

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater

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

**Band:** 26 (1974)

**Heft:** 13

**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:** 17.01.2026

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

tungsspezifische Konstante aus. Asta Nielsens keineswegs als eine ihrer zentralen Darstellungen interpretierte «Hamlet»-Verkörperung ist in Wirklichkeit die akkurateste Illustration jener «femme fatale», als die man sie zuerst und überall verstehen wollte; obwohl sie in ihrem 1968, 86jährig selbst inszenierten, unsentimentalen Rückblick ausdrücklich feststellt, sie habe alle Arten von Rollen gespielt und die unterschiedlichsten Typen verkörpert. Die Verkörperung des Phänomens Ambivalenz durch Asta Nielsen ist sehr komplex erfahrbar eben in ihrer «Hamlet»-Version. Der ohnehin schwer durchschaubare Dänenprinz ganz hochoffiziell als Frau (eine zusätzliche höfische Intrige). Und die dadurch entstehende Intensivierung der ohnehin übermässigen Seelenkonflikte, die unausgesetzte Rationalisierung – und damit Kompensation – erfordern.

In so gearteten Konstellationen scheint ein hoher Grad an Kongruenz von fiktiver und realer Verkörperung gegeben zu sein, in deren Folge die Nielsen als Wesenheit immer weniger konkret greifbar und begreifbar wird, sich immer stärker zum blosen Schemen verflüchtigt. Was bleibt, ist die Faszination durch Charme. Und eben diese Unmöglichkeit, Asta Nielsen auf eine eindeutige Ebene verpflichtend festzulegen, ist es, durch die ihre auch heute noch unverminderte Anziehungs- und Strahlkraft definiert ist!

Klaus U. Reinke

---

## FILMKRITIK

---

### Traumstadt

BRD 1973. Regie: Johannes Schaaf (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/194)

Nach «Tätowierung» (1967), der demonstrativen Entlarvung kleinbürgerlicher Kontaktunfähigkeit, und «Trotta» (1971), der subtilen Nachzeichnung einer seelischen Vereinsamung vor dem Hintergrund der untergehenden Donaumonarchie, legt Johannes Schaaf – als Vierzigjähriger ein Vertreter der «mittleren» Generation – nun seinen dritten Spielfilm vor: «Traumstadt», eine utopische Parabel über die Unmöglichkeit der totalen Freiheit. So erstaunlich verschieden die künstlerischen Konzeptionen der drei Filme auch sind, die Perspektive der jeweiligen Helden bleibt im Grunde genommen die gleiche: die eines Mannes, der mit seiner Umwelt nicht zurechtkommt.

Anders als der in Aggressionen ausweichende Benno in «Tätowierung» und der vornehm resignierende Trotta wählt die Hauptfigur in «Traumstadt», der Münchener Kunstmaler Florian Sand (gespielt von Per Oscarsson, dem unvergesslichen Hauptdarsteller von Henning Carlsens Hamsun-Verfilmung «Hunger», der hier allerdings erst im zweiten Teil des Films voll zur Geltung kommt), die Flucht in die Utopie: der im fernen Asien liegende Idealstaat, in den er mit seiner Frau Anna (Rosemarie Fendel) eingeladen wird, hat das Aussehen einer vom modernen Verkehr und allen andern Übeln der Zivilisation verschont gebliebenen mitteldeutschen Kleinstadt. Die Bewohner führen ein sorgenfreies Leben, sie dürfen tun und lassen, was ihnen gerade passt, sofern es die Freiheit des andern nicht tangiert. Während Anna der schrankenlosen Freiheit nicht gewachsen ist und sich zu Tode grämt, stürzt sich Florian ins hektische Treiben der Traumstädter, das Schaaf teils als surreales Traumspiel, teils als handfestes Happening inszeniert hat. Der Zerfall der Sitten und zwischenmenschlichen Beziehungen findet seine Entsprechung im apokalyptischen Zusammenbruch des ganzen Traumreichs: Die vom Helden gesuchte Selbstverwirk-

lichung, so lautet die Bilanz des Films, ist auch jenseits der kleinbürgerlichen Konventionen und Zwänge nicht möglich gewesen.

