

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 24 (1972)
Heft: 15

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: 09.01.2026

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

FILM KRITIK

Gleichberechtigt auch im Western?

Zu den Filmen «The Legend of Frenchie King» und «Hannie Caulder»

Der amerikanische Westen war in der Wirklichkeit und im Film stets eine Domäne des Mannes. Zwar hat es – das ist historisch belegt – immer wieder Frauen gegeben, welche die blutige Geschichte des Westens mitschreiben halfen, doch im allgemeinen spielte die Frau eine zurückgezogene Rolle. Sie durfte als tapfere Pionierfrau den Männern die Strapazen erleichtern helfen oder als Ranchergattin auf den zu Abenteuern ausgerittenen Ehemann in Furcht und Bangen warten. Der Wildwestfilm – bis vor kurzer Zeit meist weit davon entfernt, der Frau auch nur den geringsten Anstrich der Emanzipiertheit zuzubilligen – hat dieses Bild der Frau noch vertieft. Die weiblichen Wesen waren im Western dazu da, schüchtern geliebt, umworben und mit allen Mitteln geschützt zu werden. Ihre Aufgaben und ihre Kompetenzen dagegen reichten kaum über die Schwelle der Küche hinaus. Jene Frauen, die hiervon eine Ausnahme machten, trugen die Merkmale des Aussergewöhnlichen, des Absonder-

Emanzipation heisst im Western Gleichschaltung mit dem Mann: Raquel Welch und Robert Culp in Burt Kennedys «Hannie Caulder»

lichen, und so war es eigentlich nicht verwunderlich, dass sich Filmregisseure schon früh um sie kümmerten. Das gilt sowohl für das Flintenweib Mary Jane Canary, besser bekannt unter dem Namen «Calamity Jane», das sich einer geologischen Expedition in den Westen anschloss und später mit General Crook gegen die Sioux zog, wie auch für die unter dem Namen Kate Elder berühmt und berüchtigt gewordene Tänzerin Kate Fisher, die zusammen mit Doc Holliday und Sheriff Wyatt Earp auf kriminelle Art in die Politik der Stadt Tombstone eingriff. «Calamity Jane and Sam Bass» (1949) von George Sherman, «The Plainsmen» (1936) von Cecil B. DeMille, «My Darling Clementine» (1946) von John Ford und «Doc» (1971) von Frank Perry etwa sind Filme, die über diese Frauen berichten.

Eine grundsätzliche neue Funktion gewann die Frau im Italo-Western. Dort war sie in erster Linie als Leidens- und Lustobjekt anzutreffen und wurde zumeist vergewaltigt oder ausgepeitscht. Bis auf Sergio Leone in «Once Upon a Time in the West» führte die Frau im Italo-Western kaum je eine menschlich tragende Rolle. Sie blieb Gegenstand, reine Gebrauchsware.

Der Western – in der Mehrheit seiner Werke immer ein Spiegel der Zeit, in der er entstanden ist – hat in jüngster Zeit begonnen, der Frau zu einem scheinbar neuen Image zu verhelfen. Mag sein, dass dies im Rahmen der aktuellen Bestrebungen zur Gleichberechtigung der Frau geschieht. Tatsache jedenfalls ist, dass mehr und mehr Western gemacht werden, in denen der Frau eine zentrale, ja oft sogar führende Rolle zugebilligt wird. Zwei dieser Werke seien hier einer genaueren Untersuchung unterzogen, weil sie beispielhaft sind und die gemachten Feststellungen auf eine Reihe weiterer Filme zu übertragen sind. Zwar handelt es sich weder bei «The Legend of Frenchie King» von Christian-Jaque noch bei «Hannie Caulder» von Burt Kennedy um Meisterwerke ihres Genres, doch ihre Aussage

und Haltung sind symptomatisch für die Missverständnisse, die im Zusammenhang mit der Emanzipation der Frau entstehen.

«The Legend of Frenchie King» («Les Pétoleuses»), der auch in der Schweiz unter dem idiotischen deutschen Titel «Die Petroleummiesen» herausgebracht wurde, ist ein Lustspiel, eine eigentliche Western-Parodie. Protagonisten und gleichzeitig Gegenspielerinnen sind zwei raffinierte und formvollendete Weiber, die sich beide ein Heer von Männern zum Kampfe halten und diese restlos dominieren. Der Witz der Angelegenheit besteht in der Umkehr der gängigen Genre-Klischees: Entgegen allen Gepflogenheiten und Spielregeln sind es die beiden Frauen, die den Gang der Ereignisse bestimmen, die Waffen führen, während sich die Männer stets unbeholfen und schutzbedürftig an ihre Schürzenzipfel klammern. Gerade mit dieser Umkehr aber bekräftigt der Franzose Christian-Jaque das gängige Image der Frau im Western. Der Film wirkt derart wirklichkeitsfremd, dass der Betrachter automatisch das Gegenteil der gezeigten Situation als realistisch empfindet. Nun ist durchaus zuzugeben, dass es dem Regisseur keineswegs darum geht, mit «The Legend of Frenchie King» einen Beitrag zur Emanzipation der Frau im Wildwestfilm zu leisten. Der Film will unterhalten, belustigen und stellt eigentlich keine andern Ansprüche. Interessant ist bloss, dass die Frau in der Führungsrolle als lustiger Anachronismus wirkt, dass die überbetonte Weiblichkeit (Brigitte Bardot und Claudia Cardinale spielen die Hauptrollen) im Western deplaziert erscheint und deshalb ohne weiteres Dazutun als Gag empfunden wird. So rüttelt «The Legend of Frenchie King» zwar in keiner Weise an den Grundfesten altbewährter Westernbräuche, zeigt aber ohne Absicht auf, wie schwer es sein wird, das Image der Frau im Western zu verändern.

