**Zeitschrift:** Der Filmberater
**Herausgeber:** Schweizerischer katholischer Volksverein
**Band:** 31 (1971)
**Heft:** 1

**Rubrik:** Filmbesprechung

**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:** 02.07.2025

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

# Filmbesprechung

**Le fou** II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Schweiz (Le Groupe 5 Genève / La Télévision Suisse SSR); Verleih: Septima Film (G. Müller, 17, rue des Sources, 1205 Genève); Regie und Buch: Claude Goretta, 1970; Kamera: Jean Zeller; Musik: Guy Bovet; Darsteller: François Simon, Camille Fournier, Arnold Walter, Pierre Walker, André Neury, Jean Claudio, Deski Janjic u. a.

**I.**

Zu Alain Tanners «Charles mort ou vif» (Fb 3/70) gesellt sich ein Jahr später der erste Kino-Spielfilm seines Kollegen Claude Goretta, der den Weg in unsere Theater leichter zu finden scheint. Das neue Filmschaffen in der Westschweiz hat offenbar nicht nur in filmkulturellen Kreisen Hoffnungen geweckt, sondern auch bei der Filmwirtschaft schon ein gewisses Vertrauen erworben. Beides ist wichtig: dass den Worten von der Erneuerung des Films in der Schweiz zukunftsweisende Taten folgen, und dass diese Taten auch honoriert werden. Nur so lässt sich der Teufelskreis von fehlender Finanzierung und fehlender Vorleistung aufsprengen. Und es ist gut, wenn man zur Kenntnis nimmt, dass dies — jenseits der Saane jedenfalls — mit Hilfe des Fernsehens gelungen ist. Wie Tanner, so hat auch Goretta seinen Film mit der Television ko-produziert.

Es gibt zwischen Tanner und Goretta — die schon ihre Ausbildung gemeinsam in England geholt haben — noch andere Parallelen. Beide stützen sich auf den gleichen Hauptdarsteller, auf François Simon, dessen bedächtiges, karges Spiel ihren Intentionen entgegenkommt. Und beide beschäftigen sich mit der Krise eines alternden Mannes, der am Ende als ein «Verrückter» ausserhalb der Gesellschaft steht. Bei Goretta heisst er Georges Plond, ist 52, seit 22 Jahren Angestellter in der gleichen Firma, verheiratet mit einer invaliden Frau. Auf ärztlichen Rat hin muss Plond eines Tages seine Berufstätigkeit einstellen. Mit ein paar freundlichen Worten, einem Einkaufs-Bon für ein Warenhaus und einem netten Geschenk der Mitarbeiter wird er «beurlaubt». Plond aber weiss: «Ich bin fertig.» Damit ist auch seine Hoffnung, Besitzer eines kleinen Einfamilienhauses zu werden, dahin. Was bleibt ihm noch? Seine Markensammlung — und viel unausgefüllte Zeit. In der Verzweiflung versucht er sein Glück bei einem Investment-Fonds und verliert dabei sein Erspartes. Hat man ihn betrogen? Seiner Frau wagt er die Katastrophe nicht mitzuteilen. Stattdessen beginnt er seltsame Dinge zu tun. In einem Laden entwendet er ein Buch, bloss um es nachher fortzuwerfen. Er bricht in einsame Villen ein, stiehlt Geld und vergräbt es in Einmachgläsern. Er fuchtelt mit einer Spielzeugpistole herum, bedroht damit einen Fremden und schliesslich auch die Polizei, die ihn vor dem eingeschlagenen Fenster eines Schmuckladens verhaften will und tötet.

