

Filmkritik

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **23 (1971)**

Heft 16

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Es war nur eine kurze Mitteilung, die durch die Weltpresse ging, doch den Filmfans war beim Lesen zumute, als sei wieder ein Stück von der ruhmreichen und vielgeschmähten, der äusserlich glanzvollen, innerlich zuweilen morschen, der dollarbringenden und trotzdem bisweilen – fast zufällig – Kunst produzierenden «Traumfabrik» Hollywood abgebröckelt: im Alter von 61 Jahren ist der amerikanische Film- und Fernsehstar Van Heflin in einem Krankenhaus von Hollywood gestorben. Er verschied an den Folgen eines Herzanfalles, den er Wochen zuvor beim Schwimmen im Bassin seiner Villa in Beverly Hills erlitten hatte.

Van Heflin ist gestorben, derweil sein letzter Film immer noch vor vollen Häusern läuft: «Airport». In diesem Thriller hält Van Heflin, mit einer Bombe bewaffnet, nicht nur die Zuschauer im Kinosaal, sondern auf der Leinwand auch die Insassen eines Flugzeuges in Atem. Doch Van Heflin konnte nie auf einen bestimmten Typ festgelegt werden. Ebenso wie er in «Airport» als «Psycho» erschreckte, hatte er Jahre zuvor in einem der schönsten Western, in «Shane», an der Seite des 1963 verstorbenen Alan Ladd als ehrlicher Farmer, der seinen Besitz gegen schurkische Viehzüchter verteidigte, ergriffen. Van Heflin war ein knorriger Charakterdarsteller, unter dessen rauhem Äusseren sich Weichheit und Härte, Sentimentalität und Brutalität, Angespanntheit und Ruhe verbergen konnten.

Van Heflin war am 13. Dezember 1910 in Walters im amerikanischen Bundesstaat Oklahoma zur Welt gekommen. Nach einer polytechnischen Ausbildung wandte er sich zunächst dem Theater zu, worauf er nach ersten Filmrollen («A Woman Rebels», 1936; «Saturday's Heroes», 1937, und «Santa Fé Trail», 1940) für seine Leistung in «Johnny Eager» (1941) den Oscar erhielt. Diese Filme sind wohl nur noch einer «gesetzteren» Generation von Filmfreunden bekannt, da sie in den letzten Jahren kaum mehr auf Fernseh- oder Filmprogrammen aufgeführt waren. Unvergessen bleiben hingegen die zwei immer wiederkehrenden Western «Shane» (1953) und «3:10 to Yuma» (1957), in denen sich Van Heflin seine schauspielerischen Denkmäler gesetzt hat.

Rolf Niederer



FILM KRITIK

Vanishing Point

(*Fluchtpunkt San Francisco*)

Produktion: USA, 1970

Regie: Richard C. Sarafian

Buch: Guillermo Cain nach einer Idee von Malcolm Hart

Kamera: John A. Alonzo

Musik: Jimmy Bowen

Darsteller: Barry Newman (Kowalski), Cleavon Little (Super Soul), Dean Jagger (Schlangenfänger)

Verleih: 20th Century, Genf

Flucht ist eines der grossen Themen im amerikanischen Film der Gegenwart. «Easy Rider», «Zabriskie Point», «Five Easy Pieces» waren ausgesprochene Fluchtfilme. Die Reihe ist beliebig fortzusetzen. Flucht aus der Gesellschaft, aus dem Kleinbürgertum, Flucht vor der eigenen Persönlichkeit, vor der Gewalttätigkeit, vor der Polizei deuten die zunehmende Unsicherheit und Verunsicherung des Menschen in einem nur scheinbar festgefühten Gesellschafts- und Ordnungssystem an, Flucht bedeutet aber immer auch Abschiednehmen von etwas Bestehendem und – im besten Fall – Aufbruch zu neuen Horizonten. Das Thema ist indessen nicht neu. Es beherrscht die Literatur durch die Jahrhunderte hindurch, und seit es Film gibt, ist es dankbarer Gegenstand. Die Flucht führt den Menschen immer in eine extreme Situation, legt seinen Charakter bloss, zwingt ihn zu ausserordentlichen Leistungen, fordert Entscheidungen heraus. Flucht aber zwingt auch zur Aktion, zur Handlung. Für den Film – der bewegtes Bild ist – ist sie gerade aus diesem Grunde noch dankbarer als etwa die Liebe.