Den Anstoß zu seinem Film erhielt Schaaf durch den 1909 erschienenen Roman «Die andere Seite» des expressionistischen Zeichners und Malers Alfred Kubin (1877–1959) – ein Werk, das weniger seiner literarischen Qualitäten wegen von Bedeutung ist als wegen seiner Wirkung auf Autoren wie Kafka, Meyrink, Ernst Jünger und Hermann Kasack (dessen «Stadt hinter dem Strom» immer noch auf einen imaginationsfähigen Filmgestalter wartet). Kubins hintergründiger, von östlicher Mystik beeinflusster Roman ist teils autobiographisches Vexierbild, teils prophetische Vorwegnahme des mit dem Ersten Weltkrieg erfolgenden Zusammenbruchs alter Werte und Vorstellungen. Aus der linearen, in einem grässlichen Alpträum endenden Erzählung (in der sich, anders als bei Schaaf, der Sittenzerfall erst als Folge des beginnenden Zusammenbruchs einstellt) wurde im Film ein vertracktes Phantasiemalde absurden Zuschnitts, in dem man vergeblich nach Sinn und Logik suchen wird, das sich aber in einzelnen Sequenzen zu einer fast magischen, im Gedächtnis haftenbleibenden Bildhaftigkeit verdichtet. Die eindrücklichsten Szenen sind überraschenderweise jene, in denen Schaaf die Anregungen Kubins zu neuen, eigenständigen Assoziationsfolgen ausgebaut hat: etwa die Szene mit dem seltsamen Totenbaum, zu dem die sterbende Anna von einem Schimmel getragen wird; oder die spektakuläre Sequenz auf der grossen Bühne eines leeren Theaters, wo jeder ohne Rücksicht auf den andern sich selbst produzieren kann, sei's als Sänger, Schauspieler, Tänzer, Maler oder Liebhaber – ein zum totalen Happening gewordenes Psychodrama, zu dem auch die raffinierte Musikcollage von Eberhard Schoener einen wichtigen Beitrag leistet; nicht zuletzt auch das Bild des grotesken «Menschenzoos», in dem Florian sein Intimleben vor einer gauffenden Menge produziert. Hin und wieder scheint das bunte Treiben vorübergehend einen Sinn zu bekommen: einen sozialkritischen, wenn der Neger Herkules Bell (Ronnie Williams) zum Aufstand gegen den verrotteten Traumstaat aufruft und die in einer Sänfte herumgetragene Figur des Herrschers Patera als Strohpuppe entlarvt; einen psychologischen, wenn Florian sich am Ende neben zusammenbrechenden Mauern und lodernden Flammen mit einer jungen Frau (Olimpia) in Liebe vereinigt, so dass der ganze Film in der Rückschau als ein erotischer Traum gedeutet werden könnte.

Lässt man sich unvoreingenommen von den eindrücklichen Bildern tragen, so erweist sich «Traumstadt» als konsequenter, wenn auch nicht in allen Belangen glückter Versuch, dem deutschen Film die Dimension der schöpferischen Phantasie zurückzugewinnen.

Gerhart Waeger

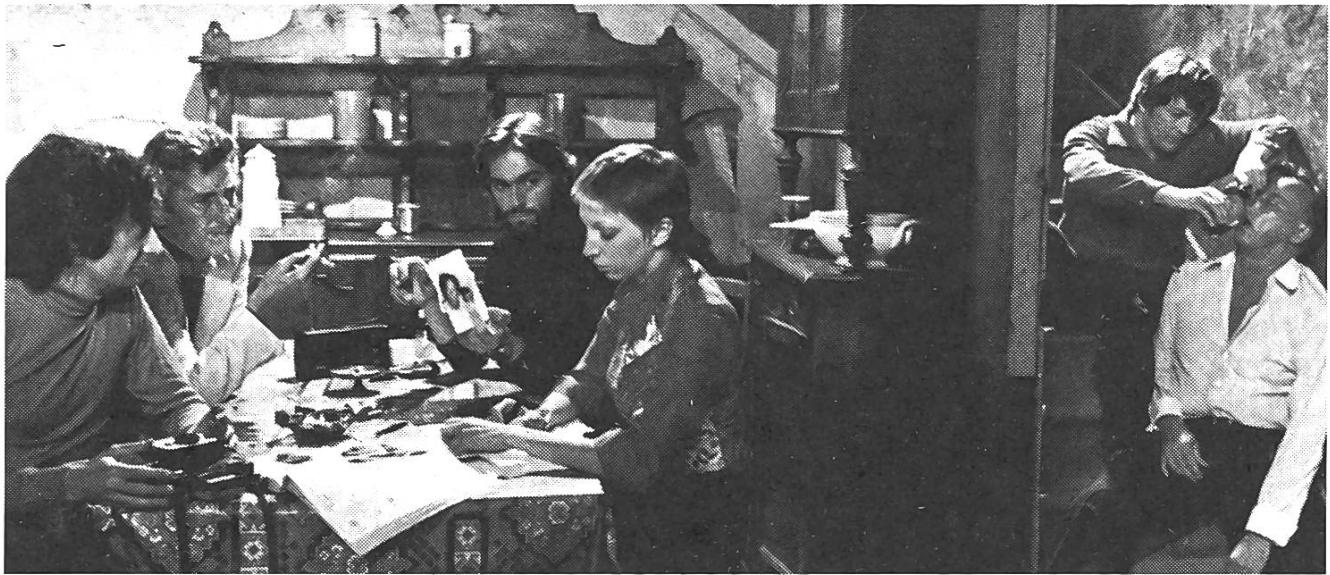
## Nada

Frankreich/Italien 1973. Regie: Claude Chabrol (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/189)

