Crow Killer» von Raymond W. Thorp und Robert Bunker; Kamera: Duke Callaghan; Musik: John Rubinstein und Tim McIntire; Darsteller: Robert Redford, Will Geer, Stefan Gierasch, Allyn Ann McLerie, Charles Tyner, Delle Bolton u. a.

Zur Legende des amerikanischen Westens gehört auch das Abenteuer der Einsamkeit, der sich ein Mann allein stellt, sei's aus Zivilisationsmüdigkeit, als Verbannter oder aus purem Wagemut. Jeremiah Johnson ist dieser Mann, der in die Berge zieht, ohne dass man genau weiss, was ihn aus der Mitte der Menschen vertrieben hat. Indes erfährt er — davon handelt der Film —, dass es die Einsamkeit nicht so total gibt, wie er sie sucht. Indianern wird er zum Eindringling, der ein Arrangement suchen muss; seine Unerfahrenheit zwingt ihn, bei einem alten Bärenjäger in die Lehre zu gehen; die Opfer eines Überfalls bedürfen seiner Hilfe; wider Willen kommt er nicht nur zu Gefährten, sondern auch zu einer Frau; und obwohl er ausweichen möchte, wird er schliesslich in die Blutfehde zwischen Rot und Weiss hineingerissen. Den Rückzug aus dem Geflecht erwünschter und unerwünschter menschlicher Beziehungen gibt es nicht. Diese Erfahrung stellt sich ein im Laufe der Wanderschaft des Jeremiah Johnson.
Johnsons Weg verkörpert ein Stück des amerikanischen Traums von der neuen, besseren Welt, die alle Mühsal und allen Jammer von der alten, verknöcherten und unfreien Gesellschaft hinter sich lässt — den Traum und auch das Erwachen daraus. Die Spuren dieses Traums lassen sich in den USA seit den Zeiten der ersten Besiedelung bis in die Politik unserer Tage verfolgen. Sydney Pollack exemplifiziert ihn am Beispiel des «Mountain Man», den er nicht zum Helden erklärt, sondern zum «Pilgrim», der zu lernen hat, dass es keine andere Möglichkeit gibt als die Annahme der Mühsal, in der Solidarität und Gemeinschaft unter den Menschen immer wieder aufgebaut werden müssen. Wie in früheren Filmen des Regisseurs («Scalphunters», «They Shoot Horses, Don't They») ist sein moralisches Engagement unmissverständlich. Und an Aktualität fehlt es diesem Engagement gewiss nicht in einer Zeit, die so viele Zivilisationsflucht-Tendenzen aufweist.
Ein Beispiel dafür, dass der Western in seiner ganzen thematischen und formalen Ausfächerung durchaus noch tragfähg ist, bietet «Jeremiah Johnson» auch in gestalterischer Hinsicht. Mögen im einzelnen Klischees nicht überall ganz vermieden sein, so gelangt Pollack doch zu einer bemerkenswert konsequenten Verwirklichung der epischen Möglichkeiten der Gattung. Ausgeglichen im Rhythmus, eher getragen als hektisch, manchmal heiter, manchmal bewegt und kämpferisch, ist die Inszenierung reich an stimmungsmässigen Modulationen und bleibt dennoch geschlossen. Die Figuren, allesamt wortkarg wie sich's gehört, wachsen nicht allzuweit über Typen hinaus. Ihr Schicksal bewegt, ohne dass die Emotionen hoch-

gehen, was dem Grundton des Films entspricht. Schliesslich holt Pollack auch die Landschaft in ihrer vielfältigen Schönheit ausgiebig ins Bild: Nicht nur als Rahmen, sondern auch als Sinnbild jener Wunsch-Welt, in der sich der Traum vom anderen Leben dann doch nicht verwirklicht. ejW

City Lights (Lichter der Grossstadt) II. Für alle

USA 1928—30. Produktion: Charles Chaplin / United Artists; Verleih: Rialto / Praesens; Regie, Buch und Musik: Charles Chaplin; Kamera: Rollie Totheroh, Gordon Pollock, Mark Marlatt; Darsteller: Charlie Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Myers, Allan Garcia, Hank Mann u. a.



