Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1971)
Heft: 4

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: 05.07.2025

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

Filmbesprechungen

En passion (Passion / Eine Passion) III. Für Erwachsene

Produktion: Schweden (Svensk Filmindustri); Verleih: Unartisco; Regie und Buch: Ingmar Bergman, 1969; Kamera: Sven Nykvist; Darsteller: Liv Ullman, Bibi Andersson, Max von Sydow, Erland Josephson, Erik Hell, Sigge Fürst, Svea Holst, Annika Kronberg u. a.

Andreas Winkelman lebt einsam in einem kleinen Haus «auf einer Insel im Meer» (so der Kommentar; die Aufnahmen wurden auf Farö gemacht). Er hat sich, wie man andeutungsweise erfährt, nach bitteren Erfahrungen von den Menschen zurückgezogen. Dennoch lässt er sich nach einer zufälligen Begegnung mit Leuten ein, die in der Nachbarschaft wohnen: Dem Architekten Vergerus, seiner Frau Eva und der mit ihnen lebenden Witwe Anna Fromm. Ohne zu wissen warum, meint er, habe er ihre Einladung angenommen. Liesse sich das aber überhaupt vermeiden — das Zusammenleben mit anderen Menschen? Winkelman geht noch weiter. Er nimmt Anna Fromm in sein Haus, lässt sich auf eine Liebe ein. Dabei hat er schon bei ihrer ersten Begegnung aus einem Brief erfahren, wie Annas frühere Ehe zerbrach: Das Zusammenleben wurde unmöglich, der Gatte fürchtete physische und psychische Gewalt. Später dämmert Winkelman, dass Anna auf diesen Brief hin den Unfall absichtlich herbeigeführt hat, dem Mann und Kind zum Opfer gefallen sind. Parallelen zwischen seinem Verhältnis zu Anna und ihrer früheren Ehe zeigen sich von Anfang an. Schliesslich brechen auch zwischen ihnen die Aggressionen durch. Und wiederum versucht Anna, einen Auto-Unfall zu verursachen.
Bergmans neuer Film legt Gewicht auf die Wiederholung, die Unausweichlichkeit in der Entwicklung der Beziehungen von Mensch zu Mensch. Liebe endet, so scheint es, immer in Gewalt. Liegt darin eine Gesetzlichkeit des Zusammenlebens? Des Lebens überhaupt? Im Film jedenfalls ist Gewalt allgegenwärtig. Auf der Insel geht ein Unbekannter um, der Tiere quält und mordet. Ein alter Mann, auf den ohne wirkliche Gründe der Tatverdacht fällt, wird misshandelt und in den Selbstmord getrieben. Auf dem Fernsehschirm töten Soldaten in Vietnam einen Wehrlosen. Schliesslich erhebt Winkelman die Fäuste und gar eine Axt gegen Anna. Das Schlussbild des Films scheint die Frage zu stellen: Gibt es nur diese Alternative, Einsamkeit oder Gewalt?
Um eine Antwort zu finden — die Bergman nicht gibt —, müsste man den Gründen, den Hintergründen der vom Film indizierten Gesetzlichkeit nachgehen. Er selbst scheint sie in einer Verbindung zwischen Identitätskrise («Persona», Fb 3/69; «Stunde des Wolfs», Fb 12/67) und Aggression, scheint die Gewalttätigkeit im Zusammenhang mit Projektionen und verlorener Selbstachtung zu sehen. Winkelman wehrt sich von Anfang an dagegen, im Verhältnis zu Anna mit demBild ihres früheren Gatten zu verschmelzen — der auch Andreas hiess, ebenfalls mit Eva eine kurze Liebesbeziehung hatte und von Anna ganz für sich beansprucht wurde. Anna, die den Schiffbruch ihrer Ehe verleugnet und sich gegen den Zynismus, wie ihn etwa Vergerus praktiziert, wehrt, scheint mit Winkelman verwirklichen zu wollen, woran sie glaubt: Die Liebe, in der zwei eins werden. Der Wirklichkeit, die ihrem Wunschbild nicht entspricht, begegnet sie mit dem radikalen Versuch, sie auszulöschen. Anderseits ringt Winkelman selber mit der Erfahrung von Erniedrigung und Bedeutungslosigkeit, die ihn zur Flucht in die Einsamkeit veranlasst hat. Eine selbstquälerische Ichverfangenheit gibt ihn nicht frei für die Beziehung zum andern.
Manches an «Passion» kommt demjenigen bekannt vor, der die letzten Bergman-Filme gesehen hat. Das Schaffen des Schweden hat etwas von einem Kaleidoskop an sich, wie es Themen und Motive in immer wieder veränderter Konstellation zeigt,

