

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 24 (1972)
Heft: 21

Rubrik: Filmkritik

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: 11.05.2025

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

FILM KRITIK

Deliverance

(Beim Sterben ist jeder der erste)

Produktion: USA, 1972
Regie: John Boorman
Kamera: Vilmos Zsigmond
Buch: James Dickey
Darsteller: Jon Voight, Burt Reynolds,
Ned Beatty, Ronny Cox
Verleih: Warner Bros., Zürich

«Deliverance» bedeutet auf deutsch etwa Rettung, Befreiung. Etwas weiter gefasst könnte man den Ausdruck auch im Sinne von Freigesetzt- oder Ausgesetzt-Werden verstehen. Von beiden Bedeutungen handelt John Boormans («Point Blank», «Hell in the Pacific») Film. Zum einen geht es um die Rettung von vier Männern aus der Stadt, die eine gefährvolle und abenteuerliche Kanufahrt unternommen haben, zum andern um das Ausgesetztsein dieser Stadtmenschen in der Natur. Auf die Befreiung hin ist die ausserordentlich spannende Handlung in ihrem äusseren Rahmen angelegt, eine halbwegs geglückte Rettung steht am Ende der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Natur. Inhaltlich motiviert wird dann aber «Deliverance» vorwiegend durch den Begriff des Ausgesetzt-Seins. Diese beiden Aspekte, den äusseren und den inneren, gilt es wohl zu unterscheiden. Boormans Werk fasziniert zunächst einmal durch den äusseren Handlungsablauf, die rasante Bootsfahrt in herrlicher, grossartig photographierter Landschaft. Der wilde Fluss in einer vorläufig noch unberührten Gegend wird zum Inbegriff ungezähmter Natur. Ihn gilt es zu bezwingen, einfach weil er da ist. Plötzlich stehen die Männer jedoch nicht mehr allein dem Fluss, sondern Menschen gegenüber. Sie werden von primitiven, perversen Natur verkörpernden Berglern bedroht. Schon zu Beginn, bei der ersten Begegnung mit den degenerierten Bergbewohnern hat die Stadtmenschen ein Unbehagen beschlichen. Nur wenige Autostunden von ihrer behüteten Vorortswelt entfernt, haben sie ganz fremde Wesen angetroffen. Nun ist das Unbehagen Gewissheit geworden. Aus der Bedrohung wird ein Kampf ums Leben, als zwei Wüstlinge zwei der Männer angreifen. Der Kampf mit der Natur wird verdrängt durch den Kampf mit dem Menschen. Nicht mehr mit der Gewalt der Natur, sondern mit der Gewalt des Menschen müssen sich die Männer auseinandersetzen. Naturgewalt ist weder gut noch böse, Menschengewalt jedoch immer böse: sie erzeugt Gegengewalt.

Wiederum werden – ein Leitmotiv des neueren amerikanischen Films – «Unschuldige» in brutale Handlungen verwickelt. Der Angegriffene wehrt sich, er wird selber gewalttätig, er wandelt sich. Tut er dies nicht, vertraut er auf humanes Recht, wo nur noch das Recht des Stärkeren gilt, geht er unter. Der Einzige der vier Männer, der sich aufs Recht beruft, kommt um. Ist also Rettung vor Gewalt nur möglich durch Gewalt? Die Männer sind ausgesetzt in den Bezirken der Natur und der Gewalt. Die Natur könnten sie überwinden, wenn sie mit ihr eins würden. Als ausgesprochene Stadtmenschen gelingt ihnen dies nicht. Das weiss am besten ihr Anführer, der es auf konsequenteste Weise versucht hat. Letztlich können sie vor der Natur nur kapitulieren. Und vor der Gewalt? Die Analogie, die Boorman zwischen Natur und Gewalt offensichtlich aufzeigen will, ist eine Konstruktion. Sie vermag nicht ganz zu überzeugen. Denn das Einswerden mit der Natur ist im Gegensatz zum Einswerden mit der Gewalt nicht unmenschlich, auch wenn es Tod bedeuten sollte. Dagegen ist Kapitulation vor der Natur Eingeständnis zivilisatorischer Schwäche, Kapitulation vor der Gewalt hingegen braucht nicht Schwäche zu sein.

