

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: 12

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>

Das war «Baby face» Murphy

Zum Tode des amerikanischen Filmschauspielers Audie Murphy

Der anfangs Juni tödlich verunglückte amerikanische Kriegsheld und Filmschauspieler Audie Murphy (47), dessen verkohlte Leiche im Wrack eines abgestürzten Privatflugzeuges am Brush Mountain (Virginia) aufgefunden wurde, war das spätgeborene Kind einer Filmgattung, die bereits seit Jahren gestorben ist. Denn: der serienmässig hergestellte «B-Western» entzückt heute als Reprise höchstens noch eingefleischte Filmfans, wenn er nicht gerade, als «Fernseh-Konserven» ausgestrahlt, TV-Konsumenten beim Schlummertrunk wachhält. Doch diese von routinierten Regisseuren gleich im Dutzend abgedrehten Streifen waren keineswegs immer minderwertig. Im Gegenteil: Viele B-Produktionen haben nicht nur das Mehrfache ihrer Herstellungskosten eingespielt, sondern auch Filmgeschichte gemacht und sind oft zu Hätschelkindern der «Cinéasten» geworden. Und einige Filmmacher, die nie zu Hollywoods «Top-Directors» gehörten, haben gerade in diesen Filmen einen eigenen Stil entwickelt, den ihnen die kalifornische «Traumfabrik» bei aufwendigen Superproduktionen nie zugestanden hätte. Daneben sind manche der zweitklassigen «Mini-Stars» dank den «B-Fließbandzeugnissen» beim grossen Publikum ebenso populär geworden wie die «Götter von Hollywood».

Eine Flut von Western

In den frühen fünfziger Jahren wurden in Hollywood jährlich nahezu hundert Western produziert. Die überwiegende Mehrzahl dieser «Pferdeopern» waren Serienfilme oder, wie sie in den Studios zum Unterschied von den grossen Werken, den «A-Produktionen», genannt wurden: B-Produktionen. Denn damals bedeutete die Konkurrenz des Fernsehens, das sich in den Vereinigten Staaten gerade auf siegreichem Vormarsch befand, noch keine Gefahr. Erst in dem Masse, wie die Dollars für die Herstellung eines B-Filmes stiegen (Hauptursache für das Ansteigen der Produktionskosten war vor allem die von den Gewerkschaften scharf überwachte Bezahlung der Überstunden für Techniker, Beleuchter und Bühnenarbeiter), wuchs die Bedrohung durch das Fernsehen, das inzwischen die Runde um den Trivialfilm klar nach Punkten gewonnen hat.

Kriegsheld oder Killer?

War Audie Murphy ein Kriegsheld oder (falls die Unterscheidung kritiklos hingenommen werden soll) ein Killer? Denn der spätere Leinwand-Abenteurer, der das Ziehen des Revolvers stundenlang vor einem Spiegel geübt haben soll, war im Zweiten Weltkrieg mit 24 Orden der meistdekorierte amerikanische Soldat gewesen: es wird ihm nachgesagt, dass er 240 Deutsche tötete, verwundete oder

gefangennahm. Mit diesen «Taten» begründete Murphy denn auch seinen «Starruhm». Unter dem Titel «To Hell and Back» («Zur Hölle und zurück») schrieb er seine Kriegserlebnisse nieder, worauf er 1956 in der von Jesse Hibbs inszenierten Verfilmung seines Buches auch gleich die Hauptrolle übernahm: Murphy spielte Murphy. Und Tausende kämpften in ausverkauften Häusern vor der Leinwand mit...

Hinter dem Kindergesicht

Audie Murphy hatte äusserlich nichts von einem «Tough guy», einem harten Kerl an sich. Sein volles Kindergesicht, das ihm den Spitznamen «Baby face» Murphy eintrug, schien eher zur Darstellung artiger College-Boys von Mamas Hätschelgnaden oder zur Pausback-Reklame für Lutschbonbons geeignet denn als Zielscheibe für rohe Banditenfäuste. Keine Gary-Cooper-Falte hatte sich um seinen Mund eingegraben, keine John-Wayne-Furche durchpflügte seine Stirn, und vom männlich-intellektuellen James-Stewart-Appeal war in seinen Augen nichts zu spüren. Und trotzdem: Murphys Babygesicht mit seinem fast stereotypen Lächeln strahlte eine instinktiv spürbare Härte aus, es schien gleichsam die Sonntagsmaske, hinter der sich Alltagsleidenschaften verbargen. In diesem Gesicht haben geschickte Regisseure den Zuschauern Liebe, Hass, Angst und Kampfeslust suggeriert. Bezeichnenderweise war Audie Murphy, dessen schauspielerische Fähigkeiten weit hinter der Bedeutung jener elementar-symbolhaften Figuren, die er darstellte, zurückblieben, in jenen Augenblicken am stärksten, da er zwielichtige Gestalten verkörperte. So etwa in John Hustons «The Unforgiven» («Denen man nicht vergibt»), in dem Murphy neben Burt Lancaster und Audrey Hepburn zu seinem wohl bedeutendsten mimischen «Geniestreich» ausholte. Rolf Niederer