neue Verbindungen und Perspektiven aufdeckend. In diesem Zusammenhang zeichnet sich das jüngste Werk aus durch bemerkenswerte Ausgewogenheit und gestalterische Entkrampfung. Die Farbe bringt trotz strenger Stilisierung eine Bereicherung von Bergmans Ästhetik, während anderseits die Einblendungen von Äusserungen der Schauspieler über ihre Rollen das Blickfeld über die Grenzen der Inszenierung hinaus erweitern. Eine grössere Freiheit gegenüber seinen Obsessionen scheint den Autor zu einer klaren und beherrschten Gestaltung der Probleme befähigt zu haben. Es darf darum die Behauptung gewagt werden, dass Bergman mit diesem Film die Arbeit der letzten Jahre zur Reife gebracht habe. ejW

Black-out II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Schweiz (Pandora/Condor/Groupe 5/S.S.R.); Verleih: Septima-Film, G. Müller, Case postale 201, 1211 Genève 2; Regie: Jean-Louis Roy, 1970; Buch: Patricia Moraz, J.-L. Roy; Kamera: Roger Bimpage; Musik: Alphonse Roy; Darsteller: Lucie Avenay, Marcel Merminod u. a.

«Mein Haus ist meine Burg» — dieses Wort wird im zweiten abendfüllenden Spielfilm des jungen Genfers Jean-Louis Roy, das von der Groupe 5, Genf, in Zusammenarbeit mit dem Westschweizer Fernsehen produziert wurde und in seiner Thematik stark an E. A. Poe's Meisterstück «The Masque of the Red Death» erinnert, ad absurdum geführt. Die Geschichte, einer Zeitungsnotiz über einen Unglücksfall entnommen, ist denkbar einfach: Sie schildert das Verhalten eines alten Ehepaares, das, von Furcht vor dem Einmarsch einer fremden Macht und einem neuen, alles verheerenden Krieg gepackt, sich hermetisch in seinem Haus voller Essvorräte von der Umwelt abriegelt und schliesslich an seiner fixen Idee zugrunde geht. Jean-Louis Roy, der erstmals 1968 mit «L'inconnu de Shandigor» (Fb 4/69) an die Öffentlichkeit trat, will «Black-out» als einen für die Schweiz von heute beispielhaften Film verstanden wissen und möchte damit aufzeigen, «wie kleinbürgerlich, egoistisch und egozentrisch der schweizerische Durchschnittsbürger sein kann». Doch was als Kritik an der Schweiz gedacht war, verdichtet sich zusehends zu einem menschlichen Drama, zu einem Gleichnis über den Zerfall des Menschen, der sich absondert, damit aufgibt und wie ein Tier elendiglich verendet. Der kammerspielartige Charakter, der bis zum Schluss konsequent durchgehalten wird (und leider zu oft an eine reine Bühneninszenierung erinnert), unterstreicht den reichen Dialog, der — so Roy — nicht in den Intentionen des Regisseurs lag, sondern einen Kompromiss darstellt, den er mit der Drehbuchautorin Patricia Moraz eingehen musste. Und doch nimmt dieser Dialog einen wichtigen Platz ein. Erst durch das gequälte, quengelnde und oft bösartige Gespräch der beiden Alten Elise und Emile vor der Kulisse des die beengende Atmosphäre geradezu physisch spürbar machenden Décors wird der Zuschauer in das Grauen miteinbezogen und wird es ihm möglich, die Angst und die Panik vor dem äusseren Feind mitzufühlen, die das alte Paar beherrscht, gegenüber rationalen Überlegungen taub macht und es nicht mehr spüren lässt, dass sich der wahre Feind, die Existenzangst und die innere Vereinsamung nämlich, schon längst durch die dicken Mauern und vernagelten Türen eingeschlichen hat, um sie völlig zu zerstören.
(Siehe auch das Interview mit J.-L. Roy in Fb 10/70, S. 163) bl.