Die spannungsgeladene Handlung von «Deliverance» gibt also vielfältige Denkanstösse. Boorman hat einen Action-Film mit interessantem Inhalt gemacht, in dem die Gestalten – durchwegs gut gespielt – differenziert gezeichnet sind. Zudem ist die Kameraarbeit von Vilmos Zsigmond schlechthin hervorragend.

Kurt Horlacher

Fritz the Cat

Produktion: USA, 1972
Regie: Ralph Bakshi
Verleih: Elite Film, Zürich

Der Tier-Trickfilm für Erwachsene musste ja einmal kommen. Die heile Welt Walt Disneys konnte wohl nicht mehr viel länger Bastion bleiben. Hier gab es noch etwas zu stürmen. Bakshi hat mit «Fritz the Cat» wohl gestürmt, aber noch keine Bastionen gefällt. Nun, es war sicher nicht Bakshis vordringliche Absicht, getreue Trickfilm-Liebhaber zu schockieren. Gedacht war wohl vielmehr eine bitterböse Satire auf die amerikanische Gesellschaft im allgemeinen und auf gewisse Ereignisse der sechziger Jahre im besonderen. Denn immerhin bediente sich der Regisseur als Vorlage Robert Crumbs «Underground-Comics», die zu den bösartigsten und schärfsten Karikaturen amerikanischen Lebens gehören. Ein satirisches Meisterwerk, als das es verschiedentlich gepriesen wurde, ist nun leider «Fritz the Cat» jedoch nicht. Bakshis Figuren – auch der Held Kater Fritz – bleiben weitgehend unbestimmt, das Verhältnis des Katers zu andern Figuren ist meistens nicht rational zu erfassen, die Dialoge – eingeblendete Dokumentaraufnahmen – kaum witzig. Überdies sind

zahlreiche «inside»-Witze und Anspielungen einem nicht angelsächsischen Publikum schwerlich verständlich. Man versteht eigentlich, warum sich Crumb vom Film distanziert hat.

Der Kater Fritz verkörpert einen Durchschnitts-Studenten der späteren sechziger Jahre bürgerlicher Herkunft, der als satirischer Nachfolger klassischer Helden eine Reihe Erfahrungen mit der Welt macht. Zunächst gerät er im Greenwich Village in eine «Rauschgift plus Sex-Orgie», entflieht dann den auftauchenden Polizisten – die natürlich in Schweinegestalt erscheinen –, kommt nach Harlem, wo er nach der Begegnung mit Schwarzen (in der Gestalt von Krähen) zum Revolutionär wird. Bis dahin ist Fritzens Lebenslauf noch ganz amüsant, die Animation – da überraschend und oft originell – auch gelungen. Auch von Satire ist hier gelegentlich etwas zu spüren. Nun wird aber der schon am Anfang recht gemächliche Ablauf noch langsamer und somit auch langatmiger bis zur endgültigen Langeweile. Nach einem Strassenkrawall in Harlem, den Fritz angezettelt hat, zieht er in den Westen und verwickelt sich in undefinierbare Abenteuer mit Manson-ähnlichen Gestalten und terrorfreudigen «weathermen».

«Fritz the Cat» zehrt vor allem von seinem Ruf als erster obszöner Tier-Trickfilm, lockt vielerlei Leute ins Kino und muss sie, wenn sie ehrlich sind, enttäuschen. Überdies steckt die vielgepriesene Obszönität weniger in den Bildern als in der Sprache, die auch manchem Zuschauer mit ansprechenden Englischkenntnissen nur andeutungsweise verständlich sein dürfte. Und an den Untertiteln allein kann man sich denn wohl auch nicht ergötzen.

Kurt Horlacher

Antonio das Mortes

Produktion: Brasilien, 1969
Regie, Buch und Dialog: Glauber Rocha
Kamera: Alfonso Beato. Musik: Marlos Nobre
Darsteller: Mauricio do Valle (Antonio), Odete Lara (Laura), Othon Bastos (Lehrer), Hugo Carvana (Batista), Jofre Soares (Oberst), Rosa Maria Penna (Heilige) und Einwohner von Milagres
Verleih: Victor Film, Basel

Glauber Rocha ist nicht nur einer der profiliertesten Regisseure des verhältnismässig «jungen» Filmlandes Brasilien, er ist – durch TV-Zyklen seiner Filme – auch der in Europa bekannteste Vertreter eines aufstrebenden, sozial engagierten Filmschaffens. Seine bisherigen Hauptwerke («Terra em Transe» und «Deos e o Diabo na Terra do Sol») galten als Standardwerke des brasilianischen «cinema novo»: zwei streng schwarz-weiße, harte Filme politischer Ausprägung, in denen sich altes Kulturgut, traditionelle Fabel und überlieferte Glaubenssätze verbinden mit Agitation einerseits und poetisch eingekleideter Aufklärung andererseits.