Plond wird durch sein Unglück zum «Spinner», gar zum Kriminellen. Dennoch wirkt das Eingreifen der Polizei am Schluss unangemessen. So sehr die Handlungen dieses Mannes Protest-Charakter haben, so wenig sind sie eine ernstliche Gefahr für die bestehende Ordnung. Sie wirken vielmehr als Symptome einer Verwirrung, als Hilfeschreie, die auf eine Ueberforderung hinweisen: Plond kann die Welt, in der er bisher gelebt hat, mit dem, was ihm widerfahren ist, nicht mehr zur Deckung bringen. Ein Bruch hat sich ereignet, der beide in Frage stellt: Diesen Einzelnen und seine Umgebung. Plond ist verschlossen, kontaktarm, hat neben der Arbeit nur sein Briefmarken-Hobby und die routinemässige Fürsorge für seine Frau. In dieser grauen Landschaft von Verbissenheit und Enge bildet der Plan für ein Eigenheim das einzige Zukunftsversprechen. Das Ende seiner Berufstätigkeit ist für ihn das Ende seines — wirklichen

oder ersatzweisen — Lebensinhaltes; und zugleich das Ende der Hoffnung, weil sein Plan unausführbar wird. Der letzte Rest von Kommunikation friert schliesslich ein im Schweigen, das er zuhause über den Verlust des Geldes wahrt. Wie Plond diese Probleme in sich hineinarbeitet, wie sich der daraus entstehende Druck in unerwarteten Reaktionen und Besessenheit äussert, das kann man als ein Krankheitsbild verstehen. Aber dieser Einzelne ist auch geformt von der Gesellschaft, von den Verhältnissen, in denen er lebt: In der Gegenwart, in der Schweiz. Sein Schicksal und seine Einstellung dazu haben etwas mit diesen Verhältnissen zu tun. Obwohl Autor Goretta scheinbar nur Plond ins Auge fasst, zeichnet er auch unauffällig die anonyme, selbstgefällige Wohlstands-Gesellschaft mit, an deren engem Leitbild und deren Beziehungsarmut sein Held zugrunde geht. Dabei steckt keine aufdringliche Tendenz und keine Karikatur in seiner Schilderung. In geduldiger Kleinarbeit fügt der Film die Elemente zusammen, die erklären, wie aus Georges Plond «Le fou» wird. Doch die Erklärung ist weder erschöpfend, noch will sie einfach über den Einzelfall Aufschluss geben. Sie setzt Gedanken in Bewegung, die den Zuschauer selbst betreffen und seine Welt. Die fast zeitlupenhafte Behutsamkeit und die Zurückhaltung im Gestalterischen, mit denen Goretta zu Werke geht, geben seinem Film eine echte Chance, hier zum wirksamen Anreger zu werden. Wie «Charles mort ou vif» ist er ein Beitrag zu einem neuen, einem selbstkritischen Bild der Schweiz und ihrer Menschen. ejW

## II.

Goretta hat das Leiden, den sinnlosen, weil wirkungslosen Protest und den ebenso sinnlosen Tod des kleinen Mannes ungeheuer subtil und oft mit melancholischer Poesie eingefangen; es stimmt alles an Georges Plond, es stimmt alles am tristen, kleinbürgerlichen Milieu, es stimmen die psychologischen Motivationen. Wir haben bereits oben auf Parallelen zwischen Tanner und Goretta hingewiesen; zu ihr gesellen sich noch weitere gemeinsame Berührungspunkte: So gehören sowohl Tanner als auch Goretta zur Genfer «Groupe de cinq», die in Zusammenarbeit mit dem interessierten und aktiven Westschweizer Fernsehen, auch mit dessen finanzieller Unterstützung (die allerdings keine Risikodeckung einschliesst) ihre Spielfilme produziert. Weiter handelt es sich bei beiden Werken um sogenannte Autorenfilme, die mit kleinen Budgets hergestellt wurden und deutlich die Handschrift ihrer Schöpfer tragen.
Sicher handelt es sich auch bei Gorettas Film (vielleicht in noch stärkerem Masse als bei Tanner) um ein politisch engagiertes Werk; es schildert den Untergang eines Mannes, dem die bestehende Ordnung zum Verhängnis wird. Allein schon diese Tatsache gibt mannigfache Ansatzpunkte, Kritik zu üben und anzugreifen. Was «Le fou» jedoch wohltuend von andern, sich kritisch-aggressiv gebenden Werklein aus der Küche des heimischen, vornehmlich deutschschweizerischen Untergrunds haushoch abhebt, ist seine Fähigkeit zu differenzieren, seine poetisch klare Sicht und seine politisch überzeugende Kontestation, die auf jeglichen oberflächlichen Ausfall im Stile des gängigen politischen Traktätchens verzichtet. «Le fou» ist ein böser, ein kritischer Film (man denke nur an die schlichtweg grossartig in Szene gesetzte Begegnung zwischen dem abtretenden Magaziner und seinem Direktor oder an das Treffen zwischen Plond und dem Investment-Berater!), eine harte Anklage gegen die Mängel unseres Systems, meinetwegen ein linker Film, polemisch aber ist er nicht.
Stilistisch ist Goretta wohl eher dem Fernseh- als dem reinen Kinofilm zuzuordnen; einige Szenen verraten deutlich den Lehrmeister, für den der Regisseur seit Jahren tätig ist, doch stellt solches beileibe kein Hindernis dar, sondern prädestiniert den Film dazu, auch am Fernsehen (vielleicht sogar im deutschschweizerischen Programm!) gezeigt und damit einem grösseren Zuschauerkreis zugänglich gemacht zu werden.
Im Zusammenhang mit «Le fou» ist zu erwähnen, dass das Zürcher Kino «Studio Nord-Süd» im Dezember ein interessantes Experiment durchgeführt hat: In täglich wechselndem Programm konfrontierte es den Zuschauer mit «Charles mort ou vif» und «Le fou». Die Gegenüberstellung der beiden für unser einheimisches Filmschaffen äusserst relevanten Werke gab dem interessierten Zuschauer Gelegenheit, die beiden