Un condé III. Für Erwachsene

Produktion: Frankreich (Stephan/Empire); Verleih: Idéal; Regie: Yves Boisset, 1970; Buch: Claude Veillot, Y. Boisset, nach dem Kriminalroman «La mort d'un condé» von Pierre-Vial Lesou; Kamera: Jean-Marc Ripert; Musik: Antoine Duhamel; Darsteller: John Garko, Michel Bouquet, Françoise Fabian, Michel Constantin, Adolfo Celi, Bernard Fresson u. a.

«Polizist sein ist ein dreckiger Beruf, den man nur auf dreckige Weise ausüben kann» — dieser resignierte und äusserst provokative Ausspruch Inspektor Favenins (meisterhaft dargestellt von Michel Bouquet) ist zugleich die Quintessenz des französischen Anti-Maigret-Films «Un condé» (zu deutsch etwa «Ein Polyp») von Yves Boisset. Der Film beginnt im Stile eines harten amerikanischen Gangsterfilms, eines sogenannten «film noir», doch bald werden tiefere Schichten blossgelegt und drängen das eigentliche Geschehen in den Hintergrund.
Nachdem ein Nachtlokalbesitzer sich mit dem von einer gesellschaftlich hochangesehenen Persönlichkeit geleiteten Syndikat angelegt hat und von diesem aus dem Weg geräumt wird, beschliessen seine Schwester und ein Kumpel, den Mord zu rächen. Bei der Schiesserei wird ein junger Inspektor tödlich getroffen, was dessen Freund, Inspektor Favenin, den Sinn für alle Proportionen vergessen lässt. Angestachelt von tödlichem Hass und teilweise mit der stillschweigenden Zustimmung seines Vorgesetzten, der ihn aber später fallen lässt — «die Ehre der gesamten Polizei wird besudelt» —, stürzt er sich in die Untersuchung, um seinerseits die Rache in die Hand zu nehmen und illegal seine Bluturteile zu fällen — der Polizist wird Richter wie auch Henker in einer Person.
Der Film, dessen Drehbuch von Claude Veillot und dem Regisseur selbst nach dem das kritische Engagement weit weniger stark in den Vordergrund spielenden Kriminalroman «La mort d'un condé» von Pierre-Vial Lesou geschrieben worden ist, hat die legalisierte Gewalt zum Thema, die es ihren Trägern möglich macht, unter dem Schutz ihrer Ausweise und der über alle Zweifel erhabenen Zeugniskraft selbst zu jenen Methoden zu greifen, die die Gegenseite anwendet — also zu Folter, Erpressung ung Mord. Der Film möchte aber auch aufzeigen, wie gross die Ansteckungsgefahr sein kann, der ein Ordnungshüter in seiner täglichen Berührung mit dem Verbrechen ausgesetzt ist. Mit der Frage nach der staatlich sanktionierten Gewalt und ihrer oft umstrittenen Anwendung gegenüber dem gesellschaftlichen Aussenseiter wagt sich der Film auf ein Gebiet vor, wo manchenorts noch viele ungerechtfertigte und üble Machenschaften begünstigende Tabus existieren, die dazu angetan sind, der Öffentlichkeit den klaren Blick zu vernebeln — nicht umsonst wurde der Film gerade in Frankreich, das noch immer ein Staatssicherheitsgericht und die umstrittenen Gardes Républicaines kennt, verboten und erst nach langen Pressepolemiken freigegeben.
Wo Elio Petri in «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto» (Fb 10/70) mit Satire und Ironie, aber nicht weniger glaubhaft, die Mängel aufgezeichnet hat, die aus der institutionalisierten Gewalt erwachsen können, geht Boisset das Thema bar jeder Beschönigung und ungleich härter, kompromissloser und auch einseitiger an. Die von ihm dargestellte Ordnungsmacht erscheint als korrupte, degenerierte Maschinerie, deren Vorgehen in vielem an die Praktiken der Gestapo erinnert und die sich im sicheren Wissen um ihre Unangreifbarkeit so selbstverständlich jenseits aller Grenzen der Legalität bewegt, dass man meinen möchte, es gehe eigentlich besser ohne sie. Seltsam auch tönen die Direktiven dieser Polizei, die nur auf der «Radfahrertheorie» zu basieren scheinen — nach oben buckeln, nach unten treten: Die Ordnungsgewalt habe sich nicht um die Veränderung der bestehenden Ordnung zu kümmern, sondern die Interessen des jeweiligen Systems zu wahren und ihm zu dienen, die Polizei sei eine durch und durch apolitische Angelegenheit und jenes Instrument der Gesellschaft, das den an die Oberfläche des staatlichen Organismus tretenden Unrat schnell, sauber und unauffällig zu beseitigen habe. Dies sei aber nicht möglich, wenn man sich nicht der gleichen Methoden bediene wie der Gegner.
Sicher hat die Frage des Polizeieinsatzes gegen verfassungsmässig garantierte Demonstrationen grosse Bedeutung, doch durch solch einseitige Argumentation wird der Film zu einem heftigen, oft übertriebenen und unsachlichen Angriff gegen die Polizei als Institution, ja, gegen den Polizeiberuf ganz allgemein, was um so eher spürbar wird, als dass sich vom untersten Flic bis zum Oberkommissar keine positive Figur finden lässt, die die Interpretation zulassen würde, man habe es hier mit einem Einzelfall zu tun. Sogar der später ermordete und von Favenin als «sauberer Polizist» gelobte Inspektor überschreitet die Grenzen der Legalität in krasser Weise, als er

