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: 7

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: 01.07.2025

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

FILM KRITIK

Wanda

Produktion: USA, 1969
Regie: Barbara Loden
Darsteller: Barbara Loden, Michael Higgins
Verleih: Neue Nordisk, Zürich

Gängige Vorstellungen von Amerika sind uns nicht zuletzt durch Filme hollywoodscher Machart vermittelt worden. Wirklichkeitssinn war jedoch meistens nicht die Stärke dieser mythenfreundlichen Produktionen. Wohl rückten gelegentlich Aussenseiter oder benachteiligte Gruppen in den Vordergrund, doch wurden gesellschaftliche Implikationen geflissentlich übersehen. Einen Film wie «Wanda» dürften denn auch viele europäische Kinogänger als Schock empfinden. Die amerikanische Wirklichkeit sieht hier einmal ganz anders aus. Zwar sind Fakten über die Armut in den Vereinigten Staaten durchaus bekannt, sie sind aber auch der Mehrheit der ohne materielle Sorgen lebenden Amerikaner nicht recht bewusst. John F. Kennedy hat 1960 in einer Wahlrede gesagt, dass 17 Millionen Amerikaner hungrig zu Bett gehen. Zur Zeit schätzt man die Zahl der Einwohner, die unter dem Existenzminimum, der «poverty line», leben, auf etwa 30 Millionen. Wie so vieles erscheint nun auch die Armut in Amerika anders als in der übrigen Welt. Selbst der Slumbewohner amerikanischer Grossstädte besitzt oft noch Güter wie Auto, Fernsehapparat und Waschmaschine. Der physische Aspekt der Armut ist demzufolge viel weniger ausgeprägt als etwa in Südamerika oder Indien. Um so grösser ist allerdings die psychische Belastung. Der arme Amerikaner sieht sich täglich mit den Normen der Wohlstandsgesellschaft konfrontiert, mit Normen, die er nicht erfüllen kann, die ihm sein Ungenügen brutal und zynisch vorwerfen.
Ein erschütterndes Bild dieser psychischen Armut zeigt Barbara Loden – die Gattin Elia Kazans – in ihrem mit einfachsten Mitteln und wenig Geld (die meisten Schauspieler sind Laien) hergestellten Film. Das Appalachengebiet, wo eine weisse Landbevölkerung ein notorisch ärmliches Dasein fristet, bildet den Hintergrund zur Geschichte von Wanda, einer dummen, ausgebeuteten Frau. Lebensuntüchtig, apathisch, beziehungslos verliert sie nach ihrer Scheidung jeglichen sozialen Halt, steht auf der Strasse und lässt sich für ein Glas Bier sexuell missbrauchen. Sie gerät an einen kleinen Gauner, an den sie sich ein wenig halten kann. Doch auch als Gangsterbraut ist sie schliesslich nicht zu gebrauchen. Das Zusammensein mit dem von ständigen Kopfschmerzen gequälten Gelegenheitsdieb und Einbrecher, der den grossen Coup drehen möchte und kläglich scheitert, gehört zu den eindrücklichsten Szenen, die man in amerikanischen Filmen gesehen hat. Ungleich «Bonny und Clyde» wird die kurze Reise im gestohlenen Wagen völlig unromantisch geschildert. Wanda und Mr. Dennis geniessen keine Freiheit, kein Glück, nicht einmal den Nervenkitzel einer Flucht. Vielleicht ist es ein kleines bisschen Geborgenheit, die sie im Auto empfinden. Die menschliche Beziehungslosigkeit bleibt jedoch bestehen. Mit ihrem Verzicht auf formaltechnisches Blendwerk hat Barbara Loden einen Film zustande gebracht, der mit seinem Realismus dem Zuschauer unter die Haut geht. Man wird vom Gesehenen physisch getroffen. Dieser Eindringlichkeit wird sich wohl niemand entziehen können. Darüber hinaus wird in «Wanda» nicht nur ein exemplarischer Einzelfall aufgegriffen, die Darstellung der ausgebeuteten Frau hat symptomatische Bedeutung. Und dies nun nicht nur im Zusammenhang mit der «Women's Lib», der Frauen-Befreiungsbewegung in den USA. Trägerinnen dieser Bewegung sind in erster Linie bereits emanzipierte, intellektuelle Frauen, die mit Typen wie Wanda wohl gar nichts anfangen könnten. Aber gerade hier wären ja Anstrengungen um Befreiung wichtig, allerdings auch sehr mühsam und kaum publizitätsträchtig.
Daneben ist vor allem aber das Problem der psychischen Armut von höchster Aktualität. Dies nicht nur in den USA – wie ein Blick auf unsere Vorstädte zeigen dürfte.

