

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater  
**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 25 (1973)  
**Heft:** 3  
**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:** 18.01.2026

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

---

# FILMKRITIK

---

## **Such Good Friends** (So gute Freunde)

USA 1972. Regie: Otto Preminger (Vorspanndaten s. Kurzbesprechung 73/43)

Otto Premingers Klassizismus scheidet heute mehr denn je Kritiker und Zuschauer in konträre Lager: Bereits «Tell Me That You Love Me, Junie Moon» provozierte Respekt und Interesse der einen, Sarkasmus und Zynismus der andern. Ähnliches ist hier zu erwarten: Preminger steht einerseits zu stark ausserhalb der Mode und andererseits zu fern einer traditionellen Linie, auf die man ihn bequem festlegen könnte. Zweifellos haben ihn die tiefgreifenden Umwälzungen in Hollywood etwas orientierungslos gemacht – aber in einem ist er sich treu geblieben: in der ausgewogenen Entfächerung einer individuellen oder sozialen Thematik, im Willen zur Synthese und zur Abwägung aller Argumente, Schwächen und Vorzüge der beobachteten Menschen. Preminger, Produzent seiner eigenen Filme, lässt sich nicht katalogisieren und macht keine Konzessionen: Selbst seine Hauptfiguren widerlaufen den Idealvorstellungen des gängigen Marktes, und zwar sowohl ästhetisch wie auch in ihrem Verhalten. Preminger – und auch das hat man ihm oft zum Vorwurf gemacht – will sich nicht engagieren: Er urteilt nicht, sondern will, in einem dialektischen Prozess und ohne viel Weltanschauung, Dinge sichtbar machen, ohne gleich den Blick in einer fixen Richtung in die Tiefe bohren und dort wühlen zu lassen. Sein «physisches Konzept» der Regie hat im Buch von Lois Gould einen adäquaten Stoff gefunden: in der Geschichte einer Frau und ihrer Ehe, in einem Rechenschaftsbericht, dessen gedämpfte Grausamkeit sich bereits im Zynismus des Titels spiegelt. Dabei gelingt es Premingers Realismus, den Pabelwert der Geschichte nur ganz unauffällig durchschimmern zu lassen.

Wie üblich trifft auch hier Preminger mit seiner Exposition bereits Grundstimmung und Konstellation überaus präzis: Julie bereitet sich, von zu lauter Transistorenmusik eingüllt, zwischen Telefon, Toilette und Besuch, zum illustren Rendez-vous vor: Mit ihrem Mann hat sie zu einer Kulturparty zu erscheinen, die bereits die glitschige Unverbindlichkeit des Alltags verdeutlicht: durch die Phrasendrescherei, die Hohlheit der pseudofreundlichen Konversation, die von trostloser und oft auch heuchlerischer Unverbindlichkeit ist. Der Gemeinplatz des gesellschaftlichen Lebens entpuppt sich als öde Wüste, unter deren gleichförmigen, ausgemergelten Steinen indessen Skorpione lauern – oder tiefe, schwarze Abgründe.

Gleichzeitig zeichnet Preminger das Porträt von Julies Mann, Richard, der nur kurz in Szene kommt, indessen entscheidender Katalysator bleibt. Als künstlerischer Direktor einer Illustrierten, als ordentlicher Vater und Ehemann und Verfasser der «Melancholy Melinda», eines Kinderbuch-Hits, wohnt er sehr standes- oder besser, einkommensbewusst: in erhöhter Lage, mit dem unverbaubaren Blick direkt in den Mittelteil der ganzen Wolkenkratzer-Kolonie New Yorks. Seine Welt erschöpft sich in Büro, Aussenwelt, Erfolg und körperlicher Liebe; Zärtlichkeit erscheint – wenn überhaupt – als pure und niedliche Eigenliebe. Nun will, bzw. muss er sich sein Muttermal im Nacken wegoperieren lassen, weil es am (steifen) Hemdkragen scheuert. Dem Hypochonder genügt das, um seinen Tod vorauszuahnen: Der Zuschauer lächelt spöttisch. Doch Preminger, der immer eine Vorliebe für Analyse und Kritik gewisser Institutionen bewiesen hat, fühlt sich hier in seinem Element: Ohne mit dem Finger gleich auf den Symbolgehalt hinzuweisen, zeigt er, wie sich die Ärzte – wären sie nicht besser Metzger oder Veloflicker geworden? – mit ihren supermodernen Apparaturen und Medikamenten verhauen, eine Komplikation nach der andern heraufbeschwören, bis die «diffizile Materie» Mensch tot ist. Was weiter nicht so schlimm ist, da sich auch das, nachträglich, mit festen Termini erklären und somit bewältigen lässt. Und innerhalb dieses Prozesses, innerhalb dieser Zeitspanne setzt Preminger ein, ohne sich je einmal von Julie abzu-

wenden. Er legt Station um Station einer unerbittlichen Bewusstwerdung frei: Die Frau erkennt sich als Objekt und erfährt das Auf-sich-selbst-gestellt- oder geworfen-Sein inmitten all ihrer schnatternden Freunde.