FILM KRITIK

Death in Venice

Der Tod in Venedig (Morte a Venezia)

Produktion: Italien, 1971

Regie: Luchino Visconti

Buch: Luchino Visconti und Nicola Badalucco nach der Erzählung von Thomas Mann «Der Tod in Venedig»

Kamera: Pasquale de Santis

Musik: Gustav Mahler (3. und 5. Sinfonie)

Darsteller: Dirk Bogarde, Silvana Mangano, Bjorn Andresen u. a.

Verleih: Warner Bros, Zürich

Luchino Visconti hat für seinen Film dieses Jahr in Cannes den Jubiläumspreis «25 Jahre Filmfestival Cannes» erhalten. Unserer Meinung nach zu Recht, denn es handelt sich um eines der bedeutendsten Werke der Filmkunst. Dabei ist es nicht das erste Mal, dass Visconti in Cannes dekoriert wird. Schon 1963 hat er mit «Il Gattopardo» die «Goldene Palme» errungen. Auch sein letztjähriger Beitrag, «The Damned» («Die Götterdämmerung»), wurde sehr beachtet.

Mit der Verfilmung von Thomas Manns Novelle «Der Tod in Venedig» hat der Regisseur einen alten Traum verwirklicht. Es war bestimmt ein Wagnis, diese Erzählung, deren äussere Handlung fast bedeutungslos ist, auf die Leinwand zu bringen. Dass es geglückt ist, liegt, abgesehen von dem Genie des Gestalters, vor allem an der sorgfältigen Auswahl der Schauspieler. Den Darsteller des Tazio (Taddhäus) hatte er in England, Frankreich, Belgien, Jugoslawien, Polen und der Tschechoslowakei gesucht. Gefunden hat er ihn schliesslich in Schweden: Bjorn Andresen, 14-jährig (er spielte eine Nebenrolle in «Eine schwedische Liebesgeschichte»). Auch die Wahl von Silvana Mangano (Mutter des Tazio) und Dirk Bogarde als Aschenbach verrät den erfahrenen Theaterregisseur (Visconti hat in über 40 Stücken an verschiedenen Theatern in Italien Regie geführt).

Das Entscheidende jedoch ist bestimmt eine innere Verwandtschaft zwischen Thomas Mann, Schriftsteller des deutschen Bürgertums, dem «Chronisten und Vertreter der Dekadenz, dem vom Abgrund angezogenen Ästhet, dem leidenschaftlichen Liebhaber der pathologischen Wahrheit und des Todes» einerseits und Visconti andererseits, dem Schüler Renoirs («Une partie de campagne»), dem Adelsspross aus Mailand, der sich in verfallenden Palästen und Schlössern wohlfühlt, über eine grosse Menschenkenntnis verfügt und eine besondere

Sympathie für die Opfer des Schicksals zeigt: obwohl Visconti Junggeselle ist, ist es ihm immer gelungen, im Mikrokosmos der Familie (er hatte sechs Geschwister) die Gefühle, Gegensätze und Leidenschaften unserer heutigen Gesellschaft präzise zu zeichnen («La terra trema» und «Rocco e i suoi fratelli»).

Eine kleine Verschiebung in der Person von Aschenbach gibt dem Film dramaturgisch bessere Möglichkeiten: während Thomas Mann Gustav von Aschenbach als Schriftsteller schildert, ist er bei Visconti Komponist und Kapellmeister. Damit greift Visconti direkt gewissermaßen auf die «Vorlage» zurück. Denn es ist bekannt, dass Thomas Mann während eines Aufenthaltes in Venedig vom Tode des Komponisten Gustav Mahler erfuhr. Er erfand hier auch die Figur von Gustav von Aschenbach, der Maske und Vorname des Musikers trägt, aber als Schriftsteller eingeführt wird und im Grunde Thomas Mann selber recht ähnlich sieht. Visconti ist noch einen Schritt weitergegangen, indem er Gustav Mahlers 3. und 5. Sinfonie als Filmmusik verwendet.

Die äussere Handlung ist schnell erzählt: Der Kapellmeister und Komponist Aschenbach (Dirk Bogarde), der die Fünfzig überschritten hat und sich in Venedig erholen möchte, erschrickt über «die absolute Herrschaft», die die jugendliche Schönheit eines polnischen Knaben auf ihn ausübt. Obwohl der Künstler den Jungen nie anspricht, bleibt er der Gefangene des kultivierten Knaben und damit auch der Stadt, in der er sich aufhält und in deren Gassen ein widerlicher schwülfeuchter Schirokko liegt, und in der sich der penetrante Jodoformgeruch und ein grauenhaftes Gerücht breitmachen. Der Tod hält Einzug, der Choleratod legt sein dunkles Tuch über die Stadt und rafft den Künstler dahin. Mit einem letzten Lächeln grüsst er mit seiner Hand zum Kind hinüber, das im Wasser steht.

