Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1971)
Heft: 7

Rubrik: Filmbesprechungen

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 26.04.2025

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

Filmbesprechungen

Death in Venice (Morte in Venezia / Der Tod in Venedig) III. Für Erwachsene

Produktion: Italien (Alfa Cinematografica), Frankreich (PECF); Verleih: Warner; Regie: Luchino Visconti, 1971; Buch: L. Visconti, Nicola Badalucco, nach der Novelle von Thomas Mann; Kamera: Pasquale de Santis; Musik: Gustav Mahler; Darsteller: Dirk Bogarde, Silvana Mangano, Björn Andresen, Romolo Valli, Mark Burns, Nora Ricci, Marisa Berensen u. a.

Ein langer Monolog zum Tode hin: So präsentiert sich Lucchino Viscontis neuer Film, der die Bearbeitung der gleichnamigen Erzählung von Thomas Mann darstellt. Die Themenwahl kann nicht überraschen. Viscontis Schaffen dreht sich immer wieder um den Tod, um das Absterben, wobei der Einzelne nur Exponent einer Bewegung ist, die ganze Epochen und Gesellschaften erfasst. Aber so feierlich und so ausgesucht im Geschmack hat der Italiener den Tod nicht mehr eingerahmt seit «Il Gattopardo» (Fb 18/63). Die in Stilwucherungen sich ergehende Dekadenz der Jahrhundertwende, die steife Gepflegtheit des mondänen Ferienbetriebs und die reiche, im Scirocco verfahlende Kulisse Venedigs werden mit Sorgfalt im Detail und sicherem Gespür für die stimmige Atmosphäre ausgemalt. Visconti setzt einmal mehr Massstäbe für solch inszenatorische Einfühlung in eine Zeit und ihre (hier: literarische) Spiegelung. Es besteht eine gewisse Gefahr, dass die besondere Meisterschaft des Regisseurs im Umgang mit Kulisse und Komparserie blendet und das Urteil über seinen Film vorweg bestimmt. Anderseits wäre es auch verfehlt, ihn der Befangenheit in Äusserlichkeiten zu verdächtigen. Visconti setzt überlegt die ausführlichere Beschreibung des Rahmens ein, um die Verankerung des Einzelschicksals im allgemeinen zu erzielen, für die dem Dichter andere Mittel zur Verfügung stehen. Wohl aus gleichgearteten Überlegungen heraus, um nämlich bei der Übertragung nicht auf literarische Mittel zurückgreifen zu müssen, hat Visconti aus der Hauptfigur (dem Dichter bei Thomas Mann) einen Musiker gemacht — ein übrigens aufschlussreicher Vorgang, hatte doch Thomas Mann seiner Dichtergestalt Züge des Komponisten Gustav Mahler verliehen, dessen Musik Visconti in seinem Film eine gewichtige Funktion übertragen hat. Und Visconti hat, sonst vielfach der Novelle wortgetreu folgend, Rückblenden eingebaut, in denen der Konflikt des Künstlers zwischen puritanisch strengem Arbeits- und Gestaltungsethos und der göttlichen Funken verheissenden Sinnenöffnung für Eros' Kraft in kurzen Gesprächsausschnitten grundgelegt wird. Dieser Konflikt, die nicht zum Ausgleich gekommene innere Spannung des Künstlers bürgerlich-preussischer Abstammung mit klassizistischem Schaffensideal, aktualisiert sich bei Thomas Mann in der Italienreise Gustav Aschenbachs und seiner Begegnung mit der Schönheit des Polenjungen Tadziu. So sehr nun Visconti auch hierin sich an die Vorlage hält, scheint im Film doch eine gewisse Akzentverschiebung und sogar Verkürzung stattzufinden. Wenn etwa auf Aschenbachs Ehe Bezug genommen wird, wenn deutlicher und auch mit einer gewissen Schärfe der gesellschaftliche Rahmen seines Absteigequartiers ins Spiel kommt, so wird hier mehr die Situation des Bürgers als diejenige des Künstlers erfasst: Des Angehörigen einer Schicht, die in der fiebergeschwängerten Lagunenstadt ihrer Bestimmung in Gestalt des Cholera-Todes begegnet. Der wandlungsfähige Dirk Bogarde, in seiner Maske kaum wiederzuerkennen, spielt Aschenbach zudem um eine Spur zu getrieben, zu verdrückt auch, um die ganze Spannung der bei Thomas Mann gesetzten Gegenpole zur Entfaltung zu bringen. Er ist ein Kranker von Anfang an, dem tragische Grösse nur bedingt zukommt. Auch da scheint des Regisseurs Blick auf das Zwangsläufige einer letztlich im Sozialen verwurzelten Entwicklung gerichtet zu sein.