Allegorie auf die Gewalt und deren Anwendung: «Antonio das Mortes» von Glauber Rocha mit Mauricio de Valle in der Hauptrolle

Glauber Rocha, für den der Mensch als Mass und Werkzeug jeder sozialen Veränderung im Mittelpunkt steht, hat in «Antonio das Mortes» eine Figur aus seinem früheren Film «Deos e o Diabo» (1964) wieder aufgenommen, eben den «Antonio», der als Tötungsmaschine, als Killer, als eine Art brasilianischen Golems durch das Land geht, von den Herrschenden dazu abgerichtet, die sich gegen Unterdrückung und Rechtlosigkeit auflehenden armen «Cangaceiros» zu erledigen. Antonio wird herbeigerufen, um die Interessen eines blinden, greisen Grossgrundbesitzers zu wahren gegen rebellierende Habenichtse. In einem ersten Zweikampf tötet er deren Anführer. In der Begegnung mit denen, die er verfolgt und in der Auseinandersetzung mit den Günstlingen seines Auftragsgebers wird ihm die Ungerechtigkeit seines Handelns bewusst. Er realisiert seine eigene Abhängigkeit, er stellt sich auf die Seite der Schwachen, ergreift deren Partei. In einem Finale furioso liquidiert er seine früheren Anstifter und verlässt dann den Ort seines Wirkens. Zurück bleiben Leichen, einige Überlebende und die Möglichkeit eines neuen Anfangs; aber das bekümmert ihn nicht mehr: in der Pose des abgekämpften Siegers entfernt er sich, eine Figur in der Landschaft, untergehend in der auf der Landstrasse heranrollenden Neuzeit.

«Antonio das Mortes» ist eine filmische Parabel, die sich in verschiedener Hinsicht deuten liesse. Wieweit sie sich – äusserlich – mit der brasilianischen Wirklichkeit deckt, das ist nur schwer zu ermessen. Losgelöst von einer aktuellen und lokalen Polit-Wirklichkeit erhält der Film jedoch absolut klassische Dimensionen: das griechische Trauerspiel, die Fabel vom Tyrannen- und Königs-Mord, der grosse Samurai-Film... aber auch durch weitere Werke der Filmgeschichte in all ihren Epochen zieht «Antonio» einen Querschnitt (und dies 1969 schon, ehe bei uns, von Amerika kommend, «Gewalt» auf der Leinwand zum Modeartikel wurde!) als Allegorie auf Gewalt und deren Anwendung gegen Gewalt – dieses grosse, tragische Thema, das wohl noch nie so klar ins Bewusstsein der kritisch Denkenden gekommen ist wie in unserer jüngsten Zeit, angesichts verzweiflungsvollster krimineller Handlungen in allen Teilen der Welt, angesichts der Notwendigkeit einer Stellungnahme, des dezidierten Partei ergreifens, dem viele Verantwortliche heute nicht mehr auszuweichen vermögen. Dass der Traum von Freiheit in einer unfreien Welt sich nicht ohne Opfer verwirklichen lässt, das hat die Weltgeschichte immer wieder bewiesen. Glauber Rocha bietet kein Lösungsmodell an: er zeigt eine distanzierte, verfremdete Filmballade von ungewohnter Präsenz und Kraft in Farbe, Ton und Bild. Mit einfachsten Mitteln hat er ein Werk geschaffen, das überzeitliche Bedeutung



und Grösse hat: ein flammender Appell für – und zugleich gegen – Gewalt im Dienste der Gerechtigkeit.