Die verhängnisvolle Verflechtung dieses Schicksals mit dem Verhängnis, das über dieser Stadt liegt, das langsame Wachsen der tiefen Leidenschaft für den polnischen Jüngling und gegenläufig der Zerfall der Künstlerpersönlichkeit und das Fortschreiten der schleichenden Seuche in der Stadt sind mit einer höchst differenzierten Sensibilität berichtet. Ein reiches und mit Farben gesättigtes Gemälde des Unterganges. Ein Werk, das nach Grabhortensien und salzig-sommerlich schwerer Meerluft riecht.

Die Hotelhallen mit ihrer feierlichen Stille und schwerblütigen Eleganz duften nach Abdankungshalle, und für den aufmerksamen Zuschauer signalisiert selbst das schäumende fröhliche Strandleben, mit den fernen Lauten, das Hineinstürzen in die Welt des Todes, der Seuche, des Zerfalls.

Die Veränderung einer alternden Persönlichkeit durch Verliebtheit, die Lähmung des Willens, dem Schicksal zu entfliehen, solange es Zeit ist, die Solidarität der Verlogenheit in einer verseuchten Gesellschaft, die Verbindung eines persönlichen Lebens mit dem Fatum, das über eine Stadt hereingebrochen ist, die Be-

deutung der Kunst als moralischer Anstalt, das sind alles Themen, die dieses Meisterwerk in einem Zug einzufangen vermag. Dem Regisseur Visconti ist hier ein Wurf geglückt, der vom formal Künstlerischen wie von der inhaltlichen Seite her als Meisterwerk bezeichnet werden kann. Ein Vergleich mit der Mannschen Novelle zeigt, welch ein hohes Einfühlungsvermögen dem Regisseur zu Gebote stand. Dieser Film könnte ein Modell abgegeben für die Behandlung eines literarischen Stoffes im Film. Dölf Rindlisbacher

I Clowns

(Die Clowns)

Produktion: Italien/Frankreich/Deutschland, 1970

Regie: Federico Fellini

Buch: Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Kamera: Dario di Palma

Musik: Nino Rota

Darsteller: Federico Fellini, Pierre Etaix, Annie Fratellini, Anita Ekberg, Ricardo Billi, Fanfulla, Carlo Rizzo, Fredo Pistoni und eine Reihe bekannter Clowns

Verleih: Starfilm, Zürich

Fellini erinnert sich an die Clowns seiner Jugend: es waren nicht drollige Gestalten, über die ein Kind lachen musste, denn sie sahen den Erwachsenen erschreckend ähnlich. Ihr monströses Aussehen, ihr seltsames Benehmen, ihre absurden Spässe waren nicht so verschieden von dem, was im täglichen Leben in alltäglichen Begegnungen zu sehen und zu erleben war. Denn die Spässe der Clowns waren oft so finster und grausam, wie es das Leben bisweilen sein kann, waren bei aller Derbheit oft derart empfindsam, dass dem naiven, allen Eindrücken noch offenen Gemüt eines Kindes fast eher zum Weinen denn zum Lachen war. Wenn der Clown die Arena verlässt und sich unter die

Menge mischt, wird er einer von uns allen: er löst sich auf, und wir können ihn in uns selbst entdecken.

Wenn sich die Leinwand dem Film «I Clowns» öffnet, breitet sich Lyrik aus: nächtlicher Weise am Fenster lauschend und beobachtend, erlebt das aus dem Schlaf gerissene Kind (mit dem sich Fellini identifiziert), wie das Zirkuszelt aufgestellt wird. Eine fremde, geheimnisvolle Welt hält Einzug in einen Alltag, dem sie den Spiegel vorhält; denn am nächsten Tag erscheinen die Clowns: in phantasievollen und schönen Paillettenkostümen die einen, knollennasig und tollpatschig die andern, tomatenfarbene Perücken aufgesetzt und treu einer zarten und doch so grotesken Poesie. Ihr Spiel ist die Parodie: auf die Akrobaten am schwingenden Trapez in schwindelerregender Höhe, auf den Dompteur im tödlichen Angesicht mit dem Raubtier. Ihr Spiel ist Parodie auf die Wirklichkeit des Kindes. Und dann erscheint das ewige Fellini-Thema hinter der Groteske: die einsame Suche nach Gnade und Würde. Nach Szenen von unerhört artistischer und emotionaler Schönheit, nach dem Hauch vergangenen Zirkusduftes, tauchen die Menschen aus dem Alltag auf: der einem balzenden Auerhahn gleich buhlende Dorftrötel, der Zwerg von Stationsvorstand, bei dem sich verletzter Stolz in Aggression entlädt, der Trunkenbold und die nichtsnutzig lachende Bande von Tagelieben – wir alle. Was ist Wirklichkeit: die Clowns im Zirkus oder die Clowns auf der Strasse?