Nach seinem letzten Film («Die Verdammten», Fb 3/70) nicht ganz überraschend, kommt bei Visconti die direkte Zeichnung von Aschenbachs Zerfall, dessen fast obszöne Maske, in der vorgespiegelte Jugend unmittelbar in hässliche, schwitzende Agonie übergeht. Das ist krasser gesehen als bei Thomas Mann, ist zudem ausführlicher geschildert. Zur Neigung, auf dem Angekrankten — deutlich im Verhältnis Aschenbachs zu Tadzio — zu insistieren, gesellt sich hier die Vorliebe für zelebrierende Bedächtigkeit. Wenngleich in solch beschreibendem Stil Viscontis eigenste Möglichkeiten liegen, so bewirkt er doch auch, dass der Film — der die kontrastvolle Farbigkeit eines «Gattopardo» vom Stoff her nicht mehr besitzt — zu lastender Breite gerät, die gerade zum Schluss hin die raffende Beherrschtheit des Dichters etwas vermissen lässt.
Solche Hinweise mögen kleinlich erscheinen angesichts einer filmischen Adaptation, die sich der Vorlage weitgehend gewachsen zeigt und unter den Thomas-Mann-Uebertragungen ihresgleichen sucht. Sie sollten aber doch deutlich machen, wie sehr Visconti nicht nur meisterlicher Bearbeiter ist, sondern zugleich Engagierter, der ausser dem Dichter auch sich selbst einbringt in den Film, der ja mit seinem Namen und von seinem künstlerischen Temperament gezeichnet ist. Edgar Wettstein

---

Taking Off

III. Für Erwachsene

Produktion: USA (Forman-Crown-Hausman, Claude Berri); Verleih: Universal; Regie: Milos Forman, 1971; Buch: M. Forman, John Guare, Jean-Claude Carrière, John Klein; Kamera: Miroslav Ondricek; Darsteller: Lynn Carlin, Buck Henry, Linnea Heacock, Georgia Engel, Tony Harvey, Audria Lindley u. a.

Wenn der Film beginnt, nimmt das Unheil bereits seinen Lauf: Jeannie ist unter falschem Vorwand von zuhause weggegangen und kehrt abends nicht heim. Was ist mit ihr los? Die Vorgeschichte des Ausbruchs erfährt der Zuschauer nicht. Wie die Eltern des Teenagers auf das Ereignis reagieren, von dem sie gänzlich überrumpelt werden, daraus hingegen lassen sich Schlüsse ziehen, die Jeannies Handlungsweise erklären.
Die Situation, die sich Milos Forman für seinen neuen Film vornimmt, ist auch bei uns je länger desto weniger ungewöhnlich. Sie wäre darum durchaus geeignet, manche Leute im Publikum persönlich zu engagieren, gar betroffen zu machen. Sie wäre es: Der Tscheche Forman hat seinen Film allerdings in Amerika und über amerikanische Verhältnisse gedreht. Und das Resultat mutet auch einigermassen amerikanisch an, nämlich plakativ und grell, so dass man als Europäer bisweilen zweifelnd nach dem Wirklichkeitsgehalt der Szene fragt. Immerhin sollte es mit einer geringen Anstrengung dennoch möglich sein, die wesentlichen Probleme, die «Taking Off» aufwirft, in unseren Verhältnissen wiederzuerkennen.
Ob Jeannie wirklich ausreissen wollte, ist ungewiss. Vorerst nimmt sie bloss heimlich an einem Schlager-Probesingen teil und kehrt verspätet nach Hause zurück. Doch das Drama, das sich dort abspielt, veranlasst sie, sogleich wieder zu verschwinden. Ihre Eltern haben offensichtlich nicht begriffen, dass sie eine heranwachsende Tochter haben, die sich auf dem Weg zur Selbständigkeit befindet und hierbei der helfenden, aber diskreten Begleitung bedarf. Stattdessen redet Mutter von ihr und mit ihr wie mit einem Kleinkind. Vater dagegen ist mit sich selbst beschäftigt und meint, wenn Jeannie sich schon eine vergnügte Zeit leiste, sollten er und seine Frau das auch tun. Die beiden finden sich alsbald zu einer Vereinigung von Eltern, die das Thema ihrer entlaufenen Kinder zum Anlass für gesellschaftliche Veranstaltungen nehmen und sich dabei gediegen, munter und schliesslich — da die Kinder nur versteht, wer ihre Erfahrungen teilt — mit Marihuana-Trips unterhalten. Jeannie, die gelegentlich wieder zuhause auftaucht, bleibt sprachlos, als sie ihre beduselten Eltern beim «Strip-Poker» mit Freunden grösserenteils ausgezogen antrifft. Das hindert ihren Vater nicht, sogleich mit dem alten Autoritäts-Anspruch zu ihrer Befragung anzusetzen.