Härter am Thema bleibt Kennedys Film «Hannie Caulder», dessen deutscher Titel – «Drei Colt's für ein Halleluja» – nicht nur, von der völligen Unkenntnis englischer Rechtschreibung zeugt, sondern ein weiteres Musterbeispiel für die geistige Abtanking der Titelschöpfer abgibt. Kennedy schildert in seinem Film – der ganz eindeutig vom Stil des amerikanischen Spätwestern, wie wir ihn etwa von Sam Peckinpah her kennen, geprägt ist – die Geschichte einer jungen Frau, die nach einem Überfall auf ihr Heim und der Ermordung ihres Mannes Rachepläne gegen die drei Übeltäter hegt. Um ihr Vorhaben realisieren zu können, geht sie bei einem Kopfgeldjäger in die Lehre. Das gibt dem Regisseur ausreichend Gelegenheit, den Waffen-Mystizismus, wie ihn der Italo-Western in die Filmgeschichte eingeführt hat, zu zelebrieren. Dass die Frau danach ihre Rache mit letzter Konsequenz durchführt, entspricht dem logischen Handlungsschema dieser Art von Film.

Bemerkenswert an «Hannie Caulder» ist beileibe nicht die eher etwas handgestrickte Story, ist nicht die Inszenierung des Routiniers Burt Kennedy, bemerkens-



wert ist allein die Wandlung der Frau, nachdem sie sich dem Bounty-Killer anvertraut hat. Er macht aus ihr mit der Zeit einen Mann, was um so interessanter ist, als sich die körperlichen Vorzüge von Raquel Welch nicht so leicht herunterspielen lassen. Er kleidet sie wie einen Mann, sie reitet wie ein Mann, und sie lernt schiessen wie ein Mann. Das einzige, was sie nach dem harten Lehrgang noch als weibliches Wesen auszeichnet, sind ihre Gefühle: So bringt sie es nicht über sich, den Colt nach einer Schiesserei zum zweitenmal durchzuziehen, um ihren Gegner wirklich kampfunfähig zu machen, und mit ihrem Lehrmeister verbindet sie eine Zuneigung, die zwar erwidert wird, aber nie zum Durchbruch gelangt. Genau wie ein Mann reagiert sie aber dann, als ihr Begleiter durch ein aus dem Hinterhalt geworfenes Messer tödlich verletzt wird: sie schiebt – grossen Filmvorbildern gleich – die Gefühle mit einer Handbewegung zur Seite und schreitet nun unaufhaltbar wie ein Wirbelsturm, aber dennoch kühl und überlegt zur Rache. Dass sie nach vollbrachter Tat der gleichen Einsamkeit anheimfällt, die den Bounty-Killer seit Jahrzehnten im Westen zugehängt ist, darf als Bestätigung dafür genommen werden, dass auch dieser Film im Grunde genommen nichts anderes tut, als Klischees zu bekräftigen. Im gängigen Wildwestfilm – diese Schlussfolgerung ist zu ziehen – bedeutet die Emanzipation der Frau, dass sie gleich wird wie der Mann, also ihre Weiblichkeit ablegt und in ein direktes Konkurrenzverhältnis mit den Männern tritt. Ihr sind keine spezifischen Aufgaben zugehängt, sondern sie übernimmt einen Männerjob. So aber wird die Emanzipation der Frau schlechthin verhindert. Nur wenigen Frauen ist es beschieden, eine solche Rolle zu übernehmen. Die Mehrheit der Geschlechtsgenossinnen fristet ihr Leben nach wie vor in der Küche. Gleichberechtigung im Westen bedeutet also, dass die Frau dem Manne nicht nur gleichgestellt ist, sondern dass sie ihm gleichgemacht wird. Darin liegt ein Missverständnis, das nicht nur im Film, son-

dern auch im Alltag unserer Gegenwart immer wieder anzutreffen ist: Emanzipation der Frau wird mit Gleichschaltung mit dem Manne verwechselt, statt dass der Frau ein eigenes, allerdings von den bisherigen Zwängen der Gesellschaft befreites, Leben und ein ihrem Wesen entsprechender Aufgabenbereich zugebilligt wird. «Hannie Caulder» ist in diesem Sinne das Musterbeispiel der verfremdeten Darstellung einer Gegenwartssituation ohne Absicht. Tiefer in scheinbar belanglose Filme hineinzuschauen, kann mitunter ein nützliches Unterfangen sein.

