

**Zeitschrift:** Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

**Band:** 23 (1971)

**Heft:** 9

**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:** 06.02.2026

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

# FILM KRITIK

## Kes

Produktion: Grossbritannien, 1970

Regie: Kenneth Loach

Kamera: Chris Menges

Darsteller: David Bradley, Colin Welland,

Lynn Perrie

Verleih: Unartisco, Zürich

Der junge Brite Kenneth Loach bringt eine Figur auf die Leinwand, die es im Massenwahn heutiger Ideologien weder gibt noch geben darf: den sensiblen Jungen und damit den Einzel- und Alleingänger. Der Knabe ist zwölf Jahre alt, wird in der Schule Casper, zu Hause Billy genannt, und lebt im tristen Milieu des englischen Kohle- und Industrieviers. Caspers Elternhaus ist unerfreulich. Der Vater hat die Familie verlassen, und die Mutter sucht ungewiss und gereizt einen neuen Mann. Der viel ältere Bruder Caspers, Judd, ist Kumpel und fährt täglich vor Ort. Casper bleibt weitgehend sich selber überlassen.

Morgens um sechs rafft er sich hoch, trägt Zeitungen aus, entwendet dem Milchmann eine Packung Milch als Frühstück und ist erschöpft, wenn die Schule beginnt. Die hier von der Kamera aufgenommene Schule ist eine reale Sekundarschule des heutigen Grossbritannien, und auffallend ist, wie unverstellt Loach diese Sphäre aufnimmt: das Rohe und Unbildbare der Schüler, die Gleichgültigkeit der Lehrer, die vorgestrigen Methoden und Anschauungen des Schuldirektors, das selbstverständliche Unverständnis, auf das Casper überall stösst. Casper, vom jungen David Bradley ebenso einführend wie expressiv dargestellt, ist gleichzeitig ein absorbiert, verschlossener und wacher Knabe. Eines Tages entdeckt er vor der Stadt in einem alten und demnächst abzureissenden Gemäuer einen Falkenhorst. In einer Sequenz, die nicht voll durchgehalten ist, erklimmt er die Wand und entnimmt dem Nest einen jungen Falken, den er Kes nennt.

Die Beziehung zu dem jungen Raubvogel definiert von nun an Caspers Beziehung zur Umwelt. Da ihm jede Anleitung und jedes Wissen fehlen, versucht der Knabe in der öffentlichen Bibliothek ein Buch über Falknerei zu bekommen, stösst sich aber am bürokratischen Reglement und stiehlt daher kurz darauf das nötige Buch in einem Antiquariat. Ohne in die stereotypen «Poesie» des Jugendfilms zu verfallen, zeigt Loach nun auf, wie Casper sich immer intensiver mit Falknerei und mit Kes befasst, wie er Vögel schießt und Mäuse fängt, um Kes sachgerecht zu er-

nähren, wie er ihn an der Leine fliegen und sich auf Caspers behandschuhte Hand niederfahren lässt. Je mehr sich das Verhältnis zu Kes vertieft, d.h. je mehr Casper durch den Umgang mit dem Vogel eigene Kräfte, Einfälle, Zuneigung, Können, Fähigkeiten mobilisiert, desto schmerzhafter wird sein Verhältnis zur Umwelt, die unbewegbar bleibt.

Loach weiss diese entscheidenden Wendungen und Erfahrungen innerhalb der juvenilen Entwicklung sehr genau aufzuzeigen. Der ältere Bruder Judd ist eine rohe und stumpfe Figur, ständig auf Mädchen und Geld aus. Er entdeckt das Buch über Falknerei. Ein Buch ist für Judd etwas ganz Unsinniges, und schon muss der viel schwächere Casper darum kämpfen. Eine weitere Erfahrungsetappe für Casper ist der Fussballtrainer der Schule, ein bulliger Mann, der ausschliesslich im Jargon und in der Vorstellung siegreicher Mannschaften lebt. Im Klassenmatch wird Casper ins Goal gestellt, obgleich jeder Mann, natürlich auch der Trainer, weiss, dass der Junge für diese Position völlig ungeeignet ist. Casper versagt denn auch, was dem Trainer die erwünschte Möglichkeit gibt, den Knaben anschliessend sadistisch unter die eiskalte Dusche zu stellen.