Am Anfang steht Julie noch nahtlos im Rummel von Familie und Bekanntenkreis, ganz im Sinn von Bradburys «Färenheit»-Gesellschaftsdevise: «Jubel, Trubel und Gemeinschaftsgefühl, und man braucht nicht mehr zu denken, wie?» Zwar ist ihre Ehe weit davon entfernt, sie auszufüllen: Aber in dieser entnervten, verlogenen Welt der reinen Fassade fehlt ihr, wie den andern, jede Über- und Einsicht. Die tiefe Unbefriedigtheit hält sie, sofern diese nicht bereits im Ritual des Alltags zerfasert, mit flüchtiger Imagination in Schach. Doch jetzt, wo Richard wegen einer eitlen Lappalie künstlich am Leben erhalten werden muss und im Koma liegt, dämmert ihr etwas von der menschlichen und erotischen Impotenz ihres Mannes: Das Krankenhaus wird zum Spiegelbild ihres bisherigen Lebens. Zwar finden sich, selbst aus dem Schlaf gerissen, Verwandte und Freunde mit rührender Spontaneität ein, um Blut zu spenden: Aber auch dieses Rencontre, mit Freundesbeweisen und Blumen garniert, wird zum Bekanntschaftsklatsch, zum Geschäftsgequassel, zur Allerwelts-Anbiederung; man schnattert und hält gute Manieren hoch, um zu ignorieren, mit welch erbärmlichem Spektakel das Sterben Richards verdeckt wird. Die Dekadenz des gepflegten Bürgertums reisst durch die dünne Kunststoff-Verpackung; der Verwandtschafts-Talk kann nicht einmal durch den Aufruf zum Blutspenden gestoppt werden: Diese Aktion ist vielmehr willkommener Anlass für eine heuchlerische Scheinsolidarität, die den leeren Alltag und niedliche Eigenliebe kaschieren soll.

Alle betrügen alle – und sich selbst: sofern hier überhaupt noch betrügbare Substanz vorhanden ist. Doch um das zu erkennen, braucht es für Julie einen zweiten Schock: die Wahrheit über Richard. Diese erfährt sie durch das Zusammentreffen mit Cal, einem der Familienfreunde, der eben eine ähnliche Erfahrung zu verdauen hat: Er zeigt Julie das Koitus-Tagebuch, das Richard mit buchhalterischem Ordnungssinn geführt hat. Sie erkennt nun, dass sie ein Objekt unter vielen war, als Bett- und Gesellschaftspartnerin, die sich obendrein noch mit der Mutter- und Hausfrauenrolle herumzuschlagen hat.

Wie kommt sie nun mit der Wahrheit zurecht? Erster Schritt: Sie lehnt die Avancen Cals, der im Beischlaf nur Revanche und Kompensation sähe, ab und flieht zu ihrer Mutter, die sich bei Elisabeth Arden verschönern lässt. Sie prallt auf pure Verständnislosigkeit nach der Devise: Den besten Trost findest du im Kosmetiksalon. Man trage Probleme, so sie überhaupt noch auftauchen in diesem mit lauter Nichts aufgefüllten Alltag, getrost nach aussen. Dort gehen sie von selbst unter. Zweiter Schritt: Mit Verzweiflung und Alkohol gedopt, beginnt sie mit Cal nun doch intim zu werden. Just im richtigen Moment merkt sie indessen, dass sie erneut zum Objekt und nur zum Objekt des Mannes wird. Dritte Möglichkeit: Trost bei ihren Kindern. Doch es gelingt ihr nicht, in ihnen das niedliche Objekt nun ihrer eigenen Bedürfnisse zu sehen. Nun erkennt sie ihre totale Isolation inmitten von Freunden, die vor lauter Anteilnahme schier zu platzen drohen: Sie wird angeekelt von einer Gesellschaft ohne jede echte ethische oder moralische Sensibilität und Kraft. Liebe war nichts als Sich-nötig-Haben und Brauchen. Der nächste Schritt spiegelt untaugliche Verzweiflung, deren Darstellung Preminger indessen nicht ganz gelingen will, wo Julie nun ihrerseits den dickbäuchigen, verschwitzten Arzt zu ihrem Sex-Objekt macht: Der Ekel wird offenbar als Grundsituation ihres Lebens hingenommen und potenziert. Und zuletzt – während man Richards Herz umsonst massiert – greift sie zur kritiklosen Verharmlosung und zur Mystifikation ihres Mannes, dem sie auf zu simple Art verzeiht. Auch hier wertet Preminger nicht. Sehr still beobachtet er die Schwächen der Frau, die darauf allerdings die Todesnachricht ruhig und überlegen aufnimmt, sich allein von einer fremden Krankenschwester umarmen lässt und darauf die ganze Karnevalsgesellschaft verlässt. In der Schluss-Sequenz sieht man sie mit ihren beiden Kindern im Park spazieren: Resignation, Kapitulation – oder Einsicht, Verstehen? Nur mit letzterem liesse sich weiterleben – doch Preminger lässt die Frage weitgehend offen.

