Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1968)**

Heft 4

PDF erstellt am: **31.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filme

A ciascuno il suo (Zwei Särge auf Bestellung) III. Für Erwachsene

Produktion: C. E. M. O.; Verleih: Unartisco; Regie: Elio Petri, 1966; Buch: Elio Petri und Ugo Pirro, nach dem gleichnamigen Roman von Leonardo Sciascia; Kamera: Luigi Kuveiller; Musik: Luis Enrique Bakalov; Darsteller: Gian Maria Volonté, Irene Papas, Gabriele Ferzetti, Maria Scaccia, Luigi Pistilli, Salvo Randone und andere.

Vor zwei Jahren erregte der italienische Schriftsteller Leonardo Sciascia bei Lesungen aus seinem dynamischen, zeitkritisch schockierenden Buch «A ciascuno il suo» (= Jedem das Seine) auch in deutschen Städten Aufsehen. Elio Petris intelligenter Film beliess diese Erzählung in ihrer ursprünglichen Form und gab, ohne ihre Authentizität durch die effektvolle Kameraführung und Darstellung der Gegenspieler Volontés (Gabriele Ferzetti und die Griechin Irene Papas) wesentlich zu mindern, ihrer Struktur noch einige raffinierte psychologische Kniffe bei. Das Ergebnis ist kein esoterisches Werk moderner Literaturverfilmung, sondern jeden Besucher fesselndes Kino: Kino als – im guten Sinne – versteckte moralische Anstalt.
In einer sizilianischen Kleinstadt nahe Palermo hat ein junger Apotheker binnen kurzem sechs anonyme Drohbriefe erhalten. Auf einer Vogeljagd wird Manno zusammen mit seinem Freund Dr. Roscio hinterrücks erschossen. Man vermutet einen Eifersuchtsmord wegen Liebesbeziehungen Mannos und ist wegen vorgetäuschten Ehrenhändels auf der falschen Fährte. Der Gymnasialprofessor Laurana, der im Ort als sonderlicher «Reformist» gilt, erkennt die mysteriösen Androhungen gegen Manno als Ablenkungsmanöver. Den als bieder getarnten und öffentlich als teilweise verdienstvoll und ehrenwert angesehenen Verbrechern ging es darum, Dr. Roscio zum Schweigen zu bringen. Laurana findet in Roscios Tagebuch verschlüsselte Aufzeichnungen über die korrupten und gemeinen Machenschaften bestimmter Cliquen unter Führung des Rechtsanwalts und Landtagsabgeordneten Rosello, dessen Blosstellung bevorstand. Die aufklärerischen Bemühungen des humanistisch-liberalen, doch etwas weltfremden Laurana bleiben ohne Erfolg, da sich das Intrigennetz der Clique durch mehrere Gesellschaftsschichten zieht. Laurana gerät in eine Falle. Sein erbarmungsloser Gewalttod war seit der Verfolgung des Doppelmordes eingefädelt.
1962 liess Petris Debutfilm «L'assassino» aufhorchen; eine umstrittene utopische Satire war «La decima vittima»; «A ciascuno il suo» war 1967 in Cannes für viele der «moralische Sieger». In der Tat: Was man bei Petri bisher anzweifeln konnte, im besonderen die sittlich überzeugende Konsequenz seiner geschickt entwickelten Charakterstudien und zeitkritischen Perspektiven, steht in diesem Film ausser Frage. Er ist, in anderer Weise unbequem als Rosis «Le mani sulla città» (FB 5/65), dessen Titel auch hier besser gepasst hätte als der reisserisch-naive deutsche Verleihtitel, einer der besten und kompromisslos schlüssigsten italienischen Filme dieses Jahrzehnts. Wie wenige der engagierten Filme in der Nachfolge neorealistischer Tradition, denunziert er mit scharfer Bitterkeit, wie sie ein «Unterhaltungsfilm» dem breiten Publikum nur zumuten kann, das politisch-wirtschaftliche Machtspiel heuchlerisch und hinterlistig verfochtener Lokalinteressen in Süditalien als eingespielte, rücksichtslose Korruption und methodische Intrige. Aus Abgeordneten- und Lakaienkreisen schält sich allmählich der Charakter eines ebenso renommiersüchtig-gelackten wie perfiden Menschen heraus, dem um ihre billige Gunst besorgte Grüppchen feige und schnöde die Steigbügel halten. Petri ist es gelungen, diesem entlarvenden Gesellschaftsporträt im Gewand einer Kriminalstory Bedeutung zu geben, die in Wahrheit nicht nur italienischen Verhältnissen eigen ist. Auf diese Bedeutung hin ist die dramaturgisch sorgfältige Konstruktion angelegt. Das Publikum, das die Entschlüsselung einer Liebesintrige erwartet, ist plötzlich in der Person des Geschichts-