Wie gesagt: Etwas sehr amerikanisch ist das alles. Und es wirkt paradoxerweise nicht zuletzt deshalb so, weil Forman in den USA gradlinig mit seiner Arbeit weiterfährt, anknüpfend insbesondere an der verschärften Satire von «Feuerwehr, Feuerwehr» (ohne allerdings das Parabelhafte in gleichem Mass wie dort zu suchen). Seine eigenste Methode bleibt die Arbeit mit Laien-Darstellern und die Beobachtung mit unerbittlich insistierender Kamera, die entlarvt — hier vor allem in den Einleitungsszenen Mädchengesichter entlarvt. Forman behandelt nämlich die Jungen keineswegs weniger kritisch als die Erwachsenen. Bloss sieht er jene mehr als Opfer, als Opfer gerade der Bequemlichkeit, Unsicherheit, Unreife ihrer Eltern. Die fehlende Bereitschaft, selber und bei sich selber nach den Gründen und den Lösungsmöglichkeiten für auftretende Schwierigkeiten zu suchen, die Unfähigkeit anderseits zu wirklicher Einfühlung in die Entwicklung ihrer Kinder charakterisiert diese Eltern. Das sind harte Vorwürfe. Aber treffen sie nicht doch wunde Punkte im heute so konfliktgeladenen Verhältnis der Generationen? ejW

Rio Lobo II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: USA (Malabar); Verleih: Columbus; Regie: Howard Hawks, 1970; Buch: Burton Wohl, Leigh Brackett; Kamera: William H. Clothier; Musik: Jerry Goldsmith; Darsteller: John Wayne, Jorge Rivero, Christopher Mitchum, Jack Elam, Jennifer O'Neill u. a.

