

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: 8

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: 13.05.2025

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

FILM KRITIK

Les deux Anglaises et le Continent

Produktion: Frankreich, 1971
Regie: François Truffaut
Darsteller: Kika Markham, Stacey
Tendeter, Jean-Pierre Léaud
Buch: François Truffaut nach dem
Roman von Henri-Pierre Roché
Kamera: Nestor Almendros
Verleih: Idéal, Genf

«Les deux Anglaises et le Continent» ist ein Film von feinnervigster Sensibilität, umweht vom Hauch puritanischer Ästhetik, ein Zelluloid-Oeuvre für Romantiker, die sich nach dem knallharten «French-Connection»-Schock vor melancholisch-schönen Farbbildern erholen können. «Les deux Anglaises et le Continent» ist ein Film von nervöser, intellektueller Traurigkeit, der das Gefühl der Fremde gegenüber dem Leben, das sich der Erfüllung und damit dem Leben selbst in den Weg stellt, aus beobachtender Distanz zum Ausdruck bringt. «Les deux Anglaises et le Continent» darf wohl ebenso missverstanden wie falsch interpretiert werden, denn er ist ein behutsam-grausamer Film über die Liebe.

Zunächst scheint das neueste Werk des Franzosen François Truffaut die «frauenintensivere» Variation von «Jules et Jim» zu sein, um so mehr als beide Filme auf der Romanvorlage desselben Autors, Henri-Pierre Roché, beruhen: dort die Geschichte einer «reinen Liebe zu dritt» zwischen einer Frau und zwei Freunden, hier der Bericht einer tragisch umwitterten Leidenschaft im Dreieck zwischen einem Mann und zwei einander zärtlich verbundenen Schwestern. Doch während in «Jules et Jim» die Liebe bis an die (schmerzhaft) Grenze des Möglichen ausgelebt wird, müssen in «Les deux Anglaises et le Continent» Gespräche die Frustration überdecken. Es ist das menschliche, bisweilen gestörte Verhalten in Liebesdingen, mit dem sich Truffaut beschäftigt: Sein distanzierter Film ist die Illustration der Aufzeichnungen eines jungen Franzosen, der an der Schwelle zur eigenständigen Existenz in der Begegnung mit einem ungleichen Schwesternpaar die Qualen einer unerfüllten Leidenschaft erlebt.

Wieder beschäftigt sich François Truffaut mit der Frage nach zwischenmenschlicher Verständigung. Schlug im «Wolfskind» die Sprache eine Brücke zur gegenseitigen Verständigung, bildet in «Les deux Anglaises et le Continent» die Liebe

eine Möglichkeit zur seelischen und körperlichen Vereinigung. Doch Truffaut berichtet von den (unüberwindbaren) Schwierigkeiten, die sich dieser Liebe entgegenstellen können, und von den seelischen und körperlichen Qualen, die solche Unerfüllbarkeit hervorruft. Es sind allerdings nicht äusserliche Hemmnisse, die sich der Vereinigung entgegenstellen, es sind vielmehr Hindernisse, die in der menschlichen Seele aufgebaut sind: die Befangenheit der Liebenden in sich selber widersetzt sich eben gerade der Liebe. So ist denn der Film zur Analyse der Empfindungen geworden, die in den Liebenden selbst vorgehen. Und dieses intensive Erleben liegt nicht im Versuch, zum Partner hinzufinden, sondern im persönlichen Erleben der Leidenschaft. Die Geschichte der Schwestern Anne (Kika Markham) und Muriel (Stacey Tendeter), von denen die eine nach der Entdeckung lusterfüllter Liebe stirbt («Voller Erde habe ich den Mund», spricht sie auf dem Sterbebett), und die andere an der Liebe zerbricht, spielt um die Jahrhundertwende. Beide lieben den Franzosen Claude (Jean-Pierre Léaud), den sie zärtlich «Le Continent» nennen. Sie lieben ihn, weil er aus einer anderen Welt kommt, weil er ein neues Leben verheisst, weil er einen Hauch von Luft in ihre herbe ländliche Einsamkeit bringt. Doch solange Claude bei den Schwestern an der rauhen Küste Englands wohnt, kann nur von Liebe gesprochen, über Liebe diskutiert und beraten werden. Erst auf dem Kontinent wagen sie sich zu lieben. Zuerst findet Anne zu Claude und erst viel später auch Muriel, die lange Zeit ihre empfindlichen Augen zeitweise verdeckt, damit fast symbolisch ihre Bindungsangst ausdrückend, ihre Angst, das Leben «zu verstehen» (das englische «I see» bedeutet soviel wie «Ich verstehe»). Doch zuletzt ist es Claude, über den sich die grössere Qual und Leere legt.

Für François Truffaut selber scheint

«Les deux Anglaises et le Continent» der Beginn einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem Problem des Alterns zu werden. Denn was Claude am Ende des Films, nachdem er in einer Schülerin Muriels Tochter zu erkennen glaubte, beim Betrachten seines Spiegelbildes zu sich selber sagt («J'ai l'air vieux aujourd'hui») scheint anzudeuten, dass der Regisseur Truffaut, der einmal gesagt hat, dass ihn im Film nur Kinder interessieren, doch beginnt, einen neuen Aufgabenkreis zu entdecken.

Rolf Niederer

The Cowboys

(Die Cowboys)

Produktion: USA, 1971
Regie: Mark Rydell
Buch: Irving Ravetch, Harriet Frank, Jr.,
William Dale Jennings
Musik: John Williams
Darsteller: John Wayne, Roscoe
Lee Browne, Bruce Dern, Colleen Dewhurst
Verleih: Warner Bros., Zürich

Der Western ist ein Spiel der Begegnung. Nicht Zeit, sondern Raum spielt eine Rolle. Der Westerner ist ein auf eine Korpuskel reduziertes Individuum. Die Figuren prallen unvermeidlich aufeinander. Die Waffe ist nur Verlängerung, ist nur Potenzierung des kompromisslosen Patronen-Individualisten, der nur scheinbar ziellos den Raum durchquert. Der Western ist eine Art Schachspiel; ernst, aber nicht wesentlich. Der Western ist nicht wesentlich. Wesentlich ist das schöne Unwe-

«The Cowboys»: Mark Rydells Film
über das lebende Kinodenkmal
John Wayne



sentliche. Nimmt man ihn anders, so schlittert er zum drittklassigen Problemfilm herunter und kippt um in Penetranz. Übrig bleibt dann jene «Üb-immer-Treu-und-Redlichkeit-Moral», die in ihrer Unbekümmertheit um die Wirklichkeit (die sie zu treffen scheint) Illusionen schafft und damit gefährlich ist. In dieser Problematik liegt die Gefahr des Western. Er ist missbrauchbar für propagandistische Zwecke («High Noon»).