In «Vanishing Point» wird die Flucht zum zentralen Gegenstand schlechthin. Der Film wird auf die Flucht, besser gesagt auf eine über anderthalbstündige Verfolgungsjagd, reduziert, in deren Verlauf wir einen Menschen kennenlernen. Kowalski, eine Randexistenz, setzt mit einem friierten Auto, das er für seinen Arbeitgeber von Denver nach San Francisco überfahren muss, zu einer gigantischen Flucht durch vier Bundesstaaten des amerikanischen Westens an. Hinter der Wette mit seinem Freund, die gewaltige Strecke in nur zwölf Stunden durchfahren zu können, steckt Kowalskis Bedürfnis nach Bestätigung. Am Volant fühlt sich der Vietnam-Veteran, der gescheiterte Polizist und Rennfahrer befreit. Es ist seine Möglichkeit, der Wirklichkeit zu entfliehen,

seine ziemlich gescheiterte Existenz zu vergessen. Doch im Geschwindigkeitsrausch gerät er mit dem Gesetz in Konflikt. Die Polizei beginnt den Raser zu jagen. Stur auf die Erfüllung der sich selber gestellten Aufgabe bedacht, macht sich Kowalski jeden zum Feind, der ihn daran hindern will, also vorab die Polizisten, die ihn verfolgen. Ohne Rücksicht auf Verluste entzieht er sich mit immer neuen Husarenstücken dem Arm des Gesetzes.

Die Verfolgungsjagd bleibt der Öffentlichkeit nicht verborgen. Ein blinder Neger, der als Radio-Jockey einen kleinen lokalen Radiosender betreibt und auf den Namen Super Soul (deutsche Übersetzung: Grossherz) hört, versorgt den Flüchtenden mit Ratschlägen, indem er den Polizeifunk abhört. Er versteht es, Kowalski mit den Insignien des auf persönliche Freiheit bedachten Westernhelden zu versehen, ihn zum edlen Outlaw à la Billie the Kid emporzujubeln. So findet der Raser Sympathisanten. Seine Flucht wird zum Symbol für die Freiheitssuche. Für Schlagzeilen ist gesorgt. Kowalski sorgt für einen überzeugenden Abgang aus dem Spektakel: Als das Netz der Polizei undurchdringlich wird, rast er mit seinem Wagen in zwei als Strassensperre aufgestellte Bulldozer. Die Gaffer haben ihr Schauspiel, die Legende um den freizeitsdurstigen Aussenseiter darf fortbestehen.

«Vanishing Point» ist ein Film über die Entstehung von Legenden. Richard C. Sarafian vollzieht mit einer Story der Gegenwart nach, was sich in der Vergangenheit der Vereinigten Staaten unzählige Male ereignet hat: ein Gesetzloser wird durch die Unterstützung einiger Randexistenzen geschickt zum Freiheitshelden umfunktioniert. Geschick wird dabei das Bedürfnis des in einem System eingezwängten Menschen nach dem Ausbruch und dem Abenteuer befriedigt und der nach wie vor in jedem Amerikaner schlummernde Pioniergeist angestachelt. Nur wer die Geschichte als Augenzeuge verfolgt – in diesem Falle ist es der Zuschauer – und die Gestalt des Kowalski um den ihr angedichteten Mythos zu reduzieren vermag, wird erkennen, wie inhaltsleer das Leben dieses Menschen war und dass sein Ausbruch nicht als Streben nach neuen Horizonten, sondern bloss eine Flucht aus der eigenen miesen Lebenssituation ist. Dass es ohne Ausnahme selber festgefahrene Charaktere sind, die zur Legendenbildung beitragen und dem Amokläufer auf der Flucht behilflich sind – etwa der blinde Radio-Jockey, der Schlangenfänger, der seine Beute bei einer seltsamen Hippiekommune gegen Lebensmittel umtauscht, oder das junge Pärchen, das in der Einöde dem Motorradfimmel und dem Haschgenuss frönt –, zeigt, dass sie ihre Suche nach einem Lebensinhalt in ein Vorbild hineinprojizieren. Für sie wird Kowalski zur mythischen Gestalt, zum Halbgott, den sie bedingungslos verehren. Sie stehen in ihrer Haltung im krassen Gegensatz zu den sensationserpichteten Gaffern, die das Ereignis ohne innere Beteiligung verfolgen und dem Flüchtenden allein die psychologisch verständliche



Mit dem Auto seines Arbeitgebers versucht Kowalski (Barry Newman) im Geschwindigkeitsrausch der Wirklichkeit zu entfliehen

Sympathie für den Schwächeren entgegenbringen.