Was zunächst nach Komödie, vielleicht sogar nach Persiflage auf historische Kriegsfilme aussieht, wird nach einer Art Vorspiel bald eine ernste Sache, weithin nach bekanntem Wildwestmuster. Dass das Interesse an diesem US-Western aber dennoch erhalten bleibt, bewirkt die solide Regie und die ausgesuchte Besetzung.
Mit immer neuen Tricks — zuletzt mit Schmierseife auf den Eisenbahnschienen und einem Schwarm Hornissen im Wagen der Zugbewachung — jagen die Südstaatler den Yankees Goldtransporte ab. Zwar gerät der geprellte Kommandant der Unionstruppen, Colonel McNally, in die Hände der Goldräuber, doch kann er sich durch einen Trick nicht nur befreien, sondern den Trupp Südstaatler auch noch gefangennehmen lassen. Aber Captain Cordona und sein Sergeant können bald als freie Leute das Gefangenencamp verlassen, denn der Krieg ist aus. Fast freundschaftlich versprechen sie dem Colonel, der seine Uniform gleichfalls mit dem Zivilanzug vertauscht, Nachricht zu geben, wenn sie einen der beiden Verräter der Goldtransporte treffen sollten. Das dauert nicht lange. In Blackthorne, Texas, treffen sie sich wieder, als gerade eine junge Frau Hilfe sucht, weil ein alter Schausteller in Rio Lobo ermordet worden ist. Der Hilfssheriff, der sich als einer der beiden Verräter erweist, ist der Mörder. Im Zweikampf mit McNally zieht er den kürzeren. Durch diesen Zwischenfall wird klar, dass ein gewisser Ketcham, der am Rio Lobo schon fast alles Land in seine Hand gebracht hat, der zweite Gesuchte ist. Er wird überrumpelt und soll als Geisel freien Abzug der kleinen Schar um McNally erwirken. Doch da gerät Cordona, der vom nahegelegenen Fort Soldaten zu Hilfe holen will, in die Hand der Ketcham-Leute; beide sollen gegeneinander ausgetauscht werden. Aber Cordona kommt durch eine List frei, während Ketcham, der alles Land den wirklichen Besitzern zurückgegeben hatte, vom Sheriff von hinten erschossen wird. Den Sheriff aber erschiesst ein Mädchen, das er wenige Tage vorher brutal misshandelt hatte. In Rio Lobo ist wieder Gerechtigkeit eingekehrt.
Nach «Red River» (1948), «Rio Bravo» (1959, Fb 5/60), «Hatari» (1961, Fb 1/63) und «El Dorado» (1966, Fb 11/67) ist dies der fünfte Film John Waynes mit Regisseur Howard Hawks. «Für mich ist das beste Drama die Story eines Menschen in Gefahr», hatte Hawks einmal gesagt. Die Geschichte von den Bürgerkriegsgegnern, die gemeinsam gegen eine armeeartige Übermacht die Stadt von der Tyrannei einer Verbrecherbande befreien, ist der beste Stoff für ihn. John Wayne spielt mit grossartiger Souveränität trotz seiner 64 Jahre den Westernhelden. Um ihn gruppiert sich

eine farbige Gruppe von Mitakteuren, darunter der Mexikaner Jorge Rivero als Südstaatencaptain und der Sohn von Robert Mitchum, Chris, als Scout der Südstaatenarmee. Freunde des «echten» Western, die der Imitationen aus den italienischen Filmfabriken überdrüssig sind, werden nicht nur einen erheblichen Aufwand und eine sorgfältige Gestaltung registrieren, sie werden auch intensiv in Spannung gehalten.
M. N. (fd)

Joe III. Für Erwachsene

Produktion: USA (Cannon Rel.); Verleih: Nordisk; Regie: John G. Avildsen, 1970; Buch: Norman Wexler; Kamera: J. G. Avildsen; Musik: Bobby Scott; Darsteller: Peter Boyle, Dennis Patrick, Susan Saradon, Audrey Caire, Patt McDermont, K. Callan u. a.