Es ist symptomatisch, dass einen Premingers Filme zwingen, den Verlauf seiner Ge-

schichten zu skizzieren: denn das Wesentliche liegt bei ihm in der geglätteten Folge vieler kleiner Schritte, die in zumeist langen Sequenzen und auf wenig Schauplätzen erfolgen, wobei diese übrigens allesamt authentisch sind und durch keine Studios ersetzt wurden. In der Art des Zeigens selbst liegt bei Preminger das Entscheidende; das Ganze wird wichtiger als das Detail: Preminger streicht nichts aufdringlich heraus, er reportiert, ob es einem passt oder nicht. Auch wenn er sich nicht festlegt, auch wenn er die Unfähigkeit zur Revolte der Frau nicht kritisiert – und das kann man, wie anderes auch, bedauern –, bleibt doch ein Fazit, das das heutige Gesellschaftsleben in der materialistischen Wohlstandswelt, das den Tod der echten Gefühle, der Kommunikation und Ideale grell ausleuchtet, unter Menschen, die in der individuellen Anspruchslosigkeit und Anpassung ihr Gewissen und sich selbst verloren haben. Bruno Jaeggi

## **Trotta**

Produktion: Deutschland 1971, J.Schaaf/Independent Film; Regie: J.Schaaf; Buch: J.Schaaf und Maximilian Schell nach dem Roman «Die Kapuzinergruft» von Joseph Roth; Kamera: Wolfgang Treu; Musik: Eberhard Schoener; Darsteller: Andras Balint/Doris Kunstmann, Rosemarie Fendel, Elma Bulla, Heinrich Schweiger; Verleih: Rex Film, Zürich.

«Trotta», vom Deutschen Johannes Schaaf nach Motiven aus Joseph Roths «Die Kapuzinergruft» geschaffen, erzählt die Geschichte eines qualvollen Unterganges, eines mühsamen Sterbens. Es ist ein Film des Abschieds von einer Epoche, die ihre Grösse hatte, ihren eigenen, manchmal recht liebenswerten Stil, die aber mit der gerade von ihr provozierten Sozialisierung der Gesellschaft zum Tode verurteilt war. Mit ihr aber starben auch Menschen. Manche, die nicht fähig waren, sich der neuen Zeit und ihren Forderungen anzupassen, verwesten bei lebendigem Leibe, waren tot, bevor das physi-





sche Ende eintrat. Das alles hat den Anstrich eines Naturereignisses, eines entwicklungsgeschichtlich bedingten organischen Ablaufs, und Johannes Schaaf schildert es auch so. Sein Film über den unaufhaltsamen Niedergang des Barons Franz Ferdinand von Trotta, eines typischen Vertreters der Donaumonarchie-Aristokratie, ist ohne böse Züge, ohne Groll und letztlich auch ohne Ironie.

Katalysator für die bevorstehende gesellschaftliche Umstrukturierung ist der Erste Weltkrieg, dessen Ausbruch die Wiener Aristokraten überschwenglich feiern, in den sie als Offiziere zusammen mit ihren Soldaten fahren, als ginge es zu einem Sportfest. Und in der Tat erhofften sie sich von der kriegerischen Auseinandersetzung ein stählendes Bad, denn die Monarchie mit ihren Herrschaftsformen von Adel und Militär war in der Friedenszeit weich und lahm geworden. Doch den Hurra-Rufen folgt die Ernüchterung: Geschlagen kehrt das Heer Österreich-Ungarns aus dem Kriege zurück, während in Wien schon Strassenunruhen den bevorstehenden sozialen Umbruch signalisieren. Und so kommt, wer nicht die physische und psychische Kraft hat, sich den Erfordernissen dieser neuen Gesellschaft anzupassen, unweigerlich unter die Räder. Trotta unternimmt zwar einige Anläufe dazu, indem er versucht, seine noch unmittelbar vor dem Kriege geschlossene Ehe mit einer Bürgerlichen einzurenken, und indem er das Herrschaftshaus seiner Familie in eine Pension umwandelt. Doch seine Elisabeth, von Doris Kunstmann hervorragend verkörpert, hat sich in mancherlei Form dem neuen Leben verschrieben, versucht sich zu emanzipieren, und Trotta kann sie nicht halten. Und in der Pension hausen seine Freunde, die sowenig wie er sich umzustellen vermögen. Sie verplempern ihre Zeit mit Gesellschaftsspielen, machen Schulden oder ergeben sich dem Suff. Einer, der erkennt, weist sich selber ins Irrenhaus ein. Trottas Schicksal ist es, so bekennt er einmal, bei lebendigem Leibe zu verwesen, weil er für den Heldentod untauglich befunden wurde. Selbst sein Versuch, dem Siechtum ein Ende zu bereiten, misslingt ihm: Der Revolver, den er gegen sich richten will, fällt ihm aus der matten Hand.