Fellini, jetzt erwachsen, begibt sich auf die Suche nach den Clowns seiner Kindheit, auf die Pirsch nach dem «dummen August» von einst, der heute abgelöst worden ist von den ungleich finsternen Bajassen, die täglich makabren Scherz in «gemütliche» Stuben tragen: an der Tagesschau auf dem Fernsehschirm. Vom mächtigen Staatsmann bis zur Militärparade. Die Pseudokultur der Konsumge-

Auferstehung der Clowns in der genialen Schluss-Apotheose von Federico Fellinis «I Clowns»



sellschaft. Weit davon entfernt altern die ehemaligen Clowns, einsam, zuweilen apathisch, oft nur in der Vergangenheit lebend, fern von der Piste des Ruhmes. Sie bringen niemanden mehr zum Lachen: sie warten auf ihr Ende. Doch waren sie nicht immer einsam gewesen? Fellini geht auf seiner imaginären Reportage den Spuren einstiger Grösse nach. Und er entdeckt hinter den geschminkten Gesichtern, den viel zu grossen, viel zu roten Lippen, den bunten Kostümen, den verzweifelt-drolligen Gebärden die hemmungslose Verzweiflung und die Rettung in die Clownerie: die Rettung in den Versuch, der Gnade im kafkaesken Sinne teilzuwerden durch parodistische Bewältigung der Wirklichkeit.

Doch sind die Clowns verschwunden, diese Katalysatoren der «Condition humaine»? In einer genialisch-grossartigen Schluss-Apotheose lässt Fellini die Spassmacher auferstehen. Er schenkt ihnen sein Vertrauen: im glitzernden Gewand hat der Clown zu Trompetenklingen seinen Platz in der Arena, seinen wahren Platz wieder eingenommen, um Schönheit und Nichtigkeit menschlichen Strebens, um Freude und Leid menschlichen Empfindens, um Grösse und Einfalt menschlichen Tuns in begnadeter Posse darzustellen und damit die Einsamkeit zu überwinden. Fellini nähert sich in diesem ursprünglich für das Fernsehen gedrehten Streifen, der zu den bedeutendsten des italienischen Filmschöpfers zu zählen ist, in schönster Weise dem unvergessenen «Limelight» des grossen Chaplin. Für «I Clowns» gilt, was über «Limelight» geschrieben wurde. «Limelight war ein Gesang von Liebe und Hoffnung aus tiefster Verzweiflung. Nie ist das grosse chaplinsche Thema von der Würde des Menschen kraftvoller gezeichnet worden.» – Soviel zu Fellini. Rolf Niederer

Taking Off

Produktion: USA, 1971
Regie: Milos Forman
Buch: Milos Forman, John Guare, Jean-Claude Carrière, John Klein
Kamera: Miroslav Ondricek
Darsteller: Lynn Carlin (Lynn Tyne), Buck Henry (Larry Tyne), Linnea Heacock (Jeanny Tyne), Georgia Engel (Margot), Tony Harvey (Tony)
Verleih: Universal, Zürich

Die Zahl der europäischen Filmregisseure, die ausziehen, um Amerika zu entdecken, wird immer grösser. Zu diesen kritischen Amerikafahrern – vor noch nicht langer Zeit haben der Brite John Schlesinger mit «Midnight Cowboy» und der Italiener Michelangelo Antonioni mit «Zabriskie Point» Aufmerksamkeit erregt – ist nun auch der Tschechoslowake Milos Forman gestossen. In einem über weite Strecken hinreissend heiteren und gleichzeitig satirisch-kritischen Film hat der begabte Filmregisseur, der bei uns mit seinen Filmen «Cerny Petr», «Die Liebe



Ratios im Generationenkonflikt: Buck Henry als Vater in Milos Formans tragikomischem «Taking Off»

einer Blondine» und «Feuerwehrball» bekannt geworden ist, eine scharf beobachtete Studie über das gestörte Verhältnis Eltern–Kinder geschaffen. In Formans Filmen haben Kleinbürgertum und Generationenkonflikt schon immer eine wesentliche Rolle gespielt, und so ist es nicht verwunderlich, dass der Tschechoslowake die in den Vereinigten Staaten mit besonderer Ausprägung zum Ausdruck kommenden Fragenkomplexe erneut aufgegriffen hat.

