Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 28 (1976)

Heft: 4

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: 08.12.2025

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

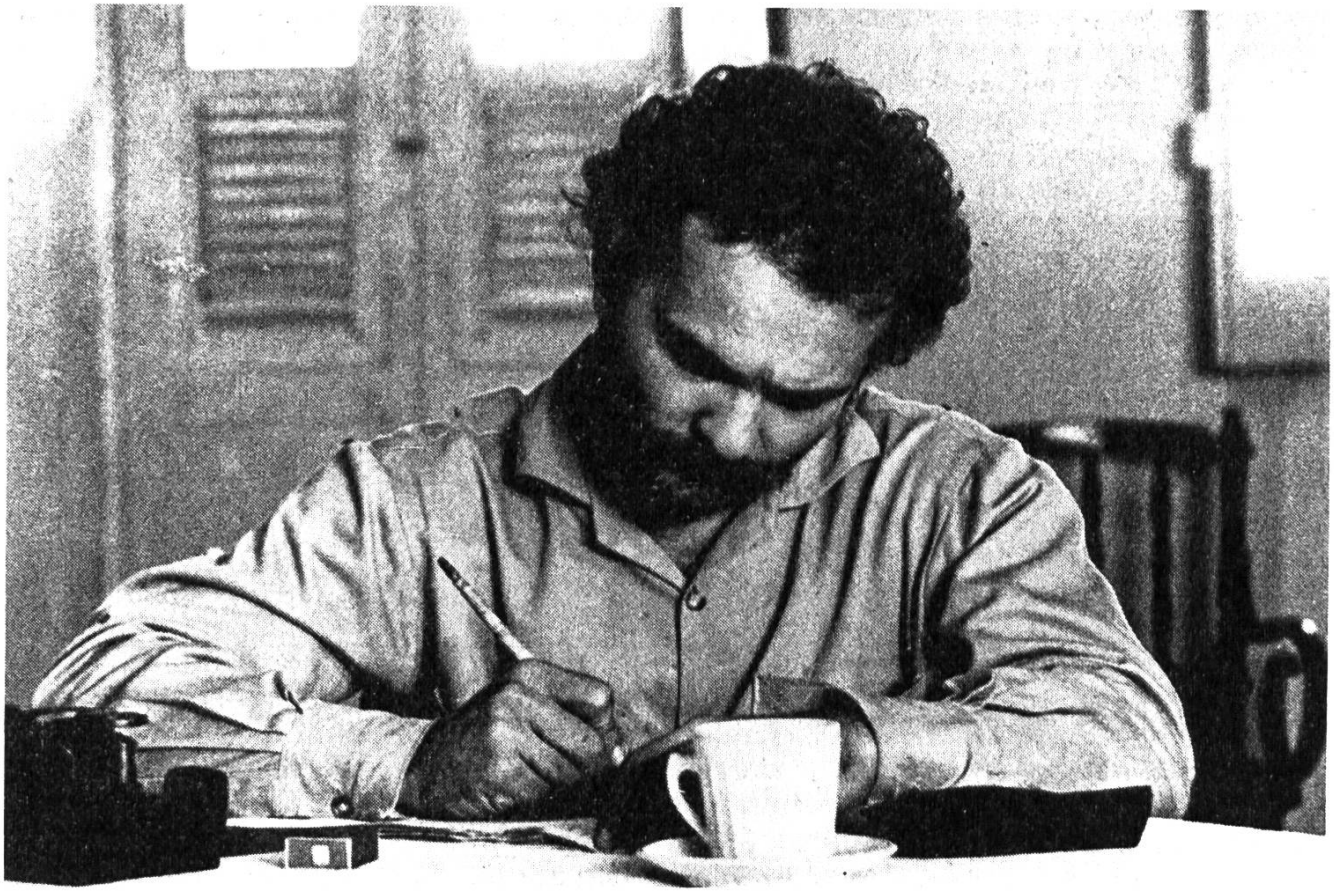
São Bernardo

Brasilien, 1972. Regie: Leon Hirszman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/44)

«Auf einer brasilianischen Fazenda schreibt ein vereinsamter Mann von seinem Leben. Zögernd, mit ungelenker Schrift, ruft er seine Vergangenheit herauf, das Leben eines Emporkömmlings, der wie Unkraut aufwächst, erst im Gefängnis lesen lernt und der nur danach trachtet, das Gut São Bernardo in seinen Besitz zu bringen». Diese knappe Inhaltsangabe aus der Einführung zur deutschen Ausgabe von Graciliano Ramos gleichnamigem Roman (Hanser-Verlag, München 1960), gilt durchaus auch für die Verfilmung. Leon Hirszman, einer jener brasilianischen Filmemacher, die Ende der fünfziger, anfangs sechziger Jahre mit ihren sozialkritischen Filmen das hoffnungsvolle «cinema nôvo» begründeten, hat sich eng an den Gehalt und gewisse formale Strukturen der Vorlage gehalten und dennoch keinen literarischen Film gemacht. Er versuchte, so Hirszman selber, «für die Beziehung Film–Zuschauer die gleiche dialektische Struktur herzustellen, wie sie dem Romancier Graciliano Ramos in der Beziehung Buch–Leser gelungen ist», wobei er die «Haltung jenes Sängers» eingenommen habe, «der die Musik eines anderen Komponisten mit grösster Ehrfurcht interpretiert», aber eben in einem andern Medium, mit dessen spezifischen Mitteln. Ich möchte zu veranschaulichen versuchen, was mit dem Abstraktum «dialektische Struktur» konkret gemeint ist, weil dies auch zum Kern des Films führen dürfte, zudem zu Fragen von ganz allgemeinem Interesse.