Urs Jaeggli

The Grasshopper

Produktion: USA, 1971

Regie: Jerry Paris

Buch: Jerry Belson und Garry Marshall nach dem Roman «The Passing of Evil» von Mark McShane

Darsteller: Jacqueline Bisset, Joseph

Cotton, Jim Brown

Verleih: Monopole-Pathé, Genf

«Grasshopper», das englische Wort für Heuschrecke, steht hier sinnbildträchtig für das Mädchen Christine Adams. Mit Schrecken hat das allerdings weit weniger zu tun als mit dem Hüpfen bei einer wörtlichen Übersetzung. Einem «Heugümper» gleich, hüpfte die Heldin von zu Hause fort und von Auto zu Auto als Stopperin bis ins Bett ihres Freundes in Los Angeles. Des Zusammenlebens sehr bald müde, beginnt das Hüpf-Fieber von neuem. Las Vegas ist das Ziel des nächsten Sprunges, die Bühne eines Night-Clubs der übernächste. Die Grashalme, auf denen sich Christine für kürzere oder längere Zeit niederlässt, sind – es ist kaum schwer zu erraten – die Männer. Das Show-Girl lebt mit einem Komiker und andern komischen Käuzen zusammen und entschliesst sich endlich sogar – auf die Ziellolosigkeit ihres Dahinlebens aufmerksam gemacht – zur Heirat mit einem Schwarzen. Brutaler Mord räumt den Mann von ihrer Seite. Sie ist nicht unglücklich über den Schicksalsschlag und beginnt ihr Heuschreckendasein wieder von vorne. Stets deutlicher wird die Verkürzung der Sprünge, die Abwärtstendenz Richtung Trottoir, Richtung Prostitution. Nach den letzten Stationen bei einem Krösus zwischen Herzinfarkt und Scheitern und bei einem Zuhälter schreibt Christine, mit einem Piloten gemeinsam am Marihuana-Joint ziehend, «Grass» also für einmal inhalierend statt behüpfend, «Fuck it» an den strahlend blauen kalifornischen Himmel. Damit hat die Lebensphilosophie des «Grasshoppers» ihren schriftlichen Niederschlag gefunden. Klischee reiht sich in diesem Film an Klischee: Das Thema vom Mädchen, das um den fragwürdigen Gewinn, etwas Besonderes zu sein, sich selber verliert und in seinem eigenen Leben heimatlos wird, ist ja nicht eben neu. «Darling» und – mit anderem Akzent und verfeinerter Form – «La Salamandre» sind

Beispiele von hoher künstlerischer Qualität, die in dieser Richtung zielten. Ihnen wird mit «The Grasshopper» nichts Neues beigefügt, im Gegenteil: der Geschichte von Christine Adams hängt die Etikette dürrtigen Abklatschs an. Dürrt, weil hier mit weitausholendem Nachtlokal-Programm, mit Las-Vegas-Prospektbildchen und Amerika-Problematik im Kinderbuchstil – die Heirat mit dem Neger gehört in dieses Kapitel – Konzessionen an das Publikum gemacht werden, die der Film gar nicht nötig hätte. Jacqueline Bisset versteht es nämlich mit ihrem natürlichen Spiel, mit ihrer schauspielerischen Frische der Heuschrecke Christine Adams glaubhafte, menschlich echte Züge zu geben. Sie hätte alles, um den Film zu einer gewichtigen Kritik am amerikanischen Lebensstil zu machen, an diesem Schema-Dasein, dem der junge Mensch entfliehen möchte.

Die Werbung für die Casinos von Las Vegas, für das Amerika des Geldes, kann jedoch auch in der vorhandenen Form vom kritischen Kinobesucher negativ gewertet werden: Sie entlarvt sich in der oberflächlich plumpen Art, wie sie hier geboten wird, sozusagen selbst. Dies wäre neben dem Spiel der Hauptdarstellerin der zweite Pluspunkt des durchschnittlichen Filmes, der in filmsicheren Händen ein geeignetes Beispiel für Filmschulung sein könnte.

Fred Zaugg

Blue Movie

Produktion: USA, 1968

Regie und Kamera: Andy Warhol

Buch und Darsteller: Viva! und Louis Waldon

Verleih: Rex-Film, Zürich

Filmen ist Arbeit und Spiel zugleich, solange man an dem arbeitet, was einem Spass macht, meint Andy Warhol; also beschäftigt er sich mit Menschen und Dingen, die ihm Spass machen. Dabei geht es ihm letztlich darum, das Publikum an sich selbst zu gewöhnen, nicht um Sozialkritik und politisches Engagement. Für letzteres ist er eigentlich viel zu passiv veranlagt, er nimmt an, was so kommt, gibt sich zufrieden zu schauen, die Welt zu beobachten und eben Spass dran zu haben. Daher auch die «Factory» (= Fabrik) in der sich die verschiedensten Underground- und Pop-Künstler zur gemeinsamen Arbeit zusammenfinden. Im Oktober 1968 kommt Andy Warhol aus dem Krankenhaus, wo er während Monaten die gefährlichen Schussverletzungen auskurirt hat, die ihm die militante Frauenrechtlerin Valerie Solanas beibrachte. Nun will er unbedingt einen Film machen, und die beiden Superstars der Factory, Viva! (das! ist Bestandteil ihres Künstlernamens) und Louis Waldon, schlagen vor, einen echten Liebesfilm zu machen. Da beide Schauspieler und ineinander verliebt sind, spielen sie sich selber und improvisieren auch die

The Legend of Frenchie King (Les Pétoleuses, Die Petroleummiezzen)

Produktion: Spanien/Frankreich/Grossbritannien, 1971

Regie: Christian-Jaque

Buch: Marie-Agnes Anies und Jean Nemours

Musik: Francis Lai

Darsteller: Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Michel J. Polard, Micheline Presle

