

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen**

Band (Jahr): **24 (1972)**

Heft 13

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FILM KRITIK

Sunday, Bloody Sunday

Produktion: Grossbritannien, 1971

Regie: John Schlesinger

Buch: Penelope Gilliatt

Kamera: Billy Williams

Darsteller: Glenda Jackson (Alex Greville), Peter Finch (Dr. Daniel Hirsh), Murray Head (Bob Elkin), Cindy Burrows (Alex als Kind), Bessie Love (Telephonistin)

Verleih: Unartisco, Zürich

Dem Briten John Schlesinger, der mit «A Kind of Loving», «Billy Liar» und «Midnight Cowboy» drei grossartige Filme, mit «Darling» einen zumindest sehr diskutablen und mit «Far from the Madding Crowd» einen missratenen gedreht hat, ist mit «Sunday, Bloody Sunday» sein bisher wohl subtilstes Werk geglückt. Dies, obschon er einen Stoff gewählt hat, in dem die Gefahr des Abgleitens ins Melodram und den billigen Kitsch liegt. Der simplen Dreiecksgeschichte zwischen zwei Männern und einer Frau haftet vorerst nichts Aussergewöhnliches an. Sie ist, wie man so schön zu sagen pflegt, aus dem Leben gegriffen. Schlesingers Verdienst ist es, dass er sie für einmal nicht herausgreift, sondern mitten im Leben drin lässt und sie damit aller Unverbindlichkeit beraubt.

Schlesinger zeigt zehn Tage aus dem Leben dreier Menschen. Zehn Tage, die dahinziehen wie die andern Tage des Jahres auch. Und dennoch sind sie entscheidend, weil sie die drei Personen auf sich selber zurückwerfen und sie damit zur Selbstbesinnung aufrufen, die zur Bilanz schlechthin wird. Katalysator dieses Ereignisses ist der junge und etwas exzentrische Bildhauer und Designer Bob Elkin, der seine Zuneigung sowohl der bereits geschiedenen Alex Greville wie auch dem jüdischen Arzt Dr. Daniel Hirsh schenkt, obschon sie keineswegs nur platonischen Charakter hat. Dass Daniel und Alex zu Bob in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen, spüren sie erst richtig, als Bob die Koffer packt und unverhofft in die Vereinigten Staaten ausreist. Er lässt zwei Menschen zurück, die sich jetzt ihr Leben neu einrichten und mit ihrem nicht leichten sozialen und gesellschaftlichen Status zurechtfinden müssen.

Für den Arzt scheint dies ohne Schwierigkeiten zu gehen. Er, der aus seinen homoerotischen Neigungen nie einen Hehl gemacht und sich einen entsprechenden Freundes- und Bekanntenkreis zugelegt

hat, wird sich leichter mit dem Abschied zurechtfinden können. Sein Beruf nimmt ihn stark in Anspruch, und inneren Halt findet er auch in einer exklusiven jüdischen Kultusgemeinde, welcher er aus Überzeugung angehört. Schwerer wird es Alex fallen, über die Abreise Bobs hinwegzukommen. Sie ist auf menschlichen Kontakt und Liebe angewiesen. Ihre Selbständigkeit, ihre Emanzipiertheit ist mehr nur Schein, eine unmittelbare Folge bloss ihrer Loslösung vom konservativen Elternhaus, welche dann auch zur raschen und unglücklichen Ehe geführt hat. Was aber geschieht mit Bob? Wird er in den Vereinigten Staaten tatsächlich ein Leben von vorne beginnen können? Ist seine Abreise nicht einfach als Flucht vor einer Entscheidung und den damit verbundenen Konsequenzen zu werten?

John Schlesinger zeigt die Begegnung der drei Menschen in einer sehr stillen, aber deswegen nicht minder eindrücklichen Weise. Die Kraft seines Filmes liegt in den grossartigen schauspielerischen Leistungen einerseits, in der überzeugenden Milieuschilderung – der Film spielt in London – zum andern. Getragen ist das Werk zudem von einer Diskretion, die alles über die Sensibilität und den guten Geschmack des Autors aussagt. Schlesinger leuchtet zwar tief in das Innere seiner Figuren hinein, legt ihre Wunden bloss und zeigt ihre Schwächen auf, aber er entblöset sie nie. Sein Film wird gerade dadurch, dass er mit einer grossen Liebe zum Menschen geschaffen wurde, zu einem Film über die Liebe. Es stimmt zwar, dass ausschliesslich erotische Beziehun-

Dieser Film zeigt die Liebe als einen Kompromiss und untersucht die Verhaltensweise dreier Menschen, die wissen, dass ihre erotische Beziehung ohne Zukunft ist. Glenda Jackson und Murray Head in «Sunday, Bloody Sunday»

gen die drei Menschen zusammenführen, aber ihre Abhängigkeit voneinander ist dann doch mehr eine Sache der Gefühle und auch der gegenseitigen Achtung. Das gilt vor allem auch für die Beziehung zwischen Alex und Daniel, die vorerst nur über den Telefonauftragsdienst zustandekommt, wo beide sich jeweils nach dem Verbleiben von Bob erkundigen. Aber selbst diese indirekte Kommunikation über den Auftragsdienst vermag Gefühle zu wecken: Eifersucht, aber gewiss auch Achtung und Sympathien füreinander.

