

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: 11

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Abschied von zwei grossen Damen

Zum Tode von Asta Nielsen und Margaret Rutherford

Zwei grosse Damen, die dem Film unendlich viel gegeben haben, sind in den vergangenen Wochen gestorben: die dänische Schauspielerin Asta Nielsen im Alter von 90 Jahren und ihre um zehn Jahre jüngere britische Kollegin Margaret Rutherford. Wenn auch die schauspielerischen Karrieren der beiden Frauen sich voneinander völlig unterscheiden, so war doch ihr Schicksal in den letzten Tagen ein ähnliches: beide sind an den Folgen eines Unfalls verschieden. Margaret Rutherford hat sich von einem Hüftbruch, den sie sich letztes Jahr bei Dreharbeiten zugezogen hatte, nie mehr richtig erholt, und Asta Nielsen verunfallte zu Beginn des Jahres schwer.

Der erste grosse Star des Films

Asta Nielsen war mehr als eine begabte Schauspielerin. Sie war der erste Weltstar des Filmes überhaupt, und ihr Name war bekannt, bevor man von Mary Pickford oder Charlie Chaplin sprach. In bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen – ihre Mutter war Waschfrau –, kam sie über das Theater zum Film, für den sie ihr erster Mann und Regisseur, Urban Gad, 1910 entdeckt hatte. Ihr erster Film «Abgründe», ging gleich rund um die Welt und machte die junge Schauspielerin zum Star. Im Verlaufe von rund 22 Jahren hat die beliebte Darstellerin 77 weitere, zur Mehrheit deutsche Filme gedreht. Sie trug keinen geringen Anteil daran, dass sich der deutsche Film in jener Zeit von der Farce zum ernst zu nehmenden künstlerischen Ausdrucksmittel wandelte. Nach dem Ersten Weltkrieg – in dem es, ungeachtet der Nationalitäten, keinen Unterschlupf in den Schützengräben gab, wo nicht ihr Bild hing – gründete Asta Nielsen ihre eigene Produktionsgesellschaft, die so bedeutende Filme wie «Hamlet», «Fräulein Julie», «Rausch» und «Hedda Gabler» herausbrachte, in denen sie auch immer Rollen fand. Es ist viel über den Ruhm Asta Niensens geschrieben worden. Man faselte zur Zeit, als sie im Zenith ihres Erfolges stand, von den breiten Gesichtsf lächen, die so photogen wirkten, und vergass dabei, dass sie als Schauspielerin unendlich viel mehr zu geben hatte als bloss ein schönes Gesicht: Sie war eine begnadete Darstellerin, verstand es, ihren Körper sprechen zu lassen, und verfügte über das, was man nur unvollkommen als Ausstrahlungskraft bezeichnet. Greta Garbo, die einzige vielleicht, die den Ruhm der Nielsen noch zu übertreffen vermochte und die in einem der letzten bedeutenden Filme, in G.W. Pabsts «Die freudlose Gasse», an ihrer Seite stand, gestand einmal, von ihr sehr viel gelernt zu haben. Unglaublich breit ist auch das Spektrum der Rollen, die Asta Nielsen verkörperte. Sie spielte in Tragödien und Komödien mit

gleichem Erfolg und interpretierte Weltfrauen und Strassenmädchen, verliebte Mädchen und tragische Mütter, verstoffene Wracks und feurige Spanierinnen mit derselben Intensität. Ihr Stern verlosch erst, als der Film seine Stummheit verlor. Zwar versuchte sich die Nielsen 1932 noch in ihrem einzigen Tonfilm «Unmögliche Liebe», doch zog sie aus dem Misserfolg die Konsequenzen und verschwand von der Leinwand, um ein zurückgezogenes Leben zu führen. Ihr Ruhm aber ist geblieben, zur Legende und damit zur wehmütigen Erinnerung an eine grosse und unwiderrufliche vergangene Zeit des Films geworden.