geistig verwandten Regisseure gegeneinander abzuwägen und ihr Werk kritisch zu vergleichen. Im Interesse des guten Films scheint uns diese Art, die Diskussion über den jungen Schweizer Film zu entfachen, zweckmässig, sinnvoll und wirksam. bl.

---

**Leo the Last** (Leo der Letzte) III. Für Erwachsene

Produktion: Grossbritannien (Caribury Films); Verleih: Unartisco; Regie: John Boorman, 1970; Buch: Bill Stair, J. Boorman; Kamera: Peter Suschitzky; Musik: Fred Myrow; Darsteller: Marcello Mastroianni, Billie Whitelaw, Calvin Lockhart, Glenna Forster Jones, Graham Crowden u. a.

Würde man zur Beurteilung von «Leo the Last» nur die ersten Sequenzen heranziehen, müsste man den Film vielleicht als geschmäcklerische und formalistische Spielerei abtun; betrachtet man ihn aber als Ganzes, muss man das anfängliche Urteil revidieren. Hinter der Fassade von John Boorman's schwarzer Tragikomödie verbirgt sich mehr als blosser Wille zu unterhalten, mehr als nur geistlose Dümmeleien. Held oder, besser gesagt, Anti-Held des modernen Märchens ist Prinz Leo, letzter, dekadenter Nachfahre einer abgehalfterten europäischen Adelssippe, der nach dem Tode seines autoritären Vaters von den Galapagos in die Londoner Slums zurückkehrt, um das Erbe — einen alten, mit seiner tristen Umgebung seltsam kontrastierenden Palast — zu übernehmen. Anstatt der erwarteten Vögel erscheinen nun aber vor dem Fernrohr des Hobby-Ornithologen Menschen; Leo wird förmlich gezwungen, sich mit ihnen zu beschäftigen. Dem Voyeur wider Willen eröffnet sich der Blick auf eine von menschlichem Elend, sozialer Not, materiellem und moralischem Schmutz und Brutalität geprägte Welt, die ihn zugleich erschreckt und anzieht; erst am Schluss erfährt er, dass eigentlich er selbst Urheber des Elends ist, denn ihm gehören die Häuser, deren Bewohner alle Erniedrigungen über sich ergehen lassen müssen, um die Miete zu bezahlen. Nachdem sich Leo auf einer orgiastischen Party von seinen fanatischen, der Idee eines fiktiven Königreichs nachtrauernden, politischen Gesinnungsfreunden losgesagt, von seiner hysterischen Frau getrennt hat und endlich einzusehen beginnt, wo sein Platz ist, stösst er auf Widerstand seiner Klassengemeinschaft, die ihn, der alles den Armen schenken will, für verrückt erklären lässt und in ein Irrenhaus bringen möchte. Es kommt zum offenen Kampf, in dessen Verlauf der alte Palast in die Luft fliegt — eine in ihren Wiederholungen übrigens stark an Antonionis «Zabriskie Point» (Fb 5/70) erinnernde Szene.
John Boorman stellt in «Leo the Last», der auf dem Mittelstück «Der Prinz» des Dreiakters «The Nigger Lovers» von George Tabori basiert, einen Mikrokosmos dar, dessen Vorgänge Modellcharakter annehmen und sich alle in der weltverbessernden, einer grenzenlosen, naiven Nächstenliebe und Humanität anhängenden, jedoch passiven Figur Leos gleichsam wie in einem Brennglas konzentrieren und widerspiegeln. Dabei haftet des Prinzen Haupteigenschaft uns allen an: Die