Dem Filmbetrachter sitzt ein Mann gegenüber, der in seinem Leben an einen Punkt gelangt ist, wo es ihn drängt, seinen Werdegang aufzuzeichnen. Gleich wie im Roman von Ramos lässt Hirszman die Geschichte vom aufsteigenden Gutsbesitzer Paulo Honorio durch diese (fiktive) Figur selber erzählen. Das Fiktionale der Geschichte erhält dadurch etwas Dokumentarisches. Was damit erreicht wird, im Film noch stärker als im Roman, ist eine Beziehung zwischen Hauptfigur und Zuschauer, die die Identifikationsmechanismen immer wieder durchbricht. Der Reportagecharakter des Films, als wichtiges Strukturelement, ermöglicht dem Zuschauer Anteilnahme ohne völlige Einfühlung und damit Möglichkeiten zur Reflexion aus einer gewissen Distanz. Er wird nicht manipuliert, nicht der Geschichte einverleibt, sondern zu Beurteilungen, zu Stellungnahmen herausgefordert: Dialektik zwischen Film und Zuschauer.

Nicht nur diese Beziehung kann bei dem Film als dialektisch bezeichnet werden. Das Einschalten eines Ich-Erzählers bietet Hirszman in Anlehnung an Ramos auch besondere Möglichkeiten, die Hauptfigur selber in ihrer Dialektik zu kennzeichnen. Die innere und äussere Widersprüchlichkeit, als ein wesentliches Element von Dialektik, wird durch die Darlegung der Gedankenwelt, durch die Sicht allen Geschehens aus der engen Perspektive dieses Paulo Honorio umso deutlicher. Gerade durch die immer tiefer werdende Unfähigkeit Paulos, seine Frau mit ihren fortschrittlichen Ideen, die Situation seiner Arbeiter, gesellschaftliche Bezüge allgemein zu verstehen, weil dieses Erkennen die Grundlagen seiner Existenz, Privateigentum und Patriarchat, erschüttern würden, ermöglicht dem Betrachter eben dieses Verständnis. Paulo bleibt in seiner Widersprüchlichkeit schliesslich gefangen. Die Einsicht am Schluss seiner Lebensgeschichte, von allen verlassen, dass er sein Lebensziel, das Gut São Bernardo zwar erwerben und entwickeln konnte, aber gerade damit «sein Leben töricht zerstört» habe, bleibt wirkungslos: «Ich kann mich nicht ändern, das ist es, was mich am meisten quält ... um offen zu sein, gestehe ich, dass diese Unglück-



lichen mir keine Sympathie einflössen. Ich bedaure die Lage, in der sie sich befinden, gebe zu, dass ich dazu beigetragen habe, aber weiter gehe ich nicht. Eine Welt trennt uns! Im Anfang gehörten wir zusammen, aber dieses abscheuliche Gewerbe hat uns auseinandergebracht.» Einsichten zu gewinnen, die Konsequenzen nach sich ziehen, das bleibt dem Betrachter überlassen.

Die Forderung, erstens, nach einer Darstellung von Vorgängen als dialektische Prozesse, durch die Einbettung in ihren gesellschaftlichen Rahmen, und, zweitens, nach einer dialektischen Beziehung von Kunstwerk und Kunstbetrachter, die diesen als aktives, herausgefordertes Element in die Kunst einbezieht, hat in einem andern Medium, dem Theater, vor allem ein Mann theoretisch formuliert und praktisch zu vollziehen versucht: Bertolt Brecht. Es wird auch kaum Zufall sein, dass die Hauptrolle des Films von Othon Bastos, der Brasiliens Brecht-Schauspieler Nr. 1 sein soll, übernommen wurde. So, wie nicht die «Mutter Courage», sondern der Theaterbesucher lernen soll, so soll der Kinogänger und nicht Paulo Honorio lernen.

Zum dialektischen Spiel gehört notwendigerweise auch eine dialektische Spielweise. Eines ihrer Merkmale ist der Ansatz, Figuren als lebendige Wesen in einer wirklichen Umgebung zu zeigen, die aber trotzdem nicht bloss als Individuen, sondern ebenso als Typen einer bestimmten Gesellschaftsform interessieren, hier der vorindustriellen, ländlichen Gesellschaft aus dem vom «cinema nôvo» bevorzugten Nordosten Brasiliens. Auch «Vidas Secas», vom selben Romanautor, verfilmt von Nelson Pereira dos Santos, und «Antonio das Mortes» von Glauber Rocha spielen dort, um nur zwei der wichtigsten und bekanntesten Beispiele zu nennen. Weiter könnten diese strukturellen Fragen anhand der phantastischen Musik von Caetano Veloso, an der Beziehung zwischen Text und Bild usw. usf. untersucht und nachgewiesen werden, wozu hier kaum Platz ist.