In «Sunday, Bloody Sunday» wird dieser Telefonauftragsdienst zum Symbol der Kommunikation. Hier werden Linien verbunden, Menschen zueinander gebracht. Hier erfüllen oder zerschlagen sich Hoffnungen. Bessie Love, welche sehr beherrscht die Telephonistin spielt, vieles weiss und noch mehr ahnt, ist die eigentliche Seelsorgerin in diesem Film. Ihr Beruf hat sie gelehrt, diskret zu bleiben, aber sie weiss um die Gefühle ihrer Anrufer und versucht zu helfen und zu vermitteln. Bei Schlesinger gewinnt dadurch die Technik – Stöpsel, Drähte und Kontakte – menschliche Wärme.

«Dieser Film zeigt die Liebe als einen Kompromiss und untersucht die Verhaltensweise dreier Menschen, die wissen, dass ihre erotische Beziehung ohne Zukunft ist. Sie stellen sich dabei die Frage, ob eine halbe Erfüllung besser ist als keine. Ihre Situation, so aussergewöhnlich sie auch scheint, hat in ihrer Hoffnungslosigkeit dennoch allgemein gültige Züge. Denn unzählige Menschen hängen wie sie aussichtslosen Liebesbeziehungen an – in der Illusion, dass alles sich eines Tages vielleicht zum Besseren wendet.» Diese Worte Schlesingers zu seinem Film sind zu unterstreichen, aber auch weiterzuführen. Sein Film ist mehr als bloss Trost für jene, deren Liebe auch ein Kompromiss ist. Er sucht nach Hintergründen, weshalb das so ist. Dabei ver-



lässt sein Werk den privaten Bereich der drei Protagonisten und weitet sich zu einer kühlen gesellschaftskritischen Analyse aus. Es ist nicht so sehr das Aussenseitertum von Alex, Daniel und Bob, das zu jener Liebe in Raten führt, sondern das Gesellschaftssystem, das fortwährend solche Aussenseiter produziert, aber nicht anerkennt, dass sie gezwungen sind, ihre Normen zu sprengen. In dieser Feststellung liegt denn auch die Tragik dieses Films. Die Tragik nämlich, dass ein einmal eingegangener Kompromiss immer wieder neue nach sich zieht. Das wird deutlich in der Person von Alex, die den Kompromiss einer mittelmässigen Ehe eingeht, um endlich aus der Enge ihres Elternhauses auszubrechen und jetzt – Mitte Dreissig – erkennen muss, dass ihr dieser Schritt nicht die Freiheit, sondern neue Abhängigkeiten gebracht hat, die wiederum das Eingehen weiterer Kompromisse erforderlich machen. Das wird aber auch deutlich beim Arzt Dr. Daniel Hirsh. Er weiss zwar mit seiner Neigung zu leben. Sein Kompromiss ist das Arrangement, und er fährt gut damit, solange es in den gesellschaftlich bedingten Grenzen sich abspielt. Dass er aber dabei alt wird, sich langsam verbraucht, ohne jemals tiefe Befriedigung erfahren zu haben, macht Schlesinger mit der Fortdauer des Filmes deutlich.

Die Hoffnung in diesem Film besteht nicht darin, dass die aussichtslosen Liebesbeziehungen sich vielleicht zum Besseren wenden, sondern sie liegt in der Erkenntnis der betroffenen Menschen, dass die Reihe der Kompromisse und der Halbheiten abgebrochen werden muss. Bobs Flucht ist zweifellos die Konsequenz aus dieser Erkenntnis, wenn auch offenbleibt, ob er die Vergangenheit zu bewältigen weiss. Aber auch Alex und Daniel ist diese Erkenntnis vorbehalten. Beide treffen sie sich, nachdem sie um Bobs Wegzug wissen und sich auch keine Illusionen machen, dass er je wieder zurückkommt, zufälligerweise auf der Strasse und finden für einen Augenblick lang ungeheure Sympathien füreinander. Aber sie erkennen auf Grund ihrer bisherigen Erfahrungen, dass diese Empfindung ihren Ursprung allein in der momentanen Solidarität über den Verlust ihres gemeinsamen Freundes hat und dass eine jetzt hurtig eingegangene Liaison bloss Katzenjammer hinterlassen müsste. Sie verstehen, dass sie zwar anständig und in Ehren zusammenleben könnten, dass ein gemeinsamer Gang aber im Grunde bloss ein weiterer Kompromiss wäre und echte Erfüllung nicht stattfinden würde. Deshalb trennen sie sich in verständnisvoller Freundschaft.