Der geistige Tod Trottas und seiner Gesellschaft bekommt in Schaafs Film mitunter die Schönheit zerfallender Natur. Da ist das Werk sehr nahe bei Viscontis «Tod in Venedig». Die Ästhetisierung des Untergangs vollzieht sich dabei sowohl im optischen, wie im akustischen Bereich. Die morbide Farbgebung – im Zürcher Kino Wellenberg wird sie durch das viel zu kalte Licht der Projektoren leider völlig verfälscht –, die von Zeugen früheren Reichtums vollgestopften Zimmer in Trottas Haus, die fahlen Aussenaufnahmen, aber auch die Verfremdung des Krieges und der Strassenunruhen auf das rein Akustische sind gekonnt eingesetzte formale Mittel zur Erzeugung einer Stimmung. Zu einer Stimmung, die ebenso fasziniert, wie sie auch die Distanz des Betrachters zum Film wachsen lässt. «Trotta» gibt keine Möglichkeit zu Identifikation, und der Film ist auch nicht als Vehikel für den Transport einer Botschaft geeignet. (Vgl. dazu die Rezension in Fb 7/72, S.165.) Der Betrachter wird nicht in Beschlag genommen, sondern dazu aufgefordert, zu begreifen. Zu begreifen in erster Linie wohl, dass Epochen wie Organismen dazu bestimmt sind, aufzuleben, zu blühen und zu sterben, zu begreifen aber wohl auch, dass die Menschen die Zellen dieser Organismen sind. So wird die gesellschaftliche Veränderung bei Schaaf denn nicht als das Ergebnis einer sichtbaren Revolution gewertet, sondern gewissermassen als die Folge einer Mutation, die in natürlicher Weise durch die Bedürfnisse hervorgerufen wird. Krieg und revolutionäre Wirren sind nur hörbare Begleiterscheinungen dieses Prozesses.

Schaafs beide Spielfilme, «Tätowierung» und «Trotta», handeln vom Tod durch Ersticken. Dabei ist in beiden Werken von jenem Tod die Rede, der die Menschen schon zu Lebzeiten sterben lässt. Der Adoptivvater in «Tätowierung» ist in seiner eigenen Umgebung und in seinem gesellschaftlichen Gebaren schon längst erstickt, als ihn die Kugel aus der Pistole seines Pflegesohnes trifft, und auch Baron von Trotta geht in seiner Umgebung der Atem aus, bevor er versucht, sich zu töten. Pflegevater und Baron scheitern an der Unmöglichkeit, sich wandeln zu können. Beide sind Opfer ihrer persönlichen Stagnation. Die Chance zum Überleben liegt in der Erkenntnis, immer von vorne beginnen zu müssen. Wer schon mag sie immer wieder ergreifen?

Urs Jaeggi

## **La course du lièvre à travers les champs (And Hope to Die/Treibjagd)**

Frankreich 1972. Regie: René Clément (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/35)

Tony (Jean-Louis Trintignant) wird von Zigeunern verfolgt; das ist die erste Geschichte. Tony wird dabei in eine Gangsteraffäre verwickelt und kommt in ein isoliertes Haus im kanadischen Landschaftsidyll. Dort findet er Schutz vor den Zigeunern und zugleich eine bedrohliche Atmosphäre; das ist die zweite Geschichte. Die dritte Geschichte bringt die Scheinentführung einer von der Polizei scharf bewachten, aber bereits toten Zeugin sowie die Romanze zwischen Tony und einem Mädchen (Tisa Farrow); am Schluss bemüht sich die Regie, alle Ebenen in einer tragisch-bitteren Synthese zu verknüpfen, was ebensowenig gelingt wie der Versuch, das freie Gangstertreiben mit der Jagd nach der verlorenen Jugendzeit zu verbinden. Der «Alice im Wunderland»-Touch bleibt rührselige Staffage.