Dieser Gefahr widersetzt sich der neue Western von Mark Rydell («The Fox», «The Reivers») «Cowboys» nicht. Im Gegenteil (er kann es gar nicht) er spielt geradezu mit diesem Missbrauch. Nur wer ein «geübter Kinogänger» ist oder den Willen hat mitzudenken, wird weder der Propaganda verfallen, noch den Film so ganz einfach (und dann eben blind) ideologisch abqualifizieren – denn es geht hier um ein lebendes Kinodenkmal: um John Wayne. Er spielt einen alten Rinderzüchter, der eine riesige Herde in eine weitentfernte Stadt bringen muss. Was ihm dazu fehlt, sind die Cowboys. Die sind weg, um Gold zu suchen. Der «Duke», wie sich der unwidersprochene Herzog der Filmaristokratie von Hollywood selbst zu nennen pflegt, ist allein – mit sich, der Natur, den Tieren. Man überredet ihn schliesslich, die Schuljungen zu engagieren, was diese auch hochofrend annehmen. Unterwegs werden sie überfallen und John Wayne von hinten erschossen. Die Kinder formieren sich um den guten Koch (der natürlich Neger und Philosoph sein muss!) und rächen schliesslich ihren Über-Vater.

Es ist peinlich, um nicht zu sagen widerlich, dass die Schurken sich ausgerechnet aus den Zwanzig- bis Dreissigjährigen rekrutieren, also die heutigen Vietnam-Soldaten, Hippies (Charles Manson!) und Studenten. Sie sind es, die die Kinder verführen und den «Duke» sadistisch von hinten abknallen. Man würde aber dem «Koloss» nicht gerecht werden, wenn es nicht so wäre. Und das ist eben die andere Seite der Medaille. Der Film ist ein Film über die Westerner und im besonderen ein Film über den Westerner John Wayne.

Die Qualitäten des Westerner liegen nicht in seiner Seele, sondern im Physischen, in seinem körperlichen Wesen. Kirk Douglas wird ganz offen auf sein Kinngrobchen angesprochen, Burt Lancaster auf sein radikales Gebiss und seine zirkushafte Wendigkeit, Gary Cooper auf seine langen Beine und seine weltberühmten Kinnfalten, James Stewart auf seine Art, wie er an Rinderkeulen nagt, und schliesslich John Wayne auf seinen schwankenden, aber dennoch graziösen Gang (auf diese Weise fiel er Roul Walsh auf). Landschaft, Städte, Mitmenschen, Pferde, Kutschen usw., mit einem Wort Umwelt, unterstreichen in ihrer scheinbaren Weite und optischen Freiheit die Bedeutung des Westerner. Sie sind Ritual-Zeichen, die nur eines im Sinn haben, die korpuskuläre Existenz zu potenzieren. Western – das ist physisches Kino. Und dazu gehören auch die grossen Schurken. Denn auch sie haben etwas «Begnades»: sie können hervorragend schießen (Burt Lancaster in «Vera Cruz») oder sind

brillante, differenzierte Zyniker. Richard Widmark hat diesen Typ bis heute unübertroffen problematisiert (so in «Der Schatz des Gehenkten»). Die sichtbare Person macht den Wert. Aber in ihrer Betonung des Unwesentlichen (in den Filmen Howard Hawks) decken sie das eigentliche Wesen auf. Der neue, entmythologisierende Western zeigt ja nicht nur angebliche Wahrheiten (Schmutz, Gemeinheiten und hinterhältige Schiesereien), sondern zerlegt die Kinofigur, macht sie «z erfahrene», «taucht» sie ein, macht sie so (un)körperlich wie alle anderen (ganz deutlich in «McCabe and Mrs. Miller»). Nicht so hier. Rydell beachtet die Gesetze des Western, um durch sie die Mechanismen der Kinofigur Wayne transparent zu machen. «Ich bin kein Akteur, sondern ein Re-Akteur», sagt Wayne von sich. Gerade deshalb ist er für den Western immer die Idealfigur gewesen. Wayne ist Phlegmatiker (wie fast alle Western-Helden; denn die Aktionen gehen meistens von den Gegnern aus). Das Geheimnis seiner Wirkung liegt in seiner ausgeprägten Impulsarmut, die ihr Pathos in sich selbst trägt. Wehmütige Würde: er ist allein, zähmt ein Pferd, betrachtet seine Tiere. Ironisch-phlegmatische Gelassenheit: er redet mit seiner Frau über sich und sein kommendes Ende. Hemdsärmelige Saloppheit: er geht in die Schule und bittet die Lehrerin, mit den Mädchen die Klasse zu verlassen, weil er mit den Jungen sprechen will. Steife Hartnäckigkeit: er weist andere Cowboys ab, die scheinbar streitsüchtig sind. Breit ausladender Humor: die Jungen reden über eine Hure, er kommt vorbei, hört zu und sagt, dass seine frühe Hure wohl mit der der Jungen identisch sein muss. Und unbeholfene Tanzbärentapsigkeit: der Koch weist ihn zurecht, mit den Kindern nicht so streng umzuspringen wie mit Erwachsenen. Das sind die Eigenschaften, die ihn und seine Filme prägen (vor allem die Filme von John Ford), hier aber im wahrsten Sinn des Wortes sichtbar werden. Die ganze trockene Erdgebundenheit des breiten, zerfurchten Gesichts findet ihre Entsprechung in den Totalen. Die aus der Schwärze des Bildes heraufdämmernde Herde (gleich zu Anfang des Films) signalisiert die mythengefüllte Rhapsodik dieser Figur und seinen Tod.