Dass der Einzelgänger für das System unbrauchbar ist, erfährt Casper im Augenblick, da er in der Schule vor dem Berufberater erscheint. Dieser Mann sucht den Knaben in die drei, vier hier vorgesehenen Schemata zu pressen: Kumpel, Elektrotechniker, Büroangestellter, und erhält von Casper keinerlei Antwort. Ja Casper verlässt fluchtartig den Raum. In seinem ganzen Umkreis stösst Casper nur auf einen einzigen Mann, auf einen der Lehrer, der irgendwie begreift, was Casper mit seinem Vogel Kes meint: der freie Flug, das Raubtierhafte, das unzugängliche Gesicht des Vogels, die schweigende Übereinkunft zwischen dem Knaben und dem Tier, die ungebändigte Sehnsucht nach Freiheit. Aber auch diese Sphäre ganz persönlicher Intimität wird Casper zerstört. Eines läppischen Missverständnisses wegen tötet Judd den Vogel Kes, den Casper in der letzten Szene draussen im Gebüsch begräbt.

Loach, der hier das Buch «Kestrel for a Knave» von Barry Hines verfilmt, inszeniert einen harten Film menschlicher Reifung. Da die Regie ungewöhnlich intelligent ist und sich des weitern dem sehr präzisen Mitgefühl nicht verschliesst, erscheint Casper als unmittelbar lebendige menschliche Figur, die allen Rastern konventioneller Sozialkritik oder Aufklärung enthoben ist. Loach reüssiert darin, dass sein Casper nicht bloss da ist, sondern Leben erfährt und durchsteht.

C. R. Stange

## Trash

Produktion: USA, 1970

Idee, Kamera, Regie: Paul Morrissey

Musik: Friedrich Hollaender (aus «Der Blaue Engel»)

Darsteller: Joe Dallesandro, Jane Firth, Holly Woodlawn

Verleih: Rex-Film, Zürich

Während einer Diskussion, die sich nach einer geschlossenen Vorführung über «Trash» entspannt, meinte ein Amerikaner erstaunt, es sei ihm unbegreiflich, wie praktisch in allen schweizerischen Städten viele Filme ausschliesslich vom Sex lebten, ohne aber das Natürlichste davon – eben den Geschlechtsteil – je ins Bild zu bringen. Während diese Filme fortwährend und stillschweigend geduldet würden, wolle man nun Anstoss nehmen an einem Film, der mit Sex (oder Erotik) nicht das geringste zu tun hat, nur weil da ein paarmal gezeigt wird, wie die dargestellten Menschen tatsächlich sind und wie sie leben – oder dahinvegetieren.

Diese Bemerkung trifft sehr präzis den wahren Sachverhalt von «Trash», von einem Film, der nicht zufälligerweise auch für den aufgeschlossenen Theologen ausserordentlich interessant ist. «Trash» hat mit Sex und Voyeurismus nicht das geringste zu tun; dieser Film von Menschen und Menschenleben, die vom Abfall ausgehen und selber zu Müll geworden sind, geht im Gegenteil erstaunlich tief, bis ins Existentielle, weniger ins Psychologische oder Soziologische – erstaunlich auch deshalb, weil nach «Flesh» (dem ersten bei uns gezeigten Film von Morrissey) eine derartige Verdichtung nicht ohne weiteres zu erwarten war.

### Vereindung ohne Ausweg?

Filme des Übergangs – etwa jene von Bellocchio oder Bertolucci, Alea oder Skolimowski – stellen Individuen in den Vordergrund, die in ihrer Isolation eingeschlossen sind oder in ihr gar zugrunde gehen. Ihre Entfremdung röhrt von der Unmöglichkeit der Anpassung an eine neue Zeit und Welt her. In «Trash» möchten sich Joe und Holly wie jene Figuren über ihre Natur hinaus erheben: und wie sie fallen sie zurück, der Gewissheit ausgeliefert, verloren zu sein. Aber hier tröstet keine ideologische oder historische Perspektive; ihre Verlorenheit ist ausschliesslich existentiell und mitverschuldet; sie sind zum Müll der bestehenden Gesellschaft, nicht zu Überbleibseln einer überholten Welt, nicht zum fatalen, geschichtsbedingten Opfer einer übernatürlichen Kraft geworden.