Es ist vielleicht nicht unwichtig, diese Ebenen voneinander zu trennen: Sie verraten die Berechnung, das Rezept. Denn Clément – das überrascht nach seinen letzten Filmen nicht im geringsten – braucht diese Mischung nur zu äusserlichen Zwecken: Alles wirkt künstlich und fabriziert, und in keinem Moment überwindet Clément die Hürde, die vorgestrigen Photographienstil von wirklicher Filmregie trennt. Das Eastman-Klima bleibt ungefähr, verschwommen – oder es wird verzerrt, typisiert. Den Ton findet Clément nie. Da wird ein Fliessband in Betrieb gesetzt, das über Geldrollen läuft; Menschen gibt es keine, nur gemimte Figuren, und die haben sich nach einem Drehbuch zu bewegen, das seinerseits auf die beim breiten Publikum verfangenden Effekte zielt. Und die paar ansprechenden Einfälle verkehren sich ins Unerträgliche, da sie von aufdringlicher Selbstgefälligkeit strotzen.

Derartige Serienfilme muss man schon den Amerikanern und deren robustem, präzisiertem Handwerk überlassen. Clément ist dazu viel zu sehr Konfiseur, der künstlich gezuckerte Torten verfertigt. Glück hatte er allerdings, unter den Schauspielern Leute zu haben, die selbst in der völligen Absenz einer klaren Regie bestehen konnten: weniger die enttäuschende Lea Massari als Trintignant und Robert Ryan, mag der eine auch etwas maniert, der andere mitunter deplaziert erscheinen. Man muss da jedenfalls schon auf einen andern Regisseur warten, will man einen Film über das anvisierte Carrol-Zitat sehen, das da heisst: «Wir sind nur gealterte Kinder, die viel Wind machen, ehe sie zur Ruhe kommen.»

Bruno Jaeggi

## **The Mechanic (Kalter Hauch)**

USA 1972. Regie: Michael Winner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/39)

Der «Mechaniker» heisst Arthur Bishop (Charles Bronson). Er ist ein professioneller Killer, eine Art Mord-Roboter, im Dienste eines Gangstersyndikats. Die Aufträge erhält er per Telefon, die Post bringt ihm die Personaldossiers mit Photos und Angaben zum Lebenslauf, über den Gesundheitszustand und die Gewohnheiten des Opfers. Gleich der Beginn des Films zeigt den Killer an der Arbeit: Von einem Hotelzimmer aus beobachtet er im gegenüberliegenden Haus einen Mann. Dann dringt er während dessen Abwesenheit in die Wohnung ein, präpariert den Gasherd, vertauscht Teebeutel mit solchen, denen ein Schlafmittel beigemischt ist, und versteckt Sprengstoff in einem Buch. Wieder ins Hotelzimmer zurückgekehrt, wartet er, bis der Mann zurückkommt, seinen Tee trinkt und sich ins Bett legt. Mit dem Zielfernrohr-Gewehr schießt Bishop in der Nacht auf das Buch und jagt die gasgefüllte Wohnung in die Luft – ein sauber und exakt durchgeführter Auftrag, der jedes Risiko ausschliesst, ist erfüllt. Warum der Mann dranglauben muss, scheint nicht einmal erwähnenswert, allein der Nervenkitzel zählt.

Der nächste Mordauftrag gilt einem Freund von Bishops verstorbenem Vater, den er ohne

Bedenken auf grausame Weise umbringt, obwohl er ihn seit frühester Jugend kennt. Geschäft ist Geschäft, und für Gefühle ist hier kein Platz. A propos Gefühle: Da stimmt etwas nicht mit dem Killer. Er scheint unter seiner Einsamkeit zu leiden und sehnt sich nach menschlicher Wärme, aber seine Fähigkeit zu zwischenmenschlichen Beziehungen ist verkümmert – er muss sie sich bei einer Dirne kaufen. Der Sohn des zweiten Opfers, Steve (Jan Michael Vincent) schliesst sich bei der Beerdigung seines Vaters Arthur an. Der zynische und skrupellose junge Bursche ahnt die Tätigkeit des Berufsmörders. Bishop findet Gefallen an Steve – aus gleichem Holz geschnitzt und so – und macht ihn zu seinem Schüler, Assistenten, Partner und Freund. Das und andere Eigenmächtigkeiten Bishops passen seinen Auftraggebern nicht, weil er damit die «Regeln» verletzt, und eines Tages findet er in Steves Schublade sein eigenes Personaldossier. Einer in Italien gestellten Falle der Auftraggeber entgeht er zwar noch, dann aber erwischt ihn Steve. Bishop hat jedoch vorgesorgt: Noch nach seinem Tode killt er Steve. Aug um Auge, Zahn um Zahn, so ist das Gesetz dieses «menschlichen» Dschungels.