Als Charlie Chaplin am 6. Januar 1931 nach fast zweijähriger Arbeit seinen neuen Film «City Lights» in New York in die Kinos brachte, strebte die Weltwirtschaftskrise, die mit dem Bankenkrach von 1929 begonnen hatte, ihrem Höhepunkt zu. Gleichzeitig setzte sich der Tonfilm, dessen erster abendfüllender Welterfolg 1927 «The Jazz-Singer» mit Al Jolson wurde, in den meisten Ländern durch. Mit beiden Ereignissen hatte sich Chaplin auseinanderzusetzen. Er hatte seine Wertpapiere 1928 noch rechtzeitig verkauft und sein Vermögen verflüssigt, so dass er gegen 2 Millionen eigene Dollars in die Produktion seines neuen Films stecken konnte. Und er war entschlossen, auch weiterhin Stummfilme zu drehen, weil er glaubte, dass alle Arten der Unterhaltung, also sowohl Stumm- als auch Tonfilm, nebeneinander bestehen könnten.
Darin irrte er sich zwar, aber Chaplin gelang es als einzigem Grossen der amerikanischen Stummfilmzeit, seine künstlerische Potenz ungebrochen in die Tonfilmzeit hinüberzuretten. Während die schöpferische Epoche der Stimmfilmkomiker und von Regisseuren wie David W. Griffith, Erich von Stroheim, Joseph von Sternberg und King Vidor zu Ende ging, konnte Chaplin mit «City Lights» und «Modern Times» (1934/35, Fb 4/72) zwei weitere Meisterwerke schaffen, in denen er der individualistischen Burleskpantomime und der Ästhetik des Stummfilms die Treue hielt. Dennoch wirken diese Werke heute noch frischer und unmittelbarer ansprechend als die meisten Tonfilme der dreissiger Jahre.
Chaplin stellt einen armen Strassenvagabund dar, der sich in eine Blumenverkäuferin verliebt, die ihn für einen reichen Herrn hält. Einem betrunkenen Millionär, der Selbstmord begehen will, rettet er das Leben. Ihre Freundschaft dauert jedoch nur solange, bis der Millionär wieder nüchtern wird; dann besinnt er sich jeweils auf seine gesellschaftliche Stellung, will den Tramp nicht mehr kennen und lässt

ihn auf die Strasse werfen. Einmal gibt ihm der Betrunkene viel Geld, das der Vagabund dem blinden Mädchen schenkt, damit es sich die Augen operieren lassen kann. Er selber wandert als vermeintlicher Dieb ins Gefängnis. Wieder frei, trifft er, zerlumpter denn je, zufällig das Mädchen, das nun sehend und wohlhabende Besitzerin eines Blumenladens geworden ist und auf ein Wiedersehen mit ihrem «reichen Wohltäter» hofft. Sie reicht dem Vagabunden ein Almosen, dann gehen ihr die Augen auf. Für beide ist ein Traum zu Ende, an seine Stelle tritt die bittere Wirklichkeit. Dieser Schluss ist vielleicht der tragischste in allen Chaplin-Filmen. Ein Mensch am Ende seiner Hoffnung will sich am Glück erfreuen, das er geschaffen und mit dem er zugleich seine eigene Verzweiflung begründet hat. Mit seinem Gesicht in Grossaufnahme, in dem sich Verzweiflung, Angst und Hoffnung bekämpfen, blendet der Film aus.
«City Lights» ist nicht Chaplins bester Film, aber einer seiner schönsten, ein Werk voller hintergründiger Tragikomik und bitterer Ironie, aber auch voller Zärtlichkeit (die gelegentlich die Sentimentalität streift), Ritterlichkeit und Sehnsucht nach Menschlichkeit und Liebe. Er ist für Chaplin, den Produzenten, Regisseur, Drehbuchautor und Komponisten (der Film ist zwar ohne Dialog, aber mit Musik unterlegt) sehr typisch, da hier seine Persönlichkeit und sein Temperament sehr klar zum Ausdruck kommen.
Stärker als in früheren Chaplin-Filmen kommt der durchgehenden Handlung Bedeutung zu. Charlies Beziehung zum Mädchen und zum Millionär «bestimmen das Geschehen, in welchem sich subjektive private Impulse und objektive soziale Gegebenheiten durchdringen» (Gregor / Patalas) und wo er seinen Spott über gesellschaftliche Repräsentation und die doppelte Moral der Besitzenden ausgiesst. Die über die Erzählung verstreuten burlesken Sketches und Pantomimen stehen mit der Erzählung in engem Zusammenhang. In zwei dieser Slapstick-Szenen hat Chaplin bereits akustische Gags eingebaut. Bei einer Denkmalsenthüllung glossiert er die feierliche Hohlheit der offiziellen Würdenträger, indem er ihren Reden das quäkende Getön eines Saxophons unterlegt. Auf einer «stinkfeinen» Gesellschaftsparty verschluckt Charlie eine Trillerpfeife, worauf er den Schluckauf bekommt und mit seinem Pfeifen einen pompösen Sänger irritiert. Er flieht vors Haus auf eine Bank, wo sein Gepfeife zuerst ein Taxi und dann ein Rudel Hunde herbeiruft, mit denen er wieder zur Party zurückkehrt. Von den anderen berühmten Burlesckszenen seien nur noch erwähnt: der Apachentanz, das Spaghettigericht, in das sich eine Papierschlange mischt, der Selbstmordversuch des Millionärs und der umwerfende Boxkampf. Diese Kabinettstücke chaplinesker Komik machen den Eindruck müheloser und leichthändiger Spielereien, sind aber bis ins letzte Detail hinein die Frucht einer langen und intensiven Arbeit, die Chaplin, nach seiner eigenen Aussage, manchmal an den Rand einer Neurose brachte. Von dieser Mühe ist in «City Lights» nichts mehr zu bemerken.
«Man kann den Humor nicht von Menschenliebe trennen, und ‚Lichter der Grossstadt' strömt über von der Liebe zum Menschen. Und da die katholischen Theologen, die das Lachen gründlicher studierten als die Philosophen, die Ansicht vertreten, die Menschenliebe sei eine der drei göttlichen Tugenden, sind wir wohl berechtigt, an den sittlichen Wert dieses Chaplinschen Werkes zu glauben» (Robert Payne).