die Mörder — in seinen Augen Wohltäter — des Syndikats-Bosses entkommen lässt. Gerade weil das Problem der ungerechtfertigten Gewaltanwendung seitens der Polizei so aktuell ist — man denke nur an die brasilianischen Todesschwadronen, die Situation in den USA, an die wüsten Prügeleien anlässlich der Pariser Maiunruhen, an den Berliner Studenten Ohnesorg und nicht zuletzt an die unentschuldbaren und entwürdigenden Zwischenfälle im Zürcher Globuskeller —, erfordert es eine differenziertere Stellungnahme als sie «Un condé» vermittelt. Gerade weil der Film technisch und formal so ausgezeichnet gemacht ist, kann er gefährlich wirken und ist dazu angetan, Emotionen in eine Diskussion hineinzutragen, die besser sachlich und nüchtern geführt würde. bl.

«Wann wird man je versteh'n?»
(Marlene Dietrich im Lied «Sag mir, wo die Blumen sind»)

Soldier Blue (Das Wiegenlied vom Totschlag) III. Für Erwachsene

Produktion: USA (Katzka/Loeb); Verleih: MGM; Regie: Ralph Nelson, 1970; Buch: John Gay, nach dem Roman «Arrow in the Sun» von Theodore V. Olsen; Kamera: Robert Hauser; Musik: Roy Budd, Buffy Sainte-Marie; Darsteller: Candice Bergen, Peter Strauss, Donald Pleasance, Bob Caraway, Mort Mills, Jorge Rivero, John Anderson u. a.

The Last Warrior (Der Indianer / Adler ohne Schwingen) III. Für Erwachsene

Produktion: USA (Jerry Adler); Verleih: Warner; Regie: Carol Reed, 1970; Buch: Clair Huffaker, nach seinem Roman «Nobody Loves a Drunken Indian»; Kamera: Fred Koenekamp; Musik: Marvin Hamlisch; Darsteller: Anthony Quinn, Claude Akins, Tony Bill, Shelly Wintors, Victor Jory u. a.