Sarafian hat aus «Vanishing Point» einen spektakulären Film gemacht. Erstaunlich ist dabei die Tatsache, dass es ihm gelungen ist, die Spannung bis zum Ende durchzuziehen, der einzigen langen Verfolgungsjagd stets neue Wendungen zu geben. Es bleibt allerdings nicht verborgen, dass der Regisseur – er kommt vom Fernsehen her – dem Reisserischen oft erlegen ist und dadurch das eigentliche Anliegen des Films in den Hintergrund rückt.

Urs Jaeggi

Tropic of Cancer

(Wendekreis des Krebses)

Produktion: USA, 1970

Regie: Joseph Strick

Buch: Joseph Strick und Betty Borley nach Henry Miller

Darsteller: Rip Torn, Ellen Burstyn, David Bauer, Steve Eckardt, Elliot Sullivan, Phil Brown, James Callahan, Laurence Ligneres

Verleih: Starfilm, Zürich

Mit Henry Millers «Wendekreis des Krebses» hat sich Joseph Strick nach Jean Genets «Der Balkon» und James Joyces «Ulysses» ein weiteres umstrittenes Werk der modernen Literatur vorgenommen, um dessen «succès de scandale» auch auf der Leinwand kommerziell auszuwerten. Henry Millers autobiographische Schilderungen aus seiner Exilzeit in Paris der zwanziger Jahre führen den Leser in eine Welt von Entwurzelten, die sich mit

ihrem ausschweifenden und unzivilisierten Leben den Zwängen einer technisierten, «amerikanischen» Welt widersetzen und sich mit skrupelloser Lebenslust einer triebhaften, hemmungslos-vitalen Existenz hingeben. Den chaotischen Zügen dieser Lebensform entspricht die Struktur des Romans, dessen wesentliche Stilelemente das Unzusammenhängende und das Ungeordnete sind.

Unzusammenhängigkeit ist in Joseph Stricks Film wohl das einzige Merkmal, das der Vorlage gerecht wird. Allerdings fehlt nun im Film das im Roman reichlich vorhandene Assoziationselement vollkommen. Die Schauspieler agieren vor einem vagen Hintergrund des heutigen Paris, so dass man eigentlich das Gefühl hat, die Filmhandlung spiele sich in einem leeren Raum ab. Gerade aber diesen Raum, den Rahmen des Ganzen, hätte man wie im Roman füllen müssen. Denn jenes Paris der zwanziger Jahre, Sammelpunkt amerikanischer Intellektueller und Bohème der «Lost Generation», die – enttäuscht von der Sterilität Amerikas – in Europa ein neues Leben suchten, bildet den unerlässlichen atmosphärischen Hintergrund für Henry Millers Gestalten. Ohne diesen Hintergrund jedoch bleibt der Film an der Oberfläche stecken. Strick klittert einfach ein paar Szenen aus dem Roman zusammen, fügt etwas Originaltext – meistens orgiastische, schwülstige Stellen – dazu, die den Seelenzustand der Figuren erläutern sollten, dann noch etwas «Hah-hah-hah-Humor», einige sterile Obszönitäten, und das alles dargeboten von farblosen Schauspielern, verpackt in stimmunglosen Bildern, ohne Phantasie und von totaler Einfallslosigkeit.

Verärgert verlässt man das Kino und fühlt sich geprellt. Über diesen Film dürfte wohl niemand den Zugang zu Henry Miller finden. Dazu bietet Stricks Werk nicht den geringsten Anreiz. Dabei wäre gerade heute Millers Suche nach einem freien, vitalen, natürlichen Leben inmitten der

technisch perfekten Zivilisation von einiger Aktualität. Man kann sich fragen, inwieweit sich die Zivilisationsfeindlichkeit heutiger Jugendbewegungen mit dem Lebensrausch-Ideal Millers deckt.