Verkörperung des exzentrischen Frauenzimmers

Erst spät kam dagegen Margaret Rutherford zum Film. Sie schloss zunächst ein Musikstudium ab und feierte ihren Einstand auf der Theaterbühne erst im Alter von 33 Jahren. Ihren ersten Film drehte sie unter keinem Geringeren als dem bekannten Briten Carol Reed. Was sie berühmt machte, war ihre meisterhafte Darstellung der leicht verschobenen, exzentrischen britischen Dame, die sie wieder und wieder zu verkörpern hatte. Nicht minder berühmt machte sie die Rolle der Detektivin Miss Marple in mehreren Filmen nach den Romanvorlagen von Agatha Christie. Margaret Rutherford blieb ihrer Charakterrolle treu. Sie verstand sie immer feiner, spinniger und damit auch liebeswerter zu zeichnen, was ihr schliesslich höchste Ehren eintrug. Nicht nur erhielt sie als beste Darstellerin in einer Nebenrolle in Anthony Asquiths allerdings eher mittelmässigem Film «The VIPs» einen «Oscar», sondern wurde 1967 auch in den Ritterstand erhoben. Ihr unbestrittenes Verdienst ist es, vielen Filmen mit ihrer profilierten Darstellungskunst ein Gesicht verliehen zu haben, Filmen, die ohne sie undenkbar und schon lange der Vergessenheit anheimgefallen wären. In diesen Filmen lebt Margaret Rutherford weiter als

liebenswerte, robuste und kauzige Engländerin, hinter deren äusserlichen Spinnigkeit ein grosses Herz für alles Menschliche schlägt. Urs Jaeggi

FILM KRIK

Hellstrom Chronicle

(Die Hellstrom-Chronik)

Produktion: USA, 1971
Regie: Walon Green
Drehbuch: David Seltzer
Kamera: Ken Middleham, Helmut Barth, Walon Green
Schnitt: John Soh
Musik: Lalo Schiffrin
Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Die Angst vor dem kollektiven Tod ist in unserer Gesellschaft heute grösser denn je; es drohen die atomaren Vernichtungswaffen, eine mit furchtbarer Konstanz fortschreitende Vergiftung unserer natürlichen Lebensräume und die ständig wachsende Überbevölkerung. Doch die-

Nicht der Mensch, sondern das kollektivistisch organisierte Insekt wird den Überlebenskampf auf unserer Erde gewinnen. Dies versucht Walon Green in «Hellstrom Chronicle» zu beweisen



se Ängste sind vergleichsweise unbedeutend, wenn man an die Bedrohung denkt, die von jenen Lebewesen ausgeht, die seit dem Bestehen des Menschen zu seinen unerbittlichen Feinden zählen: den Insekten. Mit ihnen, die sich über einen Zeitraum von mehr als 50 Millionen Jahren hinweg entwickeln und ständig perfektionieren konnten, «haben die Wirbellosen einen Höhepunkt der Entwicklung erreicht, der sie sowohl in Arten- wie Individuenzahl weit über alle übrigen Klassen erhebt. Sind doch von der einen Million bekannter Tierarten nahezu 75% Insekten. (...) Wo organische Substanzen vergehen, finden sich Insekten ein; wo Pflanzen wachsen, dienen ihnen Wurzel, Stamm oder Stil, Blätter, Blüten und Früchte als Nahrung. (...) Wo der Mensch Pflanzen als Nahrungsmittel anbaut oder Vorräte speichert, nehmen sich die Insekten ihren erheblichen Anteil. So wurde einmal sehr treffend gesagt, dass wir nicht ernten, was wir säen, sondern was uns die Insekten davon übriglassen» (Alfred Brehm).

Die Zeit hat für die roboterhaft handelnde Masse gearbeitet; ihre lange Entwicklungsgeschichte befähigt sie, sich immer neuen Umweltbedingungen anzupassen und ihren physiologischen Apparat zu einer perfekten, rein funktionellen Beobachtungs-, Tötungs- und Fressmaschine zu machen. Nicht Schönheit und das Ebenmass der Proportionen sind ausschlaggebend, sondern die Fähigkeit, sich fortzupflanzen und zu überleben. Der Mensch ist dazu vergleichsweise hilflos; es hat sich gezeigt, dass die Insekten als einzige sogar im Atomversuchsgelände von Nevada überlebten und auch mehr und mehr den gängigen Insektiziden trotzten. Diese Gründe und die weitverbreitete, gefühlsmässige Angst vor den in Massen auftauchenden Lebewesen hat der Film schon lange erkannt und für seine Zwecke ausgenutzt; das Insekt ist zu einem eisernen Bestandteil der Horror-Film-Produktion geworden. So erscheinen vornehmlich in Hollywood-Schokkern älteren Datums riesige Spinnen, zu Monstern mutierte Käfer und was der schauerlichen Dinge mehr sind, um ihren Anspruch auf die Weltherrschaft durchzusetzen.