Am 29. November 1864 griff eine Einheit der US-Kavallerie ein friedliches Cheyenne-Dorf am Sand Creek in Colorado an und metzelte trotz einem Friedensangebot 500 Indianer nieder, darunter mehr als die Hälfte Frauen und Kinder. General Nelson A. Miles bezeichnete dieses Massaker als «das vielleicht unmenschlichste Verbrechen in den Annalen der amerikanischen Geschichte».
Vornehmlich im amerikanischen Filmschaffen zeichnet sich in jüngster Zeit die Bewegung ab, den Indianer, auch heute noch neben dem Neger von sozialem und wirtschaftlichen Fortschritt unberührtes Stiefkind der Nation, in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen. Neben Abraham Polonskys «Tell Them Willie Boy is Here» (Fb 7/70) und Elliot Silversteins «A Man Called Horse» (Fb 9/70) sind nun «The Last Warrior» von Carol Reed und «Soldier Blue» von Ralph Nelson in der Schweiz angelaufen, letzterer unter dem schlichtweg dummen Verleihtitel «Das Wiegenlied vom Totschlag», dessen Anlehnung an Sergio Leones Western offensichtlich ist. «The Last Warrior» und «Soldier Blue» — zwei Filme, verschieden im Thema, verschieden in der Aufmachung und im Engagement, die aber doch das gleiche Problem aufgreifen: Das Schicksal des Indianers. In «The Last Warrior», der die Geschichte eines findigen Indianers erzählt, der auf Grund alter Verträge mit den Weissen sozialen Fortschritt für seinen Stamm erzwingen will und dabei zugrunde geht, versucht Reed, die heutige Situation der amerikanischen Ureinwohner zu schildern, die in Lethargie und einem infolge der jahrelangen Diskriminierung stetig wachsenden Fatalismus in ihren verödeten Wüstenreservaten dahinvegetieren, spärlich ernährt von einigen Ziegen und den milden Gaben der Fremdenindustrie. Einmal mehr aber zeigt der nach Clair Huffakers Novelle «Nobody Loves a Drunken Indian» gedrehte Film den fatalen Hang der Amerikaner, relevante und sehr aktuelle Probleme zu verdrängen und ihnen durch eine klamaukhafte Aufmachung gleich von Beginn an jegliche Spitze zu brechen. Sicher, man sieht Elend, doch ist dieses Elend so filmgerecht und hollywoodmässig gestaltet, dass der Zuschauer das Kino mit der festen Überzeugung verlässt,