Kritisch zu fragen wäre aber auch, ob der angeblich lebenszerstörenden Zivilisation eine Daseinsform entgegengesetzt werden kann, die trotz aller Vitalität Züge des selbstzerstörerischen Untergangsrausches einer Zeit aufweist, die Vorspiel zur Götterdämmerung des wenige Jahre später folgenden Weltkrieges war.

Kurt Horlacher

Diary of a Mad Housewife

(Die sanfte Rebellin)

Produktion: USA

Regie: Frank Perry

Buch: Eleanor Perry nach der Erzählung von Sue Kaufmann

Darsteller: Carrie Snodgrass, Richard Benjamin, Frank Langella

Verleih: Universal

Mit einigen Seiten aus einem Ehetagebuch gestaltet Frank Perry einen fein gestimmten, charmanten und befreiend humorvollen Film. Es sind nicht jene Seiten der romantischen grossen Liebe, nicht jene von der Hochzeitsreise oder der Geburt des ersten Kindes – kurz, nicht Seiten von irgendwelchen Höhepunkten des Ehelebens, sondern solche, in denen die Langeweile sich bemerkbar macht, das ewig gleiche, der aufreibende, ausgeriebene Trott des Alltags, das Versickern der Liebe hinter Gereiztheit, hinter selbstverständlicher Forderung ohne Dank und hinter dem Käfig Familie. Der Blick in eine «typisch» amerikanische Familie wird zum Blick ins «typisch» Menschliche, wird zu einem reizvollen Spiegelspiel, in dem sich der Kinogänger lachend selbst erkennen kann, sei es als Ehrgeizling, als Karrierebesessener, als kleiner Ehebrecher, als unschlagbarer Wein- und Kunsterkenner oder als Geschäftsmann mit sicherem Riecher – für völlig unnötige Verluste.

Ein junger, anscheinend erfolgreicher Anwalt und seine Gattin Tina werden von einer aufmerksamen, doch nie aufdringlichen Kamera verfolgt. Mit virtuoser Präzision werden dabei jene unscheinbaren Gesten, jene Gesichtszüge und Bewegungen festgehalten, die schliesslich zusammen äusserst dichte, künstlerisch gekonnte Porträts ergeben. Der Ehemann – Schreihals, Befehlshaber, Superorganisator und Hypochonder in einem – treibt seine blitzgescheite Gemahlin, die schon bedenkliche Spuren eines richtigen Ehekomplexes zeigt, in die Arme eines Schriftstellers, der sich der etwas verschupft wirkenden «Geliebten» gerne annimmt, um sich so zumindest seine Bisssexualität zu beweisen. Das Ganze könnte ein Ehedrama sein, wenn sich nicht bei einer Tasse heisser Milch mit Honig auch



Tina (Carrie Snodgrass), die gerne etwas mehr wäre als bloss eine Universalhaushaltmaschine

der Ehemann als Fremdgänger entpuppen würde und wenn nicht das ganze Spiel mit dieser Natürlichkeit und Direktheit aufgezogen wäre. Da gibt es Szenen, die gerade dadurch von einer seltenen Komik sind, weil sie nahtlos der Wirklichkeit entsprechen, sei es nun die Vernissage in der Kunstgalerie, sei es die missglückte Party mit der etwas zu langen Schweigeminute zu ihrem eigenen Tod, sei es die Unbeholfenheit den frechmauligen Kindern gegenüber oder die Sache mit der natürlichen Scham, die doch nie so ganz aus der Welt zu schaffen ist. Der Blick auf den Gast aus besseren Kreisen, der hemmungslos Nippsachen in der Rocktasche verschwinden lässt, ist ebenso bezeichnend, wie jener auf den Wäscheberg einer Frau, die gerne etwas mehr wäre als bloss eine Universalhaushaltmaschine.