Michael Winner hat diesen glänzend photographierten Reisser mit kühler Perfektion spannend inszeniert und geschickt in modische Zutaten verpackt, um dem Zuschauer ja nicht den Spass an diesem im Grunde widerlichen und monströsen Geschehen zu verderben. Klischeeszenen – etwa eine Party hemmungsloser Jugendlicher, ein überlanger Motocross und die seit «Bullitt» offenbar in dieser Art Film unvermeidliche wilde Autojagd (diesmal der italienischen Küste entlang) – verhindern, dass sich der Zuschauer kritische Fragen stellt. Zwar ist der oberflächliche Versuch festzustellen, die beiden Killer als Produkt einer Gewalt produzierenden und konsumierenden Gesellschaft hinzustellen. Für Arthur ist «Mord nur Töten ohne Lizenz»; er tut illegal, was nach ihm Politiker, Polizei und Militär legal tun. Auch er will, wie Napoleon oder Dillinger, «ausserhalb allem stehen» – das sei der eigentliche Beweggrund seiner Tätigkeit. Diese Killerphilosophie erinnert an Nietzsches Theorie vom Übermenschen, allerdings banalisiert und trivialisiert. Es gelingt dem Regisseur in keinem Moment, eine ernsthafte Beziehung zur Wirklichkeit herzustellen, er hat es nicht einmal fertiggebracht, eine kritische Distanz zu dieser Killerstory zu schaffen – die Zuschauer scheinen sich bei diesem Geschäft des Tötens glänzend zu unterhalten.

Franz Ulrich





## **La Scoumoune**

Frankreich 1972. Regie: José Giovanni (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/42)

«La Scoumoune» ist eine Bezeichnung aus den Gassen von Marseille, ein Übername für einen Gezeichneten, für einen, der das Unglück mit sich trägt und es unter die Menschen bringt. Mit ihm ist nicht gut Kirschen essen, denn zu oft werden die Kerne zu blauen Bohnen, die nicht nur im Hals, sondern in wichtigern Körperteilen steckenbleiben können. José Giovanni verfolgt in seinem Film den Weg eines solchen Menschen, eines Unter- und Hintergründigen, und in der Geschichte, die ihm als Vorlage dient, wäre alles vorhanden für eine interessante kriminalpsychologische Studie, ja für einen sozialkritischen Beitrag bei der Durchleuchtung der Unterwelt von Marseille. Allein es kommt nicht dazu. Jean-Paul Belmondo geht es nicht in erster Linie um Spiel, um Intensität, sondern um Schau, um Bluff, gutangelernte Wester-Mätzchen in lässig französischer Verpackung

Von Anfang an wird geknallt – ein Unbekannter und ein Mädchen müssen daran glauben –, bis der Zuschauer merkt, dass sich da einer hinaufschiesst, an die Spitze. Die Kugel sitzt jedenfalls, aus wie lässiger Haltung sie auch gekommen sein mag, dem Freudenhaus- und Spielhöllenbesitzer gut zwischen den Augen. Dem Recht des Stärkeren Nachdruck verleihend, lässt der Schütze nicht nur die Leiche in ein verlassenes Eisenbergwerk werfen und mit polternden Steinen bedecken, vielmehr verlangt er vom Clan des Abgeschiedenen Gefolgschaft und Gehorsam bei seinem Weg an die fetten Kassen der beiden nach Schaubudenart herausgeschossenen Etablissements. Da sich auch einige farbige Amerikaner für den klingenden Inhalt und die leichtgeschürzten Damen interessieren, kann sich der Schützenkönig nicht allzu lange seines Lorbeers freuen. Sein Können lässt ihn jedoch neuerdings als Sieger aus dem Gefecht hervorgehen – nur kauft ihm die Polizei das Notwehrmärchen nicht ab und umgibt ihn mit sicheren Gefängnismauern. Wiedersehen mit alten Bekannten verkürzt zwar ihm, nicht aber dem Zuschauer die Zeit, und es dauert recht lange, bis die Gefangenen sich in den verminten Küsten bewähren und befreien können. Von ferne winkt Claudia Cardinale, der gutaussehende Engel dieses Streifens, von ferne winkt auch die Freiheit, die sich indessen als gefährlicher erweisen sollte als das Ausgraben unsicherer Minen.

«La Scoumoune» ist Trivialkino, nicht weil er auf trivialem Fundament geschaffen wäre, sondern weil hier nichts Eigenes, nichts Persönliches, nichts Neues gebracht wird. Der Film von José Giovanni ist ein Mosaik von vielen Filmen: Der mexikanische Drehorgelmann weiss über alles Bescheid, bestimmt auch über seine Herkunft, denn er trägt in andern Filmen das Messer genau so leicht im Gürtel wie hier. Nicht unbekannt sind die Nachtklubs knackenden Schwarzen, nicht neu die Gefangenen in den Minenfeldern. Wenn dieses Photoalbum mit Kinoerlebnissen von gestern ironisch oder persiflierend gemeint war, dann erwies sich der Humor als zu schwach, wenn hingegen mit zwei Namen auf billigste Tour mit Ladenhütern der Kinogänger an die Kasse gelockt werden sollte, dann ist es nur zu begrüßen, wenn der Film hierzulande in der Zeit des Saison-Ausverkaufs läuft. Dass die technische Seite – Bild inbegriffen – recht glimpflich über die Runden kommt, ist zwar positiv, doch macht es die Langeweile kaum wett, die selbst den Krimi-Fan befällt.