Graciliano Ramos konnte 1934, als er «São Bernardo» schrieb, offenbar weiter gehen, konkreter werden, als es Hirszman 1972 möglich war. Seit dem Staatsstreich von 1964 und insbesondere seit dem Einsetzen einer radikalen Repression im Jahr

1968, war es in Brasilien kaum mehr möglich, als Filmschaffender frei zu arbeiten, auch nicht bei hohem internationalem Ansehen. Die Figur des Pater Silvestre beispielsweise konnte deshalb nicht wie im Roman als jener Idealist gezeichnet werden, der seinen kirchlichen Auftrag immer mehr auch als kämpferisches Sich-Einsetzen für eine gerechtere Besitzverteilung zu verstehen beginnt und sich deshalb vom Gutsherrn Paulo Honorio abwendet. Auch die Stellung der lange zweifelnden und zögernden Intellektuellen und ihre eher anpasserische Angleichung an die aufständischen Landarbeiter bleibt nur angedeutet.
Im ganzen gesehen stellt «São Bernardo» in formaler wie in inhaltlicher Sicht dennoch ein beachtliches Dokument zur Situation eines Landes zwischen Feudalherrschaft und industrieller Revolution dar. Der Film ist ein hervorragendes Beispiel für einen undogmatischen politischen Film, der individuelle und gesellschaftliche Problemstellungen zu vermitteln weiss, nicht zuletzt mit dem Versuch, durch «Dialektik», im dargestellten Sinn, eine formale Struktur zu finden, die den Zuschauer als kritisch Beobachtenden zu Stellungnahmen herausfordert. Niklaus Loretz

The Bus

Schweiz 1975/76. Regie: Bay Okan (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/33)

Wenn vom neuen Schweizer Film «The Bus» die Rede sein soll, dann gilt es, nicht nur über den Film selbst, sondern auch über die Produktionsverhältnisse zu berichten. Es ist doch recht ungewöhnlich, einen Schweizer Film mit englischem Titel in Schweden zu drehen. Ebenso selten dürfte es sein, dass jemand für seinen Erstling 700 000 Franken zur Verfügung hat, wie dies bei Bay Okan der Fall war. Wer ist Bay Okan?
Bay Okan (türkisch = Herr Okan) heisst mit bürgerlichem Namen Celâl Kulen, ist Türke, lebt seit gut zehn Jahren in der Schweiz und ist Dr. med. dent. (mit Dissertation an der Uni Bern). Der heute 34jährige war in seiner Heimat Schauspieler und spielte dort in 14 Filmen, davon 13 Hauptrollen. (Die Türkei soll eine jährliche Spielfilmproduktion von rund 200 Titeln aufweisen, die kaum je ins Ausland gelangen.) «The Bus» bildet sein Regie-Debut, gleichzeitig stammt auch das Drehbuch von ihm, und er spielt eine der Hauptrollen. Doch damit nicht genug: Mit «Helios Films SA» verfügt er zudem über seine eigene Produktionsgesellschaft. Angesichts der Schwierigkeiten, heute in der Schweiz Geld für einen Film aufzutreiben, interessieren natürlich Quellen und Geldgeber. Doch Jacques Léssu (Gesellschafter der Helios und PR-Verantwortlicher) konnte (wollte?) keine näheren Angaben machen. «Keine Banken, keine Konzerne, nur Private und Geschäftsleute, vorwiegend aus der Region Bern/Neuenburg», war seine Antwort. Item: Bay Okan arbeitet bereits an seinem nächsten Projekt «The Match», wieder nach eigenem Drehbuch, wieder in eigener Regie, mit einem Budget von zwei Millionen Franken und mit Drehbeginn noch im Herbst dieses Jahres.
Doch nun zum Film: Durch die eisigkalte, nördliche Landschaft fährt ein alter, rostiger, arg lädierter Bus. Seine Passagiere sind neun ärmlich gekleidete Männer, die stumm mit Hilflosigkeit und Hoffnung ausdrückenden Gesichtern einer ungewissen Zukunft entgegenfahren. Nur einer ist guter Laune, der Chauffeur, der, auffallend besser angezogen als die übrigen, den Männern aus der Dritten Welt die Vorzüge der Ersten schmackhaft macht: Arbeit, Verdienst, schön wohnen, kaufen, Frauen usw. Mitten in Stockholm, auf einem grossen, von Passanten vielbegangenen Platz, parkiert er den Bus und verlangt von den Männern die Papiere und all ihr Geld, «um es bei der Polizei deklarieren zu gehen», wie er erklärt. Da steht dann der Bus, ein Fremdkörper auf dem mit weissen und dunklen Dreiecken gepflasterten, sonst den Fussgängern vorbehaltenen Platz, einige Tage mit vorgezogenen Vorhängen, von