professors einer gesellschaftspoltischen Analyse auf der Spur, die zum Weiterdenken herausfordert, anstatt über den negativen Schluss zu resignieren, dass eine derart korrumpierte Gesellschaft, wenn ihr nicht eine Phalanx Unbestechlicher und Gutwilliger entgegnet, vor keiner Form von Gewaltakten und Gewissensterror zurückschreckt. Statt dieser Aussage der Tragödie wäre — allzuoft geübter — leichtfertig-versöhnlicher Optimismus fehl am Platze gewesen. L. Sch.

A funny thing happened on the way to the Forum (Toll trieben es die alten Römer) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Quadrangle, United Artists; Verleih: Unartisco; Regie: Richard Lester, 1965; Buch: Melvin Frank und Michael Pertwee, nach einer musikalischen Komödie von Burt Shevelove, Larry Gelbart und Stephen Sondheim; Kamera: Nicolas Roeg; Musik: Stephen Sondheim, Irwin Kostal; Darsteller: Zero Mostel, Phil Silvers, Jack Gilford, Buster Keaton, Michael Hordern, Michael Crawford und andere.

Derart frech, derart respektlos war der Slapstick-Humor zu seiner Zeit kaum je. Richard Lester macht zwar offensichtlich Anleihen beim Stummfilm, beschränkt sich aber nicht auf eine blosse Auffrischung von schon Dagewesenem, wie sie im Zeichen einer neuen Wertschätzung jener frühen Form der Leinwandkomik etwa unternommen worden ist. Seine Unverblümtheit hat er offenbar auf dem Umweg über ein Bühnenmusical nach Plautus bezogen. Weitere Stilelemente, die dem zeitgenössischen Filmschaffen entnommen sind, steigern die Mischung zu einer tumultuösen Verwirrung der Epochen, die es — beispielsweise — möglich macht, dass im alten Rom Wasserski gefahren wird: Pop, Collage oder wie immer man das Etikett wählen will, wird hier aus reiner Lust an der handfesten Pointe betrieben. Die etwas mühsam anlaufende Handlung, deren Antriebsmomente die Liebe eines römischen Jünglings zu einer Sklavin und der Freiheitsdrang seines eigenen Sklaven sind, tritt alsbald zurück hinter einem bunten Wirbel von Anspielungen, Schwankeinlagen und Witzen, verknotet sich zwischenhinein nach Belieben und mündet endlich in ein allseits befriedigendes Wiedererkennungsfinale.
Thema von Lesters Persiflage ist vielerlei, ist aber vor allem die Illusionswelt des Kinos in ihren verschiedenen Ausprägungen. Kulissenantike, Musicalschmalz, Reklameplattheiten und Reizspekulationen werden verulkt, nicht mit feiner Ironie, sondern durch übertreibende Direktheit, die allen Konventionen der Umschreibung, Andeutung und Tarnung Hohn spricht. Die Komik des Films gerät auf diese Weise nicht eben kultiviert, auch nicht immer geistvoll; oftmals lacht man mehr darüber, dass Lester so handfest und übermütig zu sein wagt, als über die Pointen selbst. Aber die Grobheiten sind doch allesamt aufgehoben in der Form der Groteske, die eine befreiende Kontrastwirkung zur Kunst- und Kinowelt anstrebt. Diese Bezogenheit bestimmt anderseits auch die Grenzen, die dem Spass des Films gesetzt sind. Vertrautheit mit den angezielten Tatbeständen ist vorausgesetzt; anders bleiben bloss Turbulenz, Plattheit und streckenweise auch Langeweile. Bezeichnend hierfür Buster Keatons (letzte) Rolle: Sie wirkt inmitten all der Chargen an sich nur halbwegs witzig und gewinnt ihren vollen Sinn erst vor dem Hintergrund der künstlerischen Vergangenheit des grossen Stummfilmkomikers. ejW