Der Amerikaner Walon Green hat nun mit «Hellstrom Chronicle» einen exquisiten Farbfilm geschaffen, der in allen seinen Konsequenzen weit schrecklicher anmutet als jeder bisher gezeigte Horrorfilm dieser Art. Der Regisseur hat es ausgezeichnet verstanden, unsere irrationalen Gefühle des Abscheus und Ekels mit einer kohärenten wissenschaftlichen Reflexion zu verbinden. In zweijähriger Teamarbeit auf verschiedenen Kontinenten gedreht, vermittelt der Film Einblicke in den Mikrokosmos, die unbedingt die Bezeichnung «sensationell» verdienen; so wird der Geburtsvorgang eines Schmetterlings dargestellt, der Aufbau und die Organisation des Termiten- und des Bienenstaates, die Funktionsmechanismen der fleischfressenden Pflanzen und das Entstehen der ganze Landstriche verheerenden Heuschreckenschwärme. Die zweifelloso faszinierendste (und auch schreck-

lichste) Sequenz aus der Fülle des vor-handenen Materials wird bis zum Schluss aufgespart: der tödliche Zug der Raubameisen, die innert kürzester Frist selbst Tiere von der Grösse der Warane bis aufs Skelett abnagen – eine geistlose, schwärmende Macht und ein Gespenst der Zukunft.

Doch Walon Green wollte mit «Hellstrom Chronicle» keinen üblichen Kulturfilm schaffen; dem Geschehen wird der Kommentar eines fiktiven Wissenschafters unterlegt (seine Auftritte sind die schwächsten Stellen des Werks), der anhand des Gezeigten die These beweisen will, wonach nicht der Mensch, sondern das kollektivistisch organisierte Insekt den Überlebenskampf auf unserer Erde gewinnen wird. Als Beispiel dienen Hellstrom vornehmlich der Bienen- und der Termitenstaat, in welchen das Interesse des einzelnen Lebewesens bedingungslos dem Nutzen des Ganzen untergeordnet wird; in diesem absoluten Kollektiv ist nicht nur jedes Individuum genauestens auf seine spezifische Aufgabe programmiert, sondern auch physisch zu deren Ausführung geschaffen. Allerdings unterlässt es Green – und das ist ein Vorwurf an den Film –, auf die ebenfalls mögliche Verletzlichkeit dieser Ordnung hinzuweisen; da programmiertes Verhalten und stereotype Reaktion berechenbar und darum voraussehbar sind, kann der Mensch Gegenmassnahmen treffen. Sollte dieser allerdings weiter der Zerstörung des eigenen Lebensraums Vorschub leisten, kann die im Film gezeigte fürchterliche Wirklichkeit eines Tages Tatsache werden, um so mehr, weil die getroffenen Gegenmassnahmen wirkungslos werden, da sich das Insekt – so zum Beispiel die Heuschrecke – sehr schnell anpassen kann und die verwendeten Abwehrgifte wirkungslos werden.

Fest steht, dass «Hellstrom Chronicle» der vielleicht erste echte utopisch-wissenschaftliche Film überhaupt ist, der seine These durch eine überaus gekonnte, wirkliche Spannung erzeugende Montage-technik ausserordentlich effektiv verkauft; die Szene des Bombardements der Insekten mit simplen Wassertropfen gerät dank Zeitlupen- und extremer Grossaufnahme zu einem gespenstischen, beinahe apokalyptischen Bild, wie es gekonnter noch nie auf der Leinwand zu sehen war – James Bond für Borkenkäfer.

Balts Livio

Macbeth

Produktion: USA, 1971

Regie: Roman Polanski

Buch: Roman Polanski und Kenneth Tynan

Darsteller: Jon Finch, Francesca Annis,

Martin Shaw, Terence Bayler, John

Stride

Verleih: Monopol-Pathé, Genf

Verfilmungen von Stücken Shakespeares sind immer zugleich Auseinandersetzungen mit dem Dichter und dem Medium



Macbeth (von Roman Polanski mit Jon Finch und Francesca Annis) getreu nach der Vorlage gestaltet, ist weder modern noch besonders originell interpretiert