den vorbeihastenden Menschen höchstens mit einem Achselzucken bedacht. Er wird für die neun frierenden und hungernden Menschen zu einem Gefängnis, das sie nur nachts zu verlassen wagen. Nachdem sie in der ersten Nacht nur gerade die nahen öffentlichen Toiletten aufsuchen, ziehen sie später zusehends grössere Kreise in der unbekannten Stadt, die sie als ihnen feindlich gesinnte Umwelt erleben, die ihnen schliesslich zur Hölle wird. Auf diesem Hintergrund versucht Bay Okan das Auseinanderklaffen zwischen Entwicklungsland und hochindustrialisiertem und zivilisiertem europäischem Wohlfahrtsstaat anzugehen. Sein Schluss: Hinter den modernen Fassaden, den geschäftigen Menschen verbirgt sich eine in hohem Masse unmenschlich und grausam gewordene, dekadente Gesellschaft, in der für den Benachteiligten, für den Nächsten kein Platz ist, ausser, wenn er in irgend einer Form ausgebeutet werden kann.
Leider entspricht die Form des Films in keiner Weise dem Inhalt. Anstatt bei dieser einfachen aber höchst eindringlichen Geschichte und damit hart an der Realität zu bleiben, setzt er ihr Horror-Effekte auf. Aus dem sich anfangs abzeichnenden psychologischen Drama wird plötzlich ein Reisser, woran nicht zuletzt auch der Einsatz der aufdringlichen Synthesizer-Musik schuld ist. Ist es mangelndes Vertrauen in Originalität, Stärke und Ausdruckskraft des Stoffes oder sind es falsch verstandene Konzessionen ans Publikum, die dazu geführt haben, dass da und dort Szenenfolgen sich selbst kaputt machen, widerlegen, indem sie zu weit gehen, zu viel erklären und zu deutlich werden wollen. Ich fühle mich als Zuschauer unterschätzt, für zu wenig voll genommen. Ich sehe den fast allgegenwärtigen Zaunpfahl, mit dem man mir zuwinkt, ich fühle den Holzhammer, mit dem einzelne Sequenzen breitgeschlagen werden. Nur ein Beispiel: Warum muss man mir reihenweise sich vollfressende Menschen zeigen, um den Hunger der Männer im Bus zu verdeutlichen? Ich vermisse eine gewisse Subtilität, das Fingerspitzengefühl in der Behandlung dieser an sich faszinierenden Geschichte. Natürlich hat «The Bus» auch seine guten Szenen, ich denke etwa an jene Anspielung auf unsere so sehr entwickelte Gesellschaft in Form der Wahl eines Mr. Playboy als Persiflierung der alljährlichen Miss-Wahlen oder an die sich zu Walzertakten einer auf dem Platz konzertierenden Blasmusik drehenden Poulets. Doch dies alles leidet unter der zu schulmeisterlichen Regie.
So positiv der Umstand zu werten ist, dass jemand in der Schweiz neue Geldgeber für den Film zu mobilisieren vermochte, so bedauerlich ist es, dass dieser Erstling zu einer vertanen Chance wurde.

Hans M. Eichenlaub

La chasse au diable (Teufelsjagd)

Frankreich/Schweiz 1973. Regie: Pierre Koralnik (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/49)

Am 14. Mai 1966 prügelten die «Heilige Familie» (Expater Josef Stocker und Magdalena Kohler) und vier Anhänger im zürcherischen Ringwil die 17jährige Bernadette Hasler zu Tode, um ihr den Teufel aus dem «sündigen» Leib zu treiben. Die Affäre erregte damals grosses Aufsehen, weil sie wie ein Einbruch des «dunkelsten» Mittelalters in die «aufgeklärte, rationale» Gegenwart empfunden wurde und Abscheu, aber auch Sensationsgier weckte. Drei Jahre später wurden die Schuldigen zu Zuchthaus und Gefängnisstrafen verurteilt.
Diesen Fall der «Teufelsaustreiber von Ringwil» hat der Genfer Fernseh- und Filmregisseur Pierre Koralnik in seinem zweiten Spielfilm aufgegriffen und frei nachgestaltet. Er hat die Namen der Personen und Orte geändert, das Geschehen gestrafft und in neue Zusammenhänge gestellt. Dabei ging es ihm keineswegs darum, den Beteiligten erneut den Prozess zu machen, sie gar der Lächerlichkeit preiszugeben oder zu verunglimpfen. Koralnik benutzte diesen Fall vielmehr, um exemplarisch Ent-

stehung und Hintergründe einer Sekte und ihres Fanatismus aufzuzeigen, der zu Exzessen des Terrors und der Gewalt führt – eine Erscheinung, die, wie Koralnik überzeugt ist, sich unter den verschiedensten Vorzeichen eines Totalitarismus von den mittelalterlichen Hexenprozessen über die Nazi- und Stalinzeit bis Chile festellen lässt. So, wie der Film jetzt vorliegt, geht es in erster Linie um Ursachen und Genese eines religiös verbrämten Fanatismus, weniger darum, wie es solchen Fanatikern gelingt, bedingungslose, blind ergebene Anhänger um sich zu scharen. Im ursprünglichen Drehbuch scheinen die Intentionen in dieser Richtung ausgeprägter gewesen zu sein.