Belle de jour (Die Schöne des Tages) IV. Mit Reserven

Produktion: Paris Film; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Luis Buñuel, 1967; Buch: Luis Buñuel und Jean-Claude Carrière, nach dem Roman von Joseph Kessel; Kamera: Sacha Vierny; Darsteller: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Macha Méril, Francisco Rabal, Pierre Clémenti und andere.

Das Zeitalter des Skandals als System sei vorbei, hat Luis Buñuel vor nicht allzu langer Zeit erklärt. Der Film, den er als seinen letzten bezeichnet haben soll, bestä-

tigt das so oder anders. Ob «Belle de jour» das Publikum skandalisieren sollte oder nicht, ist einstweilen unter den Interpreten umstritten; tatsächlich ist aber die Diskussion um den Film eher flach verlaufen. Eine Preisverleihung in Cannes und die inzwischen vorhandenen Vorkenntnisse über den Autor haben offenbar die Bereitschaft der Zuschauer, Anstoss zu nehmen, zum voraus herabgesetzt. Aber auch der Film selbst scheint den Schock nicht zu suchen. Er schlüpft sosehr in die Formen jenes Kinos, das auf den Voyeur im Zuschauer spekuliert, und ist dabei doch so glatt und kühl, dass man fast an einen purgierten Vadim denken möchte. Man neigt dazu, mit Achselzucken zur Kenntnis zu nehmen, was längst nicht mehr neu ist und recht nach Rezeptbuch aussieht: Das Doppelleben einer jungen Arztgattin, die ihrem Ehemann gegenüber an Frigidität leidet und zum Ausgleich sich in ihrer Phantasie und in einem diskret getarnten Bordell erniedrigt.

So geglättet die Oberfläche von «Belle de jour» erscheint, so wenig hat aber Buñuel darauf verzichtet, dem Film den Stachel einzusetzen, der ihn dem Zuschauer unbequem macht. Nicht nur stösst das Bedürfnis nach Auflösung aller angeschnittenen Fragen immer wieder an Details an, die ungeklärt bleiben. Auch die ganze Anlage des Porträts mit dem Nebeneinander von Wirklichkeit und Einbildung bleibt in der Schwebe, belässt den Zuschauer in Unsicherheit darüber, auf welcher Ebene nun eigentlich die einzelnen Teile und schliesslich auch der ganze Film sich bewegen. Zwar lassen sich Kennzeichen finden, welche die Übergänge markieren. Doch die Kontinuität der äusseren Erscheinung der Szene überspielt die Einschnitte und verschmilzt die Teile zu einem als Einheit sich präsentierenden Ganzen. Diese Konzeption hat vorerst ihre künstlerische Seite. Sie weist, zusammen mit Symbolismen und Zitaten, den Film als eine surrealistische Schöpfung aus, der formale und inhaltliche Anleihen beim Konfektionsfilm als Versatzstücke dienen. Mit dem Surrealismus als einer den Protest implizierenden Kunstform ist aber auch das Engagement des Films gegeben. Das persönliche Krankheitsbild der Sévérine, das Buñuel auf der Basis von Joseph Kessels Roman entwickelt, wird durch den Miteinbezug der Imagination zur Frage an die Gesellschaft und ihre Normen. Denn, erscheint einerseits der Zwiespalt im Verhalten der Heldin — gegenüber ihrem Gatten und im Etablissement der Madame Anais — aufgehoben im Gesamtbild von Sévérines Erleben, so vermag anderseits offenbar ein Lebensverständnis, das diesen Zwiespalt an der Oberfläche erzwingt, den tieferen Schichten menschlicher Existenz nicht gerecht zu werden. Diese These am Grunde des Films erscheint freilich nicht in abstrakter Form, wobei — wie etwa vermutet worden ist — Buñuel ein paar irreführende Unklarheiten zur Tarnung beigegeben hätte. Vielmehr werden im Verlaufe des Films sukzessive Polaritäten, wie bewusst und unbewusst, gesund und krank, gut und böse, in Frage gestellt und die Beziehungen dieser Begriffspaare untereinander verschoben. Unter der glatten Oberfläche des Films findet so eine subtil entwickelte Umdeutung statt, in die der Zuschauer, der die Mehrdeutigkeit aufzulösen versucht, miteinbezogen wird. Damit ist Buñuel in «Belle de jour» nicht nur in der Thematik sich selbst treu geblieben, sondern hat er auch seinen Widerspruch gegen die traditionelle Lebensanschauung und ihre Moral in eine raffiniert wirksame Form gebracht, die sich der Situation anpasst, in welcher der Skandal als Waffe stumpf geworden ist. ejW