Kurt Horlacher

Der Fall

Produktion: Schweiz, 1972
Regie: Kurt Früh
Buch: Kurt Früh und Georg Janett
Kamera: Eduard Winiger
Schnitt: Georg Janett
Musik: Walter Baumgartner
Darsteller: Walo Lüönd (Alfons Grendelmann), Annemarie Düringer (Fräulein Gretz), Katrin Buschor (Marsha), Fred Haltiner (Freddy), Max Knapp (Vater Grendelmann), Klaus Knuth (Bleiber), Stephanie Glaser (Frau Abetz), Jörg Schneider (Hüttenmoser), Hans Wyprächtiger (Prediger)
Verleih: Europa Film, Locarno

Mit «Dällebach Kari» von Kurt Früh hat der Schweizer Dialektfilm einen ungeahnten Aufschwung erfahren. Was als Papas Kino endgültig abgeschrieben schien, belebte sich plötzlich neu, stand zeitweise im Mittelpunkt einer mehrheitlich wohlwollenden Diskussion, wurde zum Kassenschlager. Es fällt nicht leicht, die Gründe für den Erfolg zu analysieren. Sicher steht fest, dass der Dialektfilm allenthalben neue Freunde findet. Es ist von einer Welle zu sprechen, die mit des Deutschen Peter Fleischmann «Jagdszenen in Niederbayern» begann, die im sogenannten «kritischen deutschen Heimatfilm» sich als «neue» Filmform manifestierte, die ihre Ableger aber auch etwa in den Filmen des Briten Barney Platts-Mills (Bronco Bullfrog) oder bei Pier Paolo Pasolini (Decamerone) hat. Die Ursprünglichkeit und Realitätsnähe des ungestellt Volkstümlichen, die soziale Not des kleinen, unscheinbaren Bürgers sind vom Film neu entdeckt worden. Der biedere Alltag übt starken Reiz gerade auf die engagierten Filmemacher aus. Andererseits ist aber auch eine gewisse pessimistische Haltung en vogue. Die Seelenlage kaputter Menschen in einer kaputten Umwelt interessiert, weil jeder zumindest ein klein wenig mitbetroffen ist. Gerade der Erfolg des «Dällebach Kari» beruhte wahrscheinlich weniger auf der Schilderung der heiteren als der tragischen Seite des Berner Originals. Die Notlage eines Aussenseiters, die den Film ganz eindeutig dominierte, faszinierte. Dass Früh auf dieser Erfolgswelle weiterreiten will, ist kaum verwunderlich. Ob «Der Fall» gerade deswegen nicht etwas allzu hastig abgedreht wurde, bleibt indessen eine offene Frage. Tatsache ist, dass auch «Der Fall» wenig Anlass zu hemdsärmeliger Freude über helvetischen Dorfschwank und Kleinstadtidylle geben wird. Der Schweizer Dialektfilm hat sich – zumindest bei Kurt Früh – von der heilen Welt des Heimatschutztheaters gelöst – wenigstens was die Story betrifft.
Kurt Früh deutet in «Der Fall» die Abkehr von eben jener heilen Welt symbolisch an. Sein Film beginnt im Spital, wo zackige Fieber- und Pulskurven von angeschlagener Gesundheit berichten und wo eine Frau (Ellen Widmann) ihrem darniederliegenden Gatten eine naturkundliche Abhandlung über das Leben der Ameisen vorliest. Diese in recht unbeholfenem Stil geschriebene Beschreibung – sie mag aus Brehms Tierleben stammen – wird in ihrer Umgebung zur Allegorie, ja zur Schreckensvision. Und kurz darauf fährt der Protagonist des Filmes aus einer hellen, durchsonnten Landschaft mit dem Zug in die düster-dämmrige Stadt, also vom Licht in die Dunkelheit. Im Dunkel der Städte und der Vorstädte – hier entrinnt Früh nicht einem allzu billigen Klischee – wohnen die Menschen zu Tausenden und vermögen doch nicht, miteinander in Verbindung zu treten. Da sorgt jeder für sich allein, mit verschlossenem und verbissenem Gesicht, und gleichzeitig ist jeder einsam. Kommunikation, zwischenmenschliche Beziehungen finden nur noch in krankhaften, ja perversen Formen Ausdruck: im Kleinbordell-Betrieb, im rauchigen, der Welt entfremdeten Beat-Lokal, im Hallenstadion während des Sechstagerennens, wo die trostlose Eintönigkeit des Alltags durch die unablässig ihre Runden drehenden Cracks eine unbewusste, aber deshalb nicht minder clowneske Nachäffung erfährt. Anstelle wirklicher Bedürfnisse tritt der Konsum – im Film durch Leuchtreklamen und Plakatwände symbolisiert –, anstelle menschlicher Beziehungen der nackte Sex, die Kopulation.