Franz Ulrich

Deliverance (Beim Sterben ist jeder der erste) III. Für Erwachsene

USA 1972. Produktion: John Boorman; Verleih: Warner Bros.; Regie: John Boorman; Drehbuch: James Dickey, nach seiner gleichnamigen Novelle; Kamera: Vilmos Zsigmond; Musik: Eric Weissberg; Darsteller: Jon Voight, Burt Reynolds, Ned Beatty, Ronny Cox, Billy McKinney, Herbert «Cowboy» Coward, James Dickey u. a.

In seiner Thematik wirkt John Boormans «Deliverance» fast wie eine Variation zu Sydney Pollacks «Jeremiah Johnson»: In beiden Werken begeben sich Menschen

aus eigenem Antrieb in eine unwegsame, von jeglicher Zivilisation unberührte Wildnis und werden in ihr selbst zu «Wilden», zu Figuren einer als grausam und unmenschlich gezeichneten Natur. Sydney Pollack ist in der Durchführung des Themas kompromissloser und konsequenter als Boorman, obwohl er seine Geschichte im 19. Jahrhundert angesiedelt hat. John Boorman opfert die saubere Durchführung eines Gedankenganges oft der reinen Spannungsmache und der optischen Sensation. Sein Film spielt in der Gegenwart und handelt von vier naturbegeisterten Stadtbewohnern, die in zwei Aluminiumbooten den an Stromschnellen, Wasserfällen und engen Schluchten reichen Chattooga River in Georgia (im Film wird er Cahulawassee River genannt) hinunterfahren, um eine von der Zivilisation bis anhin verschont gebliebene Wildnis kennenzulernen, die bald von einem Stausee überdeckt sein wird. Wie die vier Männer von primitiven und pervertierten Bergbewohnern überfallen werden, verwandelt sich ihre Bootsfahrt in ein Abenteuer auf Leben und Tod. Beim Kampf ums Ueberleben zerbricht die dünne Kruste der anerzogenen Humanität, und die zivilisationsmüden Städter entdecken die atavistische Wildheit des Urjägers in sich selbst: Sie töten einen der Bergbewohner in Notwehr und ermorden, nachdem sie selbst einen Mann verloren haben, einen weiteren Menschen, den sie irrtümlich für einen gefährlichen Verfolger halten. (Auf solche Vorwände und moralische Rechtfertigungsversuche hat Pollack in «Jeremiah Johnson» verzichtet.)
Die Konfrontation einer teils prachtvollen, teils unmenschlichen Wildnis mit einer teils nur in Autowracks in Erscheinung tretenden, dann aber doch wieder menschliche Werte bewahrenden Zivilisation führt zu einem dreifachen Dualismus, der gedanklich unausgegoren bleibt. Boorman hätte besser auf derlei ambitiöse Anspielungen verzichtet und sich an das gehalten, worauf es ihm in erster Linie ankam: auf die filmgerechte Präsentation einer atemberaubenden Abenteuergeschichte. Ein echtes Abenteuer müssen übrigens auch die von Booten aus unternommenen Aufnahmearbeiten gewesen sein: Die Farbaufnahmen der waghalsigen Bootsfahrt sind eine photographische Sensation. Gerhart Waeger

---

The Godfather (Der Pate) III. Für Erwachsene

USA 1972. Produktion: Alfran/CIC/Albert S. Ruddy; Verleih: Starfilm; Regie: Francis Ford Coppola; Buch: Mario Puzo und Francis Ford Coppola, nach dem gleichnamigen Roman von Mario Puzo; Kamera: Gordon Willis; Musik: Nino Rota; Darsteller: Marlon Brando, Al Pacino, Richard Castellano, Robert Duvall, Sterling Hayden, John Marley, Richard Conte, Diane Keaton u. a.