Schlesinger hat diese Schlüsselszene ohne grosse Worte, ohne Pathos im Bild auch in Szene gesetzt, und ich meine, dass diese Zurückhaltung, die übrigens den ganzen Film prägt, in «Sunday, Bloody Sunday» zum künstlerischen Ereignis wird. Einfache Dinge aus dem Leben selbstverständlich ins Bild zu setzen war schon immer ein Vorzug des britischen «free cinema». In Schlesingers neuestem Film aber wird dieser Vorzug zur Meisterschaft erhoben. Urs Jaeggi

Kill

Produktion: Frankreich/Deutschland, 1971

Regie und Buch: Romain Gary

Darsteller: Stephen Boyd, Lee Remick, James Mason, Curd Jürgens

Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Hat sich der Pulverdampf über der blutrünstigen Drogenjagd erst ein wenig verzogen, entschleiert sich der filmische Räuber- und Polizistentrip im «entsicherten» Trivialfilm-Format zur gewalttätigen Fratze: die in ihren Folgen ebenfalls beklemmende Möglichkeit, dass für einmal nicht ein linksextremer Terrorist, sondern ein ehemals ehrbarer Bürger die Schwelle zur Rechtsgrenze überschritten hat und Selbstjustiz betreibt, weil er seinen Glauben an Recht und Gesetz verloren hat, verliert auch auf der Leinwand nicht ihre Knüppel-aus-dem-Sack-Wirkung. Und mit dieser Möglichkeit hat Romain Gary, ein Gefreiter im Heer ambitionierter Filmregisseure mit Kommerz-Background, sein blaues Bohnengericht «Kill» gewürzt: Ein ehemaliger Interpol-Agent (Stephen Boyd im Gorilla-Look), dessen Kind unschuldiges Rauschkraut-Opfer geworden ist, räumt den Nahen Drogen-Osten auf eigene Kugelrechnung und beschwört unter den internationalen Grossverteilern eine Schlachthaus-Atmosphäre. Ihm zur Seite steht ein eingeborener Dreipistolenhoch, der Spitzeldienste verrichtet, die Gewehre säubert und zweifellos – falls es dem Gesetz bis dann immer noch nicht gelungen sein sollte, dem Rauschgifthandel einen Riegel zu schieben –, erst einmal erwachsen, in neuer Generation weiter «killt».

Unüberhörbar ist die unterschwellige Drohung, die in der Aussage des filmisch an sich höchstens mittelmässigen «Kill» liegt, obwohl Romain Gary zu seinem «Helden» eine Distanz der Brutalität schafft. Aber gerade in den Beweggründen seines Handelns wird der mordende Ex-Kriminalbeamte bis zu einem gewissen Grad wenn auch nicht gerade gerechtfertigt, so doch verständlich gemacht: Seine ehemals höchsten Vorgesetzten entpuppen sich als von internationalen Drogensyndikaten gekaufte und bestochene Finsterlinge, derweil ordentliche Gerichte die vermeintlich bereits überführten Rauschkraut-Importeure mangels Beweisen laufenlassen müssen. Emotionell aufgeladen wird der Zuschauerraum im Hinblick auf die kommende Rache des Aussenseiters durch menschlichen Horror im Dokumentarstil, der gleich für eine Art «Pogromstimmung» sorgt: Da bricht beispielsweise ein zwölfjähriger Negerjunge in den Strassenschluchten von Harlem infolge von Heroingenuess tot zusammen, da sagt ein weisshäutiger Alterskollege mit bleichem Gesicht vor der Fernsehkamera über seine Süchtigkeit aus, da wird reportiert, wie in New York in verbrecherischer Absicht an Schulkinder sogar unter zehn Jahren Drogen verkauft werden, und da ist die Rede von Säuglingen, die wegen der Drogenabhängigkeit ihrer Mütter erbschädigt zur Welt kommen.

Romain Gary hat seinen Film nun nicht nur mit einem massiven Kugelregen überhäuft, sondern auch mit namhaften Leinwandstars gespickt: Neben dem bereits erwähnten Stephen Boyd als zorniger Zyniker («I'll kill him later») droht er einem unsichtbaren Feind vor der Schlafzimmertür, ehe er die unverhoffte Freundin «vernascht», schwebt die schöne Lee Remick durch den Drogenschwengel, und der finstere James Mason sowie der aalglatt-undurchschaubare Curd Jürgens «bullern» sich ebenfalls zum krachenden Finale durch. Rolf Niederer

Slaughterhouse-Five

(Schlachthof 5)

Produktion: USA, 1972

Regie: George Roy Hill

Buch: Stephen Geller nach dem gleichnamigen Roman von Kurt Vonnegut jr.