Durch diese düstere Welt – Früh hat sie in Oerlikon, dem Zürcher Niederdorf und der Langstrasse gefunden – wandelt der Privatdetektiv Alfons Grendelmann, der sich sein Leben schlecht und recht mit der diskreten Erledigung kleiner Schweinereien, Überwachungsaufträgen misstrauisch gewordener Ehepartner und anderer kleiner Spezialaufgaben verdient. Er, alles andere als der Held eines Kriminalthrillers, wartet auf den grossen Fall, auf die Chance seines Lebens, ohne zu ahnen und zu spüren, dass er selber zum Fall und damit zu Fall gebracht wird. Er gibt sich der Illusion hin, beim Wühlen im Abfall am Rande der menschlichen Gesellschaft eine neue Gerechtigkeit zu finden: jene Gerechtigkeit, die ihm nicht wiederfahren ist, als er als Polizeibeamter die Schweinigeleien seines Vorgesetzten aufdeckte und statt einer Auszeichnung dafür den Schuh bekam. Mehr und mehr beginnt er die Beziehungslosigkeit seiner Mitmenschen zu teilen; er wird einer der unzähligen Einsamen in der Masse, beginnt sich selber zu bemitleiden und bricht Kontakte ab. Wie sein Vorgesetzter bei der Polizei und einer seiner Klienten wird er schliesslich selbst das Opfer eines raffinierten, minderjährigen Flittchens, das Illusionen zu allzu hohen Preisen verkauft. Die diskrete Lösung eines kleinen Falles wird für ihn zum Fall, zum bösen Sturz aus Träumen auf den Boden einer brutalen Wirklichkeit.

Diesen Stoff, dem Aktualität kaum abzusprechen ist, versucht Kurt Früh von zwei Seiten her zu umkreisen: mit einer Kamera, die Stimmungen erzeugen, die den innern Zustand der Stadtmenschen an Äusserlichkeiten aufzeigen soll einerseits, mit Bildsignalen, Chiffren für eine aus den Fugen geratene Welt zum andern. Dem Kameramann Eduard Winiger ist zu attestieren, dass er seine Aufgabe subtil und mitunter aussergewöhnlich filmisch gelöst hat und damit vergessen lässt, dass dies sein erster langer Film als Chefkameramann ist. Der Versuch mit den optischen Signalen, welche eine kaputte Welt und die darin zum Scheitern verurteilte Kommunikation unter den Menschen symbolisch antönen sollen, muss dagegen als missglückt bezeichnet werden. Es ist zwar durchaus verständlich, was Früh meint, wenn er einen Blinden am Spielautomaten, einen Beinamputierten als Fussballtrainer, eine kahlgeschorene Dirne oder einen Zwerg im Wortstreit mit einem Hünen zeigt: das sind Chiffren, die auf Zustände verweisen. Aber sie wirken im Film aufgesetzt, werden unmotiviert placiert und bleiben damit ohne wirkliche Funktion. Sie sind bloss mehr makabre Gags, reine Regie-Marotte.

Es werden die Schwächen des Drehbuches (an dem neben Früh Georg Janett mitgearbeitet hat) zuerst in diesen fragwürdigen Einschüben deutlich. Sie manifestieren sich aber auch in der mangelnden Motivierung und in der fehlenden Transparenz der Dramaturgie, die dem Film anhaften. Zu vieles bleibt in der Luft hängen, wirkt unbegründet oder bloss aufgesetzt. Der Eindruck eines Puzzles, in dem eben jene Versatzstücke fehlen, die zur Erfassung des Gesamtbildes unbedingt notwendig wären, lässt sich nicht verwischen. Statt einer Reduktion auf das Wesentliche, was ein durchaus erprobtes filmdramaturgisches Stilmittel ist, wird hier nicht selten das Wichtige zugunsten des Nebensächlichen weggelassen. Darunter leidet die Aussage des Films: das eigentliche Anliegen – die Darstellung des Brüchigen, des Unheilen und die damit verbundene seelische Einsamkeit der Menschen – bleibt in den Ansätzen stekken.