Strassenszene Paris, Tingeltangel-Musik, leuchtreklamig auf uns einstürmend «Nada», «Nada» – Nada in einer Schrift, wie sich ein Graphiker Horror vorstellt. Und darüber geblendet ein paar Fakten: die Angaben zum Film.

Dieser Anfang ist charakteristisch. Die Mehrfachbelichtung (Strassenszene, Nada, Vorspann) gibt uns den Eindruck von Schleier, von Nebel, aus dem dann gleichsam – wie etwa bei Vadims «Don Juan» – die Geschichte aufsteigt. «Nada» ist der Schreck, der sich auf die bewusstlos pulsierende Strassenszene legt, und die paar nackten Angaben (Fakten) gehen im Ganzen beinahe unter.

Szene und Vorspann klingen aus, und wir sehen (Kamera in beobachtender Position, starke Aufsicht) einen Wagen, der hält, einen Mann, der aussteigt und – Stehkader, Insert: «Die folgende Geschichte ist frei erfunden, aber deshalb noch nicht unvorstellbar» – über die Strasse geht, in ein Bistro (Schnitt in die Aktion) kommt und



einen Drink bestellt. Ein anderer kommt hinzu, die beiden gehen zum Wagen zurück und steigen ein. «Wir brauchen noch einen Spezialisten. Ich kenne da ein paar Leute, die den amerikanischen Botschafter in Paris entführen wollen – bist Du dabei?» – «Nun, Ihr seid verrückt!»

Damit ist die Geschichte in Gang gesetzt, sie nimmt ihren Lauf. Die Kamera fängt die Verschwörer ein, porträtiert sie kurz, nicht unsympathisch, aber auch nicht als Helden, sondern als Menschen mit ihren Schwächen, Frustrationen und ihren Überzeugungen oder Verzweiflungen. Einige raffinierte Schnitte und eine geschickte Dramaturgie arbeiten die Beziehungen zwischen den Mitgliedern der Extremistengruppe, die sich selber als «Nada» bezeichnet, heraus und beziehen dabei die Vorbereitungen zur entscheidenden Aktion gleich mit ein. Die Entführung – mit dem Showeffekt, dass sie in einem exklusiven Bordell beginnt – wird inszeniert. Die Verschwörer verschwinden mit dem Opfer in ihrem Unterschlupf. Der Innenminister wird in sein Büro geflogen. Die Polizei: in Aktion! Die Leitartikler lassen sich etwas einfallen. Radio und Fernsehen berichten.

«Nada» von Chabrol ist so unerwartet, aber eigentlich sowenig überraschend wie «Lacombe Lucien» von Malle. Auch Chabrol ist nicht unpolitisch – man hat dies, auch aus seinen Filmen, immer gewusst. Abgesehen vielleicht von der Überlänge (Dauer des Films gute zwei Stunden) ist «Nada» so kommerziell wie irgendein Film – aber nicht so falsch und verschleiernd wie etwa Costa-Gavras. Chabrol macht nicht den Fehler, eine wahre Begebenheit fiktiv nachzuzeichnen – das hat vor Gavras schon Delmer Daves getan, jämmerlich! –, sondern er macht Fiktion, welche die Realität in Nuancen und Atmosphäre trifft. (Und vorstellbar ist das Ereignis an sich heutzutage auch.) Da Chabrol bei der frei erfundenen Geschichte bleibt, wird es ihm möglich, die Akzente so zu setzen, wie es ihm richtig scheint: Vertrauen und Solidarität unter den Verschwörern; Karikatur eines Entscheidungsmechanismus, wo immer der Unterste über die Klinge springt; eine allgemeine Frustration, die immer in – sogenannt legale und illegale – Aggression und Brutalität umschlägt; und am Rande eine Satire aufs Fernsehen, welches die Öffentlichkeit «informiert». Chabrols Film macht, glaube ich, ein Stück weit verständlich, weshalb und wie es zu den nachgerade bekannten Terroranschlägen kommt. Aber er legt auch ein klares Bekenntnis gegen den Terror ab – der Intellektuelle, der vor der Aktion auststeigt, ist der einzige Überlebende der Gruppe «Nada»; der allein völlig politisch motivierte Anarchist sieht nach der Aktion ein, dass er in eine Falle gelaufen ist – nicht so sehr, weil er gegen Gewalt ist, sondern vielmehr, weil er der Auffassung ist, dass Terror sein Ziel nicht erreicht. Diese unsere Gesellschaft wird mit ihm fertig; Terror hebt sie nicht aus den Angeln, er bestätigt und festigt sie nur.