diese Rothäute seien doch im Grunde ein recht listiges und lustiges Völklein, das sich schon irgendwie selbst zu helfen wisse. Oder sie seien Kinder, die Bubenstreiche aushecken, dann aber so ruhig und friedlich sein würden, wie sie es die vergangenen hundert Jahre lang gewesen waren.
Dass die Indianer auch vor ihrer «Befriedung» (schon seit vorrömischer Zeit ist dieser Begriff gleichbedeutend mit Teilausrottung) friedlich waren und erst durch die Besitzansprüche des Weissen in einen mörderischen und ungleichen Kampf getrieben wurden, versucht der zweite, ungleich härtere und all seiner Mängel zum Trotz weit wichtigere Film zu zeigen: «Soldier Blue», in seiner Aussage ein direkter Schlag ins Gesicht John Waynes.
Ralph Nelson, bekannt geworden durch «Lilien auf dem Felde» (Fb 15/63), nimmt die anfangs erwähnte, tatsächliche Gegebenheit und den darauf basierenden Roman «Arrow in the Sun» von Theodor V. Olsen zum Anlass, dem Zuschauer ein wahrheitsgetreueres Bild von der Eroberung des «Wilden Westens», speziell aber von jener legendären amerikanischen Kavallerie zu vermitteln, als es bisher in Literatur und Film geprägt worden ist. Die nach der altbekannten Devise «Nur ein toter Indianer ist ein guter Indianer» westlich des Mississippi für Recht und Ordnung sorgende Elitetruppe wird hier endlich einmal bar jeder Gloriole als der zynische, blutrünstige Schlächterhaufen gezeigt, der sie vielfach in Tat und Wahrheit gewesen ist.
Nach einem Indianerüberfall auf einen Goldtransport versuchen sich die beiden einzigen Überlebenden — Maybelle Lee, die, von Indianern entführt, die Frau eines Cheyenne-Häuptlings geworden war, und der junge, von Idealen und militärischen Tugenden beseelte Soldat Private Gant — zum nächsten Fort durchzuschlagen, wo Maybelle von ihrem weissen Verlobten erwartet wird. Auf dem gefährlichen Marsch entwickelt sich die anfänglich oberflächliche Beziehung zur Liebe. Die beiden treffen schliesslich auf eine Kavallerieeinheit, die den Indianerüberfall rächen soll. Alle Beschwörungen Maybelles und Gants fruchten nichts; der kleine blaue Soldat muss zusehen, wie ein Dorf in Asche gelegt wird, Frauen geschändet, Kinder verstümmelt und Greise skalpiert werden. In ohnmächtiger Verzweiflung schreit er sein Entsetzen heraus, doch niemand kann die blutgierige Bande mehr aufhalten. Während Oberst Iverson der Truppe den Dank für ihren Heldenmut ausdrückt, wird Gant wegen Aufruhrs in Ketten gelegt und abgeführt; Maybelle bleibt völlig verstört mit den wenigen Überlebenden zurück.
Nelsons Film, besonders im ersten Teil oft langatmig und an der Grenze zur Sentimentalität, ist zwar nicht der erste, der sich kritisch mit der Eroberung des Westens auseinandersetzt — man denke hier nur an «Fort Appache» (Fb 16/48) oder «Cheyenne Autumn» (Fb 1/66) von John Ford —, doch muss die beispiellose Härte und Kompromisslosigkeit auffallen, mit der die andere Seite der amerikanischen Medaille gezeigt wird. Natürlich versucht Nelson mit «Soldier Blue» aktuelle politische Parallelen aufzuzeigen; obwohl die Massakerszene bei der Aufdeckung der My-Lai-Verbrechen bereits abgedreht war (oder vielleicht gerade deshalb?), werden die Bezüge zu Vietnam offensichtlich, und nicht nur zu Vietnam, sondern auch zu Lidice und all jenen Orten, wo menschlicher Hass über Humanität und Vernunft triumphierte und noch triumphieren wird. Leider verliert die Schlussszene der allzu deutlich durchschaubaren Tricks wegen viel von ihrem Grauen. Das Geschehen bleibt dadurch — obwohl im Gegensatz etwa zu Fords «Cheyenne Autumn» kein Happy-End serviert wird — filmisch und gibt dem Zuschauer die Gelegenheit, das Geschehen als Fiktion zu betrachten, wo Blut eben gar kein Blut, sondern nur rote Farbe ist. Und das schadet der Glaubwürdigkeit eines Films, so aufrichtig das Engagement seines Schöpfers auch sein mag. Ralph Nelson meinte zum Schluss, sein Film werde Spiro Agnew sicher nicht gefallen; damit hat er zweifellos recht, denn . . . am 10. März 1971 berichtete Hauptmann Ernest Medina, Angeklagter im My-Lai-Prozess, er habe den Befehl gehabt, mit seiner Einheit My-Lai zu zerstören, alles Vieh zu töten, die Brunnen zu schliessen und die Nahrungsmittel zu vernichten. Er habe die Anweisung gehabt, in dem Dorfe gründlich vorzugehen (!), da amerikanische Einheiten in der Gegend des öfteren durch Angriffe aus dem Hinterhalt überrascht worden seien. — Wann wird man je versteh'n? bl.

Produktion: USA (P.E.A.); Verleih: Unartisco; Regie: Gillo Pontecorvo, 1969; Buch: Franco Solinas, Gorgio Arlorio, G. Pontecorvo; Kamera: Marcello Gatti; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Marlon Brando, Evaristo Marques, Renato Salvatori, Tom Lyons, Norman Hill, Sam Gilman u. a.