Kleine Schweinereien diskret erledigt: Privatdetektiv Grendelmann (Walo Lüönd, rechts) und der Industrielle Bleiber (Klaus Knuth) in Kurt Frühs «Der Fall»

Mangelnde Motivierung, fehlende Transparenz: Das ist in «Der Fall» weitgehend auch eine Folge der nicht über jeden Zweifel erhabenen schauspielerischen Leistungen. Das gilt insbesondere für Katrin Buschor, die einfach zu jung, zu wenig reif und in ihrer Ausstrahlung noch zu beschränkt ist, um den Sturz des Privatdetektiven, an dem sie ja in erheblichem Ausmass Mitschuld trägt, durchsichtig zu machen. Das gilt aber auch für eine Reihe bekannter schweizerischer Schauspieler, die sich einfach nicht von jenem vom Radio-Hörspiel her geprägten Dialekt-Schauspiel-Stil zu lösen vermögen, der gerade in diesem Film hätte überwunden werden müssen. Andererseits aber ist es wiederum ein Schauspieler, der den Film trägt, der ihn herausreisst, wo er endgültig in den Niederungen des Durchschnitts zu versinken droht, indem er es versteht, die beinahe schon wieder komisch wirkende Tragik des läppisch Scheiternden glaubhaft darzustellen: Walo Lüönd, der auch in der Rolle des Detektiven Grendelmann seine Qualitäten als Schauspieler im Charakterfach unter Beweis stellt und der – als einziger fast – den Unterschied zwischen Bühnendarsteller und Filmschauspieler herauszuarbeiten vermag. Dass Kurt Frühs «Der Fall» all seinen Mängeln zum Trotz ein zumeist interessanter, manchmal volle Aufmerksamkeit erheischender Versuch für einen zukünftigen schweizerischen Dialektfilm bleibt, das ist weitgehend Lüönds Verdienst, weil er auszudrücken vermag, was der Regie nicht immer gelingt: die Tragik eines bürgerlichen Clowns, der aus seinen Illusionen und einer eigenhändig aufgebauten Scheinwelt auf den Boden der Realität zurückgeholt wird. Urs Jaeggi

La Veuve Couderc

Produktion: Frankreich, 1971
Regie: Pierre Granier-Deferre
Buch: Pierre Granier-Deferre und Pascal Jardin nach dem Roman von Georges Simenon
Kamera: Walter Wottitz
Musik: Philipp Sarde
Darsteller: Simone Signoret, Alain Delon, Ottavia Piccolo, Jean Tissier, Monique Chaumette, Bobby Lapointe
Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Der Amerikaner Henry Miller hat über seinen belgisch-französischen Schriftstellerkollegen und «Maigret»-Autor Georges Simenon geschrieben: «... Er urteilt nicht über das Leben, verdammt es nicht, sondern ist ihm hautnah auf der Spur.»

Hautnah rückt aber in der Verfilmung des Simenon-Psychos «La Veuve Couderc» der geheimnisvoll-tragisch umwitterte Jean (Alain Delon) nicht nur der um zwanzig Jahre älteren, verwitweten Bäuerin, bei der er Wärme und Verstehen findet, der «Veuve Couderc» (Simone Signoret) zu Leibe, sondern auch dem biegsamen Körper der sinnlichen Dorf-«Lolita» (Ottavia Piccolo). Hier Herdfeuer und Brutofen – dort Lust und Triebbefriedigung. So ackert denn der bildungsmässig und gesellschaftlich einer anderen Schicht angehörende Jean in ländlicher Schönheit zwischen der alternden Witwe, die erstmals in ihrem derbdumpfen Provinzleben einem Manne liebevolle Gefühle entgegenbringen kann,