Natürlich stirbt er nicht. Sein Tod ritualisiert das Sterben zur Ballade, ja zur heroischen «Novelle». Er ist ganz Initiation: Wayne stirbt «nebenbei». Er kümmert sich gar nicht um den Fiesling. Er empfängt die Schüsse gewissermassen «in effigie». Waynes Impulsarmut hat mit Intellekt und Reflexion nichts zu tun. Mit messerscharfen Pointen kann er nicht umgehen (wie James Stewart). Im Vorübergehen schlägt er einen k. o., von dem er scheinbar keine Notiz nimmt: sein Genuss ist es, auf das genussliche Auskosten zu verzichten. Dieser Verzicht (der ja nebenbei ist) wird hier in der Sterbeszene zum Mittelpunkt und potenziert die physische Kraft. Die Kinder schliesslich sind es, die wie junge, frische Gewächse die ausgetrocknete Steppe neu beleben und dem Koloss als Devotionalien dienen. Wayne ist aber – und das gehört eben

auch zu ihm – unverhohlen reaktionär. Dass der Westerner wie der Soldat, auch wenn er möglichst sparsam mit der Waffe umgehen sollte, doch auf jeden Fall besser damit umgehen muss als der Gegner, dass munteres Zuschlagen oder zumindest heroisches Durchhalten die Ultima ratio bilden – aus dieser Meinung hat Wayne nie einen Hehl gemacht, weder privat noch in den Filmen. John Ford hat hier, bei aller Liebe für ihn, den Nährboden heftig mit gedüngt. Freilich, Wayne ist nicht der grosse Poet Ford, deshalb ist das Reaktionäre dann besonders unerträglich, wenn er selbst Regie führte («Alamo»). Die Kinder in «Cowboys» gehen sparsam mit der Waffe um, aber sie haben es gelernt! – Und dennoch, man hat den «Duke» auf irgendeine Weise eben doch lieb. Er zitiert sich selbst auf naive, schöne Weise, und das dürfte das Verdienst des Regisseurs sein. Dass die «mittlere Generation» Wayne abknallt, ist auch als Zitat der Cineasten zu verstehen: sie zerstören die Mythologie, sie knallen den Star-Kult von hinten ab, und John Wayne, nie gefallen, nie gestorben, geht bereitwillig in die Knie; selbst sein Grab findet man nicht wieder. Die Kinder suchen, aber der liebe Neger-Koch-Philosoph sagt ihnen, wie es ist: «Es hat keinen Zweck. Wir sind sowieso nahe genug.» «The Cowboys» ist ein konsequenter, epischer Film über John Wayne und darüber hinaus über den Westerner. John Wayne einen Liberalen oder gar Linken spielen zu lassen, wäre lächerlich, und abnehmen würde es ihm sowieso niemand. Wolfram Knorr

Doc

Produktion: USA, 1971

Regie: Frank Perry

Darsteller: Faye Dunaway, Stacy Keach, Harris Yulin

Buch: Pete Hamill

Verleih: Unartisco, Zürich

«... Sie schwenkten vor dem Saloon ein, starteten hinüber und verharteten so eine Weile. In ihren dunklen und schrägäugigen Gesichtern war lauernde Wachsamkeit. Der Mann am Tisch spürte plötzlich den Atem einer Drohung; er kam herüber wie die scharfe Witterung von Raubtieren. Einer der Carpenter kam näher und sagte:

«Heh! Bist Du dieser Doc Holliday?»

«Der bin ich», sagte der schwarzgekleidete Mann ruhig, und er mischte noch immer lässig die Karten ...»

Und Doc Holliday wird in schönster Westernmanier ziehen und in einem unausweichlichen, aber fairen Gunfight mit Hilfe von Marshall Wyatt Earp Dodge City von jenen «schrägäugigen», verbrecherischen Elementen befreien, die die wirtschaftliche Prosperität der Stadt bedrohen. So will es jedenfalls der Leser naiver Groschenromane.



Doc Holliday (Stacy Keach, links) und Sheriff Wyatt Earp (Harris Yulin) nach dem Gunfight vor dem Alhambra Saloon

Doch wie weit ist diese Darstellung von der Wirklichkeit entfernt! Mittlerweile hat Hollywood sich aufgemacht, jene Wirklichkeit zu finden und damit seine Western-Helden zu begraben, und zwar, wie es scheint, nicht mit allen Ehren in geweihter Erde, sondern auf dem Schindanger. Mythen und Legenden, jahrzehntelang mit der Geschichte und als deren logische Folge gewachsen, werden nun – wohl nicht zuletzt des Einflusses des Italo-western wegen – konsequent und radikal abgebaut und historische Figuren der Aura des Heldisch-Unfehlbaren beraubt. Unter den Masken gütig-strenger Rechtschaffenheit werden plötzlich Fratzen sichtbar, die man bar jeder Beschönigung darstellt. Die geordnete, autoritäre Welt, die jenes falsch verstandene Geschichtsbewusstsein von jedem Makel reinigt, auf das Staatsmänner vor der Bankrotterklärung ihrer Politik nur zu gerne zurückgreifen, existiert bald nur mehr in den Seriefilmen des Fernsehens.

Nach vielen Jahren ist nun die Reihe am wohl berühmtesten Zweigespann des Wilden Westens: Doc John Holliday und Marshall Wyatt Earp. Frank Perry, bekannt geworden durch Filme wie «David und Lisa», «Der Schwimmer» und «Petting», greift mit «Doc» den zuvor schon von zahlreichen Western-Regisseuren (John Ford, John Sturges) abgehandelten Stoff auf und entkleidet ihn jeglicher verlogenen Romantik und glorifizierender Schwarzweissmalerei der früheren amerikanischen Heimatepen.

Mit einer im Spiel gewonnenen Geliebten, der berühmt-berüchtigten Katie Elder, erreicht Holliday Tombstone, wo Marshall Wyatt Earp eben daran ist, mit Blick auf den Wahlkampf die Stadt von den rebellischen Clanton-Brüdern zu säubern. Mit Hilfe des todkranken Holli-