Heinrich von Grünigen

Trinity Is Still My Name

(Vier Fäuste für ein Halleluja)

Produktion: Italien, 1972
Regie und Buch: E. B. Clucher
Kamera: Aldo Giordani
Musik: Giulio de Maurizio de Angelis
Darsteller: Terence Hill, Bud Spencer,
Gerald Landry, Jessica Dublin
Verleih: Idéal-Film, Genf

Die Spatzen pfeifen es allerorten von den Dächern: der Italo-Western ist tot. Es lebe die Italo-Parodie! Gegenwärtig braucht ein Filmtitel nur einen biblischen Begriff zu enthalten – und schon stehen die Leute Schlange an der Kinokasse. Nachdem der letzte Herbst dem west(ern)lich orientierten Filmfan «Die rechte und die linke Hand des Teufels» beschert hatte, sollen heuer «Vier Fäuste für ein Halleluja» über den verregneten Sommer hinwegtrösten. Dem blutigen Realismus des Italo-Western folgt damit die zwar auch schlag- und schussfreudige, zugleich aber in Komik und Klamauk hinaufironisierte Wildwest-Burleske.

Terence Hill und Bud Spencer, schon vor Jahren gemeinsam auftretend (so in «Gott vergibt, Django nie» und «Vier für ein Ave Maria»), sind die Garanten des Erfolges. Schwammen sie in ihren ersten Filmen noch auf der harten Welle, und ging vor Jahresfrist «They Call Me Trinity» (vgl. ZOOM 10/1972), eine wohlberechnete Mischung von Humor und Härte, zunächst in der Konkurrenz der «schwarzen» Italos unter, so feiern der «müde Joe» und der «Kleine» nun in ihrem zweiten Heldenstück tolle Triumphe.

Der Streifen, auch im Originaltitel bewusst als Fortsetzung zelebriert («Sie fahren fort, sich Dreieinigkeit zu nennen»), hamstert überall Publikumsrekorde. Weshalb?

Dass die Leute aus Freude am Klamauk ins Kino eilen, mag als erste einleuchtende Erklärung genügen. Der brutale Western hat sich offenbar totgelaufen; nun findet das Publikum wieder Spass am befreienden Lachen. Das Bedürfnis nach reiner Unterhaltung – wenn es so etwas gäbe! – scheint weithin ungestillt. Indessen machen noch andere wichtige Gewürze das Erfolgsrezept dieses neuen Filmgenres aus: Einmal gelingt dem bisher unbekannten Regisseur E. B. Clucher (auch ein scherzhaftes Pseudonym?) eine massenwirksame Persiflage. Frühere Westernparodien kamen oft nur beim intellektuell geschulten Kinogänger an, also bei Leuten, die die Ironisierung der klassischen Western-Gattungsmerkmale mit Spass und Genugtuung sogleich voll durchschauten. Die Trinity-Streifen schneiden nun das satirische Kleid für breiteste Kreise zurecht. Während etwa der Protagonist der ernst gemeinten Filme seinen Auftritt fest im Sattel sitzend absolviert, lässt sich «müder Joe», in einer hängemattenähnlichen Blachenbahre vor sich hindösend, von seinem Gaul durch die Gegend schleifen.

Dieser Durchbruch durch die traditionelle Parodie bewirkt ein Zweites: Das «Gute» hält neu Einzug – wenn auch auf Umwegen. Der Westernheld amerikanischer Prägung kämpfte für Gesetz und Ordnung, sein italienisches Gegenstück tat es «für eine Handvoll Dollar». Jetzt kommt, den blasphemisch verbrämten Titeln zum Trotz, durch die Hintertür gleichsam die Moral wieder zum Zuge. Gewiss, es geht Joe und Bambino zunächst auch nur um materielle Ziele, doch sehen sie sich plötzlich wider Willen als Rächer der Besitzlosen. So endet ihr Raubüberfall auf einen Bauern-Wohnwagen damit, dass sie nicht nur keine Beute machen, sondern der Farmersfamilie noch von ihrem eigenen wenigen Geld schenken und sich, vor allem der hübschen Tochter ge-

genüber, als «verkleidete Regierungsagenten» ausgehen.

Schliesslich verdient eine weitere Beobachtung volle Aufmerksamkeit: Joe und sein väterlich besorgter Bruder treten als Gespann auf. Zwar halten sich zwischen den beiden Abneigung und Kameradschaft die Waage; aber ihre natürliche Naivität und ein heutzutage bei Jungen oft geübter lässig-schläfriger Umgangston verschaffen ihnen Sympathie, ja ermuntern den Zuschauer zur Identifikation, die ihm viel leichter fällt, als es mit dem wortkargen Killer des Italo-Western möglich gewesen war.