Menschenliebe auf Distanz — «Ich liebe die Welt, wenigstens die Menschen, aber nur aus Entfernung», lässt Boorman seinen Antihelden ausrufen —, die wohl durch die Massenmedien (das immer wieder auftauchende Fernrohr erinnert ans Fernsehen) mit dem Elend unserer Welt konfrontiert wird, alles zwar glasklar sieht und vielleicht auch Mitgefühl empfindet, zum Handeln aber nicht fähig ist; die zwar, wie Leo, bei jeder Untat, von der sie Zeuge wird, aufbegehrt und wehklagt, dies aber aus sicherer Entfernung tut und nicht imstande ist, den Platz hinter dem Fernrohr mit dem unsichereren und gefährlicheren, da Stellungnahme, Engagement und Exponierung fordernden Platz auf der Strasse zu tauschen. Der anfänglich weltfremde Leo tut dies zwar am Schluss des Filmes, doch setzte seine Entscheidung die Entwicklung zum sozial denkenden und kommunizierenden Menschen voraus, die mit Hindernissen mannigfacher Art bepflastert ist. Leo muss sich seine neue Stellung erkämpfen, er muss einsehen, dass auch eine gute Tat böse Folgen haben kann, geschieht sie unbedacht; er muss mit seinem bisherigen Leben, seinen bisherigen Freunden brechen, er muss auf Kom-

promisse verzichten und muss lernen, die Initiative zu ergreifen. Erst wenn ihm das gelingt, bekommt die Figur Leos in den Augen Boorman's positive Züge und wird Mensch, dessen vornehmste Pflicht es ist, zu handeln.
Neben dem Aufruf zur Veränderung geizt der Film nicht mit Persiflagen auf aktuelle Modeerscheinungen und -auswüchse; so etwa bei der Szene, wo Leo seine anfänglichen Kommunikationsschwierigkeiten mit dem in den USA weitverbreiteten Sensivity-Training lösen will und gleichsam unter Regie mühsam die «Freiheit» erlernt, oder wo die zur Orgie ausartende Party beinahe surrealistisch ganz aus dem Blickwinkel des hilflosen Leo gezeigt und die Besucher zu alles verschlingenden Geiern verzerrt werden. Betrachtet man den Film, der übrigens — abgesehen von den erwähnten Formalismen zu Beginn — ganz ausgezeichnet fotografiert und von ausdrucksstarken Songs begleitet ist, als Modell, kann man ihm Gültigkeit nicht absprechen; versteht man ihn aber als realistischen Aufruf zum Engagement — und so wird er, fürchte ich, von den meisten Zuschauern verstanden —, so muss man sich wohl die Frage stellen, ob es damit getan ist, nur «die Strasse zu verändern», während man sich von der übrigen Welt abwendet und sie einem andern überlässt. In einem solchen Fall würde der Stolz Leos zur Anmassung.
Hinzuweisen bleibt noch auf den Hauptdarsteller Marcello Mastroianni, der einen erstaunlichen Leo gibt. Die komische und zugleich tragische Figur des willensschwachen und menschenscheuen Adeligen, der anfänglich die Ereignisse um ihn herum nur mit Entsetzen registrieren kann, steht in direktem Gegensatz zu all jenen Rollen, die Mastroianni in früheren Jahren spielte und die ihn zum Prototyp des romantischen Liebhabers machten — «Leo the Last» beweist seine schauspielerischen und komödiantischen Fähigkeiten. bl.