day, der sich inzwischen mit dem jüngsten der Outlaws angefreundet hat, erledigt er die Angelegenheit auf seine Weise. Zuletzt erschiess Doc Holliday mit unerbittlicher Konsequenz seinen jungen Freund, der bereits aufgegeben hat. Auf ihn hatte der Zahnarzt seine eigenen, längst begrabenen Ideale projiziert; Kid muss sterben, wie die Träume Hollidays gestorben sind. Der Film, zu dem der Journalist Pete Hamill das Drehbuch verfasst hat, hält sich streng an die noch verfügbaren historischen Quellen und ist ganz auf seinen Schluss hin konzipiert, auf jene denkwürdige Schiesserei am O.K.-Corral vor den Häusern von Tombstone nämlich, wo am 26. Oktober 1881 Wyatt Earp, zwei seiner Brüder und Holliday die nur mit Revolver bewaffneten Clanton-Brüder aus sicherer Entfernung mit Schrotflinten niederschossen. Erst vom Schluss her werden die beiden Helden, die sich als schmutzige Helden erweisen («Schlechte Menschen verdienen an schlechten Menschen»), in ihrer Skrupellosigkeit und Härte völlig transparent, eine Härte, die nichts mit jener Unerbittlichkeit und dem Mannesmut zu tun hat, den man historischen, eine Zeit der Unruhe und Ungewissheit mitprägenden Gestalten so gerne andichtet. Doc Holliday entlarvt sich in dem von Bildchiffren des Italo-western à la Leone oder Corbucci nicht unbeeinflussten Film als kaltschnäuziger Abenteurer, als hemmungsloser Opportunist, der immer und jederzeit seine Chancen wahrzunehmen weiss und der auch vor der Illegalität nicht zurückschreckt. Auch das legendenumrankte Standbild Wyatt Earps wird erbarmungslos von seinem Podest gezerrt und zerbricht; der Town-Marshall von Tombstone erscheint als derjenige politische Desperado, der er in Tat und Wahrheit war. Er missbraucht ohne Zögern die Macht seines Amtes, um einen persönlichen Zwist zu seinen Gunsten zu entscheiden und im bevorstehenden Wahlkampf um den Posten des Sheriffs (der ihm neben den territorialen auch städtische Macht-

befugnisse einbringen würde) als der starke Mann zu erscheinen, den die Zeit angeblich so gebieterisch fordert. Diese Problematik anscheinend, sprengt Perrys Film den Rahmen des «Nur-Western» und stellt jene Bezüge zur Aktualität her, wie sie im amerikanischen Film seit einiger Zeit mit schöner Regelmässigkeit auftauchen. Es stellt sich die Frage nach der Korruption des Rechts, und Frank Perry stellt sie genau so wie Joseph L. Mankiewicz in «There Was a Crooked Man». Der zynische Western fusst auf der Erfahrung, dass «ein gerütteltes Mass an Schlechtigkeit in jedem Menschen steckt» und es letzten Endes nur darauf ankommt, auf welcher Seite des Gesetzes man zufällig steht.

Trotz der distanzierten Kälte und Gefühlslosigkeit, mit der der Regisseur über lange Strecken hinweg die Handlung schildert, hinterlässt «Doc» doch einen etwas zwiespältigen Eindruck. Das mag davon herrühren, dass Perry vornehmlich im ersten Teil in der Wahl der Stilmittel unsicher ist. So wird zu Anfang ironisch verfremdet, um dann in der Folge zu jenem beinahe dokumentarischen Realismus zu finden, der die Demaskierung der früheren Helden ja erst möglich macht. Es kann daher sein, dass der Zuschauer aus diesem Grunde den Film anders versteht, als es in der Intention des Regisseurs liegt.

Balts Livio

Confessioni di un commissario di polizia al procuratore della repubblica

(Geständnisse eines Polizeikommissars an den Staatsanwalt)

Produktion: Italien, 1971

Regie: Damiano Damiani

Darsteller: Martin Balsam (Kommissar), Franco Nero (Staatsanwalt), Marilu Tolo

Verleih: Sadfi, Genf

Damiani, der sich seine Spuren mit Italo-western und Thrillern abverdient hat, fasst ein heisses Eisen an: die Korruption im italienischen Staat, demonstriert an den skandalösen Verhältnissen im Bauwesen. Ein hartgesottener Polizeikommissar stösst im Laufe der Ermittlungen über ein «règlement de comptes» auf einen Skandal grössten Umfangs. Auf Grund eines gerissenen Manövers haben sich einige ehrenwerte Mitglieder der römischen Gesellschaft horrende Profite erwirtschaftet, indem sie Landparzellen, die dem Staat gehören, für private Spekulationen missbrauchen. Im Zuge der Untersuchungen, die von einem Stellvertreter der obersten Staatsanwaltschaft geleitet werden, gerät der Kommissar selber in den Verdacht der Komplizenschaft. Umgekehrt beschuldigt er seinen Vorgesetzten desselben Vergehens, worauf in harten und gehässigen Konfrontationen gegenseitig Rechenschaft abgelegt wird.

Der Kommissar, von Jugend auf vertraut mit dem Drahtzieher der Affäre, einem Bauunternehmer, kennt dessen kriminellen Machenschaften und brutale Skrupellosigkeit: Er will diesen durch und durch kaltschnäuzigen Profiteur, den er aus vollem Herzen hassen gelernt hat, zur Strecke bringen, koste es, was es wolle. In seiner Ohnmacht und Verzweiflung gegenüber der Machtfülle des «white collar criminal» sieht er nur noch eine Möglichkeit: die Selbstjustiz. Der junge Staatsanwalt, dem endlich die Augen aufgegangen sind, rapportiert den Fall seinem obersten Chef und muss entsetzt erkennen, dass die Korruption lückenlos funktioniert.

Damiani verwebt eine Menge von pikanten Details in seinen, äusserlich als intelligenten Kriminalreisser aufgemachten Polit-Film. Damit gerät das hochbrisante Thema in Gefahr, als Sensationsmacherei abgetan zu werden und seine Glaubwürdigkeit zu verlieren. Was dem schockierten Zuschauer besonders zu schaffen macht, ist der Gedanke, dass der ausbeuterische Charakter, den die westliche Wirtschaftsform annehmen kann, tatsächlich solche Ungeheuerlichkeiten hervorbringt. Die enge Verquickung von Behörden und Industrie, die einem kleinen Kreis Auserwählter beinahe unbegrenzte Macht ermöglicht, wird im Film schonungslos denunziert. Was hier als masslose Übertreibung eingestuft werden könnte, wird von der Wirklichkeit noch überboten. Korruptionsaffären in Zusammenhang mit Grundstück-Spekulationen sind gerade in Italien durchaus keine Seltenheit: «wie im Film» verschwinden Belastungszeugen, werden undurchsichtige Transaktionen totgeschwiegen und Gerichtsverfahren stillschweigend eingestellt. Dass dabei die Mafia überall die Hand im Spiel hat, ist kaum zu leugnen. Allerdings besteht diese Mafia nicht nur unbedingt aus sizilianischen Gangsterbossen.