Mit dem Schauspielertrio Carrie Snodgrass, Richard Benjamin und Frank Langella und dem spritzigen Drehbuch von Eleanor Perry hat Frank Perry einen Film geschaffen, der wohl Lustspiel ist, aber doch eigentlich nur mit dem in der Literatur schon bekannten Titel «Menschliche Komödie» am treffendsten umschrieben werden könnte. Diesem Begriff wurde auch die Form, zu der die brillante Technik ebenso gewählt werden muss wie das selbstverständliche, ausdrucksvolle Spiel, untergeordnet. «Diary of a Mad Housewife» ist ein Film mit Herz für Herzliche und Herzlose.

Fred Zaugg

The Executioner

(Der Vollstrecker)

Produktion: Amerika, 1970
Regie: Sam Wanamaker
Darsteller: Georg Peppard, Joan Collins, Judy Geerson
Verleih: Vita-Film, Genf

Spionage- und Kriegsfilme üben seit jeher grosse Anziehungskraft auf das Durchschnittspublikum aus. Die Leute erwarten Spannung und wollen damit ihre eigenen Probleme vergessen. Spionage ist eine Spielart des Kalten Krieges, die sich auf einige wenige eines Staates stützt. Oft werden Menschen zu diesem Metier gezwungen; dass die Mittel, die dazu gebraucht werden, nicht immer human sind, versteht sich. Es gibt aber auch Agenten, die der Spannung und des Geldes wegen zu internationalen «Schnüfflern» werden; nur wenige handeln aus Patriotismus.

Selten geht ein Spionagefilm auf diese Hintergründe ein und versucht das psychologische Motiv zu klären. So bleiben denn die meisten Spielfilme dieses Genres an der Oberfläche haften. «Der Vollstrecker» macht es nicht viel besser. Die Personen werden nur klischeehaft und ungenügend skizziert. Der Schauspieler Georg Peppard, Held dieses Thrillers, versucht Unglaubliches zu überspielen. Dies gelingt ihm aber nicht durchwegs. So bleibt denn vieles im dunkeln und unlogisch.

Die Geschichte handelt von einem britischen Spionage-Ring, der von Wien aus gegen den Ostblock arbeitet: Hauptgegner sind die Sowjets. Shay (G. Peppard) verliert einen nach dem andern seiner Mittelsmänner, und er kann sich nur mit Mühe und Not vor dem Tode retten. Er kehrt nach England zurück; seine Mission ist gescheitert. Irgendwo sitzt ein Verräter. Alles weist auf einen seiner Agenten hin, der in der Tschechoslowakei verhaf-

tet wurde. Shay kann dies nicht glauben, und er versucht den wahren Schuldigen, den er in England weiss, zur Strecke zu bringen. Dieser aber wird von seinen Vorgesetzten geschützt, und Shay sieht nur noch den Ausweg im Töten. War dieser Adams wirklich der Verräter?

Die Antwort darauf erhält der Zuschauer erst kurz vor Ende des Thrillers. Dadurch erhöht sich die Spannung, und die Wahrheit wirkt um so überraschender. Nun, wer dachte, dass das Agentengewerbe harmlos sei, wird spätestens beim fünften Toten bemerken, dass dem nicht so ist. Schade, dass nur teilweise versucht wurde, dieses internationale «Räuberlispiel» lächerlich zu machen und zu entlarven.

Matthias Thönen

Der Rikschamann

Produktion: Japan, 1958
Regie: Inagaki Hiroshi
Darsteller: Toshiro Mifune
Verleih: Emelka, Zürich

Das Wiedersehen mit diesem dreizehn Jahre alten japanischen Film ist ein Erlebnis. Trotzdem die Technik nicht mehr auf dem neuesten Stand ist, einige Szenen wirken recht antiquiert, strömt er ein tiefes Verständnis für die Armen und Geknechteten aus. Die Geschichte spielt um die Jahrhundertwende; die grosse japanische Tradition ist nur noch bedingt gegenwärtig, es wird nicht mehr oder nur in wenigen Situationen danach gelebt. Die Riksha ist ein Ziehkarren, der als Taxi verkehrt. Der Rikschamann zieht seine Kunden gegen Entgelt an den gewünschten Ort. Noch heute kann man in Japan diese Männer in ihrem gleichmässigen Trab durch die Strassen laufen sehen. Es

Szene aus «The Group»



ist eines der dankbaren Photosujets, die der Ferne Osten bietet. Diese menschlichen «Ziehpferde» gehören seit jeher der untersten Schicht der japanischen Bevölkerung an.