Der Bestattungsunternehmer Bonasera fühlt sich vom Staat um seinen Anspruch auf Gerechtigkeit betrogen: Der Richter hat zwei Burschen, die seine Tochter misshandelt haben, mit einer bedingten Strafe laufen lassen. Nun wendet sich Bonasera an Don Corleone: Der wird, um den Preis einer Loyalitätserklärung, jene Gerechtigkeit schaffen, die sich der Vater des lebenslang geschädigten Mädchens vorstellt: Auge um Auge, Zahn um Zahn ... Die Episode, die sich am Anfang des Romans «Der Pate» von Mario Puzo findet, macht den Leser mit zwei wesentlichen Eigentümlichkeiten der Mafia vertraut: Sie unterläuft die öffentliche Ordnung zugunsten einer Anhängerschaft, die dem Staat misstraut, ihn als Machtinstrument fremder Interessen betrachtet, wie es im wechselnd beherrschten Sizilien während Jahrhunderten der Fall war, wie es auch für italienische Einwanderer in den USA zutreffen mag. Und sie baut auf eine unbedingte, durch Tradition tabuisierte und durch Sanktionsdrohung gesicherte Treuepflicht, die sich als Relikt einer primitiveren Gesellschaft unter den Italoamerikanern in ihrer Minderheitssituation erhalten konnte.
Die Erläuterung solcher Sachverhalte am konkreten, scheinbar aus intimer Kenntnis beschriebenen Beispiel eines Mafia-Clans — eben der Corleone-Familie —

macht das Interesse teilweise verständlich, das «Der Pate» als Buch und jetzt noch mehr als Film findet. Freilich, Puzo ist mitnichten ein «Insider» und hat den Roman nach zwei wenig einträglichen Versuchen mit schriftstellerischer Qualität in der unverhüllten Absicht geschrieben, Geld zu verdienen. Die Bestseller-Masche tritt denn auch für den kritischen Leser schon in den ersten Kapiteln zutage, wenn etwa der Blick hinter die Kulissen soweit ins Detail geht, dass der Leser mit der besonderen Grösse des Geschlechtsorgans des ältesten «Paten»-Sohns bekanntgemacht wird. Der Film, an welchem Puzo mitgearbeitet hat, lässt derlei Zugaben weg, verfährt aber auch in der Ausleuchtung der Zusammenhänge weniger gründlich. Er konzentriert sich im wesentlichen auf den Krieg, der zwischen verschiedenen Mafia-Familien über der Frage der Beteiligung am Rauschgift-Handel ausbricht, und auf den Generationenwechsel bei den Corleones.

Wirkt die Inszenierung von Francis Ford Coppola in mancher Hinsicht etwas weniger effekthascherisch als die Vorlage, so trägt sie doch in einer Hinsicht kräftiger auf: Gewalttätigkeiten kommen auf der Leinwand ausführlicher und grausamer zur Darstellung als im Buch. Eine Begründung für diese Steigerung ist denkbar. «Der Pate» führt keine Galerie von Finsterlingen vor, wie es der gängigen Vorstellung vom Unterwelts-Milieu entspräche. Die Corleones bieten eher das Bild einer biederen Italiener-Familie, in der traditionsgemäss Zusammenhalt, Autorität, sittliche Tabus und Kirchlichkeit besonders ausgebildet sind. Der Film stellt das Doppelgesichtige dieser Biederkeit heraus, wenn er dem Familienleben mit seinen stark emotionalen Strukturen die Härte der Verbrechen gegenüberstellt, die ausgeführt werden mit dem einzigen Zweck, Macht, Reichtum und Glück der Clan-Angehörigen zu erhalten. Gegen Schluss wird gar eine Taufzeremonie, zu der sich die Familie um den Altar versammelt, mit einer blutigen Aktion parallelmontiert, die zur gleichen Zeit im Auftrag der Corleones abrollt. Gestalterisch wirkt diese Demonstration nicht eben subtil. Aber sie hat den Vorzug, genügend verständlich zu sein. Und das ist auch notwendig, als Ausgleich nämlich dafür, dass der Film die Mafiosi doch ein Stück weit dem Publikum zur Bewunderung und zur Anteilnahme darbietet: Marlon Brandos Don Corleone interessiert durch die Person und die (wie immer etwas eitle) Virtuosität des Darstellers; die gelassene Härte imponiert bei dem Alten ebenso wie bei dem in seine Stellung nachrückenden Sohn Michael. Während dieser sich vom scheinbar ganz amerikanisierten Familien-Aussenseiter zum unerbittlichen Chef des Hauses wandelt, geht Don Vito «in Pension» und erweckt durch gesundheitlichen Zerfall gar Mitleid beim Publikum. Das gelingt um so eher, als die Corleones sich gleichzeitig im Kampf mit Konkurrenten und Feinden befinden, deren Skrupellosigkeit und Grausamkeit die ihre noch zu übertreffen scheint. Ist Michaels Frau demgegenüber nicht naiv, wenn sie von ihrem Mann verlangt, er solle sich die Hände sauber halten? Er kämpft, so erklärt er selber, um Erfolg und Macht wie jeder Geschäftsmann; da bleibt nicht viel Raum für Skrupel bei der Wahl der Mittel.