Ein Element aus dem «schwarzen» Italo ist dennoch geblieben: der Hang zur Blasphemie. Prügeleien im Beichtstuhl und Maskeraden in Mönchsmontur wirken auch hierzulande komisch oder gar anstössig, als Tabubruch werden sie indessen wohl nur in streng katholischen Regionen wie Italien (Herkunftsland des Films!) empfunden. Überdies scheinen jene Szenen in erster Linie ganz einfach dem Vergnügen zu dienen – sie sind kaum als Augenzwinkern in Richtung Kritik an der Kirche gedacht –, ein Vergnügen, das notabene auch in handfesten Schlägereien ohne böse Brutalitäten auskommt. Nach Sado- und Porno-Welle feiert also der Humor fröhlich Urständ – eine lebendige Bereicherung im Filmgeschäft, auch wenn dabei keine Kunstwerke angeboten werden. Was tut's! Das Publikum steht Schlange.

Andreas Schneider

The Culpepper Cattle Co.

(Greenhorn)

Produktion: USA, 1972

Regie: Dick Richards

Buch: Eric Bercovici und Gregory Prentiss

Darsteller: Gary Grimes, Billy «Green»

Bush, Luke Askew

Verleih: 20th Century Fox, Genf

Im Western nichts Neues: die Handlungsmuster sind gegeben, der Ablauf der Geschehnisse ist voraussagbar, ähnlich vielleicht dem Prinzip der «commedia dell'arte» mit ihren typisierten Charakteren. Aus den Vereinigten Staaten, dem Ursprungsland des «Cowboy-Films», kommen in letzter Zeit Filme, die sich wieder vermehrt auf die Alltagshelden des Wilden Westens besinnen: die Cowboys. «Monte Walsh» mit Lee Marvin befasste sich mit dem allmählichen Niedergang eines zur Folklore verurteilten Menschenschlages, und John Wayne vererbte seine Ideologie einem zum Kinderkreuzzug umfunktionierten Rinder-Trail. «The Culpepper Cattle Co.», produziert von einer bislang unbekannten, jungen Equipe, nimmt sich erneut des Lebens im Sattel, der Treibherden und der Mentalität des Vieh-Zeitalters an.



In starker Anlehnung an die historische Wirklichkeit hat Dick Richards «The Culpepper Cattle Co.» gedreht

Aufgewachsen im Milieu der Kuhstreiber und empfänglich für das scheinbar ungebundene Leben auf dem Rücken der Pferde, meldet sich ein gerade den Kinderschuhen entwachsener Junge bei Mr. Culpepper, dem Boss einer Treibherde. Als Küchengehilfe geht er mit auf den langen Trail und durchläuft die verschiedenen Stadien, die ihn vom Greenhorn zum jungen Mann heranreifen lassen. Der offene, gutwillige «Kid» – so wird er fortan genannt – erlebt mit Staunen und Entsetzen, dass für Romantik nicht viel Zeit übrigbleibt: Rinderdiebe, starrköpfige Grundbesitzer und klimatische Bedingungen setzen Menschen und Tieren zu. Die Begegnung mit dem Tod erschüttert ihn zutiefst, und er wird am Ende gewahr, dass Stolz und Ehre oft am falschen Ort – um des blossen Prestiges willen – investiert werden.

«The Culpepper Cattle Co.» zeichnet eine Epoche der Gewalt nach, einer Gewalt, die unvermittelt ausbricht, scheinbar grundlos, sinnlos. Der Kampf ums Überleben mag mit hineinspielen, nach dem Grundsatz «Vogel frisst oder stirbt.» Der Faktor, der Gewalttätigkeit auslöst, ist jedoch hauptsächlich im Besitz, sei es Vieh oder Boden, zu suchen. Nach einer langen Durststrecke durch die Wüste beispielsweise labt sich die erschöpfte Herde an Wasser und Gras, die zum Besitztum eines Grossranchers gehören. Die unverhältnismässigen Forderungen nach Abgeltung der Weidrechte lösen zuerst Schikanen und schliesslich Tod und Verderben aus. Sieger gibt es im Endeffekt keine, nur Verlierer an allen Fronten. Auch moralische Gewinner sind keine zu verzeichnen: die religiösen Siedler, die ebenfalls Anlass zur Schiesserei boten, ziehen weiter und dúpieren damit Kid erst recht,

der sich in einem Anflug von Opfermut auf ihre Seite gestellt hat. Überhaupt ist für «menschliche» Überlegungen kein Platz: nüchternes Kalkül bestimmt das Verhalten des Herdenbosses. Nach der gleichen Rechnung handeln die Cowboys: «Wer zu nichts anderem taugt und nirgends gebraucht wird, wird Cowboy», meint einer zum enthusiastischen Kid. Deshalb landen auch drei Outlaws als Ersatz beim Treibtrupp; sie sind es, die aus reiner Lust am Töten Partei für die Siedler ergreifen. Die ökonomischen Bedingungen prägen das Leben; für einen Dollar pro Tag wird totaler Einsatz gefordert und auch geleistet.