Film. Laurence Olivier bannte mit «Hamlet», Richard III.» und «Heinrich IV.» bewährte englische Bühnentradition auf die Leinwand und erreichte – obschon ganz dem Theater verpflichtet – eine eindringliche Filmwirkung. Stärker von der Bühne gelöst hat sich dann Zeffirelli mit «Der Widerspenstigen Zähmung» und «Romeo und Julia»; er verfuhr filmgerechter. Besonders gespannt war man nun auf die Macbeth-Adaption des renommierten Cineasten Polanski. Um es gleich vorwegzunehmen: die erwartete, eigenwillige Auseinandersetzung mit Shakespeare ist ausgeblieben. Polanski hat in Zusammenarbeit mit dem britischen Theaterkritiker Kenneth Tynan einen durchaus konventionellen «Macbeth» gestaltet. Er folgt der Vorlage sehr getreu und interpretiert keineswegs modern oder originell.

Polanski verlegt zwar die Ursachen, die zur Katastrophe führen, weitgehend nach aussen, d. h. es sind die Schicksalsmächte mit ihren unheilvollen Prophezeiungen, die sich Macbeths bemächtigt und ihn zu seinen mörderischen Taten angetrieben haben. Zu diesen Mächten gehört eigentlich auch Lady Macbeth, die wesentlich Anteil an den Untaten hat, jedoch bei Polanski als treibender Faktor zu schwach geraten ist. Polanskis Interpretation ist vom Text her möglich und auch nicht unbedingt neu.

Eine andere, vielleicht shakespeare-gerechtere Betrachtungsweise sähe die Triebkräfte im Innern des Helden, der dann letztlich durch seine eigene Schuld zum Mörder wird und für sein Tun verantwortlich ist. Diese Interpretationsmöglichkeit kann auf der Bühne eine unheim intensive, psychologische Wirkung haben. «Macbeth» ist Shakespeares monologreichstes Drama; es weist insgesamt 32 Monologe auf (bei «Hamlet»

sind es nur 13), wovon Macbeth allein deren 24 spricht. Monologe berichten von Vorgängen im Innern des Helden. Im Theater verfehlen sie ihren Eindruck meistens nicht. Anders im Film. Hier scheint es ungleich schwieriger, die Monologe stellen überzeugend darzustellen. Polanski hat sich denn auch eher an die Bühne gehalten und die Monologe gleichsam über die Rampe zitieren lassen. Die übersinnlichen Wesen, die böse Mächte verkörpernden Hexen, die für Polanski offenbar sehr wichtig sind, wirken nur am Anfang des Films überzeugend. Die Eingangssequenz ist grossartig. Hier, beim ersten Zusammentreffen der drei Hexen, spürt man etwas von der Dämonie, vom Unheimlichen des Geschehens. Später verflachen jedoch die Bilder des Übersinnlichen zusehends. Bei Polanski wird nicht klar, ob das Irreale für die Gestalten Realität ist, wie es für Shakespeare und seine Zeitgenossen war, oder ob es sinnbildlich aufzufassen ist.

Mit zunehmender Dauer des Films empfindet man auch eine gewisse Langatmigkeit. Die Handlung verläuft gelegentlich fast episch breit. Dies entspricht der ungemein dramatischen Struktur des Stückes gar nicht. «Macbeth» verlangt Tempo; da sollte kein Ausruhen möglich sein. Die bewusst unpathetische Sprache der Darsteller mündet zudem öfters in einen Konversationston aus, der wohl modern klingen mag, jedoch auch wieder zur Beruhigung beiträgt.

Polanskis «Macbeth» ist der Ruf vorausgegangen, mit Greuelszenen werde nicht gekargt. Polanski hat die Grausamkeiten, die im Stück nun einmal vorkommen, meiner Ansicht nach nicht übertrieben dargestellt. Allerdings glaube ich, dass einige blutige Szenen allein um des Effektes willen und dramaturgisch nicht zwingend gestaltet wurden. «Erlebte Greuel sind schwächer als das Grauen der Einbildung», sagt Macbeth.

Polanski hat das Rezept nicht gefunden, Shakespeare überzeugend zu verfilmen. Dort, wo er sich vom Theater löst, wirkt er am stärksten. Das Atmosphärische, Visuelle ist geglückt. Die Schlusssequenz, in der er Shakespeare nicht mehr folgt und den jüngeren Sohn des ermordeten Königs an der Stätte der Hexen vorbeireiten lässt, andeutend, dass Macbeth kein Einzelfall war, beeindruckt.