Einer dieser armen Tagelöhner, genannt Muhomatsu – was frei übersetzt der «Wilde» bedeutet –, nimmt sich eines scheuen, von seinen Altersgenossen verstossenen und verwöhnten Knaben der besseren Gesellschaft an. Er ersetzt den Vater, einen Offizier, der in frühen Jahren verstarb. Er tut dies in seiner ungestümen und doch so einfühlernden Art und verhilft dabei dem Knaben zu Stärke und Selbstvertrauen. Nichts ist ihm zuviel für den Jungen und dessen Mutter. Die Witwe ist dem «Wilden» für seine Hilfe dankbar, und sie nützt sie auch weidlich aus. Es dauert lange, bis er dies bemerkt, und es bedeutet zugleich seinen Zusammenbruch. Alleine und verlassen stirbt er den Tod der Ärmsten.

Inagaki ist ein sozial engagierter Regisseur. Er versucht, mit diesem Film eine Lanze für die Armen in seinem Land zu brechen. Das Japan, das in seinem Fatalismus Armsein jahrhundertlang als gottgegeben hinnahm, wird an den Pranger gestellt. Es gelangen dem Regisseur in diesem Film Szenen von wunderbarer Dichte, und nicht umsonst gewann er damit 1958 den ersten Preis in Venedig.

Toshiro Mifune, bekannt durch den Film «Rashomon», spielt den Rikschamann auf grandiose Weise. Er besitzt das Einfühlungsvermögen, sich ganz in die Tiefe hinunterzulassen, um das Wesen dieses einfachen und an Liebe doch so reichen Mannes zu erfassen und uns nahezubringen. Dieser Film ist eine Aufforderung an uns alle: «Was du einem meiner Geringsten tust, hast du mir getan.»

Matthias Thönen

The Group

(Die Clique)

Produktion: USA, 1966

Regie: Sidney Lumet

Buch: Sidney Buchman, nach dem Roman von Mary McCarthy

Kamera: Boris Kaufman

Musik: Roger de Cormier, Charles Gros

Darsteller: Joan Hackett, Elizabeth Hartman, Shirley Knight, Candice Bergen, Joanna Pettet, Mary-Robin Reed, Jessica Walter, Kathleen Widdoes, James Broderick, Mames Congdon, Richard Mulligan.

Verleih: Unartisco, Zürich

Verleih: Unartisco, Zürich

Verleih: Unartisco, Zürich

Von «Twelve Angry Men» bis «Deadly Affair», von «A View from the Bridge» bis zu «The Seagull» hat Sidney Lumet Kritiker und Anhänger verwirrt und überrascht: fast chaotisch, unvereinbar in Thema und Gestaltung, wirken die einzelnen Werke des Regisseurs, der bei uns vor allem durch «The Pawnbroker» und «The Fugitive Kind» bekannt geworden ist und dessen «The Hill» wohl zu seinen besten Filmen gehört.

Doch über alle Gegensätze hinweg traten immer wieder Lumets Genauigkeit in der Charakterisierung von Personen und Situationen, seine Bemühung um Atmosphäre und deren Intensität als gemeinsame Konstante hervor. Das zeigt sich in der vorliegenden, 1966 entstandenen Adaption des Romans von Mary McCarthy mit einer Deutlichkeit, die den Film trotz der verspäteten Herausgabe durch den Verleiher interessant zu machen vermag, wenn die vergangenen fünf Jahre auch bemerkenswert viel Staub auf Lumets multiple Mädchenportraits verfrachtet haben.

McCarthy hatte mit autobiographischen, teils bitteren, teils sehnsüchtigen Tönen das Bild von acht Blaustrümpfen in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg gezeichnet, von Angehörigen jener Generation also, die im individuellen, politischen, sexuellen und ideologischen Bereich plötzlich neue Räume entdeckte: Räume, deren unerfüllte Versprechungen und Hoffnungen uns heute noch mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Diese Schilderungen im Klima eines ultraschicken Kollegiums für besonders feine Pensionäre, der als Geist von Vassar bekanntgewordenen Haltung drücken eine tief frauliche Empfindung aus, die Lumet bemerkenswert überzeugend, wenn auch etwas zu pflichtbewusst, zu transponieren vermochte, als Dominante eines Films, der vielleicht nicht ganz zufälligerweise von etlichen männlichen Kritikern zerpfückt und zertrampelt wurde, während nicht wenige weibliche Stimmen ausnehmend viel Gutes zu sagen wussten.