Fred Zaugg

---

## **Alexander Petrovic abgesetzt**

AFP. Die Parteiorganisation der Belgrader Schauspielakademie hat die Entlassung des Filmregisseurs Alexander Petrovic («Ich habe auch glückliche Zigeuner gesehen») verlangt, der an der Akademie als Professor wirkt. Petrovic wird vorgeworfen, vor einem Jahr dem Film eines vor dem Abschlussexamen stehenden Studenten der Akademie eine gute Note gegeben zu haben, obwohl der Film in ideologischer Hinsicht «unannehmbar» gewesen sei.



### **Budenje pacova** (Die Ratten erwachen)

Regie: Zivojin Pavlovic; Buch: Gordan Mihic, Ljubisa Kozomara, nach Motiven der Novelle «Die Unbekannte» von Momcilo Milankov; Kamera: Milorad Jaksic-Fandjo; Darsteller: Slobodan Perovic, Dusica Zegarac, Severin Bijelic, Mica Tomic u.a.; Produktion: Jugoslawien 1967, Produktionsgruppe UFRS, 86 Minuten.

Nicht erst seit Dusan Makavejevs überragender Film *Ein Liebesfall* (Fb 6/68) in unsere Kinos gekommen ist, wissen wir von Jugoslawiens neuem, eigenwilligen Weg zum Film. Es ist nicht zuletzt das Verdienst des Fernsehens, uns wichtige Arbeiten des gegenwärtigen Filmschaffens in Jugoslawien zugänglich zu machen, die bei den Praktiken unseres kommerziell ausgerichteten Filmbetriebs kaum den Weg in die Lichtspielhäuser finden. Dabei verdienen gerade jugoslawische Filme ihrer zeitgeschichtlichen Bedeutung und ihrer künstlerischen Qualität wegen bekanntgemacht und die Entwicklung des Films in diesem Land mit Interesse beobachtet zu werden. Denn: «Nicht zu verkennen ist aber, dass im jugoslawischen Film das Selbstverständnis eines Landes zwischen zwei Gesellschaftsordnungen, zwischen zwei historischen Bezugssystemen und zwischen zwei Zeiten vielfach sich widerspiegelt und zur Konkretisierung getrieben wird.» (Enno Patalas in «Filmkritik» Nr. 3/67, Seite 137). In der Reihe mit neueren jugoslawischen Filmen lernen wir nun den Film *Die Ratten erwachen* von Zivojin Pavlovic kennen, der 1967 bei den Berliner Filmfestspielen den Silbernen Bären für die beste Regie bekam. Der 1933 geborene Regisseur, der auch als Schriftsteller und Publizist tätig ist, hat sich in seinen bisher vorliegenden Filmen als ein politisch engagierter Mann ausgewiesen, der durchaus nicht der von oben erwarteten Linientreue den Vorzug vor der künstlerischen Wahrhaftigkeit gibt. Sein Film *Die Ratten erwachen* ist denn auch alles andere als ein Loblied auf die Errungenschaften des Sozialismus; dem parteiamtlich propagierten «Paradies auf Erden» stellt Pavlovic das Rattenmilieu der Belgrader Vorstadt mit seinen instinkthaft-dumpf vegetierenden Menschen entgegen.

In einem schäbigen Mietsblock – eine Wohnhöhle neben und über der anderen – haust der Krawattennäher Velimir Bamberg; Kontakt zur Aussenwelt hat er eigentlich nur über einen Laien-Gesangverein. Bamberg, vor dem Bruch Titos mit Moskau Parteifunktionär, hat vor Jahren Flugblätter verfasst, die seinem Freund Lale im anti-stalinistischen Jugoslawien ein paar Jahre Gefängnis eintrugen. Obwohl Lale ihn, den Verfasser der Flugblätter nicht verriet, blieb doch ein Verdacht; Bamberg wurde aus dem Gang der Partei und Gesellschaftsentwicklung ausgestossen. Jetzt braucht er Geld für seine kranke Schwester, die er zur Kur schicken will. In seiner Not wendet er sich an Lale, der inzwischen mit pornographischen Photos handelt. Doch Lale versucht sofort, ihn zu erpressen und in sein mieses Geschäft einzuspannen. Bamberg will mit dem illegalen Photohandel nichts zu tun haben und versucht sich als Mitgiftjäger, was aber auch nicht klappt. Schliesslich verhökert er doch eine von Lales Porno-Bilder-Serien, doch das Geld wird ihm ausgerechnet von dem unbekannten Mädchen, einer Nachbarin, gestohlen, in die er sich verliebt hat. Die schöne Ratte geht auf Nimmerwiedersehen mit seinem Geld durch. Bamberg, für den es nur die käufliche Liebe auf schmutzigem «Rattenlager» gibt, wird in die Einsamkeit seines schäbigen und anonymen Daseins zurückgestossen.