Der Film erhält eine politische Dimension, die weit über den konkreten Anlass hinausgeht: Der Bauunternehmer, bei dem die Fäden des gigantischen Skandals zusammenlaufen, wird als Prototyp des zynischen Kapitalisten hingestellt, als linkssozialistisches «Feindbild» par excellence. In seiner Figur kristallisiert sich alles das, was von den Linken an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft so innig gehasst wird. Der Staatsanwalt entspricht in diesem Fall dem gutgläubigen, wohlmeinenden «Liberalen»: Die Scheuklappen, die ihm das System verpasst, verunmöglichen ihm, die Wahrheit zu erkennen. Wenn er von der Last des Beweismaterials endlich doch aufgeschreckt wird, ist jede Gegenwehr zu spät: als Kollaborateur der Macht sind ihm die Hände gebunden, und die Auflehnung würde seinen eigenen Untergang provozieren.

Interessant ist nun die Rolle des Kommissars: In seiner Eigenschaft als Hüter der Ruhe und Ordnung vermag auch er nichts gegen die bestehenden Machtverhältnisse auszurichten; denn sein Amt ist ja gerade durch sie konditioniert. Weil er seine Funktion durchschaut, sein Rechtsempfinden dauernd frustriert wird und legale

Abhilfe ein Ding der Unmöglichkeit ist, bleibt ihm nur noch die Verzweiflungstat übrig. Es ist ihm zwar durchaus klar, dass an die Stelle des einen «erledigten» Bonzen zehn andere treten und dass ihn seine radikale Massnahme den Kopf kostet, aber Gewissen und Überzeugung lassen ihm keine andere Wahl. Der Kommissar wird somit Kronzeuge der extremen Linken, die ihr Heil in der Gegengewalt meint finden zu müssen.

Damiani ist unerbittlich und zu keinen Konzessionen bereit: Sein illusionsloser Film gibt Einblick in die Ohnmacht, der diejenigen ausgeliefert sind, die den Kampf gegen einen korrupten Staat mit legalen Mitteln aufnehmen wollen. Das Bild von der Gerechtigkeit, die doch immer triumphiert, wird gründlich zerstört.

Urs Mühlemann

Metello

(*La naissance de la colère*)

Produktion: Italien, 1969

Regie: Mauro Bolognini

Buch: Suso Cecchi d'Amico, Luigi Baz-
zoni, Mauro Bolognini, Ugo Pirro (nach
dem Roman von Vasco Pratolini)

Kamera: Ennio Guarnieri

Musik: Ennio Morricone

Darsteller: Massimo Ranieri (Metello),
Ottavia Piccolo (Ersilia), Lucia Bosé
(Viola), Frank Wolff (Betto), Tina Au-
mont (Ida)

Verleih: Starfilm, Zürich

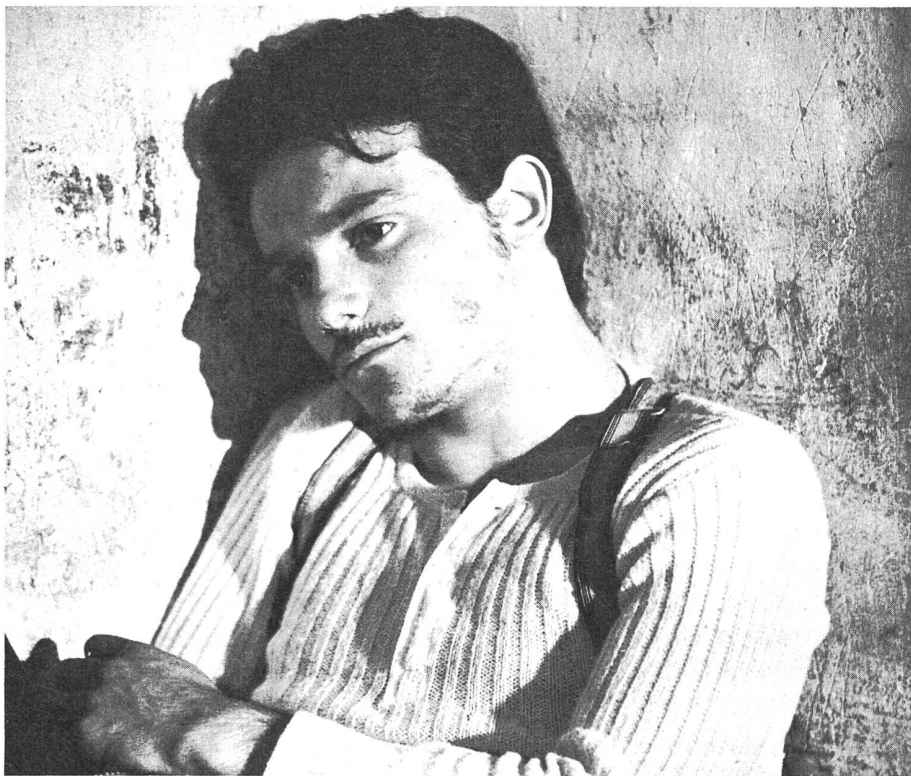
Bolognini, der 1960 mit «Il bell'Antonio» grossen Erfolg hatte und sich seither nicht über das Mittelmass hervortat, zeichnet in einer eindrücklichen Milieustudie am Beispiel eines jungen Mannes auf, wie soziales Bewusstsein wächst. «La naissance de la colère» («Die Geburt der Wut»), so umschreibt der französische Untertitel zutreffend jene vorrevolutionäre Phase, die im Ersten Weltkrieg mündete und den Marxismus-Leninismus propagierte.