Die hervorstechendste Qualität des Films liegt dennoch weniger im Handwerk, mit dem Lumet über oft etwas lang wirkende Strecken illustriert, belegt und ausleuchtet, sondern vielmehr im direkten Spiel, in der damals besonders überraschenden Leistung von acht praktisch noch unbekanntes SchauspielereInnen. Wir haben uns inzwischen an junge Gesichter im amerikanischen Film gewöhnt; Joan Hackett, Shirley Knight, Candice Bergen und Elizabeth Hartman sind seit 1966 keine Unbekannten mehr. Doch noch heute vermögen die Spontaneität, das Irritierte und Irritierende einer Hackett, die eigentliche Metamorphose einer Knight, das Profil einer Hartman zu packen in einem Film, der um so weniger nachzuerzählen ist, als er sich aus acht verschiedenen Schicksals- und Entwicklungsabläufen zusammensetzt. Eine respektable Arbeit eines redlich bemühten Regisseurs.

Bruno Jaeggi

AUFSATZE

Räuber und Rebellen

Anmerkungen zum neuen deutschen Heimatfilm

Offensichtlich sind die deutschen Filmemacher dabei, ein neues Genre zu schaffen: den neuen deutschen Heimatfilm. Nach einigen vereinzelten Anläufen während der letzten Jahre – Volker Schloendorffs aufwendig gescheiterter «Michael Kohlhaas», Peter Fleischmanns noch in vordergründigem Naturalismus befangenen «Jagdszenen aus Niederbayern» und Rainer Werner Fassbinders vorschnell und modisch aktualisierte Chronik eines Bauernaufstands «Niklashauser Fart» – ist in den letzten Monaten gleich eine ganze Reihe von Filmen entstanden, die bei aller Verschiedenartigkeit doch eines gemeinsam haben: den kritischen Blick zurück auf eine deutsche Vergangenheit, die als Zeit der Ruhe und Ordnung, der behäbigen Restauration in die Geschichts- und Lesebücher eingegangen ist, als «gute alte Zeit» in die Köpfe. Deutsche Geschichte, vorab die des 19. Jahrhunderts, aber auch ihr Fortwirken in der Provinz der Gegenwart, wird einsichtig gemacht aus der Perspektive der Unterdrückten, der gesellschaftlichen Aussen-seiter und individualistischen Rebellen gegen die bürgerliche Herrschaft. Mit den kommerziell erfolgreichen Heimatfilmen der fünfziger Jahre haben die neuen Filme von Volker Schloendorff, Reinhard Hauff, Volker Vogeler, Uwe Brandner und George Moore nur noch insofern zu tun, als sie versuchten, das im Trivialen erstarrte Abbild konservativer Herrschaft, das diese Filme allesamt kennzeichnet, aufzubrechen. Durch einen Wust bürgerlicher Kultur und Trivialkultur, die dabei als Mittel der Unterdrückung dingfest gemacht werden können, suchen sie den Weg zur Subkultur der Unterprivilegierten. Die alten Chroniken und Bänkellieder, die Legenden und Kalendergeschichten, die den Kriminellen aus Not, den in die Gesetzlosigkeit gezwungenen Aussenseiter zum Identifikationsobjekt der Unterdrückten stilisieren, die in den Taten der Räuber und Wilderer die Hoffnung der Rebellion und des Aufbruchs besingen, werden dabei als Spiegel eines vorrevolutionären Bewusstseins entdeckt, das sich in irrationalen Sehnsüchten verzehrt. Die Auswirkungen einer umfassend organisierten Erziehung zum funktionierenden Untertan werden dabei sichtbar: Die bestehende Ordnung ist selbst bei den aufgebehrten Volkshelden so sehr verinnerlicht, dass diese ihr eigenes Scheitern oft als erlösende Bestätigung scheinbar unveränderlicher Verhältnisse erleben. Am deutlichsten hat Volker Schloendorff diesen verhängnisvollen Mechanismus in seinem Film «Der plötzliche Reichtum der