Dem Regisseur und seinen beiden Kameramännern ist es gelungen, die Atmosphäre jener Tage mit beinahe dokumentarischer Treue einzufangen. Allerdings konnten sie den Versuchungen der modernen Filmtechnik nicht überall widerstehen: Gegenlichtaufnahmen, idyllische Sonnenaufgangs- und -untergangsstimmungen, Staubfahnen und wogende Herden holen die Romantik, die anderswo zerstört wird, doch wieder hinein. Trotzdem ist «The Culpepper Cattle Co.» als Ganzes recht gut geglückt: Klischees werden nach Möglichkeit vermieden oder als solche entlarvt, und gleichwohl bleibt der Film nicht in trockener intellektueller Theorie haften.

Urs Mühlemann

Chère Louise

Produktion: Frankreich/Italien, 1972

Regie: Philippe de Broca

Darsteller: Jeanne Moreau, Julian Negulesco, Didi Perego, Yves Robert

Verleih: Warner Bros., Zürich

Glücklicherweise lässt sich die Echtheit von Herzbeben beim Filmpublikum (noch) nicht an einem Kardioseismogra-

phen zuverlässig ablesen. So ist denn der Kritiker weiterhin seinem Geschmack überlassen – zumindest im Kino auf der Grenze zwischen Kitsch und Kunst –, und über Geschmack lässt sich bekanntlich streiten...

Um einen solchen filmischen Grenzfall handelt es sich bei Philippe de Brocas «Chère Louise», einer «ungewöhnlichen Liebesgeschichte», wie die Anzeigen wissen wollen. Sie: eine Frau «in den besten Jahren», Zeichenlehrerin, geschieden, später auch noch ohne Mutter, gefangen in ihrer herblich verblühenden Schönheit. Er: ein blutjunger Italiener, naiv und hübsch, stellenlos, gleichsam «un chien perdu sans collier». Ein neuer Arbeitsplatz verschlägt die beiden ins verträumte Annecy – und ihre Einsamkeit führt sie zusammen. Louise nimmt Luigi auf; sie ernährt, kleidet, unterrichtet ihn, und in all ihrer Liebe ist sie sich doch der Vergänglichkeit ihres Glücks bewusst. Der Alltag der beiden spiegelt eine beinahe geschwisterliche Beziehung. Jedenfalls steht für Louise nicht die körperliche Begegnung im Vordergrund, wiewohl sie sich bei Luigi auch da neu aufblühen spürt. Entscheidender für sie ist es, über ihre innere und äussere Einsamkeit hinwegzukommen; dabei gerät sie aber in eine blinde Bemutterung des «verlorenen Sohnes» hinein und verliert ihn denn auch für immer.

Philippe de Broca hat aus dieser altersmässigen «amour défendu à l'invers» zweifellos einige schöne Szenen herausgeholt, wohl aber auch einige allzu schöne. Bei aller Verspieltheit wirkt vieles abgestanden, vor allem im Finale, wo die Sache ins Melodramatische einer «Love Story à la française» abrutscht und niemals die innere Konsequenz etwa von

André Cayattes «Mourir d'aimer», einem Film mit ähnlichem Thema, zum Tragen bringt. Der Regisseur nimmt, neben einem aufdringlich verschwommenen musikalischen Background, einige Stellen aus Gounods «Faust» auf – ein Fingerzeig darauf, was de Broca aus seinem neuen Opus zu machen gedachte: eine tragikomische Operette über die Liebe? Dies dürfte ihm, bei aller Relativität von Fragen des guten Geschmacks kaum befriedigend gelungen sein. Der unbeschwerte Abenteuer- und Unterhaltungsfilm («L'homme de Rio» und «La poudre d'escampette») scheint ihm besser zu liegen.

