Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 32 (1972)
Heft: 12

Rubrik: Filmbesprechungen

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: 07.01.2026

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

Filmbesprechungen

Sunday, Bloody Sunday III—IV. Für reife Erwachsene

Grossbritannien 1971. Produktion: Vectia Films; Verleih: Unartisco; Regie: John Schlesinger; Buch: Penelope Gilliat; Kamera: Billy Williams; Musik: Ron Geesin, W. A. Mozart; Darsteller: Glenda Jackson, Peter Finch, Murray Head, Peggy Ashcroft, Tony Britton u. a.

Aufmerksamkeit erregt der neue Film von John Schlesinger («Midnight Cowboy», Fb 3/70) vorerst durch eine ungewöhnliche Dreiecks-Variante: Um Bob, einen jungen Künstler, rivalisieren eine geschiedene Frau und ein schon etwas älterer jüdischer Arzt. Das Nebeneinander von homosexueller und heterosexueller Beziehung und die Darstellung der ersteren mögen dabei als ein Tabubruch erscheinen, mindestens von manchen Zuschauern noch so empfunden werden. Indes hält sich der Film nichts darauf zugute, sein Umgang mit der gleichgeschlechtlichen Liebe ist bemerkenswert ungezwungen und sachlich. Das Verhältnis zwischen den beiden Männern wird mit gleicher psychologischer Souplesse behandelt wie dasjenige zwischen der Frau und ihrem jüngeren Freund. Insbesondere erscheint es nicht etwa bloss unter geschlechtlichem, sondern unter vollmenschlichem Aspekt. Seine Einordnung in die Thematik des Films wirkt folgerichtig.
In den beiden parallelen Verhältnissen Bob/Dr. Hirsh und Bob/Alex (letzteres der Name der Frau) wird eine Problematik variiert, für die Bobs Charakter den Katalysator abgibt. Ichbezogen, empfindlich und zur Austragung von Konflikten nicht fähig, verbindet der junge Mann Naivität und Rücksichtslosigkeit. Unter dem Vorwand, unberechtigte «Besitzansprüche» abzuwehren, verweigert er alle Verbindlichkeit in der Beziehung zu seinen Partnern und wechselt bei jeder auftretenden Schwierigkeit vom einen zum andern, bis er sich schliesslich mit seiner beruflich motivierten Abreise nach Amerika beiden entzieht. Hirsh, der durch seine Veranlagung ohnehin gesellschaftlich in eine Randstellung geraten ist, findet sich eher in diese Situation einseitiger Abhängigkeit als Alex, die ihre verletzten Gefühle kaum zu verbergen vermag. Beiden fällt es aber von Anfang an schwer, die Rolle freier, unabhängiger Partner durchzuspielen. Die Jahre und die Erfahrungen, um die sie älter sind als Bob, bringen ihnen nicht nur die Angst vor einem Verlust, vor der Vereinsamung näher. Sie reagieren auch empfindlicher auf das Fehlen von Verlässlichkeit in ihrer Beziehung zu Bob, auf die Verweigerung einer Geborgenheit in den gegenseitigen Gefühlen.
Auf der Basis dieses sorgfältig herausgearbeiteten psychologischen Unterbaus tastet sich der Film zu Existenzproblemen vor. Eine Jugenderinnerung etwa des Arztes an seine kultische Einführung in die Gemeinschaft der Erwachsenen artikuliert die Frage nach der Bedeutung von Entscheidungen, nach der Befähigung, durch Einsicht und Wille das Leben einzuzirkeln. Schon zuvor wurde angedeutet, was in der Folge deutlicher hervortritt: Menschsein bedeutet nicht bloss planen und gestalten, sondern immer auch abhängig, ausgeliefert sein, sich zum Narren machen, verlassen werden, leiden. Einen Sinn vermag der Film dieser Einsicht dann freilich nicht abzugewinnen. Er endet vielmehr in Resignation, die er — besonders bei Dr. Hirsh — in eine Äusserung gedämpften, schon fast in Abgeklärtheit übergehenden Schmerzes kleidet.
Dieser Schluss verrät gerade in seiner Gediegenheit eine Schwäche des Films. Die ästhetische Glätte der Inszenierung, die bei Schlesingers neueren Arbeiten immer wieder Argwohn erregte, deckt auch hier Abgründe zu, entlässt den Zuschauer mit einer Geste falscher Versöhnlichkeit. Die Art des Films, es bei halbwegs Aus-

gesprochenem bewenden zu lassen, die zuerst dem Milieu angemessen erscheint, wird zu einer verwischenden Stilgeste. Das ist um so bedauerlicher, als Schlesinger anderseits gegenüber seinem letzten Film bedeutend weniger über die Rampe spielt und durch ironische Nuancen Gewicht wegzunehmen weiss. Er zeigt auch eine glückliche Hand in der Wahl und der Führung der Darsteller, welche die delikate Studie, soweit sie dennoch gelungen ist, wesentlich erst möglichen. ejW

L'armée des ombres (Die Schattenarmee)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Frankreich 1969. Produktion: Valoria; Verleih: DFG; Regie: Jean-Pierre Melville; Buch: J.-P. Melville, nach dem Roman von Joseph Kessel; Kamera: Pierre Lhomme; Musik: Erik De Marsan; Darsteller: Lino Ventura, Simone Signoret, Paul Meurisse, Paul Crauchet, Jean-Pierre Cassel u. a.