La règle du jeu (Die Spielregel) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Nouvelle Edition française (J. Renoir); Verleih: Monopole Pathé; Regie: Jean Renoir, 1939; Buch: Jean Renoir, unter Mitarbeit von Karl Koch; Kamera: Jean Bachelet; Musik: Mozart und andere, arrangiert von R. Desormières und Joseph Kosma; Darsteller: Nora Gregor, Marcel Dalio, Roland Toutain, Jean Renoir, Mila Parély, Paulette Dubost, Gaston Modot, Julien Carette und andere.

Seit 1924, dem Enstehungsjahr seines ersten Films «La fille de l'eau», hat der französische Regisseur Jean Renoir (geboren 1894 als Sohn des berühmten Malers Augu-

ste Renoir) eine Reihe origineller Filme gestaltet und immer wieder neue Stile und Formen angeregt. Sein Lebenswerk zeigt neben bedeutenden Kunstwerken allerdings auch qualitativ recht unterschiedliche Arbeiten, vor allem einige Filme aus dem Spätwerk reichen in der Bedeutung kaum an die grossen Filme der Vorkriegszeit heran, aus denen ohne Zweifel «La règle du jeu» herausragt. Dieser 1939 gedrehte Film ist heute — nach fast 20 Jahren — zu einem Stück Filmgeschichte geworden. Seines heiklen Themas wegen — Renoir stellt Adlige, Generäle und Dienstboten auf dieselbe, keineswegs schmeichelhafte moralische Stufe — musste der Regisseur von den ursprünglich 113 Minuten zunächst 13, dann weitere 10 und schliesslich noch einmal 5 Minuten herausschneiden. Nach Ausbruch des Krieges verbot die französische Regierung den Film wegen «demoralisierender» Wirkung — und die deutsche Besatzung in Frankreich sah natürlich keinen Grund, dieses Verbot aufzuheben. 1945 zunächst verloren geglaubt, wurden doch noch einige Kopien aufgetrieben, dazu nach Sucharbeit einiger Cinéasten weiteres Material, so dass das Werk 1958 mit Unterstützung von Jean Renoir wieder in seine integrale Form und ursprüngliche Länge gebracht werden konnte.