Zwischen dem hervorragenden Anfang und dem interessanten Schluss ist jedoch vieles, das nicht befriedigt. Vom Dämonischen im Menschen, vom abgrundtiefen Nihilismus Macbeths: «das Leben ist ein Märchen, erzählt von einem Blöden, voller Klang und Wut, das nichts bedeutet», davon ist zuwenig zu spüren. Die Dämonie bleibt immer draussen; sie erfasst den Helden nie. Dies mag zum Teil auch am eher farblosen Macbeth-Darsteller Jon Finch liegen.

Ich bin mir bewusst, dass ich der Gefahr nicht entronnen bin, den Film vielleicht zu sehr an meinen Erwartungen gemessen zu haben. Es gibt in «Macbeth» wahrscheinlich mehr zu loben, als ich es getan habe. Als Werk irgendeines Regisseurs wäre der Film gut, als Arbeit Polanskis ist er immerhin interessant. Kurt Horlacher

Mary, Queen of Scots

(*Maria Stuart, Königin von Schottland*)

Produktion: Grossbritannien, 1971

Regie: Charles Jarrott

Buch: John Hale

Kamera: Christopher Challis

Musik: John Berry

Darsteller: Vanessa Redgrave, Glenda Jackson, Trevor Howard, Daniel Massey

Verleih: Universal, Zürich

Historische Filme sind auch heutzutage eine der schwierigsten Filmarten. Verlangt ist hier auf jeden Fall ein Regisseur, dem es gelingt, die Funduskiste zu überspielen, und dessen Hauptdarsteller faktisch, d. h. künstlerisch, in der Lage sind, die verlangte historische Figur präsent zu machen. Man entsinnt sich noch des Films «Die zehn Gebote» (1956) des Amerikaners Cecil B. de Mille, der kürzlich erneut durch die Schweizer Kinos huschte: ein Schulbeispiel für den historischen Film, an dem wirklich und tatsächlich jede einzelne Szene falsch, gestellt, verzerrt wirkt und der dank der riesigen Kostümierung sowie der Anhäufung von Requisiten ins Lächerliche abrutscht. Nichts davon ist bei dieser Maria-Stuart-Inszenierung durch Charles Jarrott zu verspüren.

Ein knapper Dialog vermittelt dem Zuschauer den Kontext der damaligen Phase englischer Geschichte, doch wird in keiner Weise heroisiert oder überbetont. Jarrott inszeniert mit betonter Kühle, ja sogar mit einem Unterton ironischer Distanz. Schloss und Burg, königliches Interieur, englischer Rasen und Park und – im Gegensatz dazu – schottischer Strand, Heide und Einöde, alles wirkt wie von ferne gesehen, genau zwar, aber ohne jegli-

Ein knapper Dialog vermittelt in «Mary, Queen of Scots» von Charles Jarrott dem Zuschauer den Kontext der damaligen Phase englischer Geschichte

che Emphase. Das gleiche gilt für das historische Requisit, das nirgends prunkt, und wo es prunkt, seiner Funktion genügt. Im Mittelpunkt stehen zwei ausgezeichnete Darstellerinnen: Vanessa Redgrave als Maria Stuart und Glenda Jackson als Königin Elisabeth I. von England. Durch den Tod ihrer Mutter aus ihrem fragwürdigen Liebesidyll auf Schloss Chenonceaux an der Loire gerissen, wird die Stuart nach Schottland an die Macht berufen und gerät dort sogleich in eine schiefe Lage. Maria Stuart ist katholisch, von ihrem legitimen Thronanspruch restlos überzeugt, heissblütig und liebebedürftig. Aus diesen Komponenten baut sich nun ein Geschehen auf, das diesem Image entspricht. Auf der anderen Seite Elisabeth: Sie ist von wenig brillanter Herkunft, fühlt sich auf ihrem Thron noch nicht sicher, ist Protestantin und damit Häretikerin, ist auch liebebedürftig, weiss aber, dass sie kinderlos bleiben wird. Daher ihre Gewissheit, dass nach ihrem Tod der englische Thron unweigerlich den katholischen Stuarts zufallen wird. Anhand des auf diese Grundsituationen ausgerichteten Dialoges definieren sich die beiden Figuren der beiden Darstellerinnen. Vanessa Redgrave, impulsiv und eher kopflos, lässt sich oben in Schottland auf eine Menge wüster Dinge ein. Sie lässt ihren eher schwachsinnigen Prinzegehem willig-widerwillig ermorden; wirft sich einem ihrer Thans in die wilden Arme; intrigiert mal mit, mal gegen die übrigen Thans von Schottland und muss schliesslich ihr eigenes Land verlassen. Glenda Jackson hingegen ist eine Elisabeth, die mächtige Impulse stets mit Kühle überdeckt, die das Nahziel haarscharf bedenkt, ohne je über der Taktik die Gesamtstrategie zu vergessen. So ist sie es, die der Maria jenen Prinzegehem zuhält, eine kalt berechnete Intrige, die ihr schliesslich die Stuart in die Hände liefert. Die Szene der Begegnung der beiden Königinnen, die sich in einer wilden Landschaft erstmals treffen, zeugt von bester englischer Regiearbeit. Hochfahrend die Redgrave, die trotz Unglück immer noch