Kamera: Mirolav Ondricek

Musik: Glenn Gould

Darsteller: Michael Sacks, Sharon Gans, Valerie Perrine, Ron Leibman, Eugene Roche

Verleih: Universal, Zürich

Mit dem Roman «Slaughterhouse-Five» hat Kurt Vonnegut ein vielbeachtetes Werk geschaffen und sich unter die führenden, modernen amerikanischen Autoren eingereiht. In überraschenden Zeit- und Raumsprüngen durchmisst Billy Pilgrim Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der Wanderer durch die Zeiten – die Hauptgestalt erinnert an Bunyans allegorischen Roman «Pilgrim's Progress» – erlebt als Kriegsgefangener die Bombardierung Dresdens, führt das Vorortleben eines amerikanischen Durchschnittsbürgers in Ilium (N.Y.) und verbringt die Zukunft auf dem Planeten Tralfamadore, «von wo die Fliegenden Untertassen kommen».

Billy (Michael Sacks) der unschuldige, naive Anti-Held, erfährt die Grauen dieser Welt aufs entsetzlichste in der Bombennacht vom 13./14. Februar 1945, als britische und amerikanische Fliegerverbände Dresden in Trümmer legten. Diese strategisch völlig sinnlose Bombardierung forderte mehr als 100 000 Menschenleben. Billy ist fortan gezeichnet vom Trauma der Schreckensnacht. George Roy Hill schafft – Vonnegut getreulich folgend – mit «Dresden» aktuelle Bezüge: Es könnte auch Vietnam sein. Für Billy stellt sich unausgesprochen die Frage, wie der einzelne mit der Schuld seines Gewalt tätigen Staates fertig wird. Vonnegut nennt im Untertitel seinen Roman den «Kinder-Kreuzzug». Die den Krieg führen müssen, sind noch Kinder, Halbwüchsige in Uniformen gesteckt. Kinder, Unschuldige..., die Tragik ist unermesslich.

Billy wird im späteren, weitgehend unbeschwerten Leben die Erinnerungen an die Kriegserlebnisse nicht los. Dieses Leben in Ilium wird als scharfe Satire auf den «American way of life» dargestellt, des-



Flucht vor der irdischen in eine kosmische Irrealität. Michael Sacks und Sharon Gans auf dem Planeten Tralfamadore

sen charakteristische Züge wie Naivität, Oberflächlichkeit, Geschäftstüchtigkeit, Erfolgsstreben usw. blossgestellt werden. Höchstes Lob ist dem einzelnen, wenn es heisst: «Wir können stolz sein auf dich». Diese Szenen, die fast alle sehr komisch sind, bilden zugleich Kontrast und Bezug zum Kriegsgeschehen. Kontrast als Gegenüberstellung von Krieg und Frieden, Bezug, weil durch Naivität, mangelndes Vorstellungsvermögen, Passivität und viele andere, friedliche Bürgertugenden Kriege eben nicht verhindert werden. Billys Sohn zum Beispiel, als Junge ein unerfreulicher Bengel, hat seinen Weg gefunden, mit Überzeugung tut er Dienst in Vietnam und rettet den freien Westen vor dem Weltkommunismus...

So wie in Dresden, das Billy als Kriegsgefangener passiv erlebt hat, ist er auch in der jetzigen, amerikanischen Umgebung ein passiver Held. Von seiner Frau lässt er sich herum-, vom Schwiegervater und Lyons' Club hinaufschieben. Hier ist er der Anti-Held des Alltags. Weil ihm, dem Jedermann, nun alles zustossen kann, ist es eben auch möglich, dass er auf einen fernen Planeten entführt wird und dort mit dem fülligen Filmstar Montana Wildhack (Valerie Perrine) unter dem Applaus des Universums ein Kind zeugt.

Allerdings bereitet diese Flucht vor der irdischen Wirklichkeit in eine kosmische Irrealität dem Betrachter wohl einige Mühe. So kann sich der einzelne der geschichtlichen Schuld und Verantwortung auch nicht entziehen. Als Utopie eines reinen Lebens wirken die Tralfamadore-Szenen zuwenig überzeugend, als Lösungsversuche sind sie naiv.