Metello Salani wird 1872 als Sohn eines anarchistischen Arbeiters in Florenz geboren, wächst nach dem Tod seiner Eltern auf dem Land auf, erlernt später das Mauerhandwerk und wird bald von den anarchistischen Freunden seines Vaters in Florenz anerkannt. Noch nicht zwanzigjährig, wird Metello von der Polizei verhaftet und in ein Register eingetragen, ohne dass er gegen das Gesetz verstossen hätte. Einzige Erklärung: er ist der Sohn eines bekannten Anarchisten. Mit 20 Jahren wird er der Geliebte Violas, einer schönen Witwe, die einer höheren sozialen Klasse angehört. Bald darauf tritt er den dreijährigen Militärdienst an, wo er mehrere Male Arrest kriegt – weil er eine Korrespondenz mit einem Linkspolitiker führt. Nach seiner Entlassung findet Metello Anschluss an eine Gruppe anarchistischer Arbeiter in Florenz, die sich für die Rechte der Arbeiter einsetzen. Nach Streiks und Unruhen wird Metello erneut

verhaftet. Er lernt Ersilia, die Tochter eines tödlich verunglückten Anarchistenführers, kennen und lieben. Nach Verbüssen seiner Strafe heiraten die beiden und führen ein ruhiges Leben; Metello arbeitet wieder als Maurer. 1902 beginnen die Maurer einen Streik, um bessere Arbeitsbedingungen zu erzwingen. Metello wird fast wider seinen Willen in den Strudel der Ereignisse hineingezogen. Der Streik dauert bereits anderthalb Monate, statt der vorgesehenen zwei Wochen; die Spannung steigt ins Unerträgliche, und die anfängliche Solidarität der Streikenden zerbröckelt: die einen wollen aus Geldmangel kapitulieren, die anderen wollen durchhalten trotz Hunger und Not. Das Geld, das die Arbeiterkammer (eine vorgewerkschaftliche Selbsthilfeorganisation) unter die streikenden Maurer verteilen sollte, trifft nicht ein. Gerüchte verlaufen, viele Streikbrecher seien an ihren Arbeitsplatz zurückgekehrt. Eine Kontrolle ergibt, dass dem tatsächlich so ist. Die Direktion der Firma, bei der Metello arbeitet, garantiert allen Arbeitern, die die Arbeit, ohne Schwierigkeiten zu machen, wiederaufnehmen, feste Anstellung für eine ganze Saison (was damals keine Selbstverständlichkeit war): Metello und zwei weitere Führer aber werden entlassen. Es entsteht ein Wortgefecht zwischen Streikenden und Streikbrechern, das zum Tumult ausartet. Polizei und Militär eröffnen das Feuer auf die Manifestanten, drei Männer werden schwer verletzt, und einer der Führer stirbt. Damit erlangt die ganze Angelegenheit nationale Bedeutung: andere Arbeiter organisieren und solidarisieren sich mit den Maurern. Endlich stehen ihnen die Arbeitsplätze zu den von ihnen geforderten Bedingungen offen. Metello wird aber wiederum verhaftet, schliesslich nach einem halben Jahr entlassen und beginnt mit seiner Frau eine neue Zukunft. Sein Kampfgeist ist nicht gebrochen.

Diese ausführliche Inhaltsangabe ist deshalb nötig, weil sie Bologninis Vorgehen am deutlichsten aufzeigt: Am Verhalten eines einzelnen, anhand eines Einzelschicksals, wird die ganze soziale Spannung aufgeführt, um aus der Schilderung der damaligen Verhältnisse den überzeugenden Schluss zu ziehen: Wer nicht privilegiert ist auf Grund seiner Geburt und seiner Klassenzugehörigkeit, muss unermüdlich kämpfen, wenn er ein lebenswertes Leben führen will. Kämpfen heisst, sich nicht unterkriegen lassen von der Gewalt der Mächtigen; sich auflehnen gegen die Allianz der Unternehmer, die sich die Lohnsklaven bewusst abhängig halten, um sich den eigenen hohen Lebensstandard bewahren zu können. Kämpfen heisst aber vor allem politische Aktion: Aufklärung der Lohnabhängigen; Solidarisierung der Arbeitermassen zur Erreichung eines gemeinsamen Ziels; Zusammenarbeit vor allem auf sozialpolitischem Gebiet, damit die Zersplitterung der «Linksparteien» nicht die Verhandlungsposition gegenüber den Arbeitgebern schwächt.

Bolognini idealisiert nicht: sein Metello ist kein Übermensch, kein sozialistischer Titan ohne Fehl und Tadel. Anfänglich



Wer nicht auf Grund seiner Geburt und Klassenzugehörigkeit privilegiert ist, muss unermüdlich für ein lebenswertes Leben kämpfen: Massimo Ranieri in Mauro Bolognini's «Metello»

setzt er sich bloss zur Wehr, weil er eines Etiketts wegen (Sohn eines Anarchisten) verfolgt wird. Allmählich beginnt er jedoch den Prozess, der ihm die Augen öffnet für die wahren Zusammenhänge. Er vermag die Hintergründe der sozialen Not zu erkennen und rebelliert gegen die Misere, die er am eigenen Leib verspürt. Wohl unternimmt er den Versuch, Ruhe in einem Anflug von kleinbürgerlichem Glück zu finden, doch muss er zwangsläufig die Unmöglichkeit der Erfüllung einsehen: In einer kurzen Liebesaffäre mit einer mittelständischen Nachbarsfrau spiegelt sich Metellos Ichbezogenheit, die sein Herz unberührt lässt, aber seiner Leidenschaft oberflächlich entgegenkommt. Das kurze Glück erweist sich als Täuschung, weil sich Metello treiben lässt in der erzwungenen Arbeitspause (wegen des Streiks). Leben heisst für ihn mehr als Nahrung und Erfüllung seiner Triebe: Bewusste Anteilnahme an der sozialen Umwelt, tätige Hilfe und stetige Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen zugunsten aller Unterprivilegierten: dann erst kann er sich selber sein, als bewusster Mensch.

Die überzeugenden schauspielerischen Leistungen der jungen Protagonisten (Grand Prix d'interprétation féminine am Festival von Cannes 1970) und die einfühlsamen, stimmungsvollen Bilder von Ennio Guarnieri, die Zeit- und Lokalkolorit ungemein trefflich einfangen, runden den Film ab, der (zumindest in Bern) nicht die ihm gebührende Beachtung gefunden hat.

Urs Mühlemann

Katutura

Produktion: Schweiz, 1971

Regie, Buch und Kamera:

Ulrich Schweizer

Musik: Originalmusik aus Südafrika und Kompositionen von Roland Kovac
Sprecher: Andreas Blum und Verena Speck

Verleih: Kooperation evangelischer Kirchen und Missionen (Fr. 50.-), 16 mm, 37 Minuten.