Verleih: Idéal-Film, Genf

Hannie Caulder (Drei Colt's für ein Halle-luja)

Produktion: USA, 1971

Regie: Burt Kennedy

Buch: Z. X. Jones

Musik: Ken Thorne

Darsteller: Raquel Welch, Robert Culp,

Ernest Borgnine, Jack Elam, Strother

Martin, Christopher Lee, Diana Dors

Verleih: Neue Nordisk, Zürich



Ein «Liebesfilm» aus der «Factory» von Andy Warhol: Viva! und Louis Waldon in «Blue Movie»

Gespräche. Andy lässt sich also ungeniert vorführen, was so ein Paar während eines Nachmittags alles tut und spricht; er zeichnet mit der «Wachtposten-Kamera» auf was sie ihm zeigen, um es nachher weitergeben und verkaufen zu können, was da an Film draus wird. – «Blue Movie» ist übrigens die amerikanische Bezeichnung für «Porno-film» und nicht von ungefähr als Titel gewählt worden.

Mitten im Zimmer steht ein grosses, breites Bett, die Matratze nur mit einem Laken bezogen, drauf Viva!, in einer durchsichtigen, bedruckten Bluse und Hosen, und Louis, in einem geblümten Hemd und Hosen; sie reden miteinander, «small talk», über Drogenerfahrungen und Erlebnisse mit Freunden. Das Bild ist ohne besondere Leuchtkraft in leicht verwachsenen Farben gehalten, sehr hell, oft überbelichtet. Sprache und Geräusche werden durch das Summen der Kamera und eindringendem Autolärm ziemlich abgeschwächt, oft unverständlich, ein Direktton ohne Ambitionen; gelegentlich wird er überhaupt ausgeblendet, so dass jeder Zuschauer wieder merkt, wo er sich eigentlich befindet. Lange Einstellungen bestimmen den verhaltenen, oft zögernden Rhythmus des Films.

Langsam wird es Zeit, sich zu entkleiden, ohne Hast und ohne Lüsternheit, man ist eben verliebt und will einen Liebesfilm drehen, da gehört es natürlicherweise dazu, dass man sich liebt. Viva! gibt sich eher zurückhaltend und zwinkert gelegentlich in die Kamera. Mit einem längeren, verhaltenen Anlauf verhilft man sich schliesslich gegenseitig zu einem ehrlichen Orgasmus: mehr Kino-Erotik als Sex, ziemlich privat und personal bezogen auf den Partner.

Paradoxerweise mag man spielenden Menschen auf der Leinwand gerne zu-

schauen, wenn sie sich einem ungeniert präsentieren, ohne gleich das lästige Gefühl des Schlüsselloch-Guckens zu vermitteln. Ohne die oft lächerlichen Konzessionen an eine immer kompromisslische Zensur und ohne die geheuchelte Scham der eigentlichen «Porno- und Aufklärungsfilm» wirkt «Blue Movie» hier echt befreiend: Erotik und Liebe ohne falsche Schuld, die hemmt und verklemmt. Was mit keinen Schuldgefühlen belastet ist, braucht auch das Projektionslicht und die Leinwand nicht zu scheuen, es darf gezeigt und betrachtet werden. Obwohl die beiden Darsteller kaum an alle die künftigen Betrachter ihres Films gedacht haben werden, waren doch im Augenblick des Geschehens mindestens Andy und seine paar Mitarbeiter ihr bewusst akzeptiertes und immer fühlbar vorhandenes Publikum. Da kann dann im Kinosaal keine Atmosphäre der Verlogenheit aufkommen, denn da riecht man nicht die stinkende Gier nach dem grossen Geschäft mit der Frustration der kleinen Leute in der kapitalistischen Konsumgesellschaft; die Zuschauer sollen ja nicht mit kümmerlichen Ersatzbefriedigungen von fehlgeleiteten Bedürfnissen abgespeist und ausgebeutet werden, bei «Blue Movie» sollen sie einfach dabei sein können über das Medium des Kinos, und zwar nicht bloss, wenn die beiden sich lieben – sehr ästhetisch, unaufdringlich gewöhnlich, ohne den pompös aufgedrückten und deshalb aufdringlich falschen Stempel von sogenannter «Wissenschaftlichkeit» oder «technischer Liebeshilfe» – man kann teilnehmen und dabei sein, wenn die Factory in Teamarbeit, als Kollektiv, einen Film darüber macht, wie zwei Verliebte unter ihnen sich eben lieben!

Nun blättern die beiden in Illustrierten und unterhalten sich über Politik, dass man sich besser des Stimm- und Wahlrechts enthalte, auch wegen des Vietnamkrieges, dass man da gut tue, den Kriegsdienst zu verweigern, usw. Dann

stellt Louis den Fernseher aufs Bett und sucht einen Boxkampf. Schliesslich werden beide hungrig, ziehen sich an und gehen in die Küche. Während er Büchsenbier trinkt, kocht sie Reis. Dann essen sie gemeinsam im goldenen Licht der untergehenden Sonne über der märchenhaften Skyline der grossen Stadt am Hudson River. Unterdessen hat schon gut ein Drittel des Publikums den Saal verlassen und immer wieder knarren Sessel, deren kurzfristige Besitzer wohl etwas anderes erwartet haben. Sie verpassen dann auch nichts vom abschliessenden Spiel unter der Dusche, das sich so lange hinzieht, dass man den Eindruck gewinnen kann, es werde nun nochmals zwei Stunden weitergehen; aber dann ist die Rolle in der Kamera doch zu Ende und der Vorhang gleitet gemütlich über die nackte Leinwand.