und schon wieder auf ihr legitimes Recht pocht, bei aller Rage nadelfein überlegend dagegen Glenda Jackson, auf maximalen Profit bedacht. Auch Elisabeths Kampf gegen Marias Hinrichtung wird minuziös belegt und dann die letzte Begegnung der beiden Widersacherinnen Jahre später. Beide sind sie gealtert. Mehr bittere Erfahrung hat sich auf beiden abgelagert. Elisabeth gibt Maria Stuart die letzte Chance, die sie mit methaphysischen Argumenten zurückweist. Auch Marias Hinrichtung ist mit ganz ungewöhnlicher Sicherheit inszeniert, und nochmals spielt die Redgrave auf allen Registern.

Jarrott bringt es hin, Dialog, Umwelt und Figur so zwanglos bildlich zu amalgamieren, dass tatsächlich der Eindruck eines historischen Geschehens entsteht, d. h. ein Gewühl von Leidenschaft, Intrige, Kirchen- und sonstiger Politik, Ranküne und Angst, kurz ein Bild des ewig Immergleichen, pompös «Geschichte» genannt. C. R. Stange



«The Grissom Gang» von Robert Aldrich beschwört die Zeit der Depression, in der so viele Menschen den Halt verloren haben

The Grissom Gang

(Die Grissom-Bande)

Produktion: USA, 1971

Regie: Robert Aldrich

Buch: Leon Griffiths, nach einem Roman von James Hadley Chase

Musik: Gerald Fried

Darsteller: Kim Darby, Scott Wilson, Tony Musante, Robert Lansing, Irene Dailey, Connie Stevens

Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Der Gangsterfilm scheint in letzter Zeit wieder zu Ehren zu kommen. Vor allem die «public enemies», die während der dreissiger Jahre die Vereinigten Staaten von Amerika in Atem hielten, leben im Film wieder auf. Penns «Bonnie & Clyde» und Carmans «Bloody Mama» haben bereits zwei mörderische Familienclans unter die Zerrlupe genommen; Aldrich nimmt sich nun des blutigen Treibens der Grissom-Sippe an.

Eine verwöhnte Millionärstochter wird von kleinen Gelegenheitsverbrechern gekidnappt (ihr Begleiter wird dabei erschossen) und daraufhin von den Grissoms in einem «freundschaftlichen» Privatkrieg «übernommen». Slim, der debile Anführer, verliebt sich in seine attraktive Geisel und «beschützt» sie vor der Zudringlichkeit der anderen Bandenmitglieder. Das unfreiwillige Gangsterliebchen macht nun eine innere und äussere Wandlung durch und bringt dem linkischen Verehrer zuerst Verständnis und schliesslich sogar Zuneigung entgegen. Nach einem blutigen Showdown, das mit dem Tod der Kidnapper endet, begleitet das Luxusflittchen Slim aus freien Stücken auf dessen letzte, ausweglose Flucht. Hinter der Fassade der Gewalttätigkeit liegt das eigentliche Thema des an sich konventionell inszenierten Films: die Beziehungslosigkeit zwischen den Men-

schen. Die Tochter aus gutem Hause ist ein «enfant gâtée» in jeder Hinsicht. Was ihr jedoch fehlt und wonach sie sich sehnt, sind Liebe und Verständnis ohne Berechnung. Die elterliche Gleichgültigkeit, die Kaltschnäuzigkeit des standesbewussten Vaters («Sie wäre besser tot», meint er beim Anblick seiner befreiten Tochter) und die farblosen Mitgiftjäger haben ihr Seelenleben verkümmern lassen. Die Erfahrung, dass jemand sie um ihrer selbst willen begehrt und sich ihr als Partner anbietet, ist für das Mädchen überwältigend. Hin- und hergerissen zwischen Abscheu und Neugier, von hysterischer Angst geschüttelt und von unbekanntem Gefühlen aufgewühlt, durchläuft die Tochter eine eigentliche Metamorphose. Aus Ekel, Hass und Misstrauen keimt eine zarte, bitter-süsse Liebe auf zu dem Mann, der ihr zu einer eigenen Persönlichkeit verholfen hat.