Gillo Pontecorvo, durch «Kapò» (Fb 8/61) und «La Battaglia di Algeri» (Fb 3/67) bekanntgewordener italienischer Regisseur marxistischer Ausrichtung, hat mit seinem vierten Spielfilm «Queimada» (portugiesisch: verbrannte Erde) ein ganz bestimmtes Ziel verfolgte: Den kolonialistischen Missbrauch der Macht im Kampfe um wirtschaftliche Vorteile aufzuzeigen.
Sir William, ein englischer Agent (Marlon Brando), begibt sich auf die von den Portugiesen erst niedergebrannte, später wirtschaftlich ausgebeutete fiktive Antillen-Insel Queimada, um dort zum Vorteil britischer Handelsinteressen einen Sklavenaufstand anzuzetteln. Er bedient sich dazu des jungen Negers Dolores (Evaristo Marques, ein selbst von Sklaven abstammender kolumbianischer Analphabet), der nach gelungener Revolte beiseite geschoben wird. Bald wird der erste Präsident der jungen Republik hingerichtet, und die Macht geht an die Wirtschaftsmagnaten und das Militär. Einmal aber von der Möglichkeit überzeugt, mittels Gewalt die Freiheit erlangen zu können, erhebt sich Dolores zehn Jahre später gegen die mittlerweile wieder ins vorrevolutionäre Fahrwasser eingeschwenkten Kampfgenossen von einst, die sich mit einer mächtigen englischen Zuckergesellschaft arrangiert und Sir William als «militärischen Berater» engagiert haben; dieser leitet auch das Eingreifen der englischen Truppen. Der Aufstand wird niedergeschlagen und der widersinnige, weltpolitisch jedoch oft vorgekommene Fall tritt ein: Dolores wird der Ideen wegen, die ihm England einpflanzte, vom selben England hingerichtet. Sir William wird das Opfer eines Racheaktes.
Was erst wie ein gewöhnlicher, trotz einiger Längen gut, stellenweise sogar brillant gemachter Abenteuerfilm aussieht — ein Grossteil der Szenen wurde im karibischen Raum abgedreht —, gewinnt bald einmal gleichnishaften Charakter. Pontecorvo stellt in «Queimada» das Prinzip des wirtschaftlichen Machtmissbrauchs zur Diskussion und berührt damit ein Thema, das in der heutigen Zeit von brennender Aktualität ist. Die Zeiten haben sich zwar gewandelt, doch mit ihnen auch die Ideen? Seit Cortes und Pizarro mit Feuer und Schwert Lateinamerika christliche Kultur und europäischen Fortschritt aufzwangen, haben grosse Wirtschaftsgruppen und Interessenverbände immer und immer wieder versucht, die einmal aufgestachelten und irregeleiteten Volksmassen vor den eigenen Karren zu spannen. Oft genug — und das zeigt die standrechtliche Erschiessung des ersten Revolutionspräsidenten Queimadas sehr deutlich — sind die Regierungshäupter nicht auch Staatslenker, sondern Marionetten im Hintergrund stehender Mächte.
Wenn Pontecorvo sein Werk als Abenteuerfilm bezeichnet, hat er sicher recht; doch ist der Film mehr. Einerseits ist er ein Modell, das den Aufbau und die Struktur, mehr noch die Grundlagen der historischen Epoche des Imperialismus im vergangenen Jahrhundert transparent werden lässt, anderseits ist er eine These, ein Lehrfilm (mit marxistischer Optik) über gegenwärtige politische Probleme und Zustände, die nur von dem erkannt und geändert werden können, der die historischen Hintergründe begreift. Erst durch die politischen Schachzüge, wie sie «Queimada» zeigt, konnte eine solche soziale und wirtschaftliche Lage entstehen, wie sie beispielsweise Peter von Gunten in «Bananera-Libertad» (Fb 3/71, S. 57) darstellt. Die Namen haben gewechselt, doch die Methoden sind die gleichen geblieben; noch heute schneiden die Bewohner einiger südamerikanischer Länder für einen Hungerlohn Zuckerrohr, pflücken Bananen und zapfen Gummi ab; zwar garrottiert man heute nicht mehr, die Mittel wurden verfeinert, dem technischen Zeitalter angepasst, sind aber nicht weniger grausam. Die grosse Teile des südamerikanischen Marktes beherrschende «United Fruit Company» trat an die Stelle der «Antilles United Sugar Company», und nicht

auf Queimada, sondern in Vietnam werden heute ganze Waldstriche entlaubt und Dörfer zwangsgeräumt. Man versucht «das Übel an der Wurzel zu packen» und übersieht dabei die eigentliche Wurzel: Das unheilvolle Gespann von menschlicher Profitgier und blindem Machtstreben. Solange Staatswesen auf diesem Fundament aufgebaut werden, muss notwendigerweise jede Entwicklungshilfe nutzlos bleiben. Sir William ereilt zum Schluss der Tod. Ist er aber wirklich schuldig? Verlässt nun der Zuschauer das Kino mit dem beruhigenden Gefühl, der Gerechtigkeit sei Genüge getan? Andere Sir Williams werden kommen, andere kleine Rädchen in einem unüberblickbaren Mechanismus, ein jedes das Instrument irgendwelcher Mächte, nicht aber ihre Urheber oder Träger. bl.