Diese Argumentation und die oftmals wiederkehrende Wendung, eine Aktion sei «rein geschäftlich», unterstellt eine Analogie zwischen Mafia-Mentalität und amerikanischer Erfolgs-Ideologie. Erklärt sich daraus, weshalb die sizilianische Geheimorganisation so erfolgreich nach den USA verpflanzt werden konnte? Der Film lässt sich bei so präzisen Ueberlegungen nicht behaften. Er ist angelegt als ein grosszügiges Schaubild, das malerische, darstellerische und reisserische Qualitäten vereinigt. Das Phänomen der andauernden Macht einer verbrecherischen Organisation in den USA geht er nicht analytisch an, wie es Filmautoren in Italien versuchen und wie es allenfalls ein Francesco Rosi zustandebrächte. Im Widerspruch zwischen der Behauptung (des Regisseurs), er enthülle in der Mafia die amerikanische Gesellschaft überhaupt, und der Verdächtigung (einzelner Kritiker), er appelliere an Vorstellungen von einer innerlich heilen und nach aussen gesicherten Welt mit doppelter Moral, in diesem Widerspruch steht «Der Pate» unentschieden. Und es ist die Frage, welcher von den beiden Aspekten zum Publikumserfolg ohnegleichen dieses Films mehr beigetragen hat. Edgar Wettstein

The Candidate (Der Kandidat)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

USA 1972. Produktion: Wildwood-Ritchie; Verleih: Warner Bros.; Regie: Michael Ritchie; Buch: Jeremy Larner; Kamera: Victor J. Kemper; Darsteller: Robert Redford, Peter Boyle, Melvyn Douglas, Don Porter, Allen Garfield, Karen Carlson u. a.

Einem Europäer fällt es eher schwer, die in den USA herrschenden Praktiken der Wahlkampagnen zu verstehen und zu akzeptieren: Das Ganze mutet ihn wie ein riesiger Zirkus an, nur dass nicht dressierte Nilpferde und Elefanten, sondern ebensolche Sunny-Boys und «Vaterfiguren» vorgeführt werden. Jedes Wort, jede Geste und selbst jedes Lächeln der Kandidaten ist genau einstudiert und von den allmächtigen Wahlmanagern auf seine Wählerwirksamkeit hin getestet. Vom dümmlichen Show-Girl bis zum künftigen Präsidenten der USA hat sich alles bedingungslos dem ungestörten Ablauf der grossen Show unterzuordnen. Im Land der ehemals unbegrenzten Möglichkeiten hat ein Politiker nur noch die Wahl, sich entweder wie ein Waschmittel verkaufen zu lassen oder eben nicht gewählt zu werden.

Diese Wahl-Wirklichkeit muss auch Bill, ein junger, idealistischer Rechtsanwalt aus Kalifornien, erfahren. Er besitzt nicht nur den eingängigen Namen McKay, sondern auch sonst noch so ziemlich alles, was ihn für die Wahl zum US-Senator geradezu prädestiniert: Charme, Jugend, blendendes Aussehen mit Kennedy-Image und entsprechender Gattin und nicht zuletzt einen einflussreichen Vater, demokratischer Parteivorsitzender und Ex-Gouverneur von Kalifornien. Bills Freunde erkennen diese PR-Qualitäten und überreden ihn, sich gegen den amtierenden Senator Cocker Jarmon in den Kampf um die Senatorenwürde zu stürzen. Bill willigt jedoch nur unter der Bedingung ein, dass er den Kampf auf seine Art, nämlich fair und unspektakulär führen dürfe. Er will die Wähler für sich gewinnen, indem er sich ihnen so zeigt, wie er ist, und ihnen das sagt, was er wirklich denkt. McKay glaubt an die Kraft vernünftiger Argumente und will die Wähler nicht mit Emotionen wie Stimmvieh manipulieren. Im Verlaufe der Kampagne muss er jedoch einsehen, dass mit Ehrlichkeit und Fairness gegen seinen korrupten Gegner Jarmon nicht aufzukommen ist. Er lässt sich daher mehr und mehr von seinen Wahlkampf-Profis beeinflussen. Seine anfänglich profilierten Meinungsäusserungen werden immer schwammiger und sind schliesslich nur noch leere Phrasen; ihre «Qualität» besteht jedoch darin, dass sie bei keinem Wähler irgendwelchen Anstoss erregen können. Dieses werbekomforme, manipulierte Verhalten bringt Bill nun die nötigen Stimmen ein, und der unbeherrschte Ton Jarmons anlässlich einer TV-Konfrontation verhilft ihm dann endgültig zum Sieg. Hilflos und abhängig wie ein Kind fragt er daraufhin seinen allmächtigen Wahlstrategen: «Was machen wir jetzt?» Der Kampagnechef ist mithin bereits zum Berater des frischgebackenen Senators avanciert.