Die unbefriedigende Flucht in den Kosmos – auch bei Vonnegut sind diese Stellen nicht geglückt – schmälert jedoch gesamthaft betrachtet die Qualitäten von «Slaughterhouse-Five» nicht. Das Inein-

anderspiel von Realität und Ironie ist auf erstaunliche Art gelungen. Am eindrücklichsten bleiben aber die Kriegsszenen. Der Einzug der Kriegsgefangenen ins noch unversehrte Dresden – die Fülle der Kunstdenkmäler und prachtvollen Bauten sind Zeugen des menschlichen Geistes – am Tage vor der Bombennacht ist von erschütternder Eindringlichkeit.

Kurt Horlacher

The Loot

(*Le Magot – Die grössten Gauner weit und breit*)

Produktion: Grossbritannien, 1971

Regie: Silvio Narizzano

Darsteller: Richard Attenborough (Inspektor), Lee Remick (Krankenschwester), Hywell Bennett, Roy Holder

Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Der Italo-Kanadier Silvio Narizzano hat sich einen Namen geschaffen als Fernsehregisseur und -produzent; unter anderem wurde er mit dem «Emmy»-Preis, dem TV-Gegenstück zum «Oscar», ausgezeichnet. Mit der bitter-süssen, zeitkritisch angehauchten Liebesgeschichte «Georgy Girl» gab er sein Kinodebüt, und mit «The Loot» beschwört er nun den Geist der klassischen englischen Gaunerkomödien herauf. Spitzbuben, die dem ehrenwerten Publikum augenzwinkernd weismachen wollen, dass sich Verbrechen unter Umständen doch lohnen, spuken seit jeher in der Filmgeschichte umher. Besonders die «schwarzen Komödien» der englischen Schule, die Kassen und Kinos füllten, haben mit ausgeprägtem Sinn fürs Makabre manches Zwerchfell ausgiebig gekitzelt. Was allerdings die herausgeputzten, popelnden Langfingerzunft-Jünger heutzutage vollbringen, würde manch unehrliche Haut erröten lassen: Plumper und geistloser geht's nimmer.

Zwei junge Nichtstuer verüben einen Bankeinbruch, und da die Mutter des einen gerade das Zeitliche gesegnet hat, verstecken sie die Beute (the loot) sinnigerweise im Sarg. Die Leiche wird vor derhand im Speiseaufzug aufbewahrt. Dummerweise kommt eine Krankenschwester, die die Mutter zu Tode gepflegt hat – es stellt sich später heraus, dass die männerverzehrende Nurse darauf spezialisiert ist –, den Jüngelchen auf die Schliche. Zu dritt versuchen sie nun, die Leiche loszuwerden und die Banknotenbündel vor den Nachforschungen der Polizei sicherzustellen. Ein tolpatschiger Inspektor, der sich als charmanter Sadist entpuppt, macht dem Trio die Hölle heiss, bis er – gegen entsprechende Beteiligung an der Beute – den verpopten Nichtsnutzen und der unbarmherzigen Schwester die Flucht in irgendein Konsumparadies ermöglicht.

Das Versteckenspiel mit Leiche und Geld erweist sich als endlose Aneinanderreihung von «practical jokes» und «faulen Sprüchen», wobei die Regie unverfroren nach Vorbildern wie «Ladykillers» und «Arsenic and Old Laces» schießt. Obwohl die Story von der Anlage her einiges versprechen könnte, gelingt es Narizzano, daraus eine dümmliche Persiflage mit viel Klamauf und Radau zu machen. Die Gags lassen jeden Zusammenhang vermissen; oft kehrt der gleiche Einfall in kaum veränderter Form wieder, und die Anspielungen auf die Polizei sind derart grob, dass einem auch das letzte müde Lächeln vergehen kann. «The Loot», dessen Thema nebenbei die Schnoddrigkeit eines Teils der Jugend ist, verfällt in ebendenselben schnoddrigen Stil: ein aufgemotzter, drittklassiger Pop-Streifen mit modischem Firlefanz und seriellm Humor.

Urs Mühlemann

Good-bye, Uncle Tom

(*Addio, Zio Tom*)

Produktion: Italien, 1971

Regie, Buch und Montage: Gualtiero

Jacopetti und Franco Proserpi

Verleih: Majestic, Lausanne

Gualtiero Jacopetti hat bereits in «Mondo cane» und in «Africa addio», dem blutrünstigen «Report» über das Afrika der Nachkolonialzeit, bewiesen, wes Geistes Kind er ist: ein raffinierter Heuchler, der – unter dem Vorwand, populäre Gesellschaftskritik zu betreiben – sich selbst als perfider Rassist entlarvt. Einen Höhepunkt der Infamie leistet er sich nun mit «Good-bye, Uncle Tom», einem üblen Machwerk über den Sklavenhandel in den Vereinigten Staaten von Amerika. Im Vorspann und am Schluss des effekthascherisch fotografierten Streifens prangt herausfordernd die Feststellung, es handle sich hier um einen «Dokumen-