Wie die meisten bedeutenden Filme Renoirs, so ist auch «Die Spielregel» ein engagierter Film, eine kritische soziale Studie im Gewand der Satire, in der sich messerscharf der Blick des Künstlers für gesellschaftliche Zusammenhänge zeigt; glaubhaft zeichnet er Menschen, Situationen und Konflikte aus der realen Gegenwart, unübersehbar und unüberhörbar ist seine Sympathie, sein Mitgefühl für die Armen, die Abhängigen, die kleinen Leute inmitten der milieugetreu geschilderten grossen Gesellschaft. Was sich zunächst und vordergründig betrachtet als Komödie präsentiert — Renoir nennt den Film im Vorspann ein «Divertissement» —, das wird von Szene zu Szene zu einem bösen Reigen menschlicher Verhaltensweisen, voll Bitterkeit, Skepsis und auch Verzweiflung. Ein höchst moralischer Film, der hier die Unmoral der Gesellschaft so nachdrücklich entlarvt.

Der Film beginnt mit der stürmisch gefeierten Ankunft des jungen Rekordfliegers André in Paris. Aber gleich beim ersten Rundfunkinterview stellt sich heraus, dass der Impuls seines «Heldentums» in der verklemmten Liebe zu der verheirateten Marquise Christine liegt. Auf Drängen des Bonvivant Octave (prachtvoll gespielt von Jean Renoir selbst) laden Christine und ihr Mann Robert den Flieger zu einer Jagdgesellschaft auf ihr Schloss ein. Und hier nun geht ein ins Absurde übersteigertes, darum aber die Wirklichkeit um so bestürzender entlarvendes Ballett der Leidenschaften über die Bühne. Die Maske der Wohlanständigkeit wird fallengelassen, die propere weisse Weste trägt auf einmal Flecken zur Schau, die wie in geheimer Übereinkunft allgemein akzeptierte Spielregel, wonach man das vermeintlich gute Gesicht zu wahren hat, wird auf der Feier nach der Jagd für Stunden vergessen. Die Intrigen der Herrschaft durchkreuzen sich mit denen der Dienerschaft, es kommt zu Partnerwechsel und Eifersuchtsszenen — Menschen, hochgeborene und niedriggeborene, schlagen sich, schiessen sich, vertragen sich wieder, zeigen sich gleich erbärmlich und hilflos, getrieben von Leidenschaften und Instinkten, der Lebenslüge verhaftet. Denn das ist es, was hier für eine kurze Zeitspanne zusammenbricht: die Selbsttäuschung und sanktionierte Lüge, eben die Spielregel der Gesellschaft.

Und es geschieht, was nicht vorgesehen war, für das man aber — erst einmal zur alten Spielregel zurückgekehrt — eine alle Beteiligten zufriedenstellende Erklärung findet. Christine hat entdeckt, dass ihr Mann sie ebenfalls mit einer anderen Frau betrügt. Der Jagdaufseher Schumacher bemerkt, dass seine Frau Lisette etwas mit dem Wilderer Marceau angefangen hat. Diese Konstellation führt — durch einen doppelten Kostümaustausch der Beteiligten noch unterstrichen — zu einer Verwechslungstragödie. Der Jagdaufseher schiesst nämlich auf den vermeintlichen Liebhaber seiner Frau, trifft aber den Flieger André, der mit der Marquise Christine ein Rendezvous hatte. Doch nun funktioniert die Spielregel wieder. Der Marquis erklärt die Erschiessung als bedauerlichen Jagdunfall, und ein alter General setzt den Schlusspunkt unter diese bittere Gesellschaftssatire, indem er die verlogene Erklä-

rung des Marquis mit den Worten kommentiert: «... unser La Chesnaye ist noch ein Mann von Haltung, und die werden immer seltener, glauben Sie mir, immer seltener.» Hier manövriert sich eine Gesellschaft selbst in den Abgrund, beschwört mit ihren monströsen Spielen ihren eigenen Untergang herauf. In der Formulierung seiner Gesellschaftskritik und in der grandiosen Art der Bildgestaltung mutet dieser 1939 gedrehte Film erstaunlich modern an. Nicht von ungefähr berufen sich gerade die jungen französischen Filmemacher auf den Realismus dieses meisterhaften Films von Jean Renoir. -lz

---

Le grand Meaulnes (Der grosse Kamerad)

II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Madeleine, Awa; Verleih: Columbus; Regie: Jean-Gabriel Albicocco, 1967; Buch: J.-G. Albicocco, Isabelle Rivière-Fournier, nach dem Roman von Alain Fournier; Kamera: Quinto Albicocco; Musik: Jean-Pierre Bourtayre; Darsteller: Brigitte Fossey, Jean Blaise, Alain Libolt, Alain Noury und andere.