Pavlovics Film ist facettierter als diese Nachzeichnung des Inhalts vermuten lässt, die natürlich fragmentarisch ist. Mögen die zahlreichen Verweise in Wort und Bild auf die Parallele der wirklichen Ratten und den «Ratten» der sozialistischen Gesellschaft gelegentlich überdeutlich, zu absichtsvoll gemacht und penetrant erscheinen, so ist der Film insgesamt doch von einer disziplinierten Geschlossenheit, die keinen Zweifel an der künstlerischen Aufrichtigkeit aufkommen lässt, mit der hier Schatten des sozialisti-

schen Alltags (auch sehr Heikles) beschrieben werden. Pavlovic rückt Erscheinungen ins Bild, die es nach offizieller Lesart in sozialistischen Ländern nicht gibt: Prostitution, Homosexualität, Voyeurismus, verschwiegener Handel mit Animierphotos. (Der Voyeurismus in diesem Film wäre allein eine Untersuchung wert.) Indem Pavlovic diese Formen perverser Sexualität ähnlich wie Makavejev in *Ein Liebesfall* ohne stimulierende Effekte schonungslos ausführlich darstellt, macht er ihre ganze Schabigheit und Hässlichkeit sichtbar, entlarvt er den deprimierenden Charakter solchen Tuns und seiner frustrierten Täter. Der politische Aspekt des Films liegt darin, dass diese Erscheinungsformen nicht bei gesellschaftlichen Aussenseitern oder einer privilegierten Klasse (die es ja auch in der sozialistischen Gesellschaftsordnung gibt) vorgewiesen werden, sondern im Milieu des Grossstadtproletariats angesiedelt sind. Was die Vermutung nahelegt, dass es sich hier nicht um Ausnahmeerscheinungen, vielmehr um den normalen «way of life» handeln muss, der allerdings der Vorstellung von der schönsten aller Welten entgegensteht.

Dabei bewahrt Pavlovic seinen Film klug vor dem Abgleiten ins Plakative und Leitartikelhafte. Die Tonart des Films ist nicht schrill, in das tragische Geschehen mischen sich komödiantische Töne, solche bitterer und schwarzer Komik zumal, welche die Düsternis des Geschehens aber keineswegs aufhellen, sondern die erschreckende Trostlosigkeit noch verstärken, die grimmige Hoffnungslosigkeit, die über diesem Film liegt und den Zuschauer bedrückt. Pavlovic zeigt (ähnlich wie Makavejev), dass der Staat mit seinem Anspruch, alles, auch die persönliche Lebensgestaltung des Menschen, zu ordnen, diese nur in grössere Probleme und Schwierigkeiten gestürzt hat, weil dieser Anspruch nicht zu realisieren ist. Das System hat die Menschen enttäuscht. Wenn Pavlovic die Kamera in die tristen Hinterhöfe blicken lässt, sie über Abfallhaufen und Schuttplätze streichen lässt, wenn die altersschwachen Häuser mit ihren unsauberen Zimmern ins Bild kommen, dann wird man von der sich hier dokumentierenden Tristesse ergriffen. Die bedrückendste Szene, komisch und schaurig-trostlos zugleich, ist die erste Liebeszene zwischen Bamberg und der dreckigen Nutte, die er in einer Kneipe aufgelesen hat. Liebe – hier ist sie eine Sache, die rasch, fast widerwillig verrichtet wird. Die Hoffnungslosigkeit ist total, die Bilder signalisieren Verzweiflung. Auf Pavlovics Filmsprache passt – so scheint mir – ein Wort von Herbert Ihering, das dieser über die Sprache des jungen Bertolt Brecht schrieb: «Sie ist brutal männlich und melancholisch zart. Gemeinheit ist in ihr und abgründige Trauer. Grimmiger Witz und klagende Lyrik.»

Alfred Paffenholz/fd

---

## ARBEITSBLATT KURZFILM

---

### **End of the Dialogue** (Ende des Dialogs/Phela Ndaba)

Dokumentarfilm, Südafrika/Grossbritannien, 1970; Produktion: Morena Films, London, schwarzweiss mit Farbteilen, 16 mm, Lichtton, 26 Min.; Regie, Buch und Kamera: anonym; Verleih: Selecta, Fribourg und ZOOM, Dübendorf, Preis: Fr. 30.—.

Der Film wurde an den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen 1971 mit dem Preis der Interfilm und jenem der Katholischen Filmarbeit ausgezeichnet.

### *Kurzcharakteristik*

Mitglieder des Panafrikanischen Kongresses haben diesen Dokumentarfilm über Süd-