Warum? Morrissey deutet den Grund kaum an. Das fehlende Bewusstsein, das diesen Fixers und Stripern, diesen Ausgeflippten und Verzerrten fehlt, will er nicht künstlich, als der «wissende Regisseur», ersetzen. Wenn formal auch kaum noch eine Spur von Underground und «new american cinema» zu finden ist: in dieser Haltung bleibt etwas davon erhalten. Doch gibt es immerhin zwei Sequenzen, die andeuten, dass innere und

äussere Vereelendung der Süchtigen, Herumlungernden, Arbeitslosen, -scheuen oder -unfähigen, wenn nicht bedingt, so doch zumindest zum Dauerzustand verdammt ist durch die bürgerliche, ordentliche, saubere Gesellschaft, durch die Leute, die tüchtig sind im Beruf, die eine toleante Ehe führen, Ostermarschabzeichen tragen und selbst für die Fürsorge arbeiten. Die mehr oder weniger deutlichen Versuche des Kontakts sind in der Nüchternheit der Darstellung und im Verzicht auf Bedeutungskrämerei überzeugend: die bürgerliche Gesellschaft ist selber derart ausgehöhlt, verwurmt, dass sie nicht mehr fähig ist, den Verkommenen zu helfen. Die Tageswelt der Frustration, der Pervertierung und der Scheinmorale kann für die Schattenwelt kein Licht mehr sein: der Fürsorger entwickelt beispielsweise ein Prinzip, durch das er lediglich seinen Schuhfetischismus befriedigen

Sie sind zum Müll der bestehenden Gesellschaft geworden. Joe Dallesandro und Holly Woodlawn in Paul Morrisseys «Trash»

will; eine Unterstützung der Vereelndeten und Willigen jedoch wird in seinem sophistisch-paradoxen Gedankengang ausgeschlossen.

#### *Die verlorene Generation im Koma*

Welches ist nun diese Welt, diese Hölle von Joe und seinen Bekannten? Nichts als ein absurdes, trostloses Theater des gebrochenen Elans; Indifferenz, Hysterie und Ratlosigkeit eines völlig dekadenten, fast kindlichen und oft auch tierischen Daseins. Und es ist nur gerade die Unmöglichkeit der Wahl, die Verdammnis, die diese zerfallenden Wracks vom Lächerlichen trennt; und es ist die mangelnde Grösse und das fehlende Bewusstsein, die sie vom Tragischen trennen. Und doch zweifelt man ab und zu, ob dieses Bewusstsein wirklich fehlt. Der statische Charakter dieses Zeugnisses von Randfiguren in einer leergesaugten, niedrigst egoistisch-bürgerlichen Wohlstandswelt verrät da und dort das beklemmende Gefühl, Joe, Holly und die andern – ausgenommen die Stripperin und die mit sich zufriedenen Bürger – verdrängten bloss den Gedanken an die ei-

gene tiefe Lebensnot. Die Verletzbarkeit, das falsch Komödiantische oder Slapstickartige verstärken diesen Eindruck. Ihre Räume aus Abfall, ihre leeren Bilderrahmen an der Wand, ihre gefühls- und sinnentleerten Beziehungen – oder der totale Mangel dieser Beziehungen überhaupt – werden dennoch wahrgenommen, und der Schluss, der an den Anfang anknüpft, zeigt diese Verbissenheit in der Verzweiflung beklemmend auf. Das «Joe, ich leck dir den Schwanz» ist eines der trostlosesten, deprimierendsten Filmen den, die man sich ausdenken kann; gerade durch die formale Verbindlichkeit, den direkt sachbezogenen Dialog verlieren diese Sequenzen den Geschmack des Obszönen, und wo Holly es etwa mit der Bierflasche macht und mehr aus physchem und psychischem Schmerz als aus Wonne stöhnt, während Joe impotent, doch fähig, etwas von ihrer Verlorenheit mitzukriegen, am Boden liegt, beweist sich Morrisseys Fähigkeit, diesen gewöhnlich als gewagt bezeichneten Kinoakt völlig emotionslos zur nüchternen und betreffenden Darstellung einer wahren Situation zu gestalten.