Walter Vian

## **Le chagrin et la pitié**

Schweiz/BRD, 1969. Regie: Marcel Ophuls (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr.74/167)

Filme haben bisweilen ihre Geschichte, die man beim Schreiben über das Gesehene nicht einfach beiseite schieben kann. Es müssen nicht einmal alte Filme sein. Oder jedenfalls nur so alte, wie eben dieser, der fünf Jahre nach seiner Herstellung und zwei Jahre nach seiner Aufführung in der Westschweiz unvermittelt in Zürich auftauchte: für ein paar Tage, in der französischen Version ohne Untertitel. Ein Test? Ein zweifelhaftes Unterfangen jedenfalls, da der Start völlig unvorbereitet erfolgte und der Verzicht auf Sprachhilfe ausgerechnet an einer viereinhalbstündigen Dokumentation erprobt wurde, die zum überwiegenden Teil aus Interviews besteht. Immerhin – man hat das schon etwas legendäre Werk sehen können.

Die Legende ist übrigens eine andere Seite der Geschichte dieses Films. Sie ist erwachsen aus dem ungewöhnlichen Erfolgsweg, den er in Frankreich genommen hat: Drei Fernsehleute, einer davon (Ophuls) mit Filmerfahrung, die mit der staatlichen französischen Radio- und Fernsehgesellschaft (ORTF) nicht mehr zu Rande kamen, erstellten für westdeutsche und (west-)schweizerische Auftraggeber eine Dokumentation über die Zeit der deutschen Besetzung in Frankreich (1940–1944). Sie hofften, ihre Arbeit nachträglich doch auch dem französischen Fernsehpublikum zeigen zu können. Die ORTF zögerte, schob die Frage einer Ausstrahlung vor sich her. Schliesslich wanderte die Fernsehproduktion ins Kino ab, kam in einem Studio des Pariser Quartier Latin heraus und startete von dort zu einem alle Prognosen widerlegenden Erfolg: Für einmal fütterte das filmhungrige Fernsehen die sonst von seiner Konkurrenz bedrängten Säle.

Trotz dieser erfreulichen Wendung zeigten die Autoren des Films wenig Zufriedenheit mit der Auswertung ihrer Arbeit. Sie erreichten ein interessiertes Publikum von bestenfalls einigen Hunderttausenden, hatten aber die Millionen am kleinen Bildschirm gesucht. Sie wollten Anstösse geben zur Aufarbeitung der Vergangenheit, aber nicht bei einer besonderen Schicht, sondern in der breiten Öffentlichkeit. Festgefaßte Vorstellungen sollten in Frage gestellt werden. Von diesen Intentionen her entwickelten sie auch ihr Konzept: Keine abgerundete Interpretation der Geschichte, keine Lektion in Gestalt eines geschliffenen Kommentars, der anhand von Archivdokumenten den Beweis antritt, dass eben alles anders gewesen ist; sondern Zeugnisse derer, die sich erinnern und mit dieser Erinnerung in der Gegenwart leben, Zeugnisse, die das Fortwirken der Vergangenheit in der Gegenwart belegen, subjektive Standpunkte, Kontraste, Widersprüche. Und nicht zuletzt: «Le spectacle».

Von dem viereinhalbstündigen Werk, das auf diese Weise – natürlich aus einem weit umfangreicherem Material – entstanden ist, lässt sich in der Tat sagen, dass es «unterhaltende» Qualitäten habe. Obwohl es in zwei Teile gegliedert ist («L'effondrement» und «Le choix») und nach der Absicht der Autoren auch so hätte ausgestrahlt werden sollen, erweist sich die Vorführung des Ganzen im Kino als durchaus tragbar, ohne dass sich ein Gefühl der Sättigung beim Betrachter einstellt. Da zahlt sich die bewusst «filmische» Gestaltung Ophuls' aus, die nicht nur vom Inhaltlichen her, sondern optisch und vor allem rhythmisch sorgfältig entwickelt ist. Nicht zuletzt deshalb hat der Film auch den Wechsel vom Bildschirm auf die grosse Leinwand schadlos überstanden. Man darf sogar vermuten, dass einiges an Intensität gewonnen wurde, denn die Interviewarbeit von Ophuls und André Harris ist in der Wahl der Kulissen auf Plastik bedacht und in der Führung der Gespräche beweglich und nachdrücklich zugleich. Ganz zu schweigen von den eingebauten Archivdokumenten, bei denen es sich ohnehin um Kinofilmmaterial handelt.