Die Erzählung «Le grand Meaulnes» (deutsch als Bd. 142 der Bibliothek Suhrkamp erhältlich) erschien 1913 als einziges vollendetes grösseres Werk von Alain Fournier (1886—1914). Als Sohn eines Volksschullehrers befreundete er sich im Gymnasium mit dem späteren Kritiker und Schwager Jacques Rivière. Seit 1909 war er als Literaturkritiker tätig und lernte Gide, Péguy und Claudel kennen. Er fiel, erst 28 Jahre alt, in der Marne-Schlacht. «Le grand Meaulnes» ist die Transposition der Liebe des Autors zu «einem schönen jungen Mädchen», dem er am Ufer der Seine begegnet war, das er aus den Augen verlor, acht Jahre lang suchte und schliesslich verheiratet als Mutter von zwei Kindern wiederfand.
In Ich-Form erzählt François Seurel in einem komplexen, subtilen Ineinander von Bericht, Erinnerungen, Briefstellen und Tagebuchnotizen, die den Zusammenhang der Handlung oft sehr spät erhellen, die Geschichte seines Schulkameraden und Freundes Augustin Meaulnes und seines eigenen Erwachsenwerdens. Meaulnes begegnet der Traumliebe seines Lebens, verliert sie aus den Augen und findet sie erst nach langem Suchen wieder, um sie nach kurzem Glück für immer zu verlieren. Diese wehmutsvolle, unendlich subtile und lyrisch gestimmte Geschichte eines «inneren, nur in der dichterischen Vorstellung möglichen Abenteuers» ist ganz eingesponnen in die nordfranzösische Landschaft der Sologne. Mit dem Thema der Flucht aus der Zeit, der Suche nach dem verlorenen Paradies der Jugend mit ihren reinen, unbedingten Gefühlen von Liebe und Freundschaft und der aus Sehnsucht nach Erfüllung und Glück geborenen Traumwelt wird die Beziehung Alain Fourniers zur deutschen Romantik, zu Arnim, Brentano und Eichendorffs «Taugenichts», offenbar. In einer Atmosphäre der Vorahnung, der Annäherung, der Sehnsucht und des Geheimnisvollen lösen sich reale und imaginäre Szenen ab. In der ernüchternden Zeit des Ersten Weltkrieges wurde das Werk daher zunächst als unzeitgemäss empfunden und als «Abenteuerroman» missverstanden. Erst «zu Beginn der zwanziger Jahre erkannte man dann die wahrscheinlich nur von Prousts ‚A la recherche du temps perdu' übertroffenen Bedeutung des ‚Grand Meaulnes' für eine neue, Traum und Wirklichkeit koordinierende Erzählweise in der französischen Literatur» (Kindlers Literatur-Lexikon, Band 3).
Isabelle Rivière, die Schwester Alain Fourniers und Sachwalterin seines Erbes, wusste bisher eine Verfilmung dieses Werkes zu verhindern. Erst Jean-Gabriel Albicocco (Jahrgang 1936) erhielt ihre Zustimmung, nachdem sie seine bisherigen Filme «La fille aux yeux d'or» (1961) nach einer Balzac-Novelle und «Le rat d'Amérique» (1962) geprüft hatte. Sie selbst wirkte am Drehbuch mit, um eine möglichst grosse Texttreue zu gewährleisten. Mit grosser Umsicht und Sorgfalt ging der Regisseur ans Werk, nach Kräften unterstützt von seinem Vater, dem Kameramann Quinto Albicocco. Trotz allem ernsthaften Bemühen gelang es nicht, das Werk überzeugend ins Filmische zu transponieren. Während der Dichter das Schweben zwischen dem Bereich des Wirklichen und des Unwirklichen stilistisch durch einen klaren, einfachen,