Formans Kritik an der Lebensweise des amerikanischen Kleinbürgertums und an der geradezu rührenden Naivität in den Bemühungen der Elterngeneration um das Verständnis für die ihr längst entglittene Jugend wird indessen nie gemein. Sie ist getragen von einer Liebe zum kleinen, unbedeutenden Menschen, der ja in irgendeiner Form immer der Gefangene eines Gesellschaftssystems ist, getragen aber auch von einer feinen und heiteren Ironie, in der viel Menschliches verborgen liegt. Mit dem Humor und dem leisen Spott, mit denen er in seinen früheren Filmen schon seinen tschechoslowakischen Landsleuten einen Spiegel vorgehalten hat, geht Forman auch in seinem ersten Amerikafilm ans Werk. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die heitere Kritik über das Unvermögen gegenseitiger Kommunikation zwischen Eltern und Kinder verstanden wird, vielleicht besser und eindringlicher als in einem harten, schonungslosen Film. Entlarvende Komik war noch immer ein gutes Mittel zur Selbsterkenntnis.

Ausgangspunkt zu Formans gesellschaftskritischer Auseinandersetzung ist die Familie Larry Tyne, die aus ihrem wohlgeordneten und mit nur kleinen Problemen belasteten Alltag herausgerissen wird, als eines Tages ihr kässiger Teenager

mit dem weltfremden Blick nicht mehr nach Hause zurückkehrt. Sogleich wird Vater Larry mit goldgerahmtem Photo von der hysterischen Mutter auf die Suche geschickt, was ihm zuerst eine schwere Schlagseite und später die etwas rüde Bekanntschaft mit drei stämmigen Rockers sowie mit der leicht abgetakelten Mutter eines ebenfalls ausgerissenen Girls einträgt. Schliesslich landen die Tynes auf dem «Kongress der Eltern ausgerissener Kinder», wo jedermann mit Bildplaketten verlorener Söhne und Töchter herumsteht und wo später, zum besseren Verständnis eventuell heimkehrender verlorener Schäfchen, studienhalber und unter kundiger Anleitung Joints herumgereicht werden. Enttäuscht von der Wirkung des Haschischs lädt Larry zu sich nach Hause ein, wo bei Pfänderspiel und Alkoholgenuss bekannteren Formen geselligen und leicht verruchten Beisammenseins gehuldigt wird. Und eben als Larry splitternackt und singend auf dem runden Familientisch steht, kommt der Teenager heim von einem Songwettbewerb für Nachwuchstalente, wo ihre Stimme angesichts des Mikrophons und des bärtigen Pop-Managers kläglich versagt hat. Der Seelenschmetter ist allseits gross. Und später, als Jeanny ihren Boyfriend, einen ebenso bärtigen wie wortkargen Hippie, zum Nachtessen anschleppt, scheint der Bruch zwischen den Generationen total zu werden. Die Mutter sitzt vergrämt in einer Ecke, während Vater sich schüchtern nach Job und Verdienst erkundigt. Leider verdiene er mit seiner Musik eine Viertelmillion Dollars, versteuerbar, meldet sich da der Jüngling, obschon er eigentlich gegen das System sei. Aber das System finanziere eben jene, die dagegen eingestellt seien, da sei nichts zu machen... Larry, dem ob so erfreulicher Kunde erst der Löffel aus der Hand fällt, lässt es sich dann nicht nehmen, mit schirbliger Baritonstimme und ehepartnerlicher Unterstützung am Klavier die Schnulze «Stranger in Paradise»

zu singen, wohl mit der Absicht, die Musik zum verbindenden Element der Generationen werden zu lassen.

Forman ist mit seinem Schluss weit davon entfernt, ein versöhnliches Happy-End zu liefern. Es ist geradezu ein böser Gag, dass das Verständnis für die junge Generation erstmals mit der Nennung einer Geldsumme zusammenfällt. Gerade bei dieser Pointe, die scheinbar alles in Minne auflösen lässt, hört eigentlich der Spass auf und setzt zum einzigen Mal bitterböse Kritik des Sozialisten Forman am kapitalistischen System ein. Nicht zwischenmenschliche Beziehung, sondern allein das liebe Geld bringt die Generationen zusammen. Doch der Tschechoslowake löst dieses Moment der heftigen und beinahe affekthaften Kritik auch gleich wieder auf. Vom singenden Vater schwenkt die Kamera auf das junge Pärchen, das sich am Boden sitzend Vaters musikalischen Beitrag völlig verständnislos anhört. Larry bleibt tatsächlich, wie er singt, ein «Fremder im Paradies» der jungen Generation, weil nicht Liebe, sondern schierer Materialismus ihn an die Seite der Jungen gebracht hat.