Die Kombination von historischen Aufnahmen und Gesprächen mit Leuten, die damals selber dabei gewesen waren, verrät, dass der Film in seiner Konzeption



ehler als eine Weiterführung von fürs Fernsehen entwickelten Sendeformen zu begreifen ist, denn als Abkömmling der bekannten Montagefilme. Neuartig ist freilich auch in dieser Perspektive der Verzicht auf den Sprecher, auf den Kommentator mit seiner diskret angemassenen Autorität. Ophuls begnügt sich damit, das Material thematisch (und chronologisch) zu gliedern. Von selber führen die Gespräche jeweils wieder einen Schritt weiter. Dabei gibt es einige «Leitfiguren», die regelmässig wiederkehren, zu allen oder den meisten Themen befragt werden. Vorab ist das der seinerzeitige deutsche Wehrmachtshauptmann Helmut Tausend, der während der Besetzung in Clermont-Ferrand stationiert war, und der nun, im Kreise der Hochzeitsgesellschaft seiner Tochter(!), recht Erstaunliches – wenn man will: Erschreckendes – von sich gibt. Ihm vergleichbar ist der Franzose Marcel Verdier, Apotheker-Grossist, der in Anwesenheit seiner Kinder erzählt und mehr noch zu erklären versucht. Weiter werden – etwas weniger häufig – Angehörige der Résistance befragt, und zwar Vertreter der Basis wie der Führung, der Linken wie der Rechten, sodann Exponenten oder Verteidiger der Vichy-Regierung. Eher persönlichen Charakter haben die ausführlichen Gespräche mit Pierre Mendès-France und mit Christian de La Mazière, einem ehemaligen Freiwilligen der französischen Waffen-SS. Ein Stück weltpolitischer Sicht bringt der damalige englische Aussenminister Anthony Eden ein. Eine ganze Anzahl von weiteren Personen kommen bloss gelegentlich zu Wort. Es liegt auf der Hand, dass diese Auswahl der Befragten ein vielfältiges Spektrum von Erinnerungen und Ansichten in den Film einbringt. Dafür haben die Autoren den Vorwurf der Einseitigkeit von links und rechts, aber auch denjenigen der Konzeptionslosigkeit einstecken müssen. Der Vorzug ihrer offenen und keineswegs auf abgezirkelte Gewichtung ausgerichteten Methode liegt darin, dass sie zuerst vor allem Verständnis sucht, Verständnis insbesondere für das Verhalten derer, die im Urteil der Nachwelt keine Chance haben. Verständnis ist dabei nicht mit Entschuldigung gleichzusetzen. Es ist im Gegenteil die Voraussetzung für das kritische Urteil,

das Ophuls und Harris nicht scheuen. Es äussert sich in der Zuspitzung der Interviewfragen, die zum Teil recht hart gestellt werden, und in Konfrontationen von Rechtfertigungsversuchen mit Gegenzeugnissen und Dokumenten. Am Engagement der Autoren — gegen die Kollaboration, gegen das paternalistische, undemokratische Vichy-Regime, gegen die Rassenhetze — gibt es nach diesem Film keinen Zweifel. Diese «Einseitigkeit» ist unverdeckt. Die «Entdeckung» des Films liegt freilich nicht darin, dass es dieses Regime und seine Anhänger gab. Unerwartet ist vielmehr das Ausmass der Indifferenz, die gewaltige Menge von Abseitsstehenden und bloss mit privaten Sorgen Befassten, die entweder — wie ein befragter Radsporler — von der Anwesenheit der Besatzer überhaupt nichts gemerkt haben wollen oder aber — wie ein Barbesitzer — der Judenverfolgung gegenüber bloss Vorkehrungen trafen, um selber nicht mitbetroffen zu werden. Dass jene privaten Sorgen freilich für die meisten sehr gross waren, dass die Überlebensangst, der Schock der Niederlage und der Verlust von Hab und Gut den meisten tief in den Knochen sass, macht der Film vielleicht doch nicht so deutlich, wie es der damaligen Situation angemessen wäre. Nur so nämlich — und zudem auf dem Hintergrund der Vorkriegssituation in Frankreich — ist die Bereitschaft beinahe eines ganzen Volks zu verstehen, sich an ein Regime zu klammern, das die bis dahin verfemte Ideologie des feindlichen Nazi-Deutschlands in manchen Teilen übernahm. Mit in dieses ernüchternde Bild gehört auch, dass nach der Befreiung die Indifferennten alle zu den Siegern gehörten und sich an der anfänglich sehr brutalen Rache gegenüber wirklichen oder angeblichen Kollaborationisten beteiligten. Die Offenlegung dieser Seiten der französischen Kriegserfahrung ist nicht bloss das Stück Entmythologisierung, das in unserem Nachbarland die Diskussion um den Film hochgehen liess. Es ist auch eine nachdrückliche Mahnung zur realistischen Selbsteinschätzung für die Zukunft — für irgendein Land.