Südafrika ist der Staat, der sich rühmt, das Rassenproblem gelöst zu haben. Das Rezept dazu: getrenntes Zusammenleben – Apartheid. Nun scheint sich mittlerweile herumgesprochen zu haben, dass die Lösung am Kap der Guten Hoffnung eine so ideale nicht ist. Wir glauben zu wissen, dass die scheinbar harmonische Trennung von Schwarz und Weiss besonders für die Ureinwohner des Landes mit erheblichen Nachteilen verbunden ist. Wir wissen auch, dass jene, die sich gegen diese Ungerechtigkeit auflehnen, mit schweren Sanktionen zu rechnen haben. Südafrikas Apartheid geht letztlich davon aus, dass es zweierlei Menschen gibt: die herrschende, berufene weisse Herrenrasse und die Schwarzen, ein mehr oder weniger degeneriertes Volk mit einem wesentlich geringeren Intelligenzquotienten. So offen sagt das zwar auch in Südafrika kaum einer, aber gehandelt wird nach dieser Vorstellung.

Ulrich Schweizer, von der Kooperation evangelischer Kirchen und Missionen (KEM) nicht zum erstenmal mit einer Aufgabe betraut, hat dieses Südafrika mit Kamera und Tonband bereist. Abseits des Touristenstroms – dort also, wo Südafrika nicht mehr unbedingt jenes sonni-ge Paradies ist, wie es die Fremdenver-

kehrswerbung verspricht – hat er die Auswirkungen dieses getrennten Zusammenlebens beobachtet: mit schlichten Bildern, einfachen Kommentaren und völlig ohne reisserische Zugaben schildert er Zustände, hält er Tatsachen fest, dokumentiert er. Und obschon Ulrich Schweizer keine einzige Aufnahme ohne das Wissen der Regierung gedreht hat, obschon das hinterste und letzte Bild – besserwissenden Revolverjournalisten in der sog. seriösen Schweizer Tagespresse zum Trotz – auf völlig legale Weise entstanden ist, wird der Film zu einem zwar leidenschaftslosen, aber deswegen nicht minder aufrüttelnden Dokument der Unmenschlichkeit. Da wird sichtbar gemacht, wie offizielle Rechte und Gesetze vier Millionen Weissen alle Möglichkeiten in die Hand spielen, während 15 Millionen Schwarzen die einfachsten und elementarsten Menschenrechte entzogen sind. Da wird durchschaubar gemacht, dass die Eingeborenen bewusst auf einer niedrigen Intelligenzstufe gehalten werden, auf dass sie als potentielle Arbeitsreserve-Armee weiter für den Profit der wenigen Besitzenden einsatzfähig bleiben. Dass der einzelne unterdrückte Mensch unter dieser unhaltbaren Situation unsäglich leidet, dann abstumpft und schliesslich degeneriert, das ist die Folge einer politischen Haltung, die ganz eindeutig nur den Besitzenden dient und deshalb ein Verbrechen ist. Gewiss, Apartheid ist eine Lösung der Rassenfrage – eine Endlösung. Südafrika, ein unermesslich reiches Land voller landschaftlicher Schönheiten, ist durch die Politik weisser Eindringlinge zum grössten Ghetto der Welt geworden. Ulrich Schweizer sagt das zwar nie so prononciert, doch braucht es der Worte nicht mehr, wo Bilder und dokumentarisches Material für sich selber sprechen.

Nun ist «Katutura» durchaus kein einäugiger Film. Er berichtet nicht nur über das Elend der Apartheid-Politik, sondern auch über jene Menschen – Schwarze und Weisse –, die diese Zustände zu ver-

Bier wird den Schwarzen nur in ganzen oder halben Gallonen ausgeteilt: Ulrich Schweizer zeigt in «Katutura», dass in Südafrika die Apartheid, das getrennte Zusammenleben der Rassen, eine Form bewusster Unterdrückung der farbigen Ureinwohner darstellt



ändern suchen, nicht selten unter der Gefahr, deswegen ihrer Freiheit beraubt zu werden. So etwa deckt ein Institut für Rassenbeziehungen Missstände auf und müht sich um echte Verständigung. So erklärte sich aber auch der oekumenische Rat der Kirchen mit den Unterdrückten solidarisch und nehmen einzelne Missionskirchen im Lande selber immer eindeutiger und unmissverständlicher Stellung zu politischen Fragen. Gerade dieses Nebeneinander von Zustandsbeschreibungen und allerdings noch bescheidener Agitation zur Veränderung der herrschenden Zustände macht den Film von Ulrich Schweizer zur Herausforderung: Wo stehst Du? Das ist die Frage, die er unüberhörbar stellt und der nicht ausgewichen werden kann. Auch nicht mit der schon eher billigen Ausrede, dass man auf jene, die mit dem verbrecherischen Regime Südafrikas blühende Geschäfte treiben, sowieso keinen Einfluss ausüben könne.

Urs Jaeggi

FILM + AUFTRAG

Formen des Agitationsfilms

Internationales Kritikerseminar der deutschsprachigen katholischen Filmkommission in Morschach

Vertreter der kirchlichen Filmarbeit beider Konfessionen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz haben sich zu einer Tagung, die dem Thema «Formen des Agitationsfilms» gewidmet war, getroffen. Das starke Aufkommen agitatorischer Filme während der letzten Jahre rechtfertigte eine Auseinandersetzung mit diesem Phänomen. Anhand zahlreicher Dokumentar- und zweier Spielfilme sollten die Kriterien herausgearbeitet werden, die das Wesen des Agitationsfilms formal, inhaltlich und historisch umfassen. Schon beim ersten Gespräch zur Begriffsbestimmung zeigte es sich, dass eine brauchbare Definition ohne klare Abgrenzungen nicht zu erhalten war. Dem Agitationsfilm standen etwa Zeichnungen wie Propagandafilm, Theesenfilm, Informationsfilm gegenüber. Als nützliche Arbeitshypothese erwies sich die Gegenüberstellung der Begriffe Agitation und Propaganda, wobei Agitation verstanden wurde als das Bemühen einer unterdrückten Schicht oder Minderheit, die bestehende soziale oder politische Situation zu ändern, während Propaganda

den herrschenden Mächten zur Stützung ihres Systems dienen sollte.

Beim Betrachten der verschiedenen Filme merkte man aber, dass man mit von aussen herangetretenen Begriffen der Sache nur mangelhaft gerecht wurde. Jeder Film muss von seiner Art her verstanden werden und kann nicht mit den bei Kritikern so beliebten Etiketten schubladisiert werden. Das heisst nun allerdings nicht, dass man sich die Filme in einem wertfreien Raum vorzustellen hat. Nur dürfen Verstehen und kritische Wertung nicht durcheinandergebracht werden.