tarfilm». Abgesehen davon, dass dies schon rein zeitbedingt eine unsinnige Behauptung ist (der Film beginnt zur Zeit des Sezessionskrieges!), sind sämtliche Szenen gestellt, was auch dem leichtgläubigen Zuschauer bewusst werden dürfte! Jacopetti arbeitet häufig mit der sogenannten subjektiven Kamera, was dem Ganzen einen Anstrich von Authentizität gibt. Diese angebliche Wahrheit ist indessen kaum möglich, da ja das Gezeigte bereits historisch ist. Was ein ungeübter Zuschauer aber nicht merkt, ist, dass er unwillkürlich zum Komplizen des Sensationsfilmerpaares Jacopetti und Prosperi wird. Er wird auf hinterhältige Weise zum Voyeur gemacht, der sich an nackten Negern und scheusslichen Einzelheiten begeistert. Die lange Liste der penetrant vorgeführten Bestialitäten bezweckt – neben der Anheizung niederster Instinkte – vor allem eines: die Schwarzen als Zwischenstufe vom Affen zum Menschen hinzustellen. Die Mentalität der «Herrenmenschen» Jacopetti/Prosperi gesteht den Negern gerade so viel Eigenleben zu, als sie ihnen als Sexualobjekte willkommen sind. Überlieferte, anerzogene Vorurteile gegenüber den sogenannten Farbigen werden bestärkt und gerechtfertigt; das Bild des Menschen mit Füssen getreten.

Nun ist es aber nicht allein die totale Verachtung der Menschenwürde, die den reisserischen Hetzfilm zu einem Musterbeispiel von Volksverhetzung im Sinne faschistischer Indoktrination macht. Ebenso schwerwiegend sind die Unterstellungen, die das politische Engagement der schwarzen Bürgerrechtskämpfer vollständig verzerren. Am Schluss des Filmes liest ein Neger, im adretten Mao-Dress sich an einem von Weissen frequentierten Sandstrand ergehend, aus den «Confessions of Nat Turner» von William Styron vor. Dieser Bekenntnisbericht von einem Sklaven des 19. Jahrhunderts, der sich in einem blutigen Aufstand gegen die weissen Herren erhob, wird durch gegenwartsbezogene Bilder illustriert: Zwei mittels afro-amerikanischer Frisur und schwarzer Lederjacke charakterisierte Neger schleichen sich des Nachts in das bürgerliche Schlafzimmer eines älteren weissen Ehepaars und schlachten die beiden in einer Gewaltsorgie regelrecht ab. Mit dieser äusserst brutalen Schlussequenz beschwört Jacopetti nochmals die Schauermär von den nach weissem Blut lechzenden «schwarzen Affen» herauf, die eine aktuelle Bedrohung der weissen Zivilisation bedeuten. Das Unerträgliche daran ist, dass bedenkenlos (oder vielleicht gar mit Absicht) sämtliche Autonomiebestrebungen der unterdrückten farbigen Minderheiten in denselben Topf geworfen werden. Der Appell an die Zuschaueremotionen mündet in einer eindeutigen politischen Manipulation. Bezeichnenderweise wurde der grösste Teil der Filmaufnahmen in Haiti, der Domäne des Diktators «Papa» Duvalier, getätigt. «Good-bye, Uncle Tom»: darob kann einem speiübel werden. Und da gibt es Leute, die sich wegen eines bisschens Nacktheit ereifern können...

Urs Mühlemann

La vieille fille

Produktion: Frankreich/Italien, 1971
Regie und Buch: Jean-Pierre Blanc
Darsteller: Annie Girardot, Philippe Noiret, Marthe Keller, Edith Scob
Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Wer erwartet, dass «La vieille fille» mit einem lauten, deftigen Humor unterhält, sieht sich getäuscht; denn nur wenig geschieht, und das Wenige ist nicht einmal ausserordentlich. Trotzdem kommt der Zuschauer auf seine Rechnung: er kann leise vor sich hinlächeln – viele Begebenheiten erinnern ihn an seine eigenen Ferienfreuden und -leiden.

Eine nicht mehr ganz junge Mademoiselle (Annie Girardot) verbringt ihre Ferien an der Côte d'Azur. Sie ist kontaktarm, scheu und unbeholfen, sie langweilt sich; die Ferientage plätschern dahin... dreiundzwanzig Tage schon. Der Tagesablauf hat sich seit dem ersten Tag ihrer Ferien nicht geändert.