Jean-Pierre Melville hat die französische Résistance selbst erlebt. Distanziert, sachlich und völlig unpathetisch gestaltete er nun nach über 25 Jahren in «L'armée des ombres» seine Erinnerungen an die damaligen Ereignisse. Dabei geht es ihm allerdings weniger um die äusseren Aktionen der gegenüber den deutschen Besatzern anfänglich völlig ohnmächtigen Widerstandskämpfer, als vielmehr um das seelische Abenteuer, die innere Belastungsprobe, welche sie durchzustehen hatten. Widerstand bedeutet so vor allem eine Geisteshaltung, die absolute Unterordnung unter das Ziel der Befreiung, und erst in zweiter Linie «Heldentaten». Folgerichtig sind die verschiedenen Aktionen — Flucht aus dem Konzentrationslager nach England, Rückkehr nach Frankreich, erneute Gefangennahme, Befreiung aus der Gestapo-Zelle usw. —aus der Sicht des einzelnen Kämpfers und auch aus derjenigen des Zuschauers nur schwer zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzufügen. Nicht ersichtlich wird auch irgendein Erfolg dieser Kampfhandlungen, was eine äusserst beklemmende und zermürbende Grundstimmung aufkommen lässt. Zwischen den einzelnen Aktionen geschieht nichts; oder nur scheinbar nichts, denn in diesen Momenten sind die Kämpfer völlig auf sich selbst gestellt und erst jetzt zeigt sich das ganze Ausmass der psychischen Belastung. Hier wird am Detail die ganze Tragweite des Begriffes «Widerstand» aufgezeigt. Während die Partisanen gezwungen sind, nach aussen hin eine Maske zu tragen, indem sie sich unbeteiligt, emotionslos und durchschnittlich geben, droht sich ihre innere Einstellung immer wieder durch kleine, scheinbar unbedeutende Gesten zu verraten. Ein leises Zittern beim Anzünden einer Zigarette oder ein etwas allzu ängstlicher Blick könnte, vom Gegner richtig gedeutet, eine vernichtende Katastrophe auslösen. Neben dieser ständigen angstvollen Spannung quält sie vor allem auch ihre grosse Einsamkeit. Obwohl sie gemeinsam für ein hohes Ideal kämpfen und Freundschaft — ein weiteres zentrales Anliegen Melvilles — eine wichtige Rolle spielt, kann keiner dem andern volles Vertrauen schenken. Bei den grausamen NS-Folterpraktiken besteht nämlich immer die Gefahr des Verrats, und Verräter müssen im Interesse der Sache ausnahmslos eliminiert werden. Im Film geschieht dies an zwei Stellen, und gerade hier wird die tiefe menschliche Tragik der damaligen Situation am augenfälligsten. Jean-Pierre Melville verzichtet auf alles Reisserische, jede Sensationshascherei ist ihm völlig fremd. Er erreicht die seltene Intensität seiner Aussagen vielmehr durch subtile Schilderung der psychologischen Vorgänge und meisterhafte Wiedergabe der Details. Dabei gelingt es ihm, weit über den historischen Rahmen hinausgehende allgemeingültige Aussagen über menschliches Verhalten filmisch zum Ausdruck zu bringen. Die Diskrepanz zwischen dem äusseren Auftreten der Partisanen, ihrer Maske, und ihren wirklichen Gefühlen erzeugt dabei eine anhaltende innere Spannung, die indirekt einen nachhaltigen Eindruck vom überzeugenden Engagement Melvilles hinterlässt. Die hohe Qualität des Filmes ist aber nicht zuletzt auch auf die hervorragenden Leistungen der Darsteller zurückzuführen. Hier ist insbesondere auf Lino Ventura und dessen aussergewöhnlich nuancierte Wiedergabe des scheinbar so nüchternen Gerbier hinzuweisen. R. von Hospenthal

La polizia ringrazia (Terror über der Stadt)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Italien/BRD 1972. Produktion: Primex Italiana/Dieter Geissler; Verleih: DFG; Regie: Stefano Vanzina; Buch: Lucio De Caro, Steno; Kamera: Riccardo Pallottini; Musik: Stelvio Cipriani; Darsteller: Enrico Maria Salerno, Mariangela Melato, Mario Adorf, Franco Fabrizi, Cyril Cusak u. a.