---

**Porcile** (Schweinestall) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Italien, Frankreich (IDI Cinemat., I Film dell'Orso, I.N.D.I.E.F., C.A.P.A.C.); Verleih: Majestic; Regie und Buch: Pier Paolo Pasolini, 1969; Kamera: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi; Musik: B. Ghiglia, L. v. Beethoven u. a.; Darsteller: Pierre Clementi, Jean-Pierre Léaud, Alberto Lionello, Ugo Tognazzi, Anne Wiazemsky, Margherita Lozano, Marco Ferreri, Franco Citti u. a.

Der Film zeigt gleichzeitig zwei Handlungsabläufe: In der Einöde einer Vulkanlandschaft ernährt sich ein junger Mann von Insekten und Schlangen, um die Zeit der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Er beginnt Menschen zu überfallen und frisst sie auf. Andere schliessen sich ihm an und bilden eine Gruppe von Wegelagerern, die schliesslich von der «zivilisierten Gesellschaft» besiegt und gerichtet wird. Die andere Handlung spielt in der Gegenwart der deutschen Bundesrepublik, und zwar auf zwei Ebenen: den Alten, am Krieg und den Naziverbrechen schuldig Gewordenen, steht die revoltierende Jugend gegenüber. In einem kühlen Renaissanceschloss bei Bad Godesberg muss der Industriemagnat Klotz, der sein Haar immer noch in der Art Hitlers kämmt, seinen ehemaligen Studienkollegen Hirt empfangen, der ihn erpresst. Hirt ist jener Strassburger Anatomieprofessor, der aus den Köpfen «jüdischer Sowjetkommissare» ein Museum einrichten liess (der dritte Prozess gegen ihn ging erst im Herbst 1970 zu Ende). Er hat sich in Italien durch eine Operation ein neues Gesicht machen lassen und sich den bezeichnenden Namen Herdhitze zugelegt. Wenn Klotz glaubt, ihn dem Gericht übergeben zu können, so täuscht er sich: Herdhitze weiss, dass der Sohn Julian Klotz Sodomie mit Schweinen betreibt, und er zwingt den alten Freund zu einem Wirtschaftsabkommen. Gegen diesen moralischen Schweinestall der deutschen Bourgeoisie revoltiert die Jugend auf zwei Arten: Julians Freundin schliesst sich den Berliner Studentenrevoluzzern an; Julian selber flüchtet in den Umgang mit den unschuldigen Tieren und wird von ihnen aufgefressen.
Pasolinis Hass gegen die korrupte Bourgeoisie des Wirtschaftswunderlandes tritt klar zutage, doch steckt hinter seiner Sozialkritik eine allgemeinere philosophische Auffassung: Der Herrschaft des Verstandes, des Intellekts, des Kalküls und des Wirt-

schaftsdenkens steht das Primitive, Ursprüngliche, Archaische und Unschuldige gegenüber. Wenn der junge Kannibale die Häupter seiner Opfer in den Vulkan wirft, so bedeutet das Absage an die Vorherrschaft der Ratio, welche Körperlichkeit, Instinkthaftigkeit und Animalität des Menschen in der modernen Zivilisation nicht mitintegriert hat. Schuldhaft wird Menschentötung im Bereich der Ideologie, der Naziideologie. Etwas von ursprünglicher Unschuld haftet der Perversion dort an, wo sie, wie beim jungen Mann in der Vulkanwüste, aus materieller Not, oder wie bei Julian, aus seelischer Not entsteht.
Auch in diesem Werk bedient sich Pasolini der Form der belehrenden Parabel und der Allegorie. Die Sodomie hat hier die gleiche symbolische Funktion wie die Geschlechtlichkeit in «Teorema» (Fb 10/68, 6/69, 12/70). Sie deckt einen ursprünglichen Tatbestand auf, welchen das Vernunftsdenken zu verneinen versucht ist. Auch hier eine Menge von Bildsymbolen: Der wilden, eben aus dem Schöpfungsakt hervorgegangenen Vulkanlandschaft steht die bedrückende Strenge des Renaissanceschlosses gegenüber, den freien Bewegungen der wilden Kannibalen das militärische Zeremoniell der Zivilisierten. Jede Einstellung ist eine Ikone: Einmal mehr schuf der Regisseur von «Edipo re» (Fb 12/68) eine Reihe herrlichster Bilder, welche die Brutalität ihres Inhalts ins Geistige erheben. In erster Linie bleibt Pasolini doch der grosse Künstler, und sein kritisches Engagement trifft nicht nur die kapitalistische Gesellschaft, sondern auch die intellektualistische Form des Marxismus P. Gr.