Catch-22 II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: USA (Paramount/Filmways); Verleih: Starfilm; Regie: Mike Nichols, 1969; Buch: Buck Henry, nach dem gleichnamigen Roman von Joseph Heller; Kamera: David Watkin; Darsteller: Alan Arkin, Martin Balsam, Richard Benjamin, Arthur Garfunkel, Jack Gilford, Buch Henry, Anthony Perkins, Paula Prentiss, Orson Welles u. a.

Auf den ersten Blick stört an diesem Film die methodische Ähnlichkeit mit Produkten wie «M.A.S.H.» (Fb 8/70); wie in jener zynischen Militärklamotte wird der Zuschauer pausenlos mit Gags beschossen, fast vergewaltigt und am Denken gehindert. Doch anders als bei «M.A.S.H.»bleiben hier nach dem Film Unbehagen und Verunsicherung zurück: man hat einem irrsinnigen Chaos beigewohnt, in dem nur mehr als normal zu betrachten ist, wer verrückt wird. Die absurden Handlungselemente gehen dramaturgisch nicht auf, die Story ist weder in ihrer Logik noch in ihrem zeitlichen Ablauf durchschaubar, Alpträume und Fiktion der Wirklichkeit sind nicht mehr zu trennen. Schauplatz ist ein amerikanischer Luftwaffenstützpunkt auf einer Mittelmeerinsel, beiläufig werden die Kampfhandlungen in den Zweiten Weltkrieg eingeordnet. Im Mittelpunkt steht der Bombenschütze Yossarian, der sich am ehesten noch vernünftig verhält und verrückt spielt (er wird es auch), um nach einer Überzahl von Einsätzen nach Hause zu kommen. Man macht ihm jedoch «catch» oder Trick 22 klar: Wer sich vom Einsatz zu drücken versucht, kann gar nicht verrückt sein. So erlebt er, wie ein Offizier auf Kosten der Kameraden den Mittelmeerraum in eine Schwarzmarkt-AG verwandelt, wie seine Kameraden morden und ermordet werden, wie ein Mord der MP weniger bedeutet als eine Urlaubsüberschreitung, wie seine Vorgesetzten über einem frischen Hühnerei ein vor ihren Augen abstürzendes Flugzeug ignorieren, wie sich der Kaplan «zackige Gebete für die Zeitung» einfallen lassen muss usw. Freilich, über den grotesken Episoden und absurden Dialogen lacht man ein wenig zu viel, doch oft bleibt einem das Lachen im Halse stecken. Dazwischen sind stillere, fast feierlich schreckliche Szenen, wenn etwa Yossarian das nächtliche Mittelmeernest wie ein Dantesches Inferno durchwandert und überall Eskalationen des Verbrechens sehen muss. Die Kamera, auf Einzelheiten fixiert, mit sehr vielen Grossaufnahmen, betont diese Situation, in der man nur mehr Bruchstücke und Details wahrnimmt, in der kein überschaubarer Zusammenhang mehr besteht. Fatal ist allerdings ein naheliegender Schluss, dass diesem heillosen Chaos durch «militärische Ordnung» abgeholfen werden könne. Doch der Film liefert selbst die Gegenargumente. Die verrückten Verhaltensweisen der Beteiligten entstehen erst durch die Situation; nach aussen hin bleibt die Ordnung gewahrt, für den, der sie durchschaut, erweisen sich Chaos und Krieg als unbedingt identisch. «Catch-22» ist sicher kein ganz geglückter, doch ein ernst zu nehmender Antikriegsfilm, der sich zwar kommerzieller Klamaukmittel bedient, aber durchaus nicht nur auf sie angewiesen ist. (Der Roman von J. Heller ist in der Fischer-Bücherei erschienen.) G. Pfm.