Dankbar ist festzustellen, dass Koralnik keinen sensationellen, publikumswirksamen Reisser à la «Exorcist» gedreht hat. Er hat sich jede billige Effekthascherei versagt und schildert die Geschehnisse mit bemerkenswerter Zurückhaltung im Optischen und einer subtilen psychologischen Differenzierung der Personen. Pater Martin Storm und Maria Volker, so die Namen der Hauptakteure im Film, kehren von einer Pilgerfahrt nach Fatima zurück. Sie fühlen sich von Gott berufen, die abtrünnige Menschheit zu bekehren und Seelen zu retten. Aus drohenden Anzeichen (Suezkrise, Ungarnaufstand, Vietnamkrieg usw.) schliessen sie auf den nahen apokalyptischen Weltuntergang. In einem Kloster finden sie Schwester Christina, die in lächelnder, kindlicher Geduld Kranke pflegt und angeblich vom Heiligen Geist diktierte Botschaften niederschreibt. Sie nehmen Christina als «Sprachrohr Gottes» mit und bilden die «Heilige Familie». Als Botschafterin des Himmels hilft Christina den beiden, den Willen Gottes zu verkünden. In Süddeutschland sammeln sie eine Gemeinde um sich. Von der Kirche der Ketzerei beschuldigt, versteckt sich die sich bedroht fühlende «Heilige Familie» in der Schweiz. Als Christina aus dem Machtbereich des Paares weggeholt wird, wird die kaum 16jährige, pubertierende Bauerntochter Theresa von Maria zur Nachfolgerin auserkoren. Aber es misslingt ihr, das Mädchen zur neuen Vermittlerin des Willens Gottes abzurichten. Im Zufluchtsort der

Sekte, einem alten Gebäude, in dem sie wie in einer Arche den Weltuntergang erwarten, bezichtigt sich Theresa immer monströserer Sünden, die sie im Umgang mit dem Teufel begehe. Um diesen aus dem jungen Körper auszutreiben, wird Theresa schliesslich so geprügelt, dass sie daran stirbt.
Eindrucksvoll wird in düsteren Farben, die überzeugend das bedrückende, beengende Klima einer konsequent praktizierten Lebensfeindlichkeit vermitteln, das Leben dieser am Rande der Gesellschaft existierenden Gruppe geschildert, die jeden Kontakt mit der Wirklichkeit verliert und in einen selbstzerstörerischen Fanatismus abgleitet. Storm und Volker sind zwei neurotische Menschen, die sich lieben, sich aber nicht dazu bekennen können, sondern Gott an die Stelle ihres verdrängten, triebhaften Selbst gesetzt haben und sich deshalb auf verblendete Weise von Gott geleitet fühlen. Die dominierende Figur ist die Volker (von Ingrid Thulin vielschichtig angelegt): Ihr aktiv-viriler Charakter, verbunden mit einem ausgeprägten Geltungs- und Opferdrang, machen sie zur treibenden Kraft. Ihre ins Unbewusste verdrängte Sexualität wurde zum Motor ihres religiösen Treibens und Handelns. Gott, Gottesmutter, Glaube, Reinheit, Hingabe, Opfer sind absolute (Ersatz-)Werte, an die sie sich in abgründiger Hassliebe klammert. Sie braucht abhängige Anhänger, in denen sie ihre eigenen verdrängten Bedürfnisse und Triebe bekämpfen kann, was ihr offenbar ein masochistisches Lusterleben bereitet. Ihr gegenüber erscheint Martin Storm (von Michel Bouquet treffend verkörpert) als verkniffener, frustrierter und eifernder Theoretiker, der seine Unsicherheit und Schüchternheit durch ein fanatisches missionarisches Sendungsbewusstsein überkompensiert.
«La chasse au diable» (ursprünglicher Titel: «La Sainte Famille» – «Die Heilige Familie») ist eine französisch-schweizerische Koproduktion, an der sich die Eidgenossenschaft mit 200 000 Franken beteiligt hat. Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten und Unstimmigkeiten zwischen den Produzenten haben den bereits vor zwei Jahren fertiggestellten Film offensichtlich etwas beeinträchtigt und seinen Kinostart verzögert. So ist nicht ganz klar, ob die vielen Auslassungen (Ellipsen) vom Regisseur so gewollt oder durch fehlende Szenen oder nachträgliche Schnitte erzwungen wurden. So, wie er vorliegt, wirkt der Film zuweilen zusammenhanglos und manchmal unklar. Trotz solchen Mängeln ist Koralniks Werk ein beachtens- und bedenkenswerter Versuch, in die Entstehung von religiösem Fanatismus, Terror und Gewalt hineinzuleuchten. Die Verirrungen dieser Menschen wurzeln im eigenen Unvermögen, mit sich selbst fertig zu werden, wurzeln in einem magischen Weltverständnis, das kaum als christlich bezeichnet werden kann, aber von den Kirchen allzu lange geduldet oder gar gefördert worden ist. Das Böse erscheint hier richtig als Projektion eigener Bedürfnisse und Ängste auf andere, in denen sie ausgemerzt werden sollen. Der Glaube, von Gott auserwählt worden zu sein, erweist sich auf solchem Hintergrund als mass- und lieblose Überheblichkeit, die es nicht zulässt, sich selbst jemals in Frage zu stellen.

Franz Ulrich

Le Sauvage (Die schönen Wilden)

Frankreich 1975. Regie: Jean-Paul Rappeneau (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/59)

Wild führen sich eigentlich alle Hauptpersonen auf in diesem Film, am wenigsten noch derjenige, auf den der Titel vermutlich gemünzt ist, der nämlich in die Wildnis geflohen ist. Jean-Paul Rappeneau hat eine rechte Turbulenz-Komödie inszeniert, in der vorzugsweise gerannt und gefahren, verfolgt und geflohen, gekämpft und demoliert wird. Diverses geht dabei in die Brüche, in Flammen auf oder baden: Ein Haus, ein Schiff, unzählbare Autos, ein Toulouse-Lautrec, eine Verlobung, zwei Ehen und andere Kleinigkeiten.