Es handelt sich um keinen ausserordentlichen Film; er ist gut fotografiert und packend, erinnert aber an schon oft Gesehenes. Und eben darum seien ein paar Überlegungen dazu angestellt.
Die Geschichte berichtet vom Kampf der Römer Polizei gegen das Verbrechen. Im Mittelpunkt steht der «gute» Dottore Bertone, Chef des Morddezernats. Er widmet sein ganzes Leben seinem Beruf und engagiert sich persönlich dabei. Er ist erfolgreich und bekannt. Dann wird der Mörder, den er geschnappt hat und von dem jedermann weiss, dass er schuldig ist, freigesprochen; bei der zweiten Verhaftung wegen Tragens einer Schusswaffe provoziert er eine Schlägerei auf dem Revier und wird übel zugerichtet. Gegen Bertone wird Anklage erhoben. Das Gesetz schützt den Verbrecher, ebenso die Zuhälter; Prostitution ist eine gute Einnahmequelle für das organisierte Verbrechertum, aber der Polizei sind die Hände gebunden. Sie kann sich nicht einmal in Notwehr der Waffe bedienen; Presse und Volksmeinung begehren auf, es sind schon Unschuldige verletzt und getötet worden. «Verbrecher und Journalisten sind stärker als wir», bemerkt Bertone resigniert. Der Assistent des Staatsanwalts hindert ihn daran, einen Mörder festzunehmen, der ein Mädchen als Geisel vor sich herschiebt; bei der Verfolgung wirft er es vom Motorrad, unter die Räder des Polizeiwagens. Unterdessen nimmt es eine Selbstjustizorganisation auf sich, mit den Verbrechern abzurechnen, die von den Behörden nicht abgeurteilt werden. Bertone findet heraus, wer dahintersteckt: hohe Persönlichkeiten, die die Wiedereinführung der Todesstrafe gefordert haben, rechtsgerichtete Zirkel, die eine Verunsicherung der Bevölkerung anstreben, um den Weg für eine Diktatur zu ebnen, Industrie- und Wirtschaftskreise, der pensionierte Polizeipräsident und ehemalige Polizisten, die «zu weit gegangen waren» und deshalb entlassen wurden. Bertone wird erschossen, sein Vize, immer an seiner Seite, entpuppt sich selbst als Mitglied des Selbstjustizclubs. Wie die Leiche Bertones gefunden wird, fährt der Minister vor und macht den Assistenten des Staatsanwalts, der Verdacht schöpft, da Bertones Unterlagen verschwunden sind, auf die glänzende Karriere aufmerksam, die ihm bevorstehe, wenn ... Und die höchsten Polizeifunktionäre schauen von ferne zu.
Der Film enthält Unwahrscheinlichkeiten und reicht in der Ausschöpfung der Problematik nie an «Le mani sulla città» (Fb 5/65) und «Il caso Mattei» (Fb 7/72) heran. Italienische Streifen, die innenpolitische Missstände anprangern, sind in letzter Zeit zur Regel geworden: Verwandt mit «Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica» (Fb 7/72) und «L'istruttoria è chiusa: Dimentichi!» (Fb 4/72, lässt «La polizia ringrazia» eine bestimmte Tendenz erkennen: Man geht aus dem Kino mit grossen Sympathien für den gescheiterten Kommissar und einer ohnmächtigen Wut gegen die allmächtige Polizeimaschinerie, die sich dem Diktat von Wirtschaft und Politik zu unterwerfen hat. Wenn die paar wenigen «guten» Kommissare zurückgebunden werden und selbst die hohen Polizeikreise so wenig an die Polizei glauben (dürfen?), dass sie private Selbstjustizkommandos unterstützen (müssen?), drängt es sich da nicht für jeden Bürger auf, die Vergeltung von Verbrechen selbst an die Hand zu nehmen? Polizei und Gerichtsbarkeit, unter Druck gesetzt vom (und unter einer Decke mit dem) Establishment, erledigen die ihnen zustehende Arbeit (bewusst?) mangelhaft; es ist ihnen zu misstrauen. Von daher ist der Film, wenn auch recht grob in der Argumentation, «links». Abhilfe kann geschaffen werden, indem jeder selbst für Recht und Ordnung kämpft, und ... vielleicht wäre eine Diktatur gar nicht so schlecht ... So besehen steht der Film, plump in den Folgerungen, «rechts». Was nun? Der Verdacht taucht auf, die

Kriminalstory sei bloss mit sozialpolitischer Problematik verwoben, damit der Film gewagter, heisser, anstössiger erscheint; die wenig durchdachten, suggerierten Konsequenzen weisen darauf hin. Es ist schade, dass nicht durchexerziert wird, was geschähe, wenn jeder sich als befugt ansähe, Ruhe und Ordnung im Staat mit Gewalt zu erhalten. Ein Ansatz zu einer tieferen, anders gelagerten Diskussion, die fruchtbarer ausfallen könnte als die emotionellen Spielereien dieses Films, wird übergangen: eine Journalistin bemerkt einmal, man komme nicht kriminell auf die Welt, sondern werde so. Der Versuch, am Schluss in der Gestalt des Beamten von der Staatsanwaltschaft, der sich selbst vom Minister nicht einschüchtern lässt, Hoffnung und Vertrauen in die Behörden zu erneuern, da doch immer wieder einzelne Gutwillige da sind, dieser Versuch ist ein lächerliches Pflästerchen auf die eiternde Wunde einer in Kriminalität und Korruption verfangenen Gesellschaft.

Reto Müller

The Culpepper Cattle Co. (Greenhorn)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

USA 1971. Produktion: Richards & Helmick; Verleih: Fox; Regie: Dick Richards; Buch: Eric Bercovici, Gregory Prentiss, nach einer Story von Dick Richards; Kamera: Lawrence Edward Williams, Ralph Woolsey; Musik: Tom Scott, Jerry Goldsmith; Darsteller: Gary Grimes, Billy «Green» Bush, Luke Askew, Bo Hopkins, Geoffrey Lewis u. a.

Amerikanische Wildwester der besseren Sorte erzählen heute nicht mehr einfach eine Geschichte, sie bieten gleichzeitig Auseinandersetzung mit der Geschichte des Wilden Westens, seinen Helden, seinen Lebensformen. Dies alles meist unter dem Akzent der Entmythologisierung. So bringt uns Dick Richards diesmal eine Geschichte eines Jungen, durch den und mit dem wir der Wirklichkeit des romantischen Westens begegnen. Ben ist 16, der Sohn einer Wäscherin, und träumt von richtiger Cowboyromantik, von Reiten und Schiessen. Er erreicht es, als Küchenjunge bei einem Treck mitreiten zu dürfen, der Rinder zum Verkauf quer durch das Land treibt. Sofort setzen Ernüchterungen ein; die Arbeit ist schwer, die Landschaft unter den Rinderhufen staubig, und die Männer sind derb und schmutzig. Es gibt Begegnungen mit Banditen, die Schiessereien und Tote zur Folge haben. Dann werden ausgerechnet während Bens Wache die Pferde gestohlen. Sie treiben das Vieh durch eine Weide an eine Wasserstelle, die beide einem Grossgrundbesitzer gehören, der erst unverschämt hohe Entschädigungen verlangt und ihnen dann die Waffen abnimmt und sie davonjagt. Aber der Treckführer lässt sich alles gefallen, weil er nur seine Tiere sicher zur Verkaufsstelle bringen will. Da waren aber auch friedliche Siedler, Mitglieder einer Sekte, die unter der Führung ihres Predigers das Land der Verheissung suchen. Auch sie werden vom Grossgrundbesitzer davongejagt, wollen aber bleiben. Ben sieht ihre Hilflosigkeit und bleibt bei ihnen, vier Raufbolde unter den Viehtreibern kehren zurück. Es kommt zum Kampf, bei dem die Vier, aber auch viele der Angreifer fallen. Ihr Opfer war freilich umsonst, denn nun wollen die Siedler der Gewalt weichen. Ben reitet allein weiter. Irgendwohin. Er hat Menschen, Arbeit, Gewalt und Tod kennengelernt, seine Reifezeit ist zu Ende.