und der lusterfahrenen Félicie, deren junger Körper bereitwilligst seine Geheimnisse entdecken lässt, bis zu seinem Bonnie-and-Clyde-Ende im gewitterhaften Kugelregen der Polizei.
Pierre Granier-Deferre («La Horse», «Le Chat»), ein Regisseur, der sein Handwerk bei den Altmeistern des französischen Filmschaffens wie Jean-Paul Le Chanois, Denys de la Patellière und Marcel Carné lernte, hat den im Jahre 1934 spielenden psychologischen Simenon-Roman «La Veuve Couderc», der von André Gide im gleichen Atemzug wie «L'Etranger» von Albert Camus genannt wird, sehr schön, sehr feinsinnig und sehr stimmungsvoll auf Zelluloid gebannt.
Vielleicht wird dort, wo Simenon eine zarte Schamhaftigkeit bewahrt, Granier-Deferre etwas derber, etwas «publikumswirksamer», doch immer bleibt der Regisseur dem ewigen Simenon-Thema treu: die sichtbare moralische Fassade des Menschen in Zweifel zu ziehen. Wenn Pierre Granier-Deferre auch nicht die subtile erzählerische Kunst der suggestiven Milieu- und Charakterschilderung von Simenon erreicht, so schafft er sich in der lyrischen Zeichnung des in der Nähe von Dijon gelegenen Dorfes Cheuge dennoch künstlerische Eigenständigkeit. So trennt, gleichsam symbolisch, der Kanal das Gehöft der «Veuve Couderc» vom Dorf, miteinander verbunden nur durch die Zugbrücke, und einzig das dumpfe Tuten der Lastschiffe durchdringt die Einsamkeit der Aussenseiterin.
Doch was dem Film letztlich seine «Simenon»-Würde verleiht, ist die grossartige Simone Signoret, die in dem bisweilen dumpf-düsteren, bisweilen in zart aufleuchtenden Farben schillernden Film in faszinierender Intensität eine erregende «Veuve Couderc» gibt, die mit einem ähnlichen Prickeln unter die Haut geht, wie das berühmte Getränk ihrer nicht minder berühmten Zivilstandsgenossin Cliquot... Rolf Niederer

The French Connection

Produktion: Philip d'Antoni (USA, 1971)
Regie: William Friedkin
Drehbuch: Ernest Tidyman nach dem Bericht «Heroin cif New York» von Robin Moore
Kamera: Owen Roizman
Musik: Don Ellis
Darsteller: Gene Hackman, Fernando Rey, Roy Scheider, Tony LoBianco, Marcel Bozzuffi
Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Jimmy Doyle und Buddy Russo, zwei Polizeibeamte im New Yorker Stadtteil Brooklyn, sind auf heisser Spur: Sie wittern die Ankunft «harter Drogen» auf der Rauschgiftachse Marseille–New York wie die Dackel den Fuchs. Und diesmal, das haben sie sich und ihren Vorgesetzten geschworen, soll ihnen nicht nur ein pik-

Fanatisch im Beruf, der sein einziger Lebensinhalt ist: Gene Hackman in «The French Connection»