Verschleiss gehört zu diesem Genre, bloss nimmt er hier zeitweilig amerikanische Ausmasse an. Auch hält der Film nicht eben viel auf Feinheiten. Er setzt die Akzente handfest und beutet ungeniert Klischees aus. Gegen die zumeist in Rudeln auftretenden und herumlärmenden Lateiner – venezolanische Eingeborene und ein Familienclan italienischer Herkunft – stellt er Catherine Deneuve als ungebärdige Schöne und Yves Montand als philosophischen Franzosen, der aus dem New Yorker Industrie-Management in die Robinson-Einsamkeit einer Urwald-Insel geflohen ist. Und natürlich: Er will keine Gesellschaft, sie macht ihm schöne Augen – und am Ende ist er es, der ihr um die halbe Welt nachreist.
Der Reiz des Spiels, das eigentlich nirgends die Spuren der Konvention verlässt, liegt in den Hindernissen und Umwegen, die sich zwei Starrköpfe selber auferlegen, ehe sie – mit Sicherheit vorhersehbar – zusammenkommen. Dass sich rauft, was sich liebt, wird hier wörtlicher genommen, als eigentlich erlaubt wäre. Die tüchtig gepfefferte Idylle wird mit viel Exotik und Farbenpracht aufpoliert und gerät damit so eingängig wie möglich. Bloss wenn am Schluss das Tempo abfällt und die Geschichte ausplempert, muss dem Zuschauer bewusst werden, dass unter aller Ausgelassenheit eigentlich die gefühlvolle alte Geschichte steckt von den beiden, die zusammen – nur zusammen, zusammen aber sicher – glücklich werden.
Allzuviel sollte man aus dieser Anlage nicht herleiten, auch wenn sie sich von der gerade in Mode stehenden, libertineren Manier angenehm abheben mag. Denn der Realitätsbezug von Rappeneaus Film ist gering. Man befindet sich in der sattsam bekannten Kinowelt, die als Fluchtort so beliebt ist, weil darin nichts wirklich Folgen hat (vor allem: keine schlimmen Folgen), wie unter anderem das Happy-end zeigt, das nur eine Flucht an die Stelle der anderen setzt.
Das ist insofern erstaunlich, als man Äusserungen des Regisseurs entnehmen kann, dass sein Ansatz zum Film keineswegs so oberflächlich gemeint war. Rappeneau, der nur in grossen Abständen inszeniert (seit 1965 drei Filme), scheint die Robinsonade des ungleichen Paares als den eigentlichen Kern seiner Geschichte ursprünglich als Drama konzipiert zu haben, bei dem der Zusammenprall der Charaktere einen Entwicklungs- und Anpassungsprozess nach sich gezogen hätte. Die gegenseitige Anpassung und das Zustandekommen einer echten Bindung sind in seinem Film nun aber zum kleinsten Teil die Folgen einer echten Entwicklung, vielmehr vor allem das Produkt blosser Komödien-Mechanik. Wo nämlich diese Entwicklung zu zeigen, zu belegen wäre, da eilt der Film in mächtigen Sprüngen dem fertigen Ende zu. Trotz den vielleicht besseren Absichten Rappeneaus: «Le Sauvage» bietet Unterhaltung zum Zeitvertreib, harmloser vielleicht als anderswo, aber deswegen auch nicht gehaltvoller.

Edgar Wettstein

Adieu Poulet

Frankreich 1975. Regie: Pierre Granier-Deferre (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/46)

Es ist Nacht in Rouen. Eine Gruppe junger Männer klebt eilig Plakate, Wahlpropaganda, an einen Bretterzaun. Auf dem Platz hinter dem Zaun fährt ein weisser Amerikanerwagen vor, der quer über den Platz direkt auf den Zaun zukommt, ihn zerschlägt und auf der anderen Seite stehenbleibt. Einige finstere Burschen steigen aus und schlagen die Plakatkleber mit schweren Stöcken zusammen. Einer bleibt tot auf der Strasse liegen. Ein ziviler Polizist unterbricht die Schlägerei, als er den Schlägertrupp an der Flucht hindern will, wird er erschossen. So beginnt der Film von Pierre Granier-Deferre (der 1927 geborene Franzose drehte 1958 seinen ersten Film, «Mensonges» und, neben anderen, 1970 «Le Chat», 1972 «Le Fils», 1973 «Le Train»).

Der tote Polizist ist einer von Kommissar Verjeats (Lino Ventura) Männern. Verjeat ist der beste Mann der «Brigade Criminelle», seine Methoden aber sind bei seinem Chef nicht gerade beliebt. So kostet ihm denn die Untersuchung der nächtlichen Schlägerei den Job in Rouen. Hinter dem Schlägertrupp nämlich steht ein machtgieriger Stadtrat, Lardatte (Victor Lanoux), der sich seine Wiederwahl sichern will. Verjeat aber sabotiert die Kampagne, indem er es zulässt, dass der Stadtrat öffentlich verhöhnt wird: Als der Vater des toten Plakatklebers sich im Stadthaus mit einer Geisel verschanzt, lässt ihn Verjeat zur Beruhigung über den Polizeilautsprecher eine Erklärung abgeben. Der Vater schimpft Lardatte einen Mörder. Darauf ergibt er sich. Verjeat, von der Presse zum Superflic erkoren, wird zum Oberinspektor in Montpellier befördert, das heisst degradiert. Durch ein, bewusstes oder unbewusstes, Manöver seines jungen Assistenten Lefevre (Patrick Dewaere) wird er in Rouen zurückgehalten. Lefevre beschuldigt ihn, Schmiergelder angenommen zu haben. Nachdem der Kommissar den Polizistenmörder beinahe gefasst hätte, wird ihm die Untersuchung endgültig weggenommen. Sein Nachfolger hatte dem Chef seine eigenwilligen Methoden verraten. Der Film endet damit, dass Verjeat sich weigert, mit dem Polizistenmörder zu verhandeln, als dieser sich Lardatte als Geisel genommen hat, um ins Ausland zu flüchten. Durch das Megaphon verkündet der Kommissar: «Verjeat ist in Montpellier.»