Diese Story könnte Inhalt eines ernsten «politischen Films» sein. Regisseur Michael Ritchie und Drehbuchautor Jeremy Larner gestalteten jedoch ein sehr unterhaltsames, oft recht zynisches «Lustspiel». Es gelang ihnen dabei eine äusserst interessante Analyse des amerikanischen Wahlkampfsystems, verbunden mit einer treffenden Schilderung der hektischen Atmosphäre dieser Stimmenjägerei. Man sieht sofort, dass hier Fachleute am Werk waren: Drehbuchautor Jeremy Larner schrieb 1968 Reden für Senator Eugene McCarthy, als dieser beinahe Präsidentschaftskandidat wurde. Auch Ritchie hat entsprechende Erfahrung: Er inszenierte 1970 für einen Freund Edward Kennedys im Kampf um das Senatorenamt von Kalifornien Fernseh-Auftritte. Diese Insider verleihen dem Film seine faszinierende Authentizität, welche noch durch das Einblenden echter Passagen aus Kampagnen prominenter amerikanischer Politiker verstärkt wird. Zudem spielen etliche Wahlkampfstrategen sich selbst oder waren als Berater bei den Dreharbeiten dabei.

Der fesselnd-nervös gestaltete Film, bei dem der Zuschauer kaum je zum Verschnaufen kommt, ist keine Sekunde langweilig und hat ausgezeichnete schau-

spielerische Leistungen aufzuweisen. Er lebt insbesondere von der brillanten Darstellung des leicht publikumsscheuen Kandidaten Bill McKay, gespielt von Robert Redford. Dieser ist ein Glamour-Boy, von dem die Frauen träumen. Er besitzt jene Art von Charme, die nach der «New York Times» aus alten, konservativen Damen auf der Stelle «progressive Aktivistinnen» mache. Regisseur Ritchie versicherte jedoch anlässlich eines Interviews in Zürich, dass in naher Zukunft mit keiner politischen Karriere Redfords zu rechnen sei. Die alten Damen können also vorläufig noch ruhig konservativ wählen. R. v. Hospenthal

---

What's Up, Doc? (Is' was, Doc?) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

USA 1972. Produktion: Saticoy/Peter Bogdanovich; Verleih: Warner; Regie: Peter Bogdanovich; Buch: Buck Henry, David Newman, Robert Benton; Kamera: Laszlo Kovacs; Musik: Artie Butler; Darsteller: Barbra Streisand, Ryan O'Neal, Kenneth Mars, Austin Pendleton, Sorrell Booke u. a.
Die Jagd gilt vier Koffern und einem Mann. Die Reisetaschen sehen gleich aus, bergen in ihrem Innern hingegen recht Ungleiches. Ihr Zusammentreffen in der gleichen Hotel-Etage bringt Dunkelmänner, Gäste und Angestellte des Hauses einander in die Quere. Ebenfalls in die Quere gerät dem ahnungslosesten unter den Kofferbesitzern eine unverschämte junge Dame: Sie verursacht eine totale Konfusion in der Welt des verträumten Musikwissenschafters, der mit seiner Verlobten angereist ist, um in der Ausscheidung um ein Stipendium zu konkurrieren. Da sich aber Gegensätze bekanntlich anziehen, so können die Verwicklungen um Koffern und Leute nicht kompliziert genug ausfallen: Sie (Barbra Streisand) und er (Patrick O'Neal) kommen am Schluss doch zusammen.
Verwickelt ist nicht nur die Handlung dieser Film-Komödie, die zwei bewährte Muster ineinanderflicht. Auch stilistisch beschreitet die Inszenierung recht verschlungene Wege. Amerikas vielgerühmtes neues Regie-Talent Peter Bogdanovich verbindet Slapstick-Turbulenz mit Elementen anderer Lustspielgattungen und durchsetzt das Ganze reichlich mit Zitaten und Verballhornungen. Für Abwechslung und Pointen ist damit gesorgt, an Gelegenheiten zum Lachen fehlt es nicht. Wenn der Film dennoch nicht ganz zu befriedigen vermag, so deshalb, weil es ihm an Zusammenhalt fehlt, weil keine Einheit bildet, was Bogdanovitch und seine Helfer an Eigenem und Fremdem zusammengetragen haben. Aus dem gleichen Grunde hält es auch schwer, sich anhand dieses Filmes ein Bild von der Persönlichkeit des Regisseurs zu machen. Vermutlich wird die noch ausstehende Aufführung von «The Last Picture Show» darüber mehr Aufschluss bringen. ejW

(Siehe auch den Beitrag über Bogdanovich im Dezember-Heft)