Er (Philippe Noiret), ein linkischer Eigenbrötler, «strandet» auf seinem Weg nach Spanien im selben Zweistern-Hotel. Sein Auto, ein vorsintflutlicher Cadillac, hat aufgehört zu fahren. Zwischen dem scheuen Fräulein und dem «festgefahrenen» Junggesellen bahnt sich ganz behutsam eine Beziehung an. Sie gehen zusammen schwimmen, er «entführt» sie auf eine Exkursion, sie treffen sich beim Nachtessen (doch bleibt jedes an seinem Tischchen sitzen), langsam entsteht ein Dialog... und sie kommen sich bis zum Ende der Ferien ein klein wenig näher. Die Kamera geht den beiden nach, sie schaut ihnen auf die Lippen, in die Augen, auf die Füsse und dringt unter die

«La vieille fille»: Mit viel Verständnis für das Menschliche inszenierte Pierre Blanc diese französische Satire. Annie Girardot und Philippe Noiret in den Hauptrollen



Haut – sie legt ihre Regungen bloss, die kleinen Nöte und Freuden dieser Durchschnittsmenschen werden dem Zuschauer verständlich. Annie Girardot und Philippe Noiret spielen schlechthin grossartig. Ihre subtile Darstellung steht auf hoher Stufe, und sie geben dem Film die Prägung. Wer Annie Girardot in «Mourir d'aimer» gesehen hat, wird über ihre Wandlungsfähigkeit und ihr Einfühlungsvermögen erstaunt und erfreut sein. Jean-Pierre Blanc inszenierte diese französische Satire mit viel Verständnis für das Menschliche – er liebt die «kleinen» Leute. In dieser Beziehung kann er sicher mit Jacques Tati verglichen werden.

Matthias Thönen

La Califfa

Produktion: Frankreich/Italien, 1971
Regie und Buch: Alberto Bevilacqua
Musik: Ennio Morricone
Darsteller: Romy Schneider (La Califfa)
Ugo Tognazzi (Doberto)
Verleih: MGM, Zürich

«La Califfa» ist leider einer jener Filme, in denen sich zwischen der Idee und ihrer Verwirklichung auf der Leinwand ein gähnender Abgrund auftut. Einmal mehr beweist dieses Werk, dass die Darstellung einer Konfliktsituation zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern, zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten also, ungemein schwierig ist, damit sie glaubwürdig wirkt und nicht zu einem sozialistischen Rührstück degeneriert; zum Bier-tisch-Gefasel mit klassenkämpferischen Einlagen.

«La Califfa» versteht sich als sozialkritisches Lehrstück, gleichzeitig auf zwei Ebenen spielend: Einerseits versucht der Film an einem gezielten Beispiel (Streik der Arbeiter in einer Fabrik) die Ohn-

macht der Arbeiterklasse im Kampf wider den Kapitalismus darzustellen; andererseits wird aber auch das Einlenken des Fabrikbesitzers Doberto (Ugo Tognazzi), ursprünglich selber Arbeiter, auf die Forderungen der Streikenden als ein Verrat am Hochkapitalismus in den Händen der Mafia gezeigt: Doberto wird von den eigenen Leuten ermordet, weil er angeblich «ihre» Interessen an die Arbeiter verschachtet hat. Zwei Systeme prallen hier unmissverständlich gegeneinander, Ohnmacht rennt vergebens gegen Macht an. Das System des Kapitalismus, die Korruption im weitesten Sinn, erweist sich einmal mehr als stärker, als durchschlagskräftiger. Die Arbeiter und der «Verräter» Doberto haben sich den Mächtigeren zu beugen.

Die Kritik, solchermassen geboten, wäre bestechend, wenn sie mätzchenlos ausgesprochen worden wäre. Doch Alberto Bevilacqua hat das brisante, durchaus zeitbezogene Thema zerfilmt. Er ist im Romanhaften steckengeblieben und hat den Film nicht klar und geradlinig durchkomponiert. Über die beiden Konfliktebenen hat er eine Liebesgeschichte als verbindende Brücke geschlagen: Doberto verliebt sich in eine intellektuelle Arbeiterfrau (La Califfa – Romy Schneider). Sie überzeugt ihn, den Forderungen der Arbeiter nachzugeben und ein Bündnis mit ihnen zu schliessen. Ein solcher Weg zur Lösung eines dynamitgeladenen Sozialproblems wirkt unglaublich, ist romantisch und utopisch, zudem noch kitschig – sozialkitschig meinetwegen. Die Konflikte zwischen Arbeitnehmern und Arbeitgebern lassen sich nicht leicht hin im Schlafzimmer und beim Liebespiel lösen. Die Pose des Anklägers, wie sie der Regisseur hier einnimmt, wirkt lächerlich und verlogen. Walter Lüthi