In einem Gespräch erklärt der Polizeichef Verjeat einen Unterschied, den er in seiner Untersuchung zu berücksichtigen habe: «Die einen sind Verbrecher, die anderen Politiker, und das ist nicht das gleiche.» Er macht damit seinem Untergebenen unzweideutig klar, wie der Polizistenmord zu behandeln sei, dass Lardatte, der ja ein in der Öffentlichkeit angesehener Mann ist, ein Volksvertreter, wie es so schön heisst, nicht belastet werden dürfe. Denn wie unglaubwürdig tönten dann auf einmal die grossartigen Versprechen, mit denen der Kandidat seinen Wählern schmeichelt. Lar-

datte soll unangetastet bleiben, die Verantwortlichen, der Polizeichef und «die weiter oben», akzeptieren nicht, dass der Idealtyp des energischen, aber aufrichtigen Politikers, als den sie Lardatte lancieren, in den Dreck gezogen wird.
Doch Verjeat mag nicht der Laufbursche des Stadthauses sein. Er hat einen Mörder zu finden und überspringt keinen, der ihm die richtige Spur weisen könnte, er lässt auch keine Gelegenheit aus, die Verdächtigen mit unkonventionellen, aber stets wirkungsvollen Methoden zu verunsichern. Diese Methoden sind es schliesslich, die ihm zum Verhängnis werden. Verjeat wurde mit zu vielen Wassern gewaschen, als dass er noch an den Ehrenkodex der Polizei glauben könnte: Er drückt dem Bruder des Mörders den Kopf in einen Abfallkübel und schlägt ihn; er gibt einen spektakulären Auftritt im Wahlbüro Lardattes; um die Verbrecher in die Falle zu locken, legt er einen falschen Patienten, einen bewaffneten Polizisten, ins Spital, ohne jedoch seinen Chef zu informieren; er führt eine Sache, die er einmal angefangen hat, auch konsequent zu Ende. Dafür riskiert er sein Leben. Dem Richter, der die Schmiergeldaffäre untersucht (Claude Rich), erklärt er: «Es gibt Polizisten, die Politik machen und solche, die keine Politik machen. Von den ersten bleibt nie einer tot auf der Strasse liegen. Ich gehöre zu den zweiten.»
Man könnte annehmen, es handle sich bei «Adieu Poulet» um einen Politthriller, aufgezogen wie der Tatsachenbericht einer Illustrierten. Aber Granier-Deferre ist nicht Costa-Gavras, und er weiss, was die Leute interessiert im Kino: Nervenkitzel bis zum letzten Augenblick. Darum baut er die Politik in die traditionelle Form des «Policier» ein. Politik als Unterhaltung zu servieren, das wurde oft schon versucht und ist nicht viel weniger oft missglückt. In «Adieu Poulet» ist es gelungen, weil eine Seite der Politik, jene, welche die Öffentlichkeit nur selten zu sehen bekommt, als Verbrechen dargestellt wird. Die klassische Verfolgungsjagd findet unverändert statt, nur dass der Verfolgte diesmal keine Privatperson ist, sondern eine öffentliche.
Pierre Granier-Deferre, das konnte schon bei «Le Train» festgestellt werden, beherrscht die filmischen Mittel meisterhaft. Die brillante Technik von «Adieu Poulet» erinnert an die Filme der amerikanischen «Professionals». Wie diese ist er von einer bestechenden Klarheit, die Geschichte wird ohne verwirrende Seitensprünge gradlinig durcherzählt. Aufgelockert wird sie von einem manchmal frechen, manchmal auch recht makaberen Humor; dieser schafft den Ausgleich zur Ernsthaftigkeit des Themas, der Film wird dadurch leichter, unterhaltender.
Nicht nur die Technik mahnt an Amerika, das Paar Verjeat-Lefevre (Lino Ventura – Patrick Dewaere) erinnert an etliche Westernpaare. Ventura ist der Erfahrene, er ist seit vielen Jahren schon bei der Polizei, er weiss in jeder Situation, was er zu tun hat. Er ist ein Einzelgänger, er hat seine eigene Art zu handeln. Wie sein Privatleben aussieht, ob das überhaupt stattfindet, ob er jemals eine Frau geliebt hat, erfährt man nicht; Verjeat ist der Schweigsame, der stets Weiterziehende, der Unverstandene. Patrick Dewaere, sein Assistent, sein Schüler also, ist das genaue Gegenteil. Er sprudelt über vor Energie, er ist ein vergnügter Spieler, fast noch ein Kind, voreilig manchmal, was ihm einmal beinahe das Leben kostet. Er rebelliert gegen seinen Chef und möchte letztlich doch sein wie er.