Fritz the Cat III—IV. Für reife Erwachsene

USA 1972. Produktion: Steve Krantz; Verleih: Elite; Regie: Ralph Bakshi; Buch: R. Bakshi, nach den Comic-Strips von Robert Crumb; Schnitt: Renn Reynolds; Musik: Ed Bogas, Ray Shanklin; Animation: Virgil Ross, Manuel Perez, John Sparey.
Obwohl der vielenorts bereits zum voraus als obszön verschrieene, abendfüllende amerikanische Trickfilm «Fritz the Cat» weit eher graphisch als porno ist, wird er es bei uns nicht leicht haben; zu stark ist in der Vorstellung breitester Zuschauerkreise der Begriff «Animationsfilm» noch mit dem Namen Walt Disney und dessen putzig-süsslichen, geschlechtslosen, oft auf fast unerträgliche Weise vermenschlichten Tierfiguren verknüpft, als dass diese das wilde Treiben des «schmutzigsten Katers der Welt» (Werbetext) einfach hinnehmen würden. Und in der Tat, der vom Mitglied des New Yorker Cartoon-Untergrund Robert Crumb geschaffene und als Comic Strip-Wesen schon lange bekannte Fritz ist das schiere Gegenteil einer Aristokatze: Um seine verlorene Lebensenergie wieder und sich selbst endlich zu finden, probt er den schrankenlosen Liberalismus, vergnügt sich in Gesellschaft

seiner Mädchen mit Poesie, Philosophie, Hasch und Sex, schlägt der Polizei ein Schnippchen, sprengt die Schar in einer Synagoge betender orthodoxer Juden und beschliesst endlich, dem schalen Leben der Halbheiten zu entfliehen. Nachdem er die Schwarzen Harlems zur blutigen Revolution angestiftet hat, reist er in einem Volkswagen gegen Westen, verbindet sich für kurze Zeit mit einer Rockergruppe und erwacht schliesslich im Krankenhaus, wohin ihn ein mit Hilfe eines Polit-Groupies verübter Sprengstoffanschlag gebracht hat, wieder zu seinem neuen alten Leben.
Ralph Bakshi versteht seine Figur als Prototyp jenes Mitglieds der jungen Generation, das sich wohl in der Veränderung des etablierten Systems engagiert, dabei aber selbst nicht so genau weiss, was man anstelle der alten Ordnung setzen könnte. «Fritz the Cat» gerät so zu einem Abgesang auf die landesweite amerikanische Protestbewegung der sechziger Jahre, deren Träger Bakshi bereits aus einer gewissen historischen Distanz heraus karikiert. Um den Kater, der dem amerikanischen Alptraum auf dem beinahe zum Ritual gewordenen Weg Universität — Schwarze Viertel — Südwesten zu entkommen sucht, gruppieren sich die Pseudophilosophen, die Haschsüchtigen, die Hippies, die Polizei (Pigs), die schwarzen Revolutionäre, die faschistoiden Hell's Angels; sie alle beweisen — einige von ihnen mehr, andere weniger freiwillig —, dass die Welt voller Inkonsequenz und Trauer ist, auch jene Welt, die sie vor der Kulisse von Pop-Musik und sportlichen Sex-Spielen errichten wollten.
Um diese Bilanz zu ziehen, hat Bakshi den Animationsfilm benutzt, der ihm als einzige Filmgattung die Möglichkeit bot, spezifische Gruppen auf satirische Art und Weise sehr deutlich, aber unprovokativ zu zeichnen. Wie gekonnt das der junge Amerikaner tut, spürt man erst dann, wenn man den Versuch aufgibt, zur — Macht der Gewohnheit! — Disney-Dramaturgie Vergleiche zu ziehen; ist man aber erst einmal so weit, geniesst man «Fritz the Cat» (abgesehen von einigen krassen Geschmacklosigkeiten. Red.) als eine sarkastisch-alptraumhafte Orgie von Farbe, oft überragender gestalterischer Schönheit, militanter Poesie und — nicht zuletzt — grossartiger humoristischer Einfälle. Balts Livio

---

The Anderson Tapes (Der Anderson-Clan) III. Für Erwachsene

USA 1970. Produktion: Robert M. Weitmann; Verleih: Vita; Regie: Sidney Lumet; Buch: Frank Pierson, nach einem Roman von Lawrence Sanders; Kamera: Arthur J. Ornitz; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Sean Connery, Martin Balsam, Ralph Meeker, Dyan Cannon, Christopher Walken, Alan King u. a.

Filme nach diesem Grundklischee haben wir schon oft gesehen. Manchmal ging es dabei um die Menschen, manchmal nur um die Spannung. Regisseur Sidney Lumet scheint an einer anderen Seite der Geschichte besonders interessiert gewesen zu sein: An dem sich seuchenhaft verbreitenden Überwachungssystem legaler wie illegaler Stellen durch Abhörgeräte und TV-Monitoren, die sogar das Privatleben der Bürger beobachten.
Duke Anderson, Spezialist für Safeknacken, wird nach zehn Jahren Gefängnis entlassen und plant sofort einen neuen Coup. Dazu bieten sich ihm die luxuriösen und wahrscheinlich mit Kostbarkeiten und Bargeld gefüllten Wohnungen im Appartementhaus seiner früheren Geliebten an. Er sucht sich das notwendige Spezialistenteam — darunter einen Antiquitätenhändler mit Kunstverstand —, plant und organisiert alles genau. Es läuft auch wie am Schnürchen ab — bis eben der unvorhergesehene Zwischenfall passiert und ein Polizeiaufgebot bereitsteht, die Einbrecher zu empfangen. Die verzweifelten Durchbruchsversuche enden für alle tödlich.
Regisseur Sidney Lumet hat mehr geboten als nur gutes Handwerk: Er steckte diese Geschichte äusserlich in einen gewissen Luxuseinband, feilte jedes Detail fast bis zur Brillanz und scheint sogar ein gesellschaftskritisches Grundkonzept angestrebt zu haben, denn von der ersten bis zur letzten Szene spielen Abhörgeräte,