Das ist zunächst einmal ganz einfach ein ausgezeichnet gemachter Western, der die alten Stereotypen und Formen geschickt zu modernisieren versteht und vor allem durch eine grossartige Bildarbeit brilliert. Die Gegenlichtaufnahmen, die Grossaufnahmen der Gesichter, das alles ist mehr als nur schönes Bild, es hat Aussagewert. Dazu kommt, dass Typen, Szenen, Situationen «stimmen». Regisseur Richards hat seine Geschichte des Westens ebenso studiert wie auch die grossen Werke der Gattung. So scheint vor allem Howard Hawks' «Red River» (1948) durch diese Geschichte immer wieder durch. Darüber hinaus aber bietet die Erzählung

vom Reifeprozess des Jungen eine Begegnung mit Gewalt, Feigheit und Opportunität, zwischen denen Ben seinen eigenen Weg suchen muss, der ihn von allen distanziert. Kann man in dieser Geschichte wie schon so oft beim Western eine gesellschaftspolitische Aussage über die Generation der jungen Amerikaner herauslesen? Ein Film also, der doch wert ist, dass man über ihn nachdenkt, sich mit ihm auseinandersetzt. Nicht übersehen darf allerdings werden, dass er, um dem Zuschauer sein Anliegen möglichst augenfällig zu machen, ein überdurchschnittliches Mass an Brutalitäten aufbietet. Erika Haala (FS)

Hannibal II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Schweiz 1972. Produktion: Filmteam Zürich/SRG/Willner; Verleih: Rialto; Regie: Xavier Koller; Buch: Xavier Koller, Hans Schmid; Kamera: Hans Liechti; Musik: Jonas C. Haefeli; Darsteller: Fred Tanner, Markus Mislin, Anestis Vlahos, Maria Giouroussi, Frangoulis Frangoulis u. a. sowie 65 Statisten aus kretischen Dörfern.

In einer Gesellschaft, die dermassen komplex und schwer durchschaubar ist wie die unsrige, scheint es kein Zufall zu sein, dass die jungen Deutschschweizer Filmemacher die Welt vorwiegend durch die Augen des Einzelnen, aus dem Blickwinkel des isolierten Individuums heraus zu begreifen suchen. Nach Savoldellis «Stella da Falla» (Fb 2/72) und Georg Radanowicz «Alfred R.» wählte nun auch der 28jährige Xavier Koller, der an den Solothurner Filmtagen 1970 mit seiner Spielfilmstudie «Fanö Hill» aufhorchen liess, in seinem neuesten Film «Hannibal» diese subjektive Perspektive. Sie vermag wohl am deutlichsten die Isolierung der Jugend und ihre Ohnmacht dem festgefügten Ganzen unserer Gesellschaft gegenüber auszudrücken. Wo die Integrierung in die Gemeinschaft, in der man lebt, fehlt oder noch fehlt, bleibt neben der Flucht — so Georg Radanowicz' Geschichte eines Selbstmörders — auch die Möglichkeit, die Stellung eines interessierten Zuschauers einzunehmen.
Caspar, die Hauptfigur in «Hannibal», ist ein solcher Zuschauer. Wie andere Jugendliche steht er seiner Umgebung als Fremder und Fragender gegenüber. Auf einer Reise stösst er am Mittelmeer sozusagen per Zufall auf eine ihm völlig fremde Dorfgemeinschaft. Unbefangen beobachtet er das einfache, karge Leben der Dorfbewohner, welche sich von einer Handvoll brutaler Soldaten tyrannisieren lassen. Während er anfänglich noch völlig frei und unabhängig ist, gerät er mit steigender Integrierung immer mehr in den Bereich der im Dorfe herrschenden Machtstrukturen. Dennoch wagt er es, Fragen nach den Grundlagen der geltenden Ordnung zu stellen. Indem er so versucht, der von allen stillschweigend akzeptierten und durch die Kirche geförderten Mystifizierung der herrschenden Verhältnisse mit rationalen Argumenten auf den Grund zu gehen, wird er schliesslich zur ernstlichen Gefahr für «Ruhe und Ordnung». Instinktiv wird dies von Dorfbevölkerung und Soldaten erkannt, worauf sie gemeinsam eine Hetzjagd auf Leben und Tod veranstalten. Nur mit knapper Not gelingt Caspar die Flucht auf eine geheimnisvolle Insel, welche drohend den Dorfbewohnern die freie Sicht aufs offene Meer verdeckt. Diese Insel scheint das Zentrum der Macht zu sein, sie wird von den Dörflern nur mit scheuen Blicken betrachtet und ist für sie absolut tabu. Caspar irrt nun durch verlassene, dem Einsturz nahe Häuserreihen und begegnet ausser Ratten keinem einzigen Lebewesen. Doch plötzlich gerät unser Abenteurer in die Fänge eines alten, anscheinend geistesgestörten Mannes. Dieser murmelt ständig Ordnungs- und Durchhalteparolen vor sich hin und führt im Ärztekittel an eingefangenen Ratten, seinen «Patienten», sinnlose «Obduktionen» durch. Er erhält ihr Leben nur, um es dann später vernichten zu können. Caspar kennt diesen Alten, er war es, der in Offiziersuniform die von der Dorfbevölkerung geopferten Lebensmittel abholte. Der Greis lebt in einer längst vergangenen Welt, er ist innerlich schon längst gestorben. Dennoch gelingt es ihm, den sich anfänglich wehrenden