Nach der konventionellen Filmkritik wäre allerdings das eine oder andere weniger wohlwollend zu betrachten: so etwa das Fehlen jeder Evokation (was allerdings nötig ist, um vor der hier deplazierten Erotik entfernt zu bleiben), das oft etwas aufdringliche Bemühen um Naturalismus und Echtheit, die fehlende Transparenz (als Folge davon), zumindest über weite Strecken des Films, und die damit zusammenhängende Wiederholung bereits expliziter Beobachtungen. Aber das sind vielleicht doch integrierende Bestandteile – und die Grenzen – der direkten Optik und des Tons von Morrissey, die auf derselben Ebene wie die Protagonisten und die Handlung selber bleiben wollen; vielleicht tritt gerade dadurch der Hintergrund des Schlusses so tief und eindrücklich konzentriert hervor: so die Lethargie, das Koma gar einer verlorenen Generation und deren uneingestandene, doch stets gegenwärtige und quälende Sehnsucht nach Erlösung, die ihnen niemand zu erfüllen vermag. Bruno Jaeggi



## A Boy Named Charlie Brown

(Charlie Brown und seine Freunde)

Produktion: USA, 1969

Regie: Bill Melendez

Buch: Charles M. Schulz

Verleih: Columbus, Zürich

Das erste, was auch ein gebildeter, erwachsener Amerikaner in seiner Zeitung anschaut, sind die Comic Strips. Allen voran die in fast allen Blättern des Landes erscheinenden «Peanuts»-Episoden von Charles M. Schulz mit Charlie Brown, Lucy, Linus, Schroeder, Parry, Violet und dem Hund Snoopy. Um diese Figuren hat



© 1969 by United Feature Syndicate, Inc.

Die weltberühmten Figuren von Charles M. Schulz aus seiner beliebten «Peanuts»-Comic-Strip-Serie



sich eine weitläufige Industrie etabliert mit Büchern, Filmen, TV-Serien, Musicals, Postern und Artikeln aller Art. Daneben haben sich Wissenschaftler, Soziologen und Theologen etwa, des Phänomens angenommen und gescheite Sekundärliteratur verfasst. Man hat es also mit einer ernst zu nehmenden Sache zu tun, einer Sache für Erwachsene eher denn für Kinder. Man merkt das auch im Kino. Die Kinder, die ab neun Jahren den Film anschauen dürfen, reagieren nicht so, wie sie in einem Disney- oder in einem Märchenfilm reagieren. Offenbar können sie sich mit Charlie Brown nicht gleicherart identifizieren wie mit dem tapferen Schneiderlein.

Es wären wohl verschiedene Gründe anzuführen, die den Erwachsenen die «Peanuts»-Geschichten so liebenswert machen. Sicher sprechen wir einfach einmal an auf die mit etwas Sentiment, aber ohne viel Tiefgang dargestellten Lebensweisenheiten; zudem können wir uns immer wieder mit Charlie Brown, der Mühe hat, die in ihn gesetzten Erwartungen zu erfüllen, identifizieren. (Mancher Zeitgenosse muss sich ja geradezu in der Rolle Charlie Browns, des Durchschnittsmenschen, dem der Erfolg versagt ist, wiederfinden.) Die Bilder einer heilen Vorortwelt mit den alltäglichen, kleineren Problemen, die aber nie zu richtigen Konflikten auswachsen, versetzen den Betrachter in eine Welt, wo das Leben noch geordnet ist und wo auch keine materiellen Sorgen herrschen. In diese Welt gehört der «amerikanische Traum» vom Leben ohne Armut, Krankheit und Krieg. Bei den «Peanuts» fehlt ja denn auch das Böse, das etwa im Märchen immer wieder da ist. Wohl gibt es menschliche Schwächen, die alle haben, mit denen aber auch alle auf diese oder jene Weise zurechtkommen. Linus, zum Beispiel, schützt sich gegen seine Schwäche mit einer Decke, die er immer mit sich trägt und mit der er sich geborgen fühlt. Geborgenheit finden alle Figuren, sei es am Abend im warmen Bett, sei es mit Freunden oder Tieren; man zieht sich zurück in die Innenwelt, die Welt der Musik, der Spiele, des Zuhause.