Es konnte und sollte während des ganzen Films nicht verborgen bleiben oder gar vertuscht werden, dass hier eben gefilmt wurde. Es konnte und sollte bloss gezeigt werden, dass hier aus unsimulierter Liebe eine neue, erotische Kinowirklichkeit für den Zuschauer entstanden ist. Dieser Stil der Factory ist damit weder dem italienischen Neo-Realismus noch dem französischen Cinéma-vérité vergleichbar, denn da werden Dokumentation und Fiktion dialektisch so komponiert, dass der Zuschauer sich zur sozialen Verantwortung und zum gesellschaftlichen Engagement herausgefordert weiss. Allerdings muss er dafür das rechte Schauen bereits gelernt haben, er muss also eine Vorleistung erbringen. Vielleicht bedeutet dieser Umstand tatsächlich eine Überforderung, möglicherweise haben deswegen die engagierten italienischen und französischen Filme keinen merkbaren Widerhall in der Politik dieser Länder gefunden. Bei «Blue Movie» und den anderen Filmen aus Warhols Factory kann man jedenfalls bloss zuschauen und eben dabeisein, ohne Vorleistung.

Dieses Dabeisein bleibt in der Distanz, die das Medium Kino schafft; es erfordert keine direkte Teilnahme und weist auch nicht von sich aus über das Ende der letzten Rolle hinaus. Liebe und Erotik bleiben personale Dimensionen des privaten Zusammenlebens. Möglich, dass sich ihre Befreiung von Schuld und Verklemmung gefühlsmässig auf den Betrachter überträgt, er bleibt aber doch auf sich gestellt und muss nun seinen persönlichen Partner selber suchen. «Blue Movie» befriedigt so ein privates Voyeurgelüst – Dabeisein und Zuschauen, ohne direktes Engagement, unter Verzicht auf bewussten, gesellschaftsverändernden Einsatz der befreiten Gefühle –, ohne allerdings den Betrachter in seinen Bann zu schlagen und abhängig zu machen: Das war noch nicht zu sehen; das wurde bisher nicht angeboten! Ist es nötig, mehr festzuhalten?

Wenn diese Originalität und Einmaligkeit von «Blue Movie» so weit erfasst und gebührend gewürdigt ist, bleibt mir lediglich die Frage, ob damit vielleicht die letzte Grenze des Mediums Kino erreicht wurde, wenn nun das potentielle Massenmedium zu einer privaten Stimulation einzel-

ner Zuschauer reduziert ist. Wird also McLuhan mit seiner Behauptung recht behalten, das Medium sei die Botschaft und könne einen bloss massieren; was vermittelt werde durch das Medium, habe jedenfalls keine weitertreibende, über das Medium selbst hinausweisende Bedeutung und Funktion? Bestimmt ist ja die Botschaft, wie zwei sich lieben, den meisten Zuschauern schon bekannt; sie erfahren also nichts Neues. Werden Warhol und die Factory also noch einen anderen Liebesfilm zustande bringen, oder können sie ihren «Blue Movie» bestenfalls noch ein paarmal wiederholen? Wollen sie überhaupt etwas anderes, als das Gelungene ständig repetieren? Urs Etter

Ça n'arrive qu'aux autres

(Das passiert nur den andern)

Produktion: Frankreich, 1971
Regie und Buch: Nadine Trintignant
Kamera: Williams Lubtchansky
Musik: Michel Polnareff
Darsteller: Catherine Deneuve, Marcello Mastroianni, Dominique Labourier
Verleih: Universal-Film, Zürich

Nadine Trintignant, bereits durch zwei bemerkenswerte Spielfilme bekannt geworden («Mon amour, mon amour» und «Le voleur de crimes»), hat erneut ein Werk geschaffen, das unverkennbar die Züge der Autorin trägt. «Ça n'arrive qu'aux autres» ist ein ungemein fraulicher Film, ein Film über Gefühle, Seelenzustände und die innere Verfassung, ein Film letztlich auch, der das, was im Grunde genommen das Entscheidende ist, nicht darstellt, sondern es allein der Ahnung des Betrachters überlässt.

Die Geschichte ist einfach und brutal zugleich: Ein junges Ehepaar lebt zusammen mit seiner kleinen Tochter in Harmonie und Glück. Eines Morgens liegt das Kleinkind halb erstickt in seinem Bettchen: Milchembolie. Die Ärzte tun zwar ihr möglichstes, aber es ist zu spät. Dumpe Trauer macht sich breit, Verzweiflung und Auflehnung gegen dieses ungerechte Schicksal beherrschen die Szene. Wird es den beiden Partnern jemals wieder beschieden sein, jenes unbeschwerte entspannte Dasein zu erleben, das sie vor diesem schrecklichen Einbruch in ihren gemeinsamen Lebensweg so genossen? Oder wird am Ende gar die Ehe am tragischen Tod des Kindes scheitern?