kelgesichtiger Oberschüler mit zwei Marihuanazigaretten zwischen die Fäuste laufen.
Damit beginnt einer der kribbelnsten, spannendsten und härtesten Gangsterfilme der letzten Jahre, ein «Thriller», in dem die Jagd nach dem Rauschgift für die Zuschauer selber zum filmischen Rauscherlebnis wird. Höhepunkt dieser kinematographischen Nervensäge ist aber zweifellos die Neuauflage des alten, ewig jungen Hasch-(mich)-Trips zwischen Räuber und Polizist: Mit der Hochbahn einerseits und einem Strassenkreuzer anderseits wird Brooklyn zum Verkehrs-Schlachtfeld umgepflügt.
Das sind die «Facts»: Im Jahre 1962 kamen die beiden Kriminalbeamten Eddie Egan (heute Schauspieler und Berater der 20th Century-Fox in Kriminalangelegenheiten) und Sonny Grosso, die im Film «French Connection» in Nebenrollen auftreten, durch reinen Zufall dem bis damals grössten Heroinschmuggel zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten auf die Spur. Das New Yorker Rauschgift-Dezernat, das zunächst glaubte, einen kleinen Fisch aus dem Rauschgift-Tümpel ans Land gezogen zu haben, musste dank der hartnäckigen Arbeit der beiden Detektive schliesslich erkennen, dass es den Kopf einer Seeschlange erwischt hatte, die bis nach Frankreich reichte: 60 Kilogramm fast reines Heroin das bei einer entsprechenden Verdünnung alle Süchtigen von New York für zwei Jahre «glücklich gemacht» und den «Importeuren» umgerechnet etwa 120 Millionen Franken eingebracht hätte, «schwamm» dem Rauschgift-Dezernat ins Garn. Die «Grossen Bosse» allerdings entkamen damals ihrer Strafe.
Der Mann, der diesen Filmtrip nach dem Tatsachenbericht «Heroin cif New York» von Robin Moore inszeniert hat, heisst William Friedkin: ein Regisseur, der mit seinen 33 Jahren bereits unzählige Reportagen für die amerikanischen Fernsehgesellschaften sowie vier Spielfilme, unter anderen «The Boys in the Band», gedreht hat. Friedkins Interesse am Verbrechen ist schon im Geburtsschein abgestempelt: Sein Onkel Harry Lang war jener berühmt gewordene Polizist, der im Jahre 1933 den Gangster Frank Nitty – nach Al Capone «Public Enemy Number Two» – erschossen hatte. Und Friedkin beherrscht sein Handwerk: «French Connection», in dem neben Gene Hackmann auch der bemerkenswerte Fernando Rey, bekannt aus den Bunuel-Filmen «Viridiana» und «Tristana», sowie der zynische Franzose Marcel Bozzuffi («Z») mitwirken, reiht sich folgerichtig an die Tradition des amerikanischen Gangsterfilmes an: Optisch perfekt, hart geschnitten, zwischen spannungsgeladenem Warten die Zäsuren wilder Gewaltseinbrüche, in kaltschnäuzigem, fast dokumentarischem Reportagestil fern von den Filmateliers in den Strassenschluchten von Brooklyn, im Schmutz der Hinterhöfe gedreht. «French Connection» führt die Linie jener Art Filme weiter, wie sie vor vielen Jahren mit den Schauspielern Humphrey Bogart, Paul Muni, Richard Widmark, James Cagney und Edward G. Robinson entstanden sind. Und damit hat sich Friedkin bereits frühzeitig seinen Platz in der filmischen Ahnengalerie der Abteilung «Action and Suspense» gesichert.
Gene Hackman, bisher «Charakterhalunke» von Hollywoods Klischeedienst («Bonnie and Clyde», «The Riot»), mimt den Rauschgift-«Bullen» Jimmy Doyle in oskarwürdiger Besessenheit. Es ist die Rolle seines Lebens. Hackman bringt diesen Doyle auf die Leinwand, als hätte er ihn erfunden: fanatisch in seinem Beruf, der sein einziger Lebensinhalt zu sein scheint, rücksichtslos in seiner Härte, schlampig in seiner Lebensart, stoppelbärtig «Sandwich-Diät» kauend und bisweilen trotz seiner sturen und hartgesottenen Art fast noch ein bisschen sympathisch. Ein «pig» (Schwein) in den Augen der kleinen Fixers und Pushers allerdings, bei denen sein Willkommensgruss «Popeye is here» blitzartig die Alarmglocke auslöst: denn «Popeye» (Glotzauge) ist der Übername dieses illusionslosen, und deshalb in seinem zerknautschten Hut bisweilen fast clownesk wirkenden Beamten, dessen Horizont im weissen Heroin-Nebel verschwindet: Neger, Itaker und Juden tragen für ihn von Haus aus das Kainszeichen, wobei er mit Itaker schlicht Italiener meint. Doch Doyle, brutales Produkt brutaler Umwelt, hängt unerschütterlich an seinem Beruf, der trotz allem Schmutz für ihn gleichsam zur Berufung wird. Er wird schliesslich so etwas wie ein an seine gerechte Sache glaubender Hexenjäger wider nonnenverführende Rauschkraut-Sünder... Und in dieser Rolle beweist Gene Hackman nicht nur sein ausserordentliches Talent – er zeigt Doyle in einem erstaunlich richtig nuancierten Verhalten –, sondern auch, dass die Zeit der grossen Stars, der schönen Leinwandmänner à la Valentino zumindest, vorbei ist.
Und last but not least: Gene Hackman hat für seine schauspielerische Leistung in «French Connection» den Preis der New Yorker Kritiker als «Bester Darsteller 1971» erhalten. Rolf Niederer

Carnal Knowledge

(Die Kunst zu lieben)

Produktion: USA, 1971
Produzent: Mike Nichols, Joseph E. Levine
Regie: Mike Nichols
Buch: Jules Feiffer
Kamera: Giuseppe Rotunno
Darsteller: Jack Nicholson (Jonathan), Candice Bergen (Susan), Arthur Garfunkel (Sandy), Ann-Margret (Bobbie), Rita Moreno, Cynthia O'Neal, Carol Kane
Verleih: MGM, Zürich