Wenn man seine Freude an Charles M. Schulz' Comics hat, wird man auch am Film Spass haben. Obschon die kurzen Episoden des Cartoons für einen abendfüllenden Film eigentlich wenig hergeben, unterhält man sich während einer Stunde recht gut. Besonders gelungen sind die Stimmen, die die Gestalten zum Leben erwecken und ihnen entsprechen. Charlie Brown und seine Freunde sind im Film ebenso sympathisch wie auf den Zeichnungen. Das Bedürfnis, von einer heilen Welt zu träumen, mag legitim sein – doch sollte es beim Traum nicht sein Bewenden haben. Kurt Horlacher

nicht mehr heimlich rauchen und seine Spielsachen ordentlich aufräumen. Wie haben doch die Neger bei ihren vom ermordeten Geistlichen Martin Luther King angeführten Bürgerrechts-Demonstrationen in den Vereinigten Staaten gesungen? «We shall overcome...»

Zugegeben: der Film ist spannend, gekonnt inszeniert. Verfolgungsjagden von guter alter Hollywood-Tradition fehlen ebensowenig wie Schiessereien in blutig gefärbtem Chicago-Stil. Manchmal sprechen Fäuste und bisweilen auch Verhaftete, und am Schluss wird der Streifen zum Agatha-Christie-Kriminalmosaik. So richtig zum Mifiebern. Das macht denn auch die Sache sehenswert: die Jagd nach einem Mörder durch die Irrgärten der Verdachtsmomente, die Pirsch auf den Schuldigen, bei der auch Unschuldige (die freilich anderweitig «gewildert» haben) auf der Strecke bleiben, das langsame Einkreisen des brutalen «Würgers». Doch wer von «They Call Me Mister Tibbs» mehr erwartet hat als blossen «Thrill», weil sich seit dem Film «In The Heat of the Night» der Name des von Sidney Poitier gemimten Negerdetektivs Virgil Tibbs in seinem Gedächtnis eingraben hat, sieht sich geprellt. Nicht nur weil der ausserordentliche Schauspieler Rod Steiger, damals in der Rolle eines Südstaaten-Sheriffs, diesmal fehlt. Sonder zur Hauptsache, weil nichts mehr zu spüren ist von sozialen Anliegen, von berechtigter und begründeter, unter der Haut brennender Kritik an gesellschaftlichem Verhalten, weil Versuche zur Erweiterung menschlichen Bewusstseins gar nicht erst unternommen werden. Dieser Virgil Tibbs lebt nicht mehr «in der Hitze der Nacht», sondern viel eher in der Kälte der Hollywood-Konfektion.

Zugegeben: die Story vom Mord am lebenslustigen, bisweilen sentimental Freudenmädchen spielt in San Francisco und nicht im tiefen Dixie-Süden. Da ist es offenbar nicht so leicht (wenn auch nur oberflächlich), in Sozialkritik zu machen, den Rassenhass nicht allzu plump sichtbar werden zu lassen. Da braucht es bereits Fingerspitzengefühl, um die tägliche, «gewöhnliche» Arroganz der weissen Rasse darzustellen (falls dies überhaupt erwünscht ist). Viel einfacher ist es, das Bild eines Musternegers zu zeichnen, ein Hätschelkind weisser Vorgesetzter, der im Eigenheim den randalierenden «Black-Power»-Schwarzen bunt bunt Vorbild ist. Denn: Virgil Tibbs ist zweifellos ein ehrenwerter Mann...

Der Film lebt denn auch, was schauspielerische Leistungen anbetrifft, vom blendend aussehenden Sidney Poitier. Neben dem arrivierte Negerstar fristen die übrigen Darsteller ein kümmerliches Dasein. Einzig Martin Landau erreicht in einigen Szenen als überzeugter, leicht fanatischer Geistlicher einigermaßen Profil. Und so kann Poitier denn ungehindert seine Einmann-Schau abziehen: etwas Brando (beim Nachdenken), etwas Newmann (in seelischen Krisen) und sehr viel John Wayne (bei knallharter «Action»).

Doch «They Call Me Mister Tibbs» ist zweifellos ein ehrenwerter Film...