«Le chagrin et la pitié» bietet reiches und vielfältiges Material. Erstaunlich etwa ist das geradezu gespenstische Archivmaterial über einen Besuch Hitlers in Paris in der Morgenfrühe. Diese und andere Partien des Films wären einer näheren Betrachtung wert. Ebenso wäre die Diskussion über die — bewältigten oder unbewältigten — Schwierigkeiten des ganzen Unterfangens zu führen. Doch kann ein gründlicheres Eintreten auf den ungewöhnlichen Film erst sinnvoll sein, wenn er wirklich in der deutschsprachigen Schweiz in einer untertitelten Fassung zum Einsatz kommt. Dass dies doch noch geschehe, möchte man sich wünschen — trotz der Zeit, die seit seiner Entstehung verstrichen ist.

Edgar Wettstein

## **McQ (McQ schlägt zu)**

**USA 1974. Regie: John Sturges (Vorspannangabens. Kurzbesprechung Nr. 74/175)**

Nur die Kostüme sind anders: die Leinwandgangster haben den Zweireiher mit der Uniform vertauscht. Cop's Watergate läuft zurzeit in helvetischen Lichtspielhäusern in Endlosvorstellungen. Eine Korruptionsaffäre kündet die nächste an: demnächst in diesem Poli(t)zistentheater. Bis die Sehnsucht nach einer Prise Reprisen erwacht. Denn: wer sich beispielsweise in «Busting» hämischt amüsiert, mit «The Laughing Policeman» alles andere denn gelacht und in «Electra Glide in Blue» vor allem blutrot gesehen hat; wer schliesslich noch Clint Eastwood in «Magnum Force» den Daumen am Abziehfinger gehalten hat, nachdem ihn «Serpico» von der Korruptionsanfälligkeit staatlicher Ordnungshüter belehrt hat, wird der Nostalgie gehorchend an «Bogeys» weichem, Kern in rauher Schale wohl alten Halt neu suchen. Bis «McQ» auftaucht. Denn da wird alles klar. Sogar denen, die im trüben fischen.

Polizistenfilme gibt es natürlich nicht erst seit «Dirty Harry», den Altmeister Donald Siegel anfangs der siebziger Jahre im Grossstadtschmutz waten liess. Nur die Zeiten haben sich geändert. Genossen in den vierziger Jahren, vor allem in britischen



Kriminalfilmen, die Polizisten noch allgemein bewundert, zeigten die harten Männer bereits ab 1950 menschliche Schwächen, und weitere zehn Jahre später wurden einige von ihnen, glaubhaft oder nicht, bereits als korrupt dargestellt. Zwar zeichnete des grossen Regisseurs John Ford «Gideon of Scotland Yard» im Jahre 1959 noch das Bild eines aufrechten Mannes, doch untergruben wenig später die Italiener und Franzosen in durchaus ernst zu nehmenden Filmen wie «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto» von Elio Petri und «Un condé» von Ives Boisset das edle Bild des Freundes und Helfers, bis dann ihre amerikanischen Kollegen gleich recht unter der Gürtellinie vom Leder zogen: in ihren zum Teil recht durchschnittlichen und oberflächlichen Streifen wurden gewalttätige Ideologien kaum mehr verhüllt.

«Die Cop Movies» scheinen auf den ersten Blick kühne Sozialkritik zu üben: Der Gesetzeshüter als Opfer seiner gemeinen, grausamen Umwelt, die Korruption im eigenen Korps als Folge moralischen Zerfalls im Dschungel seelenloser Betonwüsten. Doch hinter uniformierter Selbstkritik ist bereits der Stiefeltritt ebenso gewalttätiger Law-and-Order-Vertreter zu hören. Je korrupter ein Vorgesetzter, je bestochener der einfache, wohl nicht allzu gut besoldete Polizist zwischen New York und Los Angeles auf seine Streife geht, um so mehr erstrahlt der Unbestechliche im Glanz froher Ehrlichkeit, die letztlich am System nicht zweifeln lässt. Vorausgesetzt, es kümmert sich jemand noch um dessen Sauberkeit. Dazu Calahan (Clint Eastwood) in «Magnum Force»: «... solange das System nun mal so ist, wie es ist, und keiner mit einem vernünftigen Vorschlag kommt, solange verteidige ich unseren Rechtsstaat.»