Slim Grissom andererseits, der weinerliche, mit einem starken Mutterkomplex behaftete unbarmherzige Killer, erscheint sein Opfer wie ein Wesen von einem anderen Stern. Er kennt nur das Elend, das Slumleben im Hinterland von Kansas und ist bewusstlos in seiner Kreativität befangen. Verhöhnt und verspottet vom Clan, kann er sich allein mit Hilfe des nackten Terrors eine gewisse Geltung vor sich und den anderen verschaffen. Seine unterentwickelten Geistesgaben haben ihn in einem Stadium der Reife verharren lassen, das demjenigen eines Kindes entspricht: So wie ein Kind gleichzeitig zärtlich und grausam sein kann, liebt und mordet er. Ein sittliches Bewusstsein geht Slim fast völlig ab; die ständige Verwirrung der Gefühle, in der er sich treiben lässt, löst abwechselnd Hass, verbunden mit Gewalttätigkeit, oder Zärtlichkeit, verbunden mit kindlicher Hilflosigkeit, aus. Im Mädchen erkennt er sich als Mann: Die Sexualität nimmt erstmals ihren natürlichen Verlauf, anstatt sich in der sublimierten Form von Gewalttaten Bahn zu brechen. Das Spielzeug – als solches sieht er anfänglich die Geisel – entwickelt

eigenständiges Leben, dem er Liebe entgegenbringen kann und von dem er sich Gegenliebe erhofft. Entführer und Entführte erfüllen sich gegenseitig; aus der Lieblosigkeit des sozialen Milieus entspringt die Sehnsucht nach einer echten zwischenmenschlichen Bindung.

«The Grissom Gang» beschwört die Zeit der Depression, in der so viele Menschen den Halt verloren haben, auf beklemmende Weise. Dekor und Stimmung scheinen authentisch; die Musik im Sound der dreissiger Jahre unterstreicht mit ihrem plärrenden Ton hektischer Fröhlichkeit die Trostlosigkeit des sozialen Hintergrundes. Die Ansätze zur Gesellschaftskritik, die Aldrich da und dort antönt, sind allerdings hauptsächlich ein Mittel zum Zweck: einen Rahmen zu schaffen für Stimmungen, die zarte Regungen und brutale Ausbrüche einschliessen. Die dumpfe Atmosphäre latenter Gewalttätigkeit, die schliesslich in einer Blutorgie explodiert, wird durch die schweissüberströmten Körper der Darsteller vordergründig evident: Schwammige Gesichter von erschreckender Hässlichkeit und zerfliessende Konturen vereinigen sich zu einer Galerie des Schreckens, die Mitleid und Abscheu zugleich erregt. Hervorragend agieren die verschiedenen Schauspieler; vor allem das feindsosierte Spiel von Kim Darby (bekannt als Göre neben John Wayne in «True Grit») in der sensibel nachempfundenen Rolle der Millionärstochter und die überzeugende Charakterstudie von Scott Wilson (bekannt aus «In Cold Blood») als psychopathischer Bandenführer stehen im Vordergrund.

Zu guter Letzt bleibt jedoch eine Frage offen, die nicht so leicht zu beantworten ist: Lässt sich die dargestellte Roheit (zeitweilig gleicht der Kinosaal einem Schlachthaus) überhaupt rechtfertigen? Das Problem der Gewalt auf der Leinwand betrifft selbstverständlich (oder leider) nicht bloss «The Grissom Gang»; die Eskalation des Terrors nimmt offenbar kein Ende. Was nun Aldrichs Film anbelangt: Hier scheint mir das Mass des Zumutbaren gesprengt, denn die realistischen Szenen dienen der Unterhaltungsfunktion des Gangsterfilms und nicht der Analyse eines Gesellschaftsphänomens.

Urs Mühlemann