(In diesem Zusammenhang sei nochmals hingewiesen auf «Der Fall Pier Paolo Pasolini, Biographie, Filmographie, Bibliographie, Zitate», zusammengestellt von Paul Gregor, 50 S., 1970, zu beziehen beim Akademischen Filmforum, Dammstrasse 11, 6280 Hochdorf, Fr. 8.—.)

---

**En kärlekshistoria** (Eine schwedische Liebesgeschichte) III. Für Erwachsene

Produktion: Schweden (AB Europa Film); Verleih: Monopol; Regie und Buch: Roy Andersson, 1970; Kamera: Jörgen Persson; Musik: Björn Isfält; Darsteller: Ann-Sofie Kylin, Rolf Sohlman, Anita Lindblom, Bertil Norström, Margret Weivers u. a.

Im Rahmen des Berichtes über die Filmfestspiele Berlin 1970 brachten wir im Fb 8/70 (S. 124/125) eine Besprechung dieses Films. Nachdem «En kärlekshistoria» nun auch in der Schweiz angelaufen ist und vermutlich zu einigen Diskussionen Anlass geben wird (Liebe zwischen Minderjährigen ist das heikle Thema), kommen wir nochmals auf den Film zurück, indem wir Auszüge einer Pressekonferenz mit Andersson wiedergeben, die an der Berlinale aufgezeichnet worden sind. Es sei in diesem Zusammenhang aber noch auf die unzulänglichen Bedingungen aufmerksam gemacht, unter denen in Berlin internationale Pressekonferenzen durchgeführt wurden. Was bei den Übersetzungen an Gehalt der Fragen und Antworten verloren ging, ist beträchtlich.

**Roy Andersson über seinen Film:**

Journalist: Sie zeigen uns eine schwarz-weisse Welt! Die Erwachsenen sind nervös und dumm und schreien andauernd. Dem stellen sie die heile Welt der Kinder gegenüber.

Andersson: Ich kann diese Auffassung nicht teilen. Die beiden Jungen benehmen sich doch teilweise ganz wie die Erwachsenen. Auch die Jungen leben in einer Klischeewelt. Ich erinnere nur an die Szene mit den beiden Mädchen, wo die Freundin aus einer Popzeitung vorliest, um Annika zu trösten — wie dies auch bei Erwachsenen geschieht. An die Szene, wo Pär vor dem Spiegel seine Haltung und sein Aussehen prüft — sieht das gut aus, wenn ich so rauche? An die Vermittlungsszene. Immer wieder die gleichen Klischees, immer wiederholt also auch die negative Seite der Jugendlichen.

J.: In der Szene mit den Kühlschrankverkäufern wird ein Lied gesungen, dessen Text nicht untertitelt wurde. Worum geht es?

A.: Es ist ein Vaterlandslied. Nun wird Ihnen wohl klar, dass es sich um eine parodistische Szene handelt, wenn gerade bei einer solchen Verkaufsmesse ein nationalvaterländisches Lied vorgetragen wird.

J.: Wir sehen in dem Film keine Motivation für das Verhalten der Erwachsenen und der Jugendlichen. Weshalb haben sie sich so verhalten? Warum werden gerade die Klischees gewählt? Es gibt keine Motivation für das Versagen des Vaters. Man darf sich selbst zusammenreimen, weshalb das so passiert.

A.: Das ganze Thema des Films kann man natürlich kritisieren. Aber die Motivation des Vaters des Mädchens wird nach und nach aufgebaut. Sie ist am Anfang nur gefühlsmässig für den Zuschauer vorhanden, aber mehr und mehr wird das Verhalten bestätigt, bis am Schluss der Schlüssel für diese Haltung offengelegt wird.