Caspar zu seinem willenlosen Sklaven zu machen, der folgsam an grausamen Tötungshandlungen teilnimmt, schliesslich aber das Gewehr auch auf seinen Beherrscher richtet, wobei es offen bleibt, ob dies ein Akt der Auflehnung gegen den Alten und seine Welt ist, oder ob Caspar nur als Stärkerer an dessen Stelle tritt.
Es liegt auf der Hand, dass «Hannibal» eine Art Parabel ist. Sie ist differenziert, anspruchsvoll und keineswegs eindeutig. Dennoch ist es Xavier Koller gelungen, das Ganze äusserst lebendig und optisch gekonnt in Szene zu setzen; in keinem Augenblick wird er zu theoretisch, zu abstrakt. Dazu trug auch wesentlich die hervorragende Kameraführung von Hans Liechti bei. Dieser be-greift die Welt im ursprünglichsten Sinn des Wortes, er tastet die Gegenstände und Menschen behutsam ab, um dann wieder leichthin über sie hinwegzuhuschen. Sehr gelungen ist auch die treffende, der Handlung feinfühlig angepasste Musik von Jonas C. Haefeli, die übrigens auf einer Schallplatte erhältlich ist. Schauspielerisch erweist sich Markus Mislin (Caspar) als begabtes Talent, an welches noch einige Erwartungen zu knüpfen sind. Fred Tanner verlieh dem Arzt dämonische, aber auch tief menschliche Züge.
So gekonnt einzelne Szenen auch sein mögen, beispielsweise die turbulente Fress- und Vergewaltigungsorgie, oder das rattengleiche Irren Caspars durch das Ruinenlabyrinth, so haften dem Film als Ganzem auch einige wesentliche Mängel an: So zum Beispiel die Passagen, in denen sich nicht zwingende Wiederholungen einstellen: die Spannung fällt dann jeweils in sich zusammen und das Ganze wird zu langatmig, wenn nicht gar langweilig. Auch wirken sich einige Ungereimtheiten in der Sprache und im Ablauf der Erzählung störend aus. Dennoch kann «Hannibal» als vielversprechender Anfang eines begabten Schweizer Jungfilmers betrachtet werden, der hoffentlich in seinem Schaffen noch lange nicht am Ende steht.

R. v. Hospenthal

The New Centurions (Polizei Los Angeles Ost) III. Für Erwachsene

USA 1972. Produktion: Winkler/Chartoff; Verleih: Vita; Regie: Richard Fleischer; Buch: Stirling Silliphant, nach dem Roman von Joseph Wambaugh; Kamera: Ralph Woolsey; Musik: Quincy Jones; Darsteller: George C. Scott, Stacy Keach, Jane Alexander, Scott Wilson, Rosalind Cash u. a.

Einerseits knüpft dieser Film an die halbdokumentarischen FBI-Geschichten der fünfziger Jahre an, andererseits passt er in den augenblicklichen Trend in den USA zur Aufwertung und Stärkung der Polizei. In seiner geradezu brillanten Machart ist dieses Reportagespiel aus dem Alltag der Polizei mit «Brennpunkt Brooklyn» (Fb 4/72) zu vergleichen, nur wird die Polizei aus einer anderen Perspektive gezeigt, ohne das sich das zu aufdringlicher Idealisierung verdichtet. Es beginnt mit Streiflichtern auf die Ausbildung, die an Ranger-Härten erinnert, und geht bis zum Streifendienst im Funkwagen. Es gibt keine sensationellen Fälle aufzuklären. Man ist nicht bei der Kriminalpolizei. Man wird zu Ehekrachs mit Bedrohung gerufen, zu Schlägereien und Einbrüchen, muss bei Kindesmisshandlungen eingreifen und bei Überfällen usw. Man kennt sein Revier und alte Kunden. Andy Kilvinski ist ein erfahrener Polizist, der den Nachwuchskräften einige Regeln mitzugeben hat. Als er pensioniert wird, weiss er mit sich nichts mehr anzufangen und schiesst sich eine Kugel in den Kopf. Roy Fehler will eigentlich Jus studieren und braucht den Job nur, um Geld für Frau und Kind zu verdienen. Aber er findet Gefallen am Polizeidienst und gibt das Studium auf. Dadurch zerbricht seine Ehe; die Frau hält die ständige Abwesenheit des Mannes, der Nachtdienst hat, und die Sorge um ihn nicht mehr aus. Roy war bei einem Einsatz lebensgefährlich verletzt worden und eben noch davongekommen. Trotzdem macht er wieder Streifendienst, verfällt aber dem Alkohol; nur die Begegnung mit der farbigen Krankenschwester gibt ihm Halt. Das Glück ist nicht von Dauer: ein Einsatz bei einem Ehekrach bringt ihm einen zweiten Bauchschuss, er stirbt.

Dieses spannend zubereitete Geschehen mit seinem Querschnitt durch Typen und Charaktere sowie seiner Mischung von Dienst und Privatproblemen wird noch angereichert durch Auseinandersetzungen über den Sinn dieses Berufes und Andys Philosophie vom Verfall der Sitten, die zu einem Absterben und Aufheben von Gesetzen und Vorschriften führe. Damit werde äusserlich die Kriminalität zwar geringer, weil nichts mehr übertreten werden könne, aber die Unsicherheit grösser.
Das ist Nixons Appell an die Nation zur Stärkung von Law and Order. Er ist aus dem Film herauszulesen, doch hat er keine aufdringliche politische Schlagseite. Diese packende Darstellung des Polizeialltags versucht recht geschickt, dem Zuschauer gewissermassen alles zu bieten: Spannung, Gemütsappell, Nachdenklichkeit. In dieser Art ist der Film trotz einer gewissen Modernisierung des Reportagestils eine typische Hollywood-Arbeit. e. h. (fd)

Le chat (Die Katze)

Frankreich/Italien 1971. Produktion: Lira/Cinétel/Gafer/Comacico/Unitas; Verleih: Monopole-Pathé; Regie: Pierre Granier-Deferre; Buch: Pascal Jardin, P. Granier-Deferre, nach dem Roman von Georges Simenon; Kamera: Walter Wottitz; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Jean Gabin, Simone Signoret, Annie Cordy, Jacques Rispal, Harry Max, Carlo Nell, Yves Barsacq u. a.