Joe ist ein Arbeiter, der den Präsidenten ehrt, Amerika liebt, den Vietnam-Krieg befürwortet und der Kommunisten, Hippies, Fixer, Sozialleistungsbezüger, Nigger und all «das andere Dreckszeug» hasst, das seine teure Heimat verschmutzt, für den Sauberkeit und Ordnung die heiligsten Güter der Nation sind, der aber doch ganz gerne mit Hippymädchen schläft, wenn er die entsprechende Gelegenheit hat. Überdies trinkt er vor dem Fernsehgerät Büchsenbier, sammelt Waffen und träumt davon, einmal einen Langhaarigen umbringen zu können. An einem Stehausschank trifft er mit dem Werbefachmann Compton zusammen, der eben im Affekt den süchtigen Freund seiner Tochter umgebracht hat, weil dieser sie mit immer härteren Drogen in Abhängigkeit hielt. Zwischen beiden entwickelt sich eine Interessengemeinschaft: Dem fanatischen, kleinkarierten, dabei aber feigen Joe erscheint Compton als überragender Held, der den Mut zum Handeln aufbrachte; er idealisiert das von Compton begangene Verbrechen — «die Polizei pfeift darauf, ob ein Süchtiger umgebracht wird. Der Mörder könnte nochmals zuschlagen, er nimmt der Polizei in dieser Stadt nur die Arbeit ab» — und bringt es fertig, den Täter in eine gefährliche Messiasrolle hineinzudrängen, die schliesslich bei Compton zur Überzeugung führt, er habe einen Schädling zertreten und der ganzen Nation einen Dienst erwiesen — der Mörder wird zum Philanthropen. Nach der Flucht von Comptons Tochter aus dem Krankenhaus nehmen die beiden die Suche nach ihr auf, die sie ins Milieu der «Schädlinge» führt. Sie werden mit der Love-not-war-Jugend konfrontiert und ziehen sofort ihren Nutzen daraus — auch Hippymädchen sind Mädchen. Der Diebstahl des von ihnen mitgebrachten Stoffs treibt die Männer zum äussersten; schwerbewaffnet brechen sie in eine Kommune ein und massakrieren in rasendem Blutrausch die Hausbewohner; zu spät merkt Compton, dass sich seine Tochter unter ihnen befand.
Bereits im Verlauf der letzten Jahre ist im amerikanischen off-Hollywood die Kritik an der eigenen, festgefügten Gesellschaft laut geworden. Diese Gesellschaft polarisiert sich mehr und mehr; mit Blick auf die Extreme finden sich auf der einen Seite die fanatischen, einem marktschreierischen Patriotismus und der totalen Intoleranz ihres beschränkten geistigen Horizonts verfallenen Law-and-order-Vertreter, die im gefährlichen Super-Nationalisten Spiro Agnew ihren Exponenten gefunden haben, auf der anderen Seite die Masse der Kriegsgegner, die Ausgeflippten, die Hippies und die Fixer, die sich — oft verwaschenen Philosophien huldigend und mit fragwürdigen und untauglichen Mitteln — dem Druck der Wirtschaft und dem Konsumdenken entgegenzustellen versuchen.
John G. Avildsen hat mit Hilfe des Drehbuchautors Norman Wexler die beiden Extreme aufeinanderprallen lassen; es entstand folgerichtig ein extremer Film, der nichtsdestotrotz Beachtung verdient. Man hat «Joe» vorgeworfen, er vermenge wahllos soziologische, psychologische und politische Probleme und erziele mit dem Zusammenfügen Reissereffekte. Das stimmt nur sehr bedingt, denn Avildsen geht es letztlich darum, die letzte Konsequenz eines Generationenkonflikts darzustellen, wo all diese Probleme mitspielen. Es ist verständlich, dass dabei die Ur-

sachen und Hintergründe nicht in aller Ausführlichkeit dargelegt werden können. Obwohl einige Sequenzen durch zu häufigen Verzicht auf die Totale etwas isoliert wirken (daher wohl auch der Vorwurf) und obwohl der Film extrem, ja vielleicht überdeutlich ist und an einigen Stellen auch vor der Verwendung von Klischees nicht zurückschreckt, ist er in seiner aktuellen Problematik doch diskussionswürdig.
B. Livio

The Magic Christian (Ein «Beatle» im Paradies)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Grossbritannien (Grand-Films); Verleih: Parkfilm; Regie: Joseph McGrath, 1969; Buch: Terry Southern, J. McGrath, P. Sellers, nach einem Roman von T. Southern; Kamera: Geoffrey Unsworth; Musik: Ken Thorne; Darsteller: Peter Sellers, Ringo Starr, Isabel Jeans, Wilfrid Hyde White, Richard Attenborough u. a.