Nadine Trintignant hat hier in weiblicher Seelenentblössung ein Stück Autobiographie verfilmt. Sie selber hat ein Töchterchen verloren, sie selber hat mit ihrem Gatten – dem bekannten Schauspieler Jean-Louis Trintignant – durchgemacht, was hier Catherine Deneuve und Marcello Mastroianni sichtlich bewegt und nicht ohne persönliches Engagement nachvollziehen. Schmerz, leidenschaftlicher Hass

gegen dieses unfassbare Schicksal, Auflehnung gegen die Realität und das Verlangen nach stumpfer Zerstreuung lässt die Autorin des Films nicht nur andeuten, sondern sie spielt es mit letzter Konsequenz durch. Es ist deshalb dieser Film nicht mit üblichen Massstäben zu werten. Es geht hier nicht darum, zu beurteilen, ob «Ça n'arrive qu'aux autres» sentimental oder gar kitschig ist. Nadine Trintignants Film ist der Aufschrei einer Mutter, die ihr Kind verloren hat. Gefühle und Leiden werden dabei massiv vordergründig und lassen dem Zuschauer bloss die Wahl, entweder mitzufühlen – was bedeutet, dem Film ohne formale Kritik und damit ohne Distanz sich einfach hinzugeben – oder sich ihm gänzlich zu verschliessen. Darin liegt wahrscheinlich das Frauliche an diesem Werk: Man kommt ihm allein mit der Ratio nicht bei, er verlangt eine totale Beteiligung oder – extrem ausgedrückt – Liebe, dem unerfreulichen Thema zum Trotz.

Nun macht Nadine Trintignant dem Betrachter die Hingabe an den Film nicht schwer. Lässt allein schon das Thema eine innere Beteiligung nur schwer ausschliessen, so wird dieser Zustand durch die Bilder des Kameramannes William Lubtchansky, deren Intensität man sich nur schwer entziehen kann, noch verstärkt. Aber auch das einfühlsame Spiel von Catherine Deneuve und Marcello Mastroianni – durch ein Töchterchen sind beide miteinander eng verbunden – fördert die Identifikationsmöglichkeiten mit dem Ereignis. Gerade die Leichtigkeit, mit der man sich dem Film überlässt, birgt aber auch Gefahr, indem sie die aktive geistige Mitarbeit am Film verhindert. Bei aller Teilnahme ist das Lesen zwischen den Bildern gerade in diesem Werk von Bedeutung. Man müsste zumindest erkennen, dass das dumpfe Dahindämmern der beiden Eltern, ihre Gefühlsausbrüche nach dem Tode des Kindes und ihre völlig untauglichen Versuche, über den Schicksalsschlag hinwegzukommen, tiefere Ursachen haben. Ohne dass Nadine Trintignant es aussagt – wahrscheinlich ist sie sich dessen kaum bewusst geworden –, wird deutlich, dass das Kind die einzige Verbindung in dieser nur scheinbar glücklichen Ehe war. Es allein ermöglichte die Kommunikation, es allein war die Ursache jenes Glücksgefühls, das die beiden Eltern mit Liebe verwechselten. Ihr Drama ist, dass die Hoffnungslosigkeit ihres gemeinsamen Lebens nach dem Unterbruch der einzigen Verbindung voll durchbricht. Dass die beiden sich nichts, aber auch gar nichts mehr zu sagen haben, ist der Grund, weshalb sie nie über das grauenhafte Schicksal hinwegkommen werden: Sie sind bei lebendigem Leibe tot – in Gedanken bereits «auf der andern Seite» bei ihrem Kind.

So wird Nadine Trintignants Film ungewollt weniger zu einer Darstellung der Verzweiflung eines Elternpaares, das sein Kind verloren hat, sondern ein wesentlicher Beitrag zum Thema «Kinder als Rettungsanker einer Ehe». Der Tod des Kindes – so tragisch er auch immer ist – bleibt eigentlich bloss Katalysator. Er beschleunigt einen Prozess, der ohnehin

schon eingesetzt hat, und macht ihn dadurch sichtbar. Der Wert des Filmes liegt darin, dass er uns verunsichert, dass er zeigt, auf welch schwachen Füßen die heile Welt steht, die wir uns schaffen. Ein Kind stirbt und mit ihm das Glück einer sehr modernen, aufgeschlossenen Familie. Passiert das wirklich nur immer den andern? Urs Jaeggi

The Hot Rock

(Diamantenraub in Manhattan)

Produktion USA, 1971
Regie: Peter Yates
Buch: William Goldman
Kamera: Ed Brown
Musik: Quincy Jones
Schnitt: Fran Keller, Hugh Commings
Darsteller: Robert Redford, George Segal (Andrew), Ron Leibman (Murch), Paul Sand (Alan), Zero Mostel (Abe Greenberg), Moses Gunn (Amusa).
Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Eher schleppend und einfallslos ist der Anfang des neuesten Films, mit dem «Bullitt»-Regisseur Peter Yates sein Publikum auf belanglos-amüsante Art unterhalten möchte: Robert Redford, als «Dortmunder» bekannt, wird aus dem Gefängnis entlassen. Der Direktor ist sich darüber im klaren, dass sein Zögling durch den Strafvollzug nicht auf eine bessere Bahn gebracht worden ist – schliesslich hat man ihm hinter den Gittern ja auch nicht mehr beigebracht als Klempnern. Und das ist doch etwas zu bescheiden für die Fähigkeiten des Dortmunders. Das jedenfalls meint George Segal, der den Dortmunder gleich vor dem Gefängnis abholt, um mit ihm flugs den nächsten Coup vorzubereiten.