Gleichgültigkeit kann tiefer verletzen als offener Hass, indem meist noch ein Fünkchen der einstigen Liebe zu spüren ist. Das erfährt Clémence, eine ehemalige Artistin und seit 20 Jahren mit dem Schriftsetzer Julien verheiratet. Sie wohnen noch zusammen — aus Konvention oder Gewohnheit, aber sie leben nicht mehr miteinander. Sie kaufen jeder für sich ein, kochen getrennt, schlagen sich die Türen vor der Nase zu usw. Vor allem die Frau leidet darunter, sie ist das Opfer, weil sie den Mann noch liebt. Ihre verzweifelten Versuche, wenn nicht seine Liebe, so doch wenigstens Beachtung und Anteilnahme zurückzugewinnen, füllen den Film. Ein hoffnungsloses Unterfangen, das nicht nur an seiner sturen Missachtung, sondern an einem dritten Hausgenossen scheitert: der Katze, die der Mann vor längerer Zeit ins Haus gebracht hat und auf die er seine Zuneigung konzentriert, die den Rest seiner verkümmerten Liebesfähigkeit absorbiert. Die aufgestauten Kränkungen, das demütigende Übersehen, alle gescheiterten Versuche zum Gespräch, führen schliesslich bei Clémence zum Kurzschluss: Sie erschiesst die Katze mit dem Revolver, den ihr Julien mit der Aufforderung zum Gattenmord in die Hand gedrückt hat. Und damit ist auch das letzte Wort zwischen ihnen gestorben. Erst nachdem die Frau über dem Kasten mit seinen meist beleidigenden Zettelnachrichten — dem einzigen Kommunikationsträger zwischen ihnen — zusammengebrochen ist und an einem Herzanfall stirbt, spricht er sie an. Dann tötet er sich durch Tabletten. Warum? Weil das Leben ohne seine Frau sinnlos geworden ist? Aber wie erklärt sich dann sein unmenschliches Verhalten?
Der Film hat ausser einigen Ungereimtheiten zwei gravierende Schwächen: seine Vorliebe für dick aufgetragene Symbolik und seine undistanzierte, in die Nähe der Rührseligkeit geratende Beschreibung. Die Symbolik ist so vieldeutig wie aufgesetzt und häufig aufdringlich (Müllwagen!). Mit harten Schnitten wird der der Katastrophe zusteuernden Ehe der Abbruch des verfallenen Wohnviertels gegenübergestellt; das Haus der beiden befindet sich am Ende einer Sackgasse, ist eine Insel in einer Schuttwüste — eine dem Untergang geweihte Insel: Das Bild der Aussenwelt entspricht dem inneren Zustand der Menschen. Dagegengestellt die ringsum aus dem Boden schiessenden sterilen Hochhäuser als Symbole einer neuen Zeit, Zeichen für Nüchternheit, Kühle und Distanz? Vor dem Umkippen in blosse Sentimentalität rettet ihn die hervorragende Darstellung von Simone Signoret, die die Figur der Clémence so profiliert, dass sie in allen Zügen glaubwürdig erscheint. Jean Gabin dagegen verlangt die Rolle nur wenig ab; er füllt den Rahmen des bulligen, selbstgerechten, dickköpfigen Egoisten solide aus; Nuancierun-

gen verlangt der einschichtige Charakter nicht. Streichermusik und Pastellfarben heben die Erinnerungen des Paares an glücklichere Zeiten von der tristen Gegenwart ab. Ansonsten wird Musik nur sparsam eingesetzt; die brutalen Geräusche der Baumaschinen sind dem Geschehen adäquater. Der Schritt vom Mitleid zur Reflexion über die Ursachen einer solchen Entwicklung wird durch die etwas allzu emotionale Inszenierung streckenweise verbaut, obwohl im Dialog einige Male der Versuch einer Differenzierung gemacht wird. -eu- (fd)

The African Elephant (Seine Majestät, der Elephant) II. Für alle

USA 1971. Produktion: William N. Graf & Mondy C. Ruben; Verleih: Columbus; Regie: Simon Trevor; Buch: Alan Landsburg; Musik: Laurence Rosenthal.

Simon Trevor, ein junger Engländer, beobachtete zusammen mit seiner Frau während etwa zwölf Monaten in Kenia, Uganda und Tansania das Leben der Elephanten in freier Wildbahn. Das Ergebnis dieser Expedition ist ein einmaliger Dokumentarfilm, dessen Bilder eindeutig zu den schönsten gehören, die in Tierfilmen je auf der Leinwand zu sehen waren. Hervorragend ist auch der Informationswert dieses Films. So wird etwa gezeigt, wie die Elephantenherden streng matriarchalisch organisiert sind und wie sie auch den verletzten und verkrüppelten Artgenossen Schutz und damit eine Überlebenschance gewähren. Besondere Aufmerksamkeit schenkte Trevor den Jungtieren: Die anfänglich noch sehr unbeholfenen Elephantenbabys stolpern zum Beispiel oft über den eigenen Rüssel und wissen das seltsame Ding auch sonst nicht so recht zu gebrauchen. Wie dies zu geschehen hat, lernen sie dann mit der Zeit von ihren Müttern. Diese vermitteln ihnen auch Wärme und Geborgenheit, welche für ihre Entwicklung von entscheidender, lebenswichtiger Bedeutung sind. Am Beispiel der Jungtiere wird sodann das soziale Verhalten der Elephanten mit demjenigen anderer Tierarten verglichen und in grössere ökologische Zusammenhänge gestellt. Einmalig sind auch die Aufnahmen über den geheimnisvollen «Totenkult» der Elephanten.
Besonders bei diesen Bildern wird spürbar, wie gering unser Wissen über das Wesen und die Gefühlswelt der Tiere überhaupt ist. Wir können Tiere nur als Aussenstehende beobachten und sollten uns möglichst davor hüten, ihnen menschliches Verhalten anzudichten. Gerade bezüglich dieser Grundhaltung muss auch die Kameraführung als vorbildlich bezeichnet werden. Sie wird nirgends aufdringlich und bemächtigt sich nie der gezeigten Lebewesen; sie macht sich vielmehr den Bewegungsrhythmus der gefilmten Tiere zu eigen und erreicht dadurch, dass sich beispielsweise die Ruhe und Gelassenheit der Elephanten gefühlsmässig auf den Zuschauer überträgt. Dieser kann dadurch auf eine intensive Art an ihrem Leben teilnehmen, ohne sie allzusehr vermenschlichen zu müssen. Dieser Grundhaltung Trevors werden allerdings Musik und Begleittext auf weite Strecken nicht gerecht; sie sind oftmals verfehlt, vermögen jedoch den Wert des Filmes nicht herabzumindern. R. v. Hospenthal