Rolf Niederer

## They Call Me Mister Tibbs

(Zehn Stunden Zeit für Virgil Tibbs)

Produktion: USA, 1970  
 Regie: Gordon Douglas  
 Kamera: Gerald Finneman  
 Musik: Quincy Jones  
 Darsteller: Sidney Poitier, Martin Landau, Barbara McNair, Anthony Zerbe  
 Verleih: Unartisco, Zürich

Routinier Gordon Douglas, Schöpfer einiger höchst unterhaltsamer Western wie «Rio Conchos», «Yellowstone Kelly» oder des Remakes von «Stagecoach» («San Fernando»), hängt auch im Asphalt-Dschungel am Prärie-Leitbild: einsam sind die Tapferen – zumindest bis sich zum Happy-End zarte Frauenarme um harte Männerhälften schliessen. So auch bei Lieutenant Virgil Tibbs, wortkargem Rennomiernegers vom (Polizei-) Dienst. Denn dieser Onkel Tom der Hermandad reitet zwar nicht, wie dies Western-Helden im Edel-Falle zu tun pflegen, in den technicolorierten Sonnenuntergang hinein, sondern wird nach pflichtgetreuer Aufklärung eines «heissen» Falles von Frau und Kindern in Liebe aufgenommen: Gordon Douglas und seine Drehbuchautoren haben sich tüchtig an die Glocke gehängt, die das Hohelied vom braven Manne läutet. Und «last but not least»: auch der Sohn wird in Zukunft seinen allzuoft von Kriminalfällen beanspruchten Daddy wieder anerkennen,

# Promise at Dawn

(Erste Liebe – letzte Liebe)

Produktion: Frankreich/Sowjetunion/Polen, 1970  
Regie: Jules Dassin  
Buch: Jules Dassin, nach der Autobiographie von Romain Gary  
Darsteller: Melina Mercouri, Assaf Dayan, Didier Haudepin, Fernand Gravey  
Verleih: MGM, Zürich

Auch Jules Dassin, Schöpfer schwarzer Kriminalfilme im französischen Exil, schwimmt nun offenbar auf der sogenannten neuromantischen Welle. Allerdings versucht er, glaubwürdig und «echt» zu bleiben, indem er die Emotionen kontrolliert und ironisch relativiert. Aus dem seelischen Tiefgang kippt die Filmhandlung ständig ins Parodistische um, so dass sich der Zuschauer nach den Gefühlausbrüchen zwischenhinein etwas erholen kann. Dassin scheint sich an seine Äusserungen in einem Interview zu halten: «Kino ist die Kunst der Massen, die billigste Unterhaltung. Ein Film muss unterhaltend sein. Man entdeckt in meinen Filmen ein Gemisch von Dokumentarfilm und Lyrismus: das ist meine armelige Suche nach einem Ausdruck der Wahrheit.» Mutterliebe gilt als wahr, aufrichtig und unverfälscht, und dieser Wahrheit sucht Dassin auf die Spur zu kommen. Die Erinnerungen des französischen Romanciers Romain Gary an seine Mutter sind Dassin Anlass dazu; die Untersuchung gilt der Gleichung «Mutterliebe = Affenliebe». Diese Gleichung ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, wenn man betrachtet, mit welcher Hingabe und Ambition Garys Mutter ih-

ren Sohn zu fördern versucht hat. Ihr einziges Lebensziel scheint darin bestanden zu haben, aus ihrem abgöttisch geliebten Romain einen berühmten Mann zu machen, koste es, was es wolle. Die Parallele zur «Affenliebe» wird gleich zu Beginn des Films skizziert: die Kamera hält das Spiel einer Gorillamutter mit ihrem Jungen fest, während die Namen der filmischen Mitarbeiter über die Leinwand gleiten.