Bernhard Giger

Benji (Waldi der Strolch)

USA 1973. Regie: Joe Camp (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/47)

Tägliche Streifzüge führen den Landstreicherhund Benji, in der deutschen Fassung wird er Waldi genannt, nach einem genauen Zeitplan kreuz und quer durch eine kleine, amerikanische Stadt. Seine besten Freunde sind zwei Kinder, Cindy und Paul, die mit grosser Liebe an ihm hängen und ihn gerne behalten möchten. Aber leider ist ihr Papa dagegen. Dem Besuch bei den Kindern folgt regelmässig die Jagd auf die

wohlbehütete Katze einer alten Dame; schliesslich müssen ja auch Benjis ureigene Hundeinstinkte zu ihrem Recht kommen. Vom Besitzer einer Snack-Bar wird er mit nicht allzusehr abgenagten Knochen versorgt. Nach einem Schwätzchen mit dem freundlichen Polizisten im Park trollt er sich über Hinterhöfe, Balkongeländer und Dächer wieder in sein Junggesellen-Domizil, einem seit Jahren unbewohnten Haus. Auf einem dieser Ausflüge macht er die Bekanntschaft der Hundedame «Tiffany», die sich ihm anschliesst, um fortan mit ihm gemeinsam das tägliche Ritual zwischen allen Beteiligten zu unternehmen, wobei es ihr nicht geringe Mühe bereitet, ihm auf seinen kühnen Klettertouren zu folgen. Bis eines Tages die Stunde der Bewährung für unseren Helden schlägt: Ausgerechnet seine beiden Lieblinge, Cindy und Paul, werden gekidnappt, geknebelt und gefesselt in sein Haus geschleppt. Benji, bzw. Waldi handelt nun wie ein professioneller Kriminalist und führt die Polizei auf die Spur der Verbrecher und erlöst die gefangenen Kinder. Zum Dank für diese Tat wird er von deren Vater adoptiert und darf nun endlich mit ihnen zusammen leben.
Filme für Kinder mit einem einfachen, heiteren Inhalt, ohne Grausamkeiten und Situationen, die Angst und Schrecken bewirken, sind rar geworden; Filme, nach denen Kinder und Erwachsene das Kino nicht verstört und geängstigt, sondern angeregt und unbelastet verlassen, sind Mangelware. Letzteres wird von «Benji» erfüllt, und der pfiffige Wunderhund nimmt die Herzen der Kinder gefangen. Leider bleibt vieles in diesem Film zu sehr an der Oberfläche und jegliche Problemstellung wird sorgsam umgangen. Auch ein sogenannter «Familien-Film» sollte diese nicht unbedingt ausschliessen. Durch ein paar Schnitte wären übermässige Längen vermieden worden, und so etwas wie Spannung kommt erst im letzten Drittel auf. Die anspruchslose Sprachgestaltung der deutschen Synchron-Fassung tut ein übriges, die Wirkung des Filmes zu beeinträchtigen. Und zudem übertreffen die Reaktionen und Ausdrucksmittel des Titelhelden «Benji» bei weitem die der übrigen Mitwirkenden.
Wie erklärt sich nun das Phänomen, dass diesen Film an dritte Stelle der Filmbesucher-Statistik in Amerika rücken liess, direkt hinter Filmen wie «Der weisse Hai» und «Towering Inferno», Filmen, die mit enormem Kostenaufwand, renommierten Regisseuren, Starnamen und einem spektakulärem Reklamefeldzug ausgestattet wurden? Ein Aussenseiter, der 37jährige Amerikaner Joe Camp, ausgerüstet mit einem kleinen Budget und einer grossen Liebe für das Werk Walt Disneys, schrieb das Drehbuch für seinen ersten Film, produzierte, führte Regie und verleiht seinen Film selber. Er fand seinen Titelhelden, den 16jährigen Hund «Higgins», eine Mischung aus Cocker-Spaniel, Pudel und Schnauzer, sowie den begehrten Tiertrainer Frank Inn, berühmt und mehrfach ausgezeichnet wegen seiner Tierdressuren. Seit der Premiere im Sommer 1974 hat dieser Film eine grosse Besucherzahl ins Kino gelockt und bereits für 1977 wird «Benji Two» in Aussicht gestellt.
Die Bedeutung der Filme für Kinder sollte nicht unterschätzt werden. Wo finden sich gerade in westlichen Staaten Regisseure, die diese verantwortungsvolle und doch beglückende Aufgabe übernehmen? Katharina Jung

---

Schweizer Bestseller wird verfilmt

Der umstrittene Buch-Bestseller «Die Konsequenz» von Alexander Ziegler wird vom WDR Köln unter der Regie von Wolfgang Petersen für das Erste deutsche Fernsehen verfilmt. Das Drehbuch wird von Alexander Ziegler verfasst; die Hauptrolle spielt Jürgen Prochnow. Zieglers autobiographischer Roman, der nach seinem Erscheinen (Schweizer Verlagshaus, Zürich) im vergangenen Sommer heftige Kontroversen auslöste, beschäftigt sich mit der Problematik eines jugendlichen Homosexuellen, der auf Grund einer erbarmungslosen Gesetzgebung und überalterter Vorurteile ins Räderwerk der Justiz gerät.