---

Liza III. Für Erwachsene

Frankreich/Italien 1971. Produktion: Lira/Pegaso; Verleih Monopole-Pathé; Regie: Marco Ferreri; Buch: M. Ferreri, nach «Melampus» von Ennio Flaiano; Kamera: Mario Vulpano; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Catherine Denuve, Marcello Mastroianni, Corinne Marchand, Valérie Stroh, Pascal Laperrousaz, Michel Piccoli und andere.

«In einer Gesellschaft, die so negativ ist wie die unsrige, kann man auch selbst nur noch negativ sein. Die Personen sind am Ende, am Ende des Lebens, der Welt, sie sind isoliert und verloren.» Diese Worte stammen von Marco Ferreri, dem Regisseur von «Liza». Ganz im Gegensatz zu dieser Äusserung erscheint jedoch

beim ersten Hinsehen die Story seines neuesten Films völlig oberflächlich und banal, sie könnte einer Illustrierten entnommen sein: Da treffen sich zufällig zwei «schöne Menschen», Liza und Giorgio, dargestellt vom «Liebespaar des Jahres» Catherine Deneuve und Marcello Mastroianni. Sie begegnen sich auf einer einsamen Mittelmeerinsel, Traumparadies ungezählter Sommerfrischler von Neckermann bis Kuoni. Was ist anderes zu erwarten, als dass man sich rasch näherkommt und schliesslich nach einigem Hin und Her zusammenlebt. Auch die Auseinandersetzung zwischen Giorgio und seiner selbstverständlich älteren, weniger attraktiven Ehefrau (Corinne Marchand) passt ganz in das allzubekannte Klischee. Und da es ja selbst in der «Love Story» (Fb 5/71) Tote gibt, lässt sich auch die etwas abstossende Beziehung zwischen Giorgio und Liza irgendwie verdauen. So betrachtet, ist dieser Film tatsächlich ein totaler Reinfall, der auch durch noch so schöne Aufnahmen der zwei Weltstars nicht wettgemacht werden kann.

Es gibt in «Liza» jedoch einiges, das nicht so recht in unsere Illustriertengeschichte hineinpasst, das einen tieferen Sinn, einen Zusammenhang mit der zitierten Äusserung Ferreris erkennen lässt. So zum Beispiel die seltsame Beziehung zwischen dem Liebespaar: Giorgio besitzt einen Hund, Melampo, der aufs Wort gehorcht und ihm bei seinen Selbstgesprächen geduldig zuhört. Liza tötet Melampo und lässt sich nun ihrerseits von Giorgio wie ein Hund behandeln. Diese Herr-Hund-Beziehung wird erst von dem Moment an etwas menschenwürdiger, als Liza einen Ansatz von Eigenständigkeit zeigt. Ferreri deutet damit an, dass es notwendig wäre, sich selbst zu befreien. Diese Aussage findet ihre Parallele in der Geschichte vom revolutionären Spartakus, von welchem Giorgio erzählt, er habe als erster eingesehen, dass sich die römischen Sklaven selbst befreien müssten. Spartakus, das grosse Vorbild Giorgios, scheiterte jedoch, und dasselbe widerfährt auch allen Selbstbefreiungsversuchen in Ferreris Film: Liza versuchte sich von Zwang und Unterdrückung zu befreien, indem sie ihre Jacht-Gesellschaft verliess, landete jedoch unverzüglich in einer neuen Abhängigkeit, in derjenigen von Giorgio. Auch diesem gelingt es nicht, sich dem erlernten Verhaltensschema des Beherrschens und Beherrschtwerdens zu entziehen. Er entflieht zwar seiner ihn mit Selbstmordversuchen erpressenden Gattin und versucht sich durch seine Flucht auf eine einsame Insel vom Mechanismus der Gewalt zu befreien, wird aber dennoch selbst zum autoritären und brutalen Unterdrücker Lizas. Marco Ferreri gibt zu erkennen, dass die von ihm als negativ empfundene Gesellschaft dem Einzelnen einen gewissen Freiheitsraum belässt: So darf man etwa durchaus einfache Karotten einer komplizierten Mahlzeit vorziehen, als Weisser ein Negermädchen lieben, ein kaputtes Flugzeug rosa anstreichen oder, sofern man Alimente bezahlt, irgendwo ein Einsiedlerleben führen. Dieser von der Gesellschaft gewährte Toleranzspielraum lässt jedoch letztlich nur Scheinfreiheiten, Illusionen von Freiheit zu. Eine echte Erneuerung ist in den Augen Ferreris nicht möglich, das Individuum verschwendet seine Energien für diese Illusionen und kann sich unter diesen Umständen nicht befreien — das Flugzeug vermag sich nicht in die Lüfte zu erheben. Wagt dennoch jemand die von der Gesellschaft gesteckten Grenzen zu überschreiten, so reagiert diese dem Abtrünnigen gegenüber mit ungeheurer Brutalität: Dafür stehen die Szene vom Deserteur, der durch die Fremdenlegionäre wieder eingefangen und beinahe totgeprügelt wird, und die Sage vom Mönch, der eine schöne Hündin liebte und deswegen verbrannt worden sei.