Um Geld kann man alles haben, Dinge und vor allem Menschen, wenn man genügend bietet. Und so kommt Sir Guy Grand nicht nur zu einem Adoptivsohn, einem Gammler, der ihn künftig überallhin begleitet und ihm Tips gibt, welche Widersinnigkeiten man noch aushecken könnte, um die Bestechlichkeit der Menschen neuerlich unter Beweis zu stellen, sondern auch zu seinem Spass an den vielen derben Scherzen: Der Hamlet-Darsteller würzt den berühmten Monolog mit einem Striptease, die Direktoren eines der Grand-Konzerne werden mitten in einem freundlichen Geplauder entlassen und mit einer Abfertigung in einer unbekannten Gegend ausgesetzt, die Entenjagd macht man diesmal mit Maschinenpistolen, bei einer Hundeausstellung frisst ein Panther seine Konkurrenten auf, unsympathische Emporkömmlinge werden nach einer kleinen Schocktherapie «verhaftet» und weggebracht, der Weltmeisterschaftskampf im Boxen fällt aus, weil sich die Gegner im Ring liebevoll umarmen, die Kunstauktion wird zu einer Farce, das Achterrennen der Mannschaften von Cambridge und Oxford nimmt ein etwas ungewöhnliches Ende, Verkehrspolizisten und Parkwächter verzichten gegen ein Bündel Geld auf die Einhaltung der Ordnung, die Jungfernfahrt des Luxusschiffes «Magic Christian», bei der sich die High Society ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges verspricht, findet auf dem Land statt und wird zu einem gruseligen Erlebnis.
Zum Teil masslos überzogen, aber fast nie das Thema aus den Augen verlierend, geisselt der Film die Korrumpierung der Menschen und der Institutionen. Die bitterböse Satire wirkt wegen des eigenwilligen Stils weniger direkt, verliert aber dadurch doch einiges von ihrer Wirkkraft. Die manchmal an den Haaren herbeigezogenen grotesken Situationen machen die im Thema gelegene Anklage zu einem mehr unverbindlichen Scherz. Damit bleibt das Geblödel aber zu sehr an der Oberfläche und wird eher nur zu einem Spass für die, die an solchem Humor Gefallen finden, als eine Kritik an der Gesellschaft und am menschlichen Verhalten. Da das Spiel und die Technik des Streifens bemerkenswert gut sind, bedauert man doppelt, dass Stil und Regieführung nicht mehr auf den Kern der Sache konzentriert sind. Fs

---

Max et les ferrailleurs (Das Mädchen und der Kommissar)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Frankreich (Lira Films/Sonocam), Italien (Fida); Verleih: Idéal; Regie: Claude Sautet, 1970; Buch: C. Sautet, Claude Néron, Jean-Loup Dabadie, nach einem Roman von C. Néron; Kamera: René Mathelin; Musik: Philippe de Sarde; Darsteller: Michel Piccoli, Romy Schneider, Bernard Fresson, François Périer, Georges Wilson, Boby Lapointe, Michel Creton u. a.

Es ist auffällig, wie gerade im Verlauf der letzten Zeit im französischen Film das Verhältnis der Polizei zu Moral und Gesetz unter eine recht kritische Lupe genommen wird. Neben «Un condé» (Fb 4/71) von Yves Boisset, der die Polizei als korrupten Machtapparat darstellt, und «Le cercle rouge» (Fb 5/71) von Jean-Pierre