Das Einfache, das Alltägliche gehört zum Schwierigsten, was es unverwechselbar und doch nuanciert darzustellen gibt. Mike Nichols hat sich an dieses Elementare herangemacht: an das Leben, an die Liebe und an das Sterben, das nur den physischen Tod noch ausschliesst. Nichols machte sein Debüt mit «Virginia Woolf»; mit «The Graduate» blieb er an der Oberfläche; «Catch 22» bewies schon mehr seine Fähigkeiten. Hier folgt er nun distanziert und rigoros zugleich folgender Idee: Der Mensch zwingt sich nicht nur, einer Vorstellung von seiner eigenen Rolle nachzuleben, er bleibt nicht nur ihr Gefangener – er identifiziert sich schliesslich mit der Rolle, die er zu spielen glaubt, selbst. Und damit hört auch sein wirkliches Leben auf.
Um den totalen Selbstverlust des einzelnen geht es Nichols, um das Verkümmern echter Kommunikation; und um dies in multiplen Liebesbeziehungen aufzuzeigen, verbindet er das nötige Einfühlungsvermögen, die nötige Insistenz, der bohrenden Kamera, mit Distanz und Abstraktion, durch die sich das Thema des Verlierens auch dramaturgisch und in der Entwicklung des Geschehens niederschlägt: selbst für den Zuschauer bleiben die Figuren zum Teil verschlossen, oder gar verschollen, immer auch ambivalent.
Auf leisen Sohlen schleicht sich Nichols in die Party der Anfangssequenz, in eine ausgehöhlte Welt, einen Wartsaal der Gefühle, denen sämtliche Züge abfahren. Hier lernt Sandy Susan kennen, und in deren sich entwickelnden Beziehungen erweist sich die Schwierigkeit, das Räderwerk verschiedener Menschen mit verschiedenen Gefühlen und Motiven der Kontaktsuche zum Einspielen zu bringen, ohne dass Zähne fliegen. Sandy erzählt, in der Unschuld der ersten Liebeserfahrung, seinem besten Freund, Jonathan, alle Situationen dieser Phase, und Jonathan, scheinbar extravertiert, den Lebemann spielend, macht sich nun seinerseits hinter Susan, die, ebenfalls völlig unschuldig, mit dem Feuer spielt und den Verführungen nicht widersteht. Sie schläft erstmals mit ihm, ehe sie sich Sandy hingibt; zu Hause erzählen sich die beiden Männer, die dasselbe Studentenzimmer teilen, gegenseitig ihre Abenteuer, wobei Jonathan Susan Myrtle nennt. Die Frage nach Schuld und Betrug taucht überhaupt nicht auf: Susan und Jonathan streben höchstens, im Rauschzustand, dem Abgrund zu, oder dem Stern, den sie auf ihrem Höhenflug für das Licht einer bewohnbaren menschlichen Siedlung halten. Sie freuen sich über ihre eigene Tragödie.
Die Kamera antizipiert das Geschehen erstmals dort, wo die drei zusammensitzen: Witze reissend, lachend, wobei das Bild starr auf Susan fixiert bleibt: ihr Lachen wirkt dadurch bereits als hoffnungslose Flucht; sie ist festgenagelt. Bereits taucht die erste Klippe auf: Jonathan will nicht, dass Myrtle als Susan mit Sandy schläft. Eifersucht? Nein: Hier wird der Schlüssel für die ganze Degradation dieses Mannes in seiner Rolle gegeben. Denn diese hat ihm nicht erlaubt, die Frau anders als körperlich mit sich zu vereinen, und er weiss, dass Susan Sandy anders, vielleicht tiefer, sicher aber feiner oder gar introvertierter liebt. In Sandys Blick liegt Vertrauen; aus Jonathan spricht bereits Verbitterung über die eigene Kommunikationsunmöglichkeit. Folgerichtig zwingt ihn seine Rolle, Susan aufzugeben und dadurch sich selber, für sie, fallenzulassen. Dieser Moment, in dem der Mensch unempfindlich wird, das Wichtigste verliert – was wichtiger ist als der Schmerz –, bleibt irreversibel: sehr filmisch zeigt Nichols diese Versteinerung im Übergang zur Kür einer Eistänzerin.