Doch da ist viel Gerede, viel Planen, viel Zeittotschlagen, bis der sagenhaft teure Sahara-Stein – ein wohlbehüteter Diamant – aus einem Museum gestohlen werden kann. Bis hierher: wenig Originelles, ein technisch perfekt, aber atmosphärisch eher ungefähr wiedergegebener Coup, der fahle Schatten eines Melville. Einziger Einfall in diesem forciert fabrizierten Teil: Der Stein soll nicht aus Geld- oder Besitzgier geklaut, sondern dessen rechtmässigem Eigentümer zurückgebracht werden: nämlich einem – allerdings in sich gespaltenen – Afrikanerstaat, und dafür verwendet sich der entsprechende UNO-Vertreter.

Doch plötzlich kommt die Sache – wie auch der Witz, der bisher auf schwachen und kurzen Beinen stand – in Schwung. Der Coup gelingt nur zum Teil; einer der vier Männer wird gefasst – und ausgerechnet der hat den Stein. Um diesen zu retten, verschluckt er ihn. Also: Die neue Aufgabe besteht im Einbruch in das Gefängnis, um den Kumpanen samt Beute rauszuholen. Nach gelungener Tat stellt sich heraus: der Stein ist noch auf der Polizeiwache der 9. Strasse von New York

versteckt – der unglückliche Ganove hatte dieses Menü schliesslich langsam satt. Der Abgeordnete wird nervös, die vier behenden, zu keiner Gewalttätigkeit neigenden Abenteurer sind aber nicht zu entmutigen: per Helikopter wird nun das Ziel anvisiert. Zwar landet man zuerst auf dem falschen Dach – doch dann klappt es, mit viel Rauch und kleinen Bomben wird ein Höllenspektakel veranstaltet, um die Cops abzulenken – und diese zittern im Glauben, es sei wieder mal eine ganz ungerechte Revolution ausgebrochen. Derweil dringen die Ganoven bis zum Versteck vor – und das ist leer. Also Start mit leeren Händen; die Revolution ist besiegt; der Abgeordnete hat die Nase voll. Der Schluss weiss mit vielen feinen Pointen, Überspielungen und Einfällen zu überraschen, und wenn dann Robert Redford nach so viel Mühe und Verdruss durch die Strassen New Yorks wandelt, lachend, verschmitzt und liebenswert, mit dem Stein in der Tasche, stellt sich doch auch beim Zuschauer ein komplizenhaftes Schmunzeln ein: Endlich ein Coup, der gelungen ist; endlich ein köstlich unmoralisches, leicht ironisches Happy-End.

Der Film besteht aus seiner Handlung und deren Entwicklung. Sonst ist nicht viel drin. Routine, bemerkenswerte Musik von Quincy Jones, den man viel zu selten auf der Leinwand hört, ein souveräner Robert Redford, der indessen auch nicht überfordert wird, und Ansätze zur Parodie, die allerdings nie sehr weit gedeiht: Das etwa sind die Hauptzüge eines Films, der es immerhin versteht, ein abgedroschenes Thema gepflegt und ohne billige Effekte recht schmackhaft aufzutischen.

Bruno Jaeggi

FESTIVALS

Filme ohne Hoffnung – hoffnungslose Filme

Der offizielle Wettbewerb der Berlinale 1972

An den diesjährigen Internationalen Filmfestspielen in Berlin fanden drei Parallelveranstaltungen statt: der offizielle Wettbewerb, das Internationale Forum des jungen Films und eine Douglas-Fairbanks- und Ludwig-Berger-Retrospektive. Über das Forum des jungen Films, den wohl wertvollsten Teil des Festivals, hat in der letzten Nummer Urs Jaeggi berichtet. Im folgenden möchte ich mich mit den im Wettbewerb-Programm gezeigten Filmen befassen.

Im gesamten gesehen, hat das Angebot

der 22 für den Wettbewerb vorgesehenen Filme sehr enttäuscht. Ausser Pasolinis tolldreisten «Canterbury Tales» ist nichts Geniales zu sehen gewesen. Es gab wohl ein paar «gute» Filme und eine ganze Reihe «nicht schlechter», der Durchschnitt aber lag ziemlich tief.

Tolldreistes von Pasolini

Der Film von Pier Paolo Pasolini, der erst fast am Ende des Festivals zu sehen war, wurde mit grosser Spannung erwartet. In der Nacht vor der Vorführung hatte Pasolini noch daran geschnitten. Wie man aus seinen früheren Filmen wusste, liebt Pasolini das Visionär-Phantastische. Die Übertreibung gehöre zu seinem Stil, zu seiner Art, sich auszudrücken, sagt er. «Grünes Gras ist bei mir grüner als grün.» «Ich wähle bewusst nicht gewöhnliche Gesichter, sondern immer speziell expressive.» Ein anderes spektakuläres Beispiel sind in allen seinen Filmen die phantastischen Kopfbedeckungen. Sein Film «Canterbury Tales» stützt sich auf die grotesken Geschichten des Engländers Geoffrey Chaucer, der im 14. Jahrhundert lebte und ein Vertreter der frühen Renaissance war. Viele Zuschauer waren empört über die hemmungslosen erotischen Darstellungen und über andere fast nicht zu beschreibende Derbheiten, die den Priesterstand in unzumutbarer Weise lächerlich machen.