Melville, der der fragwürdigen Moral der Polizei die des Nachtclub-Besitzers gegenüberstellt, ist «Max et les ferrailleurs» von Claude Sautet der dritte, der die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis des Gesetzesschutzes näher untersucht. «Ich habe zwischen Konstantinopel und Bern Tausende von Polizeimännern gesehen, gute und schlechte. Viele waren nicht besser als das arme Gesindel, mit dem wir die Gefängnisse aller Art bevölkern, nur dass sie zufällig auf der andern Seite des Gesetzes standen.» Dieser Satz aus Friedrich Dürrenmatts «Der Richter und sein Henker» scheint das Thema genau zu treffen. Sautets Film handelt von einem französischen Kriminalbeamten, der zusehen muss, wie sich Verbrecher durch falsche, aber nicht widerlegbare Alibis der Verhaftung entziehen. Nach dem zufälligen Zusammentreffen mit seinem früheren Militärdienstkollegen Maresco, der nach seiner Rückkehr aus der Fremdenlegion keine Arbeit mehr fand und seinen Lebensunterhalt an der Seite der Dirne Lilly als Bandenchef von Schrottdieben verdient, lässt in ihm den Plan reifen, mit Hilfe Marescos sein Selbstbewusstsein wieder zu gewinnen. In seiner fast schon perversen Rechtschaffenheit setzt er nun alles daran, den kleinen Schrottdieb zum Überfall auf eine Sparkasse zu verleiten. Dazu benutzt er skrupellos Lilly, der gegenüber er sich als Bankdirektor ausgibt. Der Plan gelingt, und Maresco tappt in die Falle. Erst das Schicksal Lillys, mit der ihn eine menschliche Beziehung verbindet, öffnet Max die Augen. Um sie vor einer drohenden Verhaftung zu schützen, schiesst er einen anderen Beamten nieder und lässt sich willenlos abführen.
Sautets Film ist nicht nur ein vordergründiger Kriminalfilm, sondern zugleich ein Versuch, vor dem Hintergrund einer spannenden Handlung die Begriffe der Freundschaft und der Moral, der menschlichen Zufälligkeit und des Verwischens der Grenzen zwischen Legalität und Illegalität zu untersuchen. Mit der Figur Marescos, dem die Sympathie des Zuschauers gehört, greift der Regisseur zudem ein soziales Problem auf, das sich früher in Frankreich, heute aber in vermehrtem Masse in den USA stellt: das des Kriegsveteranen, den die Gesellschaft dazu zwang, in ihrem Auftrag zu töten, ihn aber rücksichtslos beiseite schiebt, wenn er seine Schuldigkeit getan hat. So betrachtet ist die wirkliche Schuld nicht beim kleinen Schrottdieb, sondern bei der Gesellschaft zu suchen. Gipfel der Verworfenheit ist dann — immer nach Sautet — die Tatsache, dass das System den durch dessen Schuld Gestrauchelten wiederum dazu missbraucht, seine Erfolgsziffer im Kampf gegen das Verbrechen zu verbessern. Im Sinne des Wortes, wonach der Zweck die Mittel heiligt, nützt Max die Offenheit und Arglosigkeit des ehemaligen Copain schamlos aus, um sein persönliches Schicksal zu verändern und um vor sich selbst wieder bestehen zu können. Sein absolut gesetztes Rechtsbewusstsein, das in die Illegalität führt, zerbricht erst dann, als er einen echten zwischenmenschlichen Kontakt zu Lilly schaffen kann; doch dann ist es zu spät. Er greift verzweifelt zur Waffe, vielleicht getrieben vom Gedanken, durch schwerste Sühne gutmachen und das Leid Lillys teilen zu können. Nach der läuternden Katharsis hat er sich, obwohl ein Mörder im Sinne des Gesetzes, vom gefühlsleeren, innerlich verschütteten Roboter des Rechts zum Menschen gewandelt. Sautet hat es verstanden, die Tragik des Beamten transparent zu machen und damit eine ähnliche Thematik wie in «Un condé» viel differenzierter anzugehen als Yves Boisset: sein Polizist, der zum Verbrecher wird, um als Polizist bestehen zu können, bleibt Einzelschicksal und Einzelfall. bl.

Le territoire des autres (Die andern) II. Für alle

Produktion: Frankreich (Cinéastes animaliers associés); Verleih: Majestic; Regie und Buch: François Bel, Gérard Vienne, Michel Fano, 1970; Kamera: F. Bel, G. Vienne, Jacqueline Lecompte: Ton: Michel Fano.

Ein erstaunliches und ausserordentliches Werk, dieser französische Dokumentarfilm über «Die andern», die Tiere nämlich. Während des ganzen Films fällt kein Wort, es finden keine «Anbiederungsversuche à la Disney» statt, nichts wird mit Worten «erklärt» — und dennoch wird mehr über das Wesen der Tiere, ihr Leben