Während Sandy und Susan ein bürgerliches Leben führen, glanz- und erlebnislos, kämpft Jonathan gegen seine eigene quälende Tiefe und sein Verlangen, indem er sich von Flittchen bedienen lässt. Doch auch hier geht die Rechnung nicht auf: selbst das Flittchen Bobbie ist nicht nur Material, sondern Mensch, und nach der Kamerafahrt durch die leere, trostlose Wohnung, die vom Liebesstöhnen nur unzureichend ausgefüllt wird, nach dieser durch Bachs Passionsmusik verstärkten Andeutung der Fragilität der Situation, muss sich Jonathan erneut gegen eine mehr als körperliche Bindung wehren. Er belügt sich selber, hält sich an das Erscheinen, an das Äussere; doch seine Potenz, die allein das tödliche Gefälle provisorisch überbrücken kann, lässt nach. Um so verzweifelter klammert er sich an seinen verkrusteten Ego fest; er verletzt, weil er sich selbst verletzt fühlt, und er greift an, weil er Angst hat. Die Entfremdung von seinem Flittchen zeigt sich dort, wo das Fehlen des gewohnten Biers zum erschöpfenden Problem wird; bald darauf beginnt der Krieg der Hilflosen: zuerst indirekt, dann frontal, verschmutzend, liebes- und selbstzerstörerisch. Man reisst in den Dreck, was als Sehnsucht schmerzt. Doch Jonathan kommt nicht darum herum: er heiratet Bobbie, kriegt eine Tochter und fährt fort in seiner Rolle des zynischen, scheinbar oberflächlichen Frauenjägers. Indessen: sein einziger Motor wird nur noch funktionstüchtig durch die Lüge, aus der – vielleicht als letzte Station vor dem zuvor schon angetönten Zusammenbruch – ein Ritual des Liebesspiels gemacht wird: von geradezu höllischer Bodenlosigkeit. Jonathan ist zur Rolle geworden, die er nicht mehr lange weiterspielen kann. Was dann passiert, lässt Nichols offen.
Offen lässt er auch Susans Schicksal. Man weiss nur, dass Sandy, nach seiner Lüge von der «idealen Ehe» und unter dem Einfluss seiner Umgebung, ebenfalls abzusteigen, zu verarmen beginnt: die Liebe ist verloren, man begnügt sich mit zufälligen Bettgenossinnen. Dramaturgisch ist die Knappheit, mit der diese Entwicklung angetönt wird, gerechtfertigt; thematisch kommt sie aber, sowohl in bezug auf Susan wie auch auf Sandy, zu kurz. Hier stellen sich Fragen, deren Antworten der Film zu grossen und unbestimmten Spielraum lässt. Mag man noch vermuten, Sandys Gütigkeit und Sanftheit seien bloss Ausdruck von Schwachheit, so bleibt die Frage nach dem Scheitern an der absoluten Vorstellung von der Frau völlig in der Luft hängen.
Sonst aber umfasst Nichols alles mit eisernem Griff, dialektisch straff und doch wieder vieles dem Zuschauer überlassend. Ton, Rhythmus, Takt zeugen von erstaunlicher Reife; der Film gewinnt jene Differenziertheit, die den Protagonisten selbst – wie das Gefühl, das Ideal, das Reine und das Streben nach dem Absoluten – abhanden gekommen ist; und doch stellt sich Nichols nie über diese scheiternden Figuren. Vielleicht weiss er, dass er und alle sich zu stark darin reflektieren.
Candice Bergen hat wohl noch nie so beherrscht agiert. Ihre Sensibilität und sinnliche Unschuld besitzen etwas Magisches. Nicholson («Easy Rider», «Five Easy Pieces») gibt den Zerbrechlichen, der sich mit der pseudoheroischen, selbstverleugnenden Rolle über die Runden zu bringen versucht, mit verzweifelter Intensität; er fürchtet das Verbrennen am Leben und verglimmt, erlöscht und erkaltet mit völliger Hilflosigkeit; und Arthur Garfunkel liegt genau richtig zwischen dem Typ des Schwachen, des Senkrechten und des wider Willen Beeinflussten und doch Sympathischen.
Ein unprätentiöser Film insofern, als weder Dialog noch Kamera den Stoff völlig ausschöpfen wollen oder gar forcieren: gerade deshalb ein überaus treffender Film, der zu spüren und zu denken gibt.

Bruno Jaeggi

Selbstverlust und Verkümmern der Kommunikation an Liebesbeziehungen dargestellt: Jack Nicholson und Ann-Margret (auf dem Poster) im neusten Film des Amerikaners Mike Nichols