J.: Aber das ist doch nur Ausdruck für ein Verhalten!

A.: Man kann natürlich abstrakte Theorien über das Verhalten eines Charakters aufstellen. Ich bin aber der Meinung, dass man ganz realistisch und konkret darstellen sollte, wie einzelne Phänomene in der Gesellschaft immer wieder auftreten. Das sind einzelne Puzzlestücke, die zusammengesetzt werden können. Dieser Film ist eines und ein anderes kann später kommen. Der Film ist für ein Publikum gemacht, das von diesen abstrakten Theorien nichts weiss, und er soll konkret wirken. Ich bin der Ansicht, dass ein Film mit realistischen Szenen besser wirkt, als wenn er versucht, ein theoretisches Gedankengebäude aufzubauen.

J.: Es wurde geschrieben, dass es sich um einen Film über schwedische Durchschnittsfamilien handelt. Ist das richtig?

A.: Ich stimme dieser Meinung zu. Die Familien, so wie sie hier dargestellt werden, sind durchaus allgemeingültig. Ich glaube sogar, dass dies fürs Ausland genauso zutreffend ist wie für Schweden, kann es aber mit meiner Erfahrung nicht ganz genau beurteilen. Der Vater des Mädchens ist ja ein Produkt des amerikanischen Lebens, sozusagen eine synthetische Figur in diesem Sinn.

J.: Wollen Sie dem Zuschauer nur sagen, so sind die Jugendlichen, oder soll der Film das Problem aufwerfen — seht, so sind sie auch, macht euch Gedanken darüber, sprecht mit ihnen oder nehmt sie doch so, wie sie sind?
J.: Das müssen Sie selber entscheiden!

A.: Es ist ein Film über die Gesellschaft, nicht allein über die Jugend. Zunächst ist es seine Hauptabsicht, die bestehenden Verhältnisse darzustellen. Vielleicht ist es nicht ganz deutlich geworden, aber alle Menschen im Film neigen dazu, sich nur passiv zu verhalten. Die unsympathischen Züge der Erwachsenen sind nicht eine Frage des Charakters, sondern eine der sozialen Zustände.

J.: Soll die Haltung der Eltern Gleichgültigkeit oder Grosszügigkeit darstellen?

A.: Keines von beiden! — sondern Hilflosigkeit dem gegenüber, das sie selbst geschaffen haben.

Zusammenstellung: -an

---

**The Ox-Bow Incident** (Ritt zum Ox-Bow)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Fox; Verleih: Columbus; Regie: William A. Wellman, 1943; Buch: Lamar Trotti, nach einem Roman von Walter Van Tilburg Clark; Kamera: Arthur Miller; Musik: Cyril J. Mockridge; Darsteller: Henry Fonda, Henry Morgan, Dana Andrews, Anthony Quinn, Jane Darwell, Francis Ford, Harry Davenport und andere.

Die seit einigen Jahren bestehende Gelegenheit, diesen 1943 entstandenen Western wiederzusehen, ist aus zwei Gründen wertvoll: Sie zeigt, dass Kritik an der Legende

über die Eroberung des Westens nicht erst und nicht glaubwürdig nur durch die modische Brutalisierung des Genres geübt wird; und sie zeigt weiter, dass Kritik auch gegenüber den Legenden der Wildwest- F i l m geschichte geboten ist. Beides Hinweise übrigens, die zur Skepsis gegenüber der voreiligen Zumessung von Superlativen in Filmbesprechungen mahnen.

William Wellmans Film ist kein Unterhaltungsstück für Liebhaber harter und turbulenter Leinwandkost. Die Distanz, welche die Kamera selbst in dramatischen Momenten von den einzelnen Figuren wahrt, hindert die Identifikation und bringt einen ungewöhnlich nüchternen Zug in die Schilderung. Äusserlich wirkt darum der Film geradezu unscheinbar; und doch enthält er einigen Sprengstoff. Denn nicht nur negativ, durch das, was ihm fehlt, sondern auch positiv weicht er von der Gattung ab: Durch die traditionswidrige Interpretation der widergegebenen Episode. Er setzt damit nicht nur zur Entmythisierung des Western an, sondern zur Kritik am amerikanischen Selbstverständnis überhaupt. Dass dies bewusst geschieht, versteht sich aus den zeitgeschichtlichen Umständen seiner Entstehung und aus dem Werkzusammenhang, in den er bei Wellman einzuordnen ist.