Der Regie und den Schauspielern gelang in «Liza» eine äusserst sensible Darstellung dieser Unfähigkeit und Unmöglichkeit einer echten, tiefgreifenden Erneuerung. Es verwirrt jedoch, dass Ferreri seinen Pessimismus in geradezu penetrantschönen Bildern ausdrückt. Das ganze Szenario, die Personen, die Farben, alles erstrahlt in ungebrochener Schönheit. Auch die Einstellungen sind nach ästhetischen Gesichtspunkten äusserst sorgfältig ausgewählt. Jede Werbefirma wäre wohl stolz darauf, einen solch «ansprechenden» Film gedreht zu haben. Die Diskrepanz zwischen der in Werbemanier gedrehten «Illustriertenstory» und deren tieferen Gehalt ist beinahe unerträglich, es fehlen sowohl die erwarteten Gags als auch allen-

falls die dem Gehalt angepasste düstere Stimmung. Die so erzeugte Spannung hat eine beunruhigende, eine «unbefriedigende» Wirkung zur Folge. Dieses Verunsichern ist aber gerade die Absicht Ferreris und in ihm ist auch ein grosser Teil des Wertes von «Liza» zu sehen. Rudolf von Hospenthal

---

Nous ne vieillirons pas ensemble (Wir werden nicht alt zusammen)

III. Für Erwachsene

Frankreich/Italien 1972. Produktion: Jean-Pierre Rassam für Lido-Films, Paris, und Empire-Films, Rom; Verleih: DFG; Regie: Maurice Pialat; Drehbuch und Dialog: Maurice Pialat; Kamera: Luciano Tovoli; Darsteller: Marlène Jobert, Jean Yanne, Macha Méril, Christine Fabrega, Jacques Galland, Muse Dalbray, Patricia Piérangeli, Maurice Risch, Harry Max.

«Nous ne vieillirons pas ensemble» ist der nüchterne Bericht über die einzelnen Stationen der Trennung eines Liebespaares nach sechsjährigem Zusammenleben. Der dauernde Wechsel von Einanderweglaufen und Zueinanderzurückkommen, mit dem der Zuschauer im ersten Teil des Werks konfrontiert wird, trägt zunächst fast komödiantische Züge. Erst allmählich erkennt man die versteckte Tragik dieses Falles, bei dem die Partner einander verfallen sind, ohne sich jedoch glücklich machen zu können. Jean (Jean Yanne) repräsentiert in mustergültiger Weise den Typ des in seinem Gefühlsleben neurotisch blockierten Mannes: Auf die kleinste Verletzung seiner Eitelkeit reagiert er mit Wutanfällen, und seine eigene Unsicherheit überdeckt er mit Beleidigungen und Erniedrigungen der Partnerin. Seine unbewusst verlaufende Bindung erkennt er immer erst, wenn er die Freundin wieder einmal davongejagt hat. Jean ist in Wirklichkeit gar nicht fähig, eine Bindung von sich aus zu lösen; dies wird auch durch die Tatsache belegt, dass er sich von seiner getrennt lebenden Gattin Françoise (Macha Méril) nie hat scheiden lassen. Vielleicht hat ihn die männliche Ausstrahlungskraft, die ihm trotz allem geblieben ist, davor bewahrt, sich an eine ebenso neurotisch veranlagte Frau zu binden — das Resultat wäre wohl eine lebenslängliche Hassliebe gewesen, ein «Geschlechterkampf» im Sinne Strindbergs, wie ihn kürzlich Pierre Granier-Deferre in seinem Simenon-Film «Le chat» (vgl. Besprechung S. 317) gestaltet hat. Catherine (Marlène Jobert) jedoch, Jeans Geliebte, kann sich auffangen: Zunächst bringt sie dem Freund echte Liebe entgegen; erst nach der Erkenntnis, dass ihre Gefühle nur mit Selbstverliebtheit erwidert werden, entschliesst sie sich zur Trennung, die auch für sie einen schmerzlichen Ablösungsprozess bedeutet. Jean seinerseits erkennt seine Liebe (die in Wirklichkeit nur Verliebtheit ist) zu spät: Wie ein Kind, dem Unrecht geschehen ist, lässt er sich von den Eltern Catherines und von Françoise, seiner eigenen Frau, in seiner narzisstischen Kränkung trösten.
Ein so überzeugendes Diagramm zwischenmenschlicher Bindungen im Spannungsfeld von neurotischem Zwang und innerer Freiheit konnte nur ein erfahrener Kenner der menschlichen Psyche zeichnen — oder einer, der es selbst erlebt hat. Letzteres trifft in diesem Falle zu: Sehr freimütig hat sich Maurice Pialat dazu bekannt, ein persönliches Erlebnis möglichst unverfälscht auf die Leinwand gebannt zu haben. Sein Mut zur Selbstkritik, seine Fähigkeit, die Figur Catherines weder lächerlich zu machen noch zu idealisieren, zeugt von einer inneren Reife und einer Gabe zur Selbstbeobachtung, die man nur bewundern kann. Maurice Pialat ist das Kunststück gelungen, mit den Mitteln eines luziden Verismus ein privates Problem so sachlich und distanziert darzustellen, dass es für den Zuschauer nachvollziehbar und damit gesellschaftlich relevant wird. G. W.

Berichtigung: Fb 10/72: Aus den Kurzbesprechungen zu «Continental Circus» (72/278) und «La décade prodigieuse» (72/279) sind die Verweise auf ausführliche Besprechungen → **Fb 11/72** zu streichen, da sie aus Platzgründen weggelassen werden mussten.