Gewiss, niemand wünscht sich sehnlicher als der Kinogänger, dass die Gerechtigkeit nicht leichtfertig untergehe. Und dies nicht erst seit «High Noon». So sorgt denn, wie weiland Gary Cooper als Sheriff Kane im kleinen Präiestädtchen Hadleyville, auch John Wayne als Detektivleutnant «McQ» in der Grossstadtwildnis von Seattle für klare Verhältnisse. «Big John» sitzt für einmal nicht schlacksig auf dem

Rücken eines Hollywood-Gauls, sondern mit röhrender Unbeholfenheit am Steuer eines pferdestarken Sportwagens. Statt dem Colt führt er ein Kaliber mit sich, das seinerzeit im wilden Westen wohl nur schon vom Hörensagen aus *Billy the Kid* einen Sonntagsschüler hätte werden lassen: 32 Schuss in anderthalb Sekunden. «*McQ*» führt Krieg. Nicht nur gegen Rauschgiftschmuggler, sondern in düsteren Strassenschluchten auch gegen die Halunken im eigenen Korps, die den Gangstern weidlich Konkurrenz machen. «*McQ*» scheut sich auch vor Lächerlichkeit nicht: wem er am meisten vertraut hat, der hat ihn auch am meisten hereingelegt. Da kommt er sich dann in seiner Rolle als Rächer «ganz lächerlich vor». Allerdings – und das mag jenen, die nach dem Betrachten von «*Charley Varrick*» glauben, Verbrechen lohnen sich doch, auf die erste Seite des allenfalls noch jungfräulichen Verbrecheralbums geschrieben sein – zum letztenmal ...

Filme wie «*McQ*», die Szenen zeigen «wie sie am Fernsehschirm nicht zu sehen sind», sollen wohl in reichlich blutrünstiger Form jene Art von Unterhaltung wieder auflieben lassen, wie sie in den (amerikanischen) Western bisher zu sehen war. Allerdings im umgekehrten Sinne: hatte John Wayne in dem von Howard Hawks im Jahre 1948 gedrehten Western «*Red River*» noch optimistisch zum Aufbruch der Pioniere geblasen, so pfeifen die Kugeln aus der tödlichen Waffe des inzwischen gealterten Hollywood-Stars jetzt zynisch auf die einst zukunftsträchtigen Zivilisationsillusionen. Das traumhaft schöne Westernbild ist dem alptraumhaften hässlichen Schreckensgemälde städtischer Kriminalität gewichen, und so ist denn «*McQ*» nicht einfach nur als brutale Unterhaltung zur Abreagierung aggressiver Gefühle zu werten, sondern auch als nachdenklich stimmendes Zeugnis für gegenwärtige Tendenzen, Brutalität und Gewalt als etwas Grausam-Selbstverständliches resigniert zu akzeptieren.

Rolf Niederer

## Fools

USA 1970. Regie: Tom Gries (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/185)

Der alternde, vom Leben enttäuschte Filmschauspieler Matthew begegnet in einem Park in San Francisco der jungen, hübschen, unglücklich verheirateten Anais. Es entspintt sich ein Liebesverhältnis, denn schnell haben die beiden ihre Gemeinsamkeit herausgefunden: das Suchen nach dem wirklich lebendigen Leben, das Bedürfnis nach Schutz und Zärtlichkeit. Dieses natürliche Leben, das gar nicht so «verrückt» ist, nur etwas weniger berechnend, etwas phantasievoller und lustiger als die seelenlose Grossstadthetze, spielt sich hauptsächlich in romantischer Umgebung von Park und Wald, am Ufer eines stillen Teiches oder im Bett ab. Doch zuviel der Schönheit und Vollkommenheit wäre ein Ende in Glück, Harmonie und Frieden; der kalt und nur in Sachwerten rechnende Ehemann der jungen Frau hat selbstbewusst betont, dass er immer gewinnen wird, und schützt sich und seinen Stolz durch einen tödlichen Schuss auf seine Frau. Sie hat sich in eine Kirche geflüchtet und fällt in reiner Melodramatik tot auf die Stufen des Altars, wo im selben Augenblick ein Kind getauft wird.