Eines der umstrittenen Probleme beim Agitationsfilm steht im Zusammenhang mit seiner Wirkung. Die Absicht ist meistens klar ersichtlich, doch ist man bei der Frage nach der Wirkung, die ja eigentlich entscheidend ist, fast immer auf Vermutungen angewiesen. Es fehlen einfach die wissenschaftlichen Mittel und Untersuchungen, die eine agitatorische Wirkung einigermaßen fundiert belegen könnten. Man glaubt, schon über sehr viel Information zu verfügen, wenn man von Peter von Gunten, dem Autor von «Bananera-Libertad» erfährt, dass im Anschluss an rund 100 Aufführungen seines Films in kommunalen und kirchlichen Kreisen in etwa zehn Fällen spontane Aktionen für die Entwicklungshilfe gestartet wurden. Mit «Bananera-Libertad» wurde in Morschach die Filmschau eröffnet. In der Diskussion wurde dem Film vorgeworfen, er sei zuwenig aufrüttelnd, zuwenig agitatorisch. Mit Rücksicht auf sein Zielpublikum, den schweizerischen Durchschnittsbürger, wollte jedoch von Gunten richtigerweise keinen agitatorischen, sondern einen informativen Film herstellen.

Einen ganzen Tag bestritt Peter B. Schumann (BRD) mit einer Auswahl neuerer Agitationsfilme über Lateinamerika. Das interessanteste Werk dieses Tages war Jorge Sanjines «Yawar Mallku» (Das Blut des Condors), das auf eindrückliche Art das mühselige Leben der Indios in Bolivien zeigt und zudem eine scharfe Anklage gegen ein Sterilisierungsprogramm amerikanischer Entwicklungs-«Helfer» ist. Hier wird nicht nur zum Nachdenken, sondern zum Handeln aufgefordert. Doch fragt man sich, wer denn handeln soll. Sind die bolivianischen Indios das Zielpublikum des Films? Erreicht er sie überhaupt? Schumanns Fernseh-Dokumentationen über den unabhängigen Spielfilm in Lateinamerika «Kino in Opposition» und den politischen Dokumentarfilm «Kino im Untergrund» waren nützliche Informationshilfen. Drei Dokumentarfilme aus Kolumbien, «Colombia 70» (1970), «Que es la Democracia» (Was ist Demokratie?) von Carlos Alvarez und «Un día yo pregunte» (Eines Tages fragte ich) von Julia de Alvarez, schlossen den Themenkreis Lateinamerika. Auch bei diesen drei Filmen konnte man sich schwerlich vorstellen, dass damit direkte Agitationen auszulösen wären. Auch hier dürfte der Weg über Information, die nicht zensuriert und nicht manipuliert ist, zur Bewusstwerdung und Bewusstseinsveränderung gehen.

Ein zweiter Komplex bestand aus histori-

schen Beispielen, die dem Begriff Propaganda zuzuordnen wären. Von den deutschen Dokumentarfilmen Franz Hiplers, «Der Feldzug in Polen» (1940) und «Der ewige Jude» (1940), ist der zweite ein Hetzfilm allerübelster Sorte, ein Paradebeispiel dafür, wie an sich wertfreie Dokumente durch Text und Bild manipuliert werden können, ein Beispiel auch dafür, wie inhaltlich Wahres durch die Form zur Lüge wird. Eine andere Auffassung von Propaganda zeigt sich in Humphrey Jennings «Listen to Britain» (1942). Jennings geht nicht auf eine Diffamierung des Feindes aus, sondern appelliert an die eigenen vitalen Lebensinteressen, zeigt den unersetzlichen Wert des britischen «Way of Life». Auch hier werden in hohem Masse Emotionen wachgerüttelt, doch geschieht dies viel gekonnter und raffinierter. Die Bewohner eines Staates mit einer aufgeklärten öffentlichen Meinung lassen sich nicht so leicht manipulieren wie die Bewohner totalitärer Staaten.

Verschiedene Formen des Agitationsfilms sollten sodann an neueren deutschen Kurzfilmen exemplifiziert werden. Hier wurden formal zum Teil neue Wege eingeschlagen, die jedoch oft fragwürdig sind. «Film 68» (1969) von Hannes Fuchs will offenbar mit massiv provokativen Mitteln den Kleinbürger erschrecken, doch wohl nur mit dem Ergebnis, dass dieser, wenn er den Film etwa am Fernsehen zu sehen bekommt, nach knapp zehn Sekunden den Kanal wechselt. Ernst zu nehmen ist hingegen Peter Nestlers «Sightseeing» (1968), der einem nichtsagenden Farbfilm über die Sehenswürdigkeiten Stockholms einen Text von Peter Weiss über die Bombardierung nordvietnamischer Dörfer durch die Amerikaner unterlegt. Auch wenn der Text sehr eindrücklich und aufrüttelnd ist, bleibt die Wirkung des Films aus wahrnehmungspsychologischen Gründen eher fragwürdig. Als zweiten Spielfilm der Tagung sah man «Die besten Jahre» (DDR 1968) von Günther Rucker. Die Erfolgsgeschichte eines Arbeiters und der Deutschen Demokratischen Republik, der nach dem Krieg zum Lehrer umgeschult wird und seinen Weg nach oben geht – im Dienste des Staates und mit Verzicht auf ein glückliches Privatleben –, enthält viel eher systemkritische Elemente als Agitation oder Propaganda. Es fiel schwer, diesen Film im Themenkreis einzuordnen.

Der letzte Tag war kirchlichen Filmen gewidmet, Filmen, die von aussen oder innen an den Institutionen etwas in Bewegung bringen wollten. Interessant war der antikirchliche bulgarische Trickfilm «Teufel in der Kirche», der eine ironische Entlarvung des kirchlichen Systems bezweckte. Für unsere Begriffe etwas naiv waren die amerikanischen TV-Spots, mit denen religiöse Organisationen dem Fernsehschauer zwischen «Bonanza» und «Flipper» Denkanstösse vermitteln wollen. Zwei mit Unterstützung katholischer Hilfswerke gedrehte Fernsehfilme über soziale Probleme auf den Philippinen, «Freiheit für Filipinos» und «Der Zuckerbischof», waren zu betulich und be-