Nina Katsev und ihr Sohn Romain bewegen sich anfänglich mit Vorliebe im Theatervorhang von Leningrad, wo Nina als Schauspielerin mässigen Erfolg hat. Da zu jener Zeit der Stummfilm Furore macht, erlaubt dies Dassin, zeitweise einen Film über das Filmen zu drehen: das Artifizielle wird sichtbar, die Wirklichkeit entpuppt sich als Kulissenschein. In Krakau (Polen), wo Nina sich als Modistin aufspielt – sie gibt vor, Vertreterin eines berühmten Pariser Couturiers zu sein –, schaut der Film hinter das glänzende Äussere: die Gesellschaft zeigt sich entgegenkommend und entzückt, dass ihrem Bedürfnis Rechnung getragen wird, dieselbe Gesellschaft ist jedoch empört, als sich der Glanz der Hochstapelei herausstellt. Das scheinen mir doch ironische Anspielungen auf den vielgeschmähten Unterhaltungsfilm zu sein. Dassin ist sich dessen Methoden bewusst und setzt die Unterhaltungsmaschinerie geschickt in Gang. Weichzeichner, Gegenlicht und Zeitlupe finden immer dann Verwendung, wenn Mutter und Sohn sich in freier Natur unter dem blauen Himmel tummeln; das Kitsch-Schee für Unbeschwerte kommt, wie berechnet, beim Zuschauer an. Auch an anderen Stellen ist die Bildwirkung auf das Gefühl des Betrachters ausgerichtet, und zwar so, dass sich einstellendes Unbehagen über die Annäherung an Kitsch wieder umschlägt in amüsiertes Lächeln. Melina Mercouri, Dassins Gattin und kämpferische griechische Patriotin, mimt den Part der ehrgeizigen Mutter. Ihre

überbordende Vitalität und ihre starke Persönlichkeit überspielen die Unebenheiten derart, dass die Beziehung zwischen Mutter und Sohn nicht ins Sentimentale abrutscht. Wo dies trotzdem zu geschehen droht, rettet eine persiflierende Wendung die Situation. Die überströmende Mutterliebe ist so absolut und besitzerheischend, dass einem sogar bei einer weniger ausgeprägten Frau angst werden könnte. Romain Gary, und mit ihm Jules Dassin, hat seiner Mutter dennoch ein zu Herzen gehendes Denkmal gesetzt.

Urs Mühlmann

# The Buttercup Chain

(Club der freien Liebe)

Produktion: Grossbritannien, 1970  
Regie: Robert Ellis Miller  
Darsteller: Hywel Bennet, Leigh Taylor-Young, Jane Asher  
Verleih: Columbus, Zürich

Das Thema Gruppensex ist heute hochaktuell. Die verschiedenen Massenmedien, wie Zeitschriften, Radio, Fernsehen und «last but not least» der Film, haben sich seiner angenommen. Oft schon musste diese Art des Zusammenlebens herhalten, um Grund zu bieten, einen mehr oder weniger pornographicischen Film an das Publikum zu bringen. Leider bietet auch das hier besprochene Werk keine Grundlage zu einer ernsthaften Diskussion über die «freie Liebe und den Gruppensex».

Franz, ein Londoner «Möchte-gern-Playboy» begehrt seine Kusine Margareth, doch will er sie nicht ins Liebesspiel einführen, denn er hat Angst, sich zu engagieren. Er findet einen naiven Naturburschen aus Schweden, der ihm die «Arbeit» nur allzu gerne abnimmt. Schnell ist auch eine Amerikanerin, Manny genannt, zur Stelle, die sich Franz, ohne moralische Bedenken zu hegen, hingibt. Zu viert fährt man in den Urlaub nach Spanien. Unter der heißen Sonne des Südens verliert auch Margareth ihre Hemmungen. Zurückgekehrt nach London, finden sich die vier zu einem Liebesquartett, und bald schon erwartet Manny ein Kleines. Fred kommt so zu Frau und Kind und zieht nach Schweden. Nach zwei Jahren finden wir Franz und Margareth in Schweden auf Besuch. Während Fred und Margareth in Stockholm bummeln, Franz und Manny sich lieben, fällt der Kleine ins Wasser und ertrinkt.

Die ganze Story ist gesucht und schwefällig konstruiert. Der Regisseur wusste nicht, ob er ein Lustspiel oder eine Tragödie machen wollte. Er nimmt weder Stellung noch zeigt er Vor- oder Nachteile der Gruppenliebe. Die jungen Schauspieler werden von dieser unentschiedenen Haltung angesteckt: sie agieren fade. Schade: sicher wäre ein von kompetenter Seite gedrehter Film über dieses Thema ein Beitrag zu der gegenwärtig in der Öffentlichkeit geführten Diskussion gewesen.

Matthias Thönen

«Promise at Dawn» mit Melina Mercouri in der Rolle der ehrgeizigen Mutter