«Familienleben» von Krzystof Zanussi ist auch einer jener bei uns nicht auswertbaren Filme

nehmenden Beitrag an das (film)-kulturelle Leben einer Stadt, die als geistiges Zentrum der Zentralschweiz gilt: die Filminformationstage Luzern, kurz Film-in genannt. Betrachtet man die «Filmszene Schweiz», muss immer wieder erstaunen, wie – im Verhältnis zur Produktion, die mit derjenigen unserer Nachbarländer nie Schritt halten konnte – viele Filmveranstaltungen es bei uns doch gibt; den wenigsten von ihnen gelingt es allerdings, eine gesamtschweizerische Ausstrahlung zu erreichen und nationale Bedeutung zu erlangen. Zu den wenigen gehört – neben denjenigen von Locarno und Solothurn – sicher auch Luzerns Film-in, das seine Relevanz dieses Jahr gefestigt hat und, wohl mit Recht, Anspruch auf Anerkennung erhebt.

Den Besucher erwartete viel an der diesjährigen Schau. Zwischen dem als Eröffnungsfilm in Schweizer Erstaufführung gezeigten, sehr poetischen und ungemein subtil gestalteten neuesten Schweizer Film «Les Arpenteurs» von Michel Soutter und dem die italienische Internatstradition bitterböös kritisierenden «Nel nome del padre» von Marco Bellocchio, der am Film-in seine europäische Premiere feierte, bot das mit Absicht breitgestreute Programm eine Fülle in der Schweiz bisher nie gezeigter Werke an, von denen an dieser Stelle nur die wichtigsten aufgezählt werden können: so die Ehestudie «A Married Couple» des Kanadiers Allan King, «Das Glück» des bedeutenden russischen Dokumentaristen Alexander Medwedkin, das ein kleines, alltägliches Drama sehr diskret, aber eindringlich schildernde «Familienleben» des Polen Krzystof Zanussi, «The Great Chicago Conspiracy Circus» von Kerry Feltham, der die Prozesse gegen die Demonstran-

ten von Chicago als erschreckendes politisches «Grand Guignol» inszenierte, die surrealistische Studie «Rendez-vous à Bray» von André Delvaux, Francesco Rosi in Cannes ausgezeichnete, die Intrigen in der italienischen Grossindustrie kritisch durchleuchtender «Il caso Mattei», das während der Dreharbeiten zu «Macbeth» entstandene Polanski-Porträt «Polanski Meets Macbeth» des amerikanischen Dokumentaristen Frank Simon und – neben Werken von Jean-Marie Straub, Hans Geissendörfer, Henning Carlsen, Satyajit Ray, Nagisa Oshima, Ruy Guerra und andern – Robert Bressons erster, auf Dostojewskis Novelle «Weisse Nächte» basierender Farbfilm «Quatre nuits d'un rêveur», eine trotz der dem Franzosen eigenen formalen Askese einfache und leichtverständliche Studie über die Einsamkeit des Menschen, sowie Claude Goretta's «Le jour des Noces». Ergänzt wurde das rund 25 Filme umfassende Programm durch weitere Vorführungen zum Teil sich bereits im Verleih befindlicher Filme wie Elia Kazans «The Visitors», «Slaughterhouse-Five» von George Roy Hill, «Solaris» von Andrej Tarkowskij und «Die Zelle» von Horst Bienek.

Im Gegensatz zur letztjährigen Veranstaltung hat man im Interesse der Vielseitigkeit darauf verzichtet, Schwerpunkte zu setzen und Rahmenprogramme durchzuführen. Manch einer mag das Fehlen sogenannter Zielgruppenfilme vielleicht bedauern haben, doch kann man behaupten, dass sich die wenigsten Vertreter der in den sechziger Jahren stark spürbar gewordenen Erneuerungsphase profiliert haben und heute nur mehr Epigonenwerke die einschlägige Szene beherrschen. Ähnliches gilt für den politisch extrem engagierten Agitprop-Film; politisches Bewusstsein und Engagement artikuliert sich heute – als Beispiel sei Rosi's «Il caso Mattei» erwähnt – in ganz anderer Form als noch vor fünf, zehn Jahren. Auch oder

FESTIVALS

Gefestigte Bedeutung

Film-in 1972 in Luzern

Sie werden von einem privaten Verein getragen und vom initiativen Filmjournalisten Felix Bucher mit viel Liebe gehegt und gepflegt, sie wollen kein Festival sein, obwohl in ihrem Rahmen festivalwürdige Filme gezeigt werden, sie erhielten keine Bundessubventionen und waren darum äusserst knapp budgetiert, will sagen unterdotiert, sie vermittelten Informationen über Filme, die ohne sie in der Schweiz Legende geblieben wären, und sie leisteten ganz nebenbei einen erstzu-