Videorecorder, TV-Überwachungsanlagen mit Monitoren die eigentlichen Hauptrollen. Überall sind die Spitzel der Steuerfahndung mit den kleinen Mikrophonen in der Tasche zu finden. Zuletzt hat die Fahndung freilich das Nachsehen und muss alle Bänder löschen, weil das Abhören illegal, ohne richterliche Zustimmung erfolgte. Freilich tritt dieses Moment hinter der Spannungsführung so weit zurück, dass nur der aufmerksame Zuschauer hier die Entlarvung einer Bedrohung des Privatlebens registrieren wird. Lumet hatte zwar Stars, aber ausser Martin Balsam keinen besonderen Schauspieler zur Verfügung; trotzdem führt er sein Ensemble zu ausgezeichneten Leistungen, so dass man einen in seinem Genre wirklich gut gemachten Film vor sich hat. Erika Haala (FS)

The Baby Maker III. Für Erwachsene

USA 1970. Produktion: Robert Wise; Verleih: Monopole Pathé; Regie und Buch: James Bridges; Kamera: Charles Rosher jr.; Musik: Fred Karlin; Darsteller: Barbara Hershey, Collin-Wilcox-Horne, Sam Groom, Scott Glenn, Jeannie Berlin u. a.

Umgeben vom Luxus unserer Konsumgesellschaft führen Jay und Suzanne Wilcox in San Franzisco eine harmonische Ehe. Da Suzanne trotz ihrer Unfruchtbarkeit ein «eigenes Kind von Jay» haben will, beschliessen die jungen Eheleute, gegen Bezahlung eine fremde Frau als Mutter zu engagieren. Das ebenso lebenslustige wie attraktive Hippie-Mädchen Dish stellt sich für diesen «Job» zur Verfügung. Sie tut es wegen des Geldes und vor allem, weil sie es liebt, schwanger zu sein. Nach einem Week-end zu Dritt kommt sie plangemäss in Erwartung, denkt aber keineswegs daran, auf ihren Zustand irgendwie Rücksicht zu nehmen; sie lebt ihr ungebundenes Leben unbekümmert weiter. Um dies zu ändern, nimmt das Ehepaar Wilcox die «Kinderfabrik» Dish bis zur Geburt des Babys bei sich auf.
Neben einer exakten Studie der psychischen Situation der Beteiligten werden in diesem ungewöhnlichen Film vor allem auch sozialkritische Aspekte aufgezeigt. Die zugleich gutbürgerliche und egoistische Konsummoral der Eheleute Wilcox, die sich nun mal an Stelle eines Autos oder Fernsehapparates ein Kind kaufen, erweist sich als äusserst brutal: Dish, welche das erste Mal in ihrem Leben erfährt, was Geborgenheit bedeutet, wird zwar mit aller Herzlichkeit behandelt, letztlich aber doch nur zur Kinderproduktion missbraucht; nach getaner «Arbeit» wird sie ungeachtet ihrer Gefühle, auf die Strasse gesetzt.
Leider weist «The Baby Maker» einige Längen auf und ist von der Regie (James Bridges) recht phantasielos in Szene gesetzt. Diese Mängel vermag auch die aussergewöhnliche darstellerische Leistung von Barbara Hershey (Dish) nicht wettzumachen. R. v. Hospenthal

---

(Schluss von Seite 277:)

Die Wahrheit ist konkret! Auch hier! Es gibt in der letzten Zeit erfreulich viele Anzeichen, die darauf hindeuten, dass die Kirche den Dialog mit der Gesellschaft auch durch diese neuen Filmarten aufzunehmen beginnt. Der grosse Preis der internationalen katholischen Filmorganisation wurde dem amerikanischen Film «The Trial of Catonsville Nine» (Gordon Davidson) verliehen. Die Studientage derselben Organisation während des eben zu Ende gegangenen Weltkongresses in Deauville standen unter dem Thema «Der Film als Faktor im Entwicklungsprozess des Menschen» und viele Preise von kirchlichen Jurys, die während dieses Jahres vergeben worden sind, haben alles andere als harmlose, gesellschaftspolitisch irrelevante Filme zum Gegenstand. Sie werden mithelfen, Interesse und Verständnis zu wecken für Welten, die nicht dem eigenen Denken und Fühlen entsprungen sind. Das aber gehört nicht nur zu den Möglichkeiten des Films und der Medien, sondern zum Auftrag und zur — konkreten — Wahrheit des Evangeliums.
A. Eichenberger