Pasolini hat sich mit aller Entschiedenheit gegen den Vorwurf der Pornographie gewehrt. Er habe gewiss das Erotische, das in den Geschichten von Chaucer enthalten sei, seinem Stil gemäss übertrieben dargestellt. Mit Pornographie habe das aber nichts zu tun. Pornographie sei verwerflich, weil sie den Eros, das Schönste, das es im Leben des Menschen gebe, wirtschaftlich ausbeute. «Canterbury Tales» ist der einzig wirklich genial gemachte und gespielte Film von den in Berlin gezeigten und bekam darum zu Recht den Grossen Preis. Bei der Preisverkündung gab es allerdings mehr Buh-Rufe als Beifall. Wir werden in einer späteren Nummer in einer ausführlichen Besprechung auf diesen Film zurückkommen.

Spiegel einer kranken Welt

Die anderen Filme widerspiegeln mit wenigen Ausnahmen eine kranke Welt, eine Welt von Besessenen, nicht des 14., sondern des 20. Jahrhunderts. Mehrere Filme spielen ganz oder teilweise im Krankenhaus, sogar in der psychiatrischen Klinik: «Lukket avdeling» von Arnljot Berg (Norwegen) macht den Zuschauer mit neun geisteskranken Männern, neun Fällen einer geschlossenen Abteilung bekannt. Der Tag verläuft mit trivialen Gesprächen, gemeinsamen Mahlzeiten, kurzen Spaziergängen und einer hektischen Arztvisite. Und doch ist jeder allein mit seinen Problemen, er ist unfähig, am Schicksal der andern teilzunehmen. Ist das ein Hinweis auf die aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen oder ist es ein Bild für unsere Gesellschaft?

Peter Ustinov (USA) zeigt in seinem Irrenhausfilm «Hammersmith is Out» einen gefährlichen Verbrecher, der seinen jungen Wärter dazu verführen kann, die Türe

der Abteilung, in der er eingeschlossen ist, offenzubehalten. Als Belohnung verhilft der «Patient» dem Wärter zu Reichtum und Macht. Der naive junge Mann verwandelt sich in einen immer mehr von Grössenwahn und Herrschsucht besessenen Menschen. Er wird Nachtklubbesitzer, Ölmagnat, Sonderbotschafter und kann sich schliesslich als Multimillionär auf ein Schloss in Spanien zurückziehen, ständig begleitet von seinem mephistophelischen Genius Hammersmith (Richard Burton) und seiner Freundin (Liz Taylor), die ihn am Ende wieder vernichten. Hammersmith wird vom Direktor des Irrenhauses (Peter Ustinov) verfolgt und in die geschlossene Abteilung zurückgebracht, wo das Spiel mit einem anderen Wächter von vorne beginnt.

Hektisch geht es ebenfalls im amerikanischen Film «Hospital» des Love-Story-Regisseurs Arthur Hiller zu. In einem riesigen Spitalkomplex herrscht ein unvorstellbares Durcheinander. Jeder scheint hier von einem Dämon besessen zu sein. Wie in verschiedenen anderen Filmen der diesjährigen Berlinale wird auf einem durchaus ernsten gesellschaftspolitischen Hintergrund Unterhaltung produziert. Die vielleicht beabsichtigte Persiflage, die Kritik an skandalösen Missständen geht verloren in der Übertreibung, im Thrillerhaften. Filme die eben nur kritisch sind, kann man – nach der Meinung der Produzenten – nicht verkaufen. Kino ist immer noch Unterhaltung.

Am besten ist die Verbindung von Gesellschaftskritik und Unterhaltung wohl den Dänen gelungen. «Der verschwundene Kanzleirat» erzählt die Geschichte von Theodor Amsted, einem Beamten des Verteidigungsministeriums, der von seinem verantwortungsvollen Leben im Amt und in der Familie genug hat und seine Mitarbeiter und Familienangehörigen glauben lässt, er habe sich das Leben genommen. Sein Versuch, auf dem Land, in der Freiheit, unter einem anderen Namen ein neues Leben zu beginnen, scheitert. Sein Glück findet er erst in der wohlgeordneten Ordnung des Gefängnisses. Der Film ist eine Satire auf das Kleinbürgertum, auf die Bürokratie und speziell auf den Beamtentyp, der von seinem Milieu so stark geprägt ist, dass er sich nicht verändern kann und erst im Gefängnis seinen Frieden findet. Gert Fredholm hat diesen Stoff bewusst als Volkskomödie inszeniert.

Auch die «Kneipenballade» des Dänen Henning Carlsen ist eine satirische Komödie. Traurig und zugleich unterhaltsam schildert er die Schicksale von ein paar Menschen, die sich täglich in einer Kopenhagener Vorortskneipe treffen. Liebe, Tod, Auflehnung, Enttäuschung, Versöhnung und Resignation, alles wird menschlich warm und glaubwürdig erzählt.

Ein scharfer Angriff auf den undurchsichtigen, verschwenderischen, unzeitgemässen Machtapparat der römischen Kurie ist der italienische Film «L'udienza» («Die Audienz») von Marco Ferreri mit Claudia Cardinale. Der Film ist grossartig inszeniert und teilweise gut gespielt, seine kritische Absicht aber ist durch den offen-