Hier muss nun aber unbedingt beigefügt werden, dass Forman mitnichten einen Film allein gegen die Elterngeneration geschaffen hat, sondern dass er die Jugend nicht minder heftig auf die Rolle schiebt. Mit unerhört scharfem Blick entlarvt er die Leere und den Geisteszustand zumindest eines Teils der amerikanischen Jugend in der ätzenden Darstellung des Talentwettbewerbes, der durch den ganzen Film hindurch eingeschnitten wird und der die ganze Nichtigkeit einer fragwürdigen Schein- und Idolwelt freilegt. Dabei greift Forman, wie eingangs erwähnt, die einzelnen Charaktere nie direkt an, nie «vernichtet» er einen seiner Protagonisten. Unsere Sympathien gehören dem naiven Larry und der hysterischen Mutter so sehr wie der Jeanny und ihrem Umgang. Es wird in «Taking Off» spürbar, dass diese Menschen an ihrer unbeholfenen und verknorksten Verhaltensweise nicht allein schuld sind, sondern dass sie – wie schon die Menschen in Formans tschechischen Filmen – geprägt wurden von einem System, das auf menschliche Regungen keine Rücksichten mehr nimmt und somit zu Verarmung und Beziehungslosigkeit führt. Das ist die traurig stimmende Schlussfolgerung aus einem sehr heiteren und manchmal übermütigen Film. Bei tschechischen Filmen pflegen indessen Heiterkeit und Tragik immer sehr nahe beieinander zu liegen. Und «Taking Off» ist, obschon in den Vereinigten Staaten gedreht, ein sehr tschechischer Film geblieben.

Urs Jaeggli

Le dernier saut

Produktion: Frankreich, 1969

Regie: Edouard Luntz

Buch: Antoine Blondin

Kamera: Jean Badal

Darsteller: Maurice Ronet, Michel Bouquet, Cathy Rosier

Verleih: Idéal-Film, Genf

Was Edouard Luntz hier inszeniert, ist die sehr harte Kritik am nachgaullistischen Frankreich unserer Tage, an dessen Stagnation, die Luntz als dermassen mörderisch empfindet, dass das Dasein jeden Reiz einbüsst. Bereits eingangs wird die Lage genau umschrieben. Die Hauptperson ist ein nicht mehr junger Mann (Maurice Ronet), ein Mann von vierzig Jahren, der die ebenso extrem harte wie nun nutzlose Schule der Paras hinter sich gebracht hat. Indochina und Algerien sind die letzten Stationen gewesen. Aus jener Zeit hat der Mann seine Frau mitgebracht, eine Indochinesin, die in Villeneuve-sur-Seine einen Coiffeurladen betreibt. Diese Frau hintergeht ihn, und in einem perfekten Mord bringt er sie in der ehelichen Wohnung um und kehrt acht Tage später als Witwer nach Villeneuve zurück.

Als Para ist der Mann gezeichnet. Die Tage der Helden sind vorbei. Er lebt als Flaneur von seiner Pension und befreundet sich mit dem Polizeikommissar (Michel Bouquet), der von des Paras Unschuld überzeugt ist. Warum? Kein Indiz des Mordes spricht gegen ihn. In dieser Männerfreundschaft konfrontiert Luntz die modern französisch bourgeoise Welt mit ihrem Produkt, dem perfekten Killer. Jauran, der Kommissar, ist Junggeselle und Bonvivant. Man geht aus und isst gut zusammen. Jauran fühlt sich einsam, verlassen, am Ende, weiss, welches Spiel er spielt und weiss, dass er eine düstere Vergangenheit aus dem Zweiten Weltkrieg hinter sich hat. Beide Männer schätzen sich, weil sie sich beide als Opfer einer Sozialstruktur sehen, die unveränderbar auf allem lastet.

Hinzu kommt, dass Jauran ein Professionnel ist, der im Para den möglichen Mörder nie aus dem Blickwinkel lässt. Der Para hingegen ist der Mann, der fühlt und ahnt, dass er keine Wurzeln mehr schlagen kann. Unterbrochen wird dieses anfangs leise Gefälle durch Florence (Cathy Rosier). Cathy ist eine farbige Frau und unterhält eine Tierpension vor der Stadt auf einem weiten Gelände. Ausserdem hat Jauran sie in der Hand. Jauran, der auf selbstverständliche Weise korrupt ist und von der allgemeinen Korruption erfahrungsgemäss überzeugt ist, weiss über Florence irgendetwas, das man nie erfährt. Er spielt ihr gegenüber eine väterliche Rolle, die er geniesst wie ein gutes Glas Wein. Auch dass der Para Florences Geliebter wird, geniesst Jauran wie ein Steak saignant. Die Beziehung des Para zu Florence ist etwas komplexer. Er bezaubert Florence dadurch, dass er sowohl ein Killer wie auch ohne Angst ist. Er tritt ohne weiteres in den Löwenkäfig. Andererseits ist Florence selber wurzellos und spürt auch, dass der Para für sie kein

Wurzelgrund sein wird. Eingehend und unauffällig kreist die Kamera jede dieser Figuren ein und klopft sie ab auf die Hoffnungslosigkeit ihrer Existenz. Jauran bleibt trotz allem an seine Funktion der Menschenjagd gebunden. Florence sucht sich dem Animalischen anzunähern und hier gleichsam die fehlende Wärme und Geborgenheit zu finden. Daher die Szenen mit der nackten Florence, umgeben oder gefolgt von Raubkatzen. Der Para schliesslich empfindet Villeneuve als feindliches Gelände, das ihm keinerlei Unterschlupf gewährt.