Der erste Film von Tom Gries datiert aus dem Jahre 1955. «*Fools*» ist 1970 entstanden, zählt nicht zu seinen besten Schöpfungen und wird den Vergleich mit seinen neuesten Filmen «*The Glass House*» (1972) und vor allem «*The Migrants*» (1973) sicher nicht aushalten können. Das natürliche Spiel der Hauptdarsteller allein kann den Film nicht über den Durchschnitt heben. Muss ein Teil der Schwäche dem unerheblichen Drehbuch von Robert Rudelson angelastet werden, ist doch immerhin Tom Gries für die Realisation verantwortlich; er scheint sich in Grossstadtumgebung eher hilflos und ausserhalb seines Elements zu bewegen. (Was aus einem schwachen Drehbuch gemacht werden könnte, findet z. B. in «*Tirez sur le*

pianiste» von François Truffaut schönste Bestätigung. Das Kunstwerk des Films entschädigt dort vollkommen für die Schwäche der Aussage.) Tom Gries zeichnet die drei Hauptcharaktere mit allzu blassen Strichen. Seine Gags gegen Polizei und Staat wirken plump, seine allzu dick aufgetragenen Hinweise auf die Psychologisierung der heutigen Welt berühren den Zuschauer ebensowenig wie die Liebesmühle, ihn an den Liebesproblemen der Hauptfiguren wirklich teilnehmen zu lassen. Nirgends findet die Kamera über konventionelle Einstellungen hinaus, und in gefühlsseligsten Augenblicken setzt die Musik zu einem noch gefühlsseligeren Song an: Das kann ja nicht ohne Kitsch abgehen. Doch wie die Qualität seiner folgenden Filme zu zeigen scheint, ist Tom Gries nicht stehengeblieben, und es wäre falsch, ihn auf diesem leichten, anspruchslosen Sommerfilm zu behaften: Schliesslich hat auch ein Filmregisseur das Anrecht auf einen «schlechten Tag». Elsbeth Prisi

### **The Friends of Eddy Coyle (Verrat an Eddy Coyle)**

USA 1972. Regie: Peter Yates (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/171)

Nach einigen bekannten Filmen wie «Bullit» (1968), «John And Mary» (1969) und «Hot Rock» (1971) drehte der heute 45jährige Amerikaner Peter Yates seinen wohl besten, aber auch pessimistischsten Streifen. «The Friends of Eddy Coyle» – zeigt einen alternden, heimatlosen Waffenschieber (ausgezeichnet dargestellt von Robert Mitchum), welcher glaubt, sowohl bei der Polizei als auch bei den Ganoven Freunde zu haben. Um sich in einem laufenden Prozess einer früheren Missetat wegen einer besseren Ausgangslage zu schaffen, verrät der Angeklagte auf Anraten der Polizei wichtige Ganoven, welche später dingfest gemacht werden. Was man nun sieht, sind die letzten, verzweifelten Versuche, sein Leben als Verräter zu retten. Schliesslich wird er nach langen Verfolgungen und als verwahrloster Laufbursche missbraucht, kaltblütig von seinen Hetzern erschossen, ohne sich je seiner misslichen Lage vollends bewusst geworden zu sein.

In dieses korrupte Amerika projiziert Yates mit kalten, weit entfernt wirkenden Bildern, ohne den Zuschauer sich ganz mit der Begebenheit identifizieren zu lassen, den Wunschtraum des Waffenhandlers – ein schönes, ruhiges, sauberes Heim für seine Frau und die Kinder an der Küste Floridas zu erbauen. Mit Einblendungen werden jedoch immer wieder resignierend dreckige Slums, trostlose Kneipen und lottrige Straßen gezeigt. Dieser Film, einer der konsequentesten über diesen trostlosen Teil Amerikas, hinterlässt, wie bei vielen anderen «schwarzen» Streifen, das Gefühl eines starken Pessimismus, in dem kaum Lichtblicke zu erkennen sind, so dass man ziemlich deprimiert den Kinoraum verlassen muss. Andreas Brunner

---

### **Gründung einer schweizerischen Vereinigung für Filmkultur**

Am 11. Juni wurde in Bern die Fusion des «Schweizerischen Filmbundes» und des «Schweizerischen Verbandes zur Förderung der Filmkultur» mit der Gründung eines neuen Verbandes, der «Schweizerischen Vereinigung für Filmkultur» (SVF), vollzogen. Mit dem Zusammenschluss der beiden Organisationen soll eine wirksamere Förderung der filmkulturellen Bestrebungen, der Verbreitung des wertvollen Films und der Filmerziehung ermöglicht werden. Präsident ist Ständerat Walter Weber (Derendingen), Vizepräsidenten sind die bisherigen Präsidenten der beiden Ex-Verbände, Nationalrat H. Düby (Bern) und Regierungsrat Dr. V. Moine (Liebefeld).