Die Handlung des Films dreht sich um einen Fall von Lynchjustiz. Die Nachricht vom Überfall auf einen Rancher löst unter den Männern eines kleinen Dorfes in Nevada Rachestimmung aus. Die Verfolgung der Mörder soll sogleich aufgenommen werden unter der Führung eines Hilfssheriffs. Trotz eifriger Beschwörung einiger Besonnener und des Richters, die Rückkehr des allein zuständigen Sheriffs abzuwarten oder wenigstens die Täter einem rechtmässigen Verfahren zuzuführen, zieht die Schar sogleich los und bekundet unverhohlen die Absicht, die Hinrichtung selbst vorzunehmen. Es fallen ihr denn auch drei Männer in die Hände, die durch Indizien belastet sind. Da die Verdächtigen Beweise für ihre Unschuld an Ort und Stelle nicht zur Verfügung haben, beschliesst die Mehrheit, sie zu erhängen. Kurz darauf wird bekannt, dass der Totgeglaubte gar nicht umgebracht worden ist, und dass der Sheriff die wirklichen Angreifer dingfest gemacht hat.

Unterschiede zum normalen Western fallen sofort auf: Den Helden, den Kämpfer und Sieger des «Guten» gibt es in diesem Film nicht. Gil (Henry Fonda) wird zwar in einer «klassischen» Einleitung so vorgestellt, als übernähme er diesen Part. Im Verlaufe des Films tritt er jedoch in die Rolle des Beobachters zurück. Auch die Entscheidung zwischen Recht und Unrecht fällt nicht eindeutig aus. Zwar scheut Wellman offenbar den Schock des bösen Endes und dämpft ihn ab, indem er den Film einigermassen versöhnlich ausklingen lässt. Aber vom Happy-end ist er doch weit entfernt, der verbrecherische Lynch-Akt ist unwiderruflich vollzogen, die Partei der Besonnenen unterlegen. Dass Wellman ohne das übliche Beiwerk an dramatisch zugespitzten Verfolgungsjagden, Schiessereien und Zweikämpfen auskommt, ist ebenfalls anzumerken. Doch findet er für diesen Verzicht noch nicht den vollgültigen Ersatz; die differenziertere Psychologie, die hier einzuspringen hätte, ist erst in Ansätzen vorhanden. Daraus erklärt sich eine gewisse Kargheit der Schilderung, die offenbar den Regisseur veranlasst hat, den Film zu dehnen, etwa durch Einschiebung eines Intermezzos mit einer aus dem Dorf vertriebenen Frau, und wiederum am Schluss, wenn die ganze Gesellschaft in der Bar über dem begangenen Unrecht brütet, während Gil seinem Begleiter den Brief eines der Hingerichteten an seine Frau vorliest. Diese Schlusszene verrät auch, wie stark sich Wellman auf den Dialog stützt. Den Brief des Gelynchten benützt er, um programmatisch zu formulieren, was der Film vor Augen führen soll: Achtung vor dem Menschen und Beachtung des Rechts bedingen einander, sind die Grundlage jeglichen Zusammenlebens. Der Mahnung kam 1943, als der Film entstand, besondere Aktualität zu angesichts der in den USA sich regenden nazistischen Tendenzen. Aber sie richtet sich auch zweifelnd gegen das Schlagwort vom «gesunden Rechtsempfinden» des Volkes, das im allgemeinen Neigung zeigt, das Verfahrensrecht als «formalistisch» abzutun. «The Ox-Bow Incident» ist so zwar dramaturgisch kein Muster-Western, und auch in seiner kritischen Haltung fehlt ihm eine letzte Konsequenz. Aber er zeigt doch, welch wertvolle Möglichkeiten im Themenkreis um die Geburt der amerikanischen Gesellschaft enthalten sind. ejW