Die in einer Jackentasche vergessene und von einem Parakameraden ans Tageslicht geförderte Fahrkarte Lyon–Villeneuve retour, der einzige und unmissverständliche Beweis für die Schuld des Paras, wird für diesen das letzte Moment vor dem Absprung aus einem sinnentleerten Dasein. Erst zögert er, dann spielt er seinem Freund Jauran, der ihm dicht auf den Fersen ist, den Beweis zu, und aus einem Zusammensein mit Florence, das schon ohne reale Bedeutung ist, wird der Para verhaftet. In diesem Sprung in den äussersten Zwang von Polizeiordnung und Strafdurchführung findet der Para jene Ordnung wieder, die ihn einst bei der militärischen Spezialtruppe getragen hat. Ausserhalb des äussersten Zwangs gibt es nichts mehr, denn die zivile Lebensordnung, für sie steht vor allem Jauran, ist verloren. Luntz inszeniert mit leiser und entschlossener Folgerichtigkeit die bewusste Selbstaufgabe eines Mannes, der mittels Verbrechen eine Sozialstruktur getestet hat, ohne auf ein Echo zu stossen.

C. R. Stange

The Music Lovers

(Tschaikowsky – Genie und Wahnsinn)

Produktion: USA, 1970

Regie: Ken Russell

Buch: Melvyn Bragg

Darsteller: Richard Chamberlain, Glenda Jackson

Verleih: Unartisco, Zürich

Biographische Filme können nur dann überzeugen, wenn sie auf einer mit der Akribie des Historikers zusammengetragenen Grundlage stehen und dadurch bis ins letzte überzeugen. Biographische Filme bedürfen der Ehrlichkeit und der Wirklichkeitsnähe. Indem Ken Russell die Homosexualität und die Impotenz von Peter Illitsch Tschaikowsky sozusagen zu den Grundpfeilern seines Werks machte, glaubte er wohl, der Wahrhaftigkeit Genüge getan zu haben. Wie ein gejagtes Wild waidet er diese beiden Züge des Komponisten aus, zerlegt sie, gliedert sie – bis schliesslich der Zuschauer die Idee hat, der ganze Film sei nicht so sehr Tschaikowskys wegen, sondern eher um seine Andersartigkeit zu zeigen, gedreht worden. Was eigentlich ein feinstimmiges menschliches Drama hätte werden müssen, wurde zu einem grotesken Zerrbild mit Grand-Guignol-Einschlag.

Grand Guignol zu Tschaikowskys Kompositionen: Maskentreiben im nächtlichen Moskau steigert sich zur Hysterie der unbefriedigten Ehefrau im Nachtexpress, zum Schaubuden-Kopfschiessen gegen die Menschen um den Musiker im Rhythmus der «Ouvverture 1812» und schliesslich zur sexuellen Vertierung im Hof der Irrenanstalt. Der Zuschauer ist kaum mehr erstaunt, dass am Schluss der Komponist – wie am Anfang des Films seine Mutter – nach Schlächtermethode verbrüht wird und an den Verbrennungen stirbt. Die Tortur soll damals als das letzte mögliche Mittel gegen die Cholera angesehen worden sein. Was sich zwischen diesen Schauerszenen abspielt, ist allzu dick aufgetragene Poesie mit Weichzeichner, Zeitlupe und betörender Farbenpracht. Filmische Romantik und Tschaikowskys Klänge laufen dabei im Gleichschritt, ergänzen sich auf das beste und auch auf das betont Gesuchteste: Jedermann im Saal muss begreifen, dass hier der Kameramann oder der Regisseur ihre Inspirationen aus den Werken des Meisters empfangen haben. Sie liessen ihren Gefühlen freien Lauf und wählten den musikalischen Background bedenkenlos ohne Rücksichtnahme auf die Chronologie der Entstehung der einzelnen Werke. Dem könnte entgegengehalten werden, auch späte Schöpfungen hätten schon im jungen Tschaikowsky geschlummert, und damit wäre die Entschuldigung für alles ins farcenhafte theatrale Abgleiten gefunden: Der Film von Ken Russell bewegt sich auf weite Strecken im Traum und im Traumatischen, im Wahn und damit am Rande des Bewusstseins.