Andreas Schneider

The Organization

(Die Organisation)

Produktion: USA, 1971

Regie: Don Medford

Darsteller: Sidney Poitier, Barbara

McNair, Gerald S.O'Loughlin

Verleih: Unartisco, Zürich

Von «In The Heat of the Night» zu «The Organization» ist ein weiter Weg: auch für den Stardarsteller Sidney Poitier. Schon im Film «They Call Me Mister Tibbs» war von einem Engagement nicht mehr viel zu bemerken, und mit dem neuesten «Tibbs-Film» ist auch der letzte Funken Verpflichtung der unterdrückten schwarzen Rasse gegenüber erloschen. Wie man bei Serienfilmen oft sehen kann, geht den Produzenten mit fortgeschrittener Zahl der Filme der Schnauf aus, und die Movies werden fader und inhaltsloser. – Lieutenant Tibbs, ehrenhafter höherer Polizeiangehöriger und nebenbei von schwarzer Hautfarbe, wird an den Tatort eines Einbruches und Mordes beordert. Schon bald bemerkt er, dass mehr als nur Mord und Diebstahl hinter diesem Verbrechen stecken muss. Durch eine Grup-

pe von Amateurpolizisten, alles ehemalig süchtige Jugendliche, erfährt er den Grund des Einbruches. Die «geheilten Ehemaligen» sind einer weitverzweigten Rauschgiftorganisation auf der Spur. Der Diebstahl von «Snow» im Werte von einigen Millionen Dollar war geplant; doch Totschlag nicht vorgesehen. Der Mörder muss aus den Reihen der «Organisation» stammen. Wie nicht anders zu erwarten, nimmt sich Mister Tibbs trotz Kompetenzschwierigkeiten (eine polizeilich interne Korruption wird angedeutet) des verzwickten Falles an und löst ihn selbstverständlich auf brillante Art und Weise.

Es gelingt weder dem Regisseur noch Sidney Poitier, aus diesem Stoff einen brauchbaren Film entstehen zu lassen. Der amerikanische Präsentierneger mimt den Aussenseiter-Detektiv ohne Prägnanz, und man wird das Gefühl nicht los, dass auch er nach zwei «Mr.-Tibbs-Rollen» genug davon hat. Es drängt sich die Frage auf, wo dieser zweifellos befähigte Schauspieler steht. Gehört er noch der «minderen» Rasse der Schwarzen an, oder ist er schon Bestandteil der «ehrenwerten weissen Herrenrasse»? Sicher wird von ihm keine Demonstration für die Black-Power-Bewegung erwartet; doch hätte er die Möglichkeit, mehr für die sozial unterdrückten Neger zu tun als die meisten Angehörigen seiner Hautfarbe. Für meinen persönlichen Geschmack ist der tüchtige Mister Tibbs (Sidney Poitier) schon beinahe zu «ehrlich», zu fest behaftet mit den Attributen der herrschenden Klasse, die da sind: Erfolg, Ansehen und Macht.

Matthias Thönen



Ein Film der allzu schönen Szenen: «Chère Louise» mit Jeanne Moreau in der Hauptrolle bewegt sich am Rande des Kitsches



Richard Attenborough wird «Gandhi» inszenieren

Am 2. Oktober 1972 – dem Tag, an dem Mahatma Gandhi 103 Jahre alt geworden wäre – gaben Joseph E. Levine, Präsident der Avco Embassy Pictures, und Richard Attenborough bekannt, dass sie 1973 den Film «Gandhi» in Indien gemeinsam produzieren werden. Attenborough, dessen Film über den jungen Churchill, «Young Winston» in Grossbritannien mit grossem Erfolg angelaufen ist, wird Regie führen. Das Drehbuch schreibt Robert Bolt, der u. a. die Drehbücher zu «Doktor Schiwago», für das er den Oscar erhielt, «Lawrence von Arabien» und «Ryans Tochter» verfasste. Mit der Realisierung dieses bedeutenden Stoffes geht für die Beteiligten ein langjähriger Traum in Erfüllung. Attenborough erhielt die Bewilligung zur Verfilmung des Lebens von Gandhi seinerzeit von Indiens erstem Premierminister Pandit Nehru, der das Projekt im indischen Parlament ankündigte. Die indische Ministerpräsidentin Indira Gandhi bestätigte die offizielle Unterstützung ihres Landes anlässlich des kürzlichen Besuches von Attenborough in Indien.