und Verhalten, mitgeteilt als in manch anderem fleissig kommentierten Tierfilm. Die kleine französische Equipe hat in siebenjähriger Arbeit eine Folge umwerfend schön fotografierter Aufnahmen zusammengestellt, die das Leben von Tieren, vor allem aus gemässigten und arktischen Klimazonen, einfangen. Mit dem Teleobjektiv wurden die Tiere in ihrer natürlichen Umgebung beobachtet — beim Wittern und Sichern, bei der Nahrungssuche, bei der Aufzucht der Jungen, in der Paarungszeit usw. Durch das Fehlen eines Kommentars wird der Zuschauer gezwungen, sich selbst anzustrengen, um in diese vielfach geheimnisvoll anmutende Welt der Tiere einzudringen. Die Bilder von geradezu magischer Schönheit und Fremdartigkeit werden nur von Naturgeräuschen und einigen künstlichen Tönen begleitet. Im Geräusch wird auch der Mensch einigemale gegenwärtig, fast immer in einer drohenden Weise: Flugzeugmotorengebrumm, Eisenbahngeratter, Schüsse und Axtschläge. Und wenn am Schluss Vögel in einer Ölbrühe einen stummen, entsetzlichen Tod erleiden, wird auch ohne Worte klar, dass es der Mensch ist, der in erster Linie diese Welt bedroht. So wird dieser faszinierende Tierfilm unversehens zum eindrücklichsten Appell für den Umweltschutz. F. Ulrich

---

The Great White Hope (Die grosse weisse Hoffnung)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: USA (L. Turman/M. Ritt Prod.); Verleih: Fox; Regie: Martin Ritt, 1970; Buch: Howard Sackler, nach seinem Bühnenstück; Kamera: Burnett Guffey; Musik: Lionell Newman; Darsteller: James Earl Jones, Jane Alexander, Lou Gilbert, Joel Fluellen und andere.

Martin Ritts Verfilmung des Broadwaystückes von Howard Sackler erzählt die theaterwirksam aufbereitete Lebensgeschichte Jack Johnsons, der vor dem Ersten Weltkrieg als erster Schwarzer die Schwergewichts-Weltmeisterschaft im Boxen errungen hatte. Im Film heisst er Jack Jefferson. Sein Sieg, der von vielen Weissen nicht als sportliches Ereignis, sondern als eine Niederlage der weissen Rasse gewertet wird, bringt ihm fanatische Feindschaft ein. Diese vergrössert sich noch dadurch, dass seine Geliebte eine geschiedene Weisse ist. Jefferson wird verfolgt und verhaftet, aber es gelingt ihm die Flucht nach England. Doch auch hier verfolgt ihn der Hass des weissen Amerika — er erhält Berufsverbot. Schliesslich landet er über Paris und Berlin als Onkel Tom auf einer Budapester Schmiere. Dem Angebot, er könne begnadigt in die USA zurückkehren, wenn er in einem abgekarteten Kampf den Weltmeistertitel einem weissen Rivalen überlasse, widersetzt er sich zunächst. Zermürbt von Existenzsorgen und dem Selbstmord seiner Gefährtin lässt er sich schliesslich in Havanna, nach einem letzten Aufbäumen, von seinem Gegner, der «grossen weissen Hoffnung», zusammenschlagen.
Jefferson zerbricht an einem doppelten Konflikt: Sowohl als überlegener Boxer wie auch als Gefährte einer weissen Frau zieht er den geifernden Hass weisser Rassefanatiker auf sich, der zudem noch von Behörden und Öffentlichkeit sanktioniert wird. Diese Story sei «ein grosses Melodrama, eine wunderbare Liebesgeschichte, saftig und voller Leben, so ungemein amerikanisch, energiegeladen, gewalttätig und bigott — wie eben unser Land», sagte der Regisseur Martin Ritt. Und genau so, als Hollywood-Spektakel, hat er diesen Stoff auch verfilmt — engagiert zwar, jedoch vor allem melodramatisch, reisserisch und nicht frei von Klischees. Um aber auch für die heutige Situation in den USA aktuelle Gültigkeit zu erlangen, hätte die Geschichte dieses Boxers, der nicht als individueller Sportler kämpfen durfte, sondern als Vertreter einer Rasse betrachtet wurde, gesellschaftspolitisch überzeugender verankert werden müssen. Dadurch wäre vielleicht deutlicher erkennbar geworden, was das Theaterstück wohl ursprünglich vermitteln wollte: Schausport als Abbild des Kampfes um die rassistische Vorherrschaft. — Wenn Ritts Film dennoch auf weite Strecken zu fesseln vermag, so dank dem ungemein vital und präsent wirkenden Hauptdarsteller James Earl Jones, dem eine grosse Karriere bevorstehen dürfte. ul.