Wenn die einzelnen Figuren herausgehoben werden – Rubinstein, die Gönnerin Frau von Meck, der gräfliche Freund oder die Gattin –, so muss die Feststellung ge-

macht werden, dass sie alle verzeichnet sind, zu Karikaturen umgewertet, und die Vermutung liegt mit einemmal nahe, Ken Russell sei Peter Illitsch Tschaikowsky gegenüber allzu befangen, um auch noch einen Film zu diesem Thema zu drehen. Aber auch die andere Vermutung ist nicht ganz von der Hand zu weisen: «Music Lovers» könnte durchaus als eine Tschaikowsky-Groteske konzipiert sein.

Fred Zaugg

Puzzle of a Downfall Child

(Tagebuch einer Gefallenen)

Produktion: USA, 1971
Regie: Jerry Schatzberg
Buch: Adrian Joyce
Darsteller: Faye Dunaway, Barry Morse, Viveca Lindfors
Verleih: Universal, Zürich

Der deutsche Titel ist irreführend: Man könnte die Memoiren eines Freudenmädchens erwarten, doch dem ist ganz und gar nicht so. Die Stationen eines Lebens werden vor dem Zuschauer ausgebreitet, aber nicht kontinuierlich, sondern skizzenhaft und in willkürlicher Auswahl. Aaron (Barry Morse), ein Modephotograph in New York, sucht das Ex-Photomodell, Lou (Faye Dunaway), auf, um anhand ihrer gemeinsamen Erinnerungen ein Drehbuch auszuarbeiten. Lou lebt zurückgezogen auf einer Insel, eine seelisch kranke

Missratenes Tschaikowsky-Porträt von Ken Russell mit Richard Chamberlain in der Hauptrolle: «Music Lovers»

Frau in den Dreissigerjahren. Aus Fragmenten, Assoziationen und kurzen Episoden entsteht langsam das faszinierende Porträt des Cover-Girls, das am kalten «way of life», wo zwischenmenschliche Beziehungen kaum Überlebenschancen haben, zerbrochen ist. Stück um Stück werden die einzelnen Teile des Zusammensetzspiels ineinandergefügt, bis das Krankheits- und Charakterbild allmählich Gestalt annimmt. Lou, die kühle Schönheit, sucht menschliche Wärme und Geborgenheit in der Liebe, doch wird sie von der unbarmherzigen Leistungsgesellschaft, die nur dem Erfolg nachjagt, zurückgewiesen und schliesslich fallengelassen. Übrig bleibt nur die unartikulierte Sehnsucht nach einem «Zustand der Gnade». «Rat race» nennen die Amerikaner die selbstzerstörerische Verfolgungsjagd nach materiellem Erfolg, und wie eine vergiftete Ratte bleibt Lou schliesslich auf der Strecke. Das Gift, das ihr zum Verhängnis wird, ist die unmenschliche Forderung nach ständiger Präsenz auf gesellschaftlicher und beruflicher Ebene. Keine Atempause ist gestattet, denn sonst könnte jemand anderer die teuer erkämpfte Position einnehmen.

Der Film wirkt über weite Strecken improvisiert, eben wie ein Tagebuch, das erst die Vorlage für etwas Endgültiges ist. Grobkörnige, fahriges Bilder wechseln mit sorgfältig ausgeleuchteten Studioaufnahmen; die genaue Beobachtung einer fiktiven Wirklichkeit löst irrealen Traum-szenen ab. Die mannigfaltigen Impressionen stiften zuerst Verwirrung, da Anfang und Ende durcheinandergewürfelt sind und oft nebeneinander laufen. Die Vielzahl von Eindrücken verdichtet sich aber nach und nach zu einem Ganzen; gerade dank diesem Facettenreichtum gewinnt das Porträt an Glaubwürdigkeit und Aussagekraft, weil sich das Wesen eines Menschen nie nur linear erfassen lässt. Die äusserlich handlungsarme Story verlangt ein gerüttelt Mass Konzentrationsbereitschaft vom Zuschauer, denn Drehbuchautor Adrian Joyce, der auch das Script für «Five Easy Pieces» geschrieben hat, sucht neue, vielversprechende Wege abseits der ausgetretenen Pfade. Dieser schwierige, verhaltene Aussenseiterfilm ist in seiner Vielschichtigkeit bezwingend: In den Vereinigten Staaten wirkt eine andere Filmgeneration.

Urs Mühlemann



Aktiver Jacques Deray

FP. Jacques Deray, der zur Zeit die burleske Komödie «Doucement les basses» mit Alain und Nathalie Delon dreht, plant anschliessend die Verfilmung des Romans von Françoise Sagan «Un peu de soleil dans l'eau froide». Er handelt von einem Pariser Journalisten, der seine Eroberungen schon nicht mehr zählen kann und der eines Tages von nervösen Depressionen befallen wird. Er zieht sich in die Provinz zurück. Claudine Auger spielt die Heldin. Der männliche Darsteller steht noch nicht fest.