aber suggestiv knappen und dadurch vieldeutigen Ausdruck wiedergibt, suchte Albicocco diese Welt der überschwenglichen Gefühle und der seelischen Stimmunen durch ein dekorativ arrangiertes Spiel in Form und Farben zu gestalten. Ein Feuerwerk optischer Gags mit Unschärfen, Zerrspiegeln, Weitwinkelaufnahmen und dergleichen ist aufgeboten und vermag auch stellenweise zu faszinieren. Doch wird man des formalen Manierismus allmählich müde, weil er nicht zur Verinnerlichung, sondern zu Veräusserlichung des Geschehens führt. Vieles wird zur dekorativen Gebärde, das Natürliche kippt ins Gekünstelte um, die Verfilmung ist streckenweise blosse Illustration. Albicoccos Film verliert sich im Esoterischen, während Alain Fourniers Welt der poetischen Zwischentöne in die alltägliche, bäuerliche Wirklichkeit eingebettet ist. Auch die jugendlichen Darsteller scheinen sich in ihren Rollen nicht ganz wohl zu fühlen, mit Ausnahme vielleicht von Brigitte Fossey, die 1951 das kleine Mädchen in René Cléments «Jeux interdits» spielte. Sie allein scheint wirklich in diese zarte Geschichte zu passen, die zum Symbol unerfüllter Sehnsucht der Jugend geworden ist. ul.

Ulysses IV. Mit Reserven

Produktion: Continental, Columbia; Verleih: Columbus; Regie: Joseph Strick, 1967; Drehbuch: Fred Haines, Joseph Strick, nach dem Roman von James Joyce; Kamera: Wolfgang Suschitzky; Musik: Stanley Myers; Darsteller: Milo O'Shea, Barbara Jefford, Marice Roeves, T. P. McKenna, Anna Manahan und andere.

James Joyce gehört zu den Vätern der modernen Literatur, für die er ganz neue Bereiche sprachlicher Gestaltung erschlossen hat, eine Leistung, die etwa mit jener Sigmund Freuds für die Psychologie zu vergleichen ist. Sein Roman «Ulysses», an dem er von 1914 bis 1921 arbeitete, schildert den Tageslauf des Leopold Bloom am 16. Juni 1904 in Dublin. In die Beschreibung seines Ganges durch die Stadt, durch den Tag und die Nacht, seiner Tätigkeit als Ehemann, Geschäftsmann und Bürger, vermischt sich die Beschreibung seines Innersten, seiner Gedanken, Erinnerungen und Träume, des Bewussten und Unbewussten. Joyce verbindet zudem in komplizierter Struktur das Privatschicksal Blooms mit der Geschichte der ganzen Menschheit. In ihm ist wie in einem Brennspiegel ein totales Weltbild eingefangen. Die Abenteuer des Odysseus dienen, vielfach gebrochen und parodiert, als Leitfaden. Mythos, Symbol, Geschichte, Religion, Wirtschaft, Kunst, Erotik und vieles mehr werden in einem gigantischen Sprachprozess zu einer neuen Einheit verschmolzen. Joyces Dichtung besteht aus den verschiedensten Stilen: Hymnik, Drama, Posse, Satire, Reportage, Abhandlung, Dienstmädchenroman, Frage- und Antwortspiel nach Art des Katechismus. Es finden sich in diesem Werk Stellen schönster Lyrik, aber auch Monotonie, Unflätigkeiten und Blasphemien. «Ulysses» ist ein ungeheures sprachliches Experiment. Ernst Robert Curtius schrieb 1928: «Erst in Jahrzehnten wird man abmessen können, was Joyce in unserer Epoche bedeutet — den Beginn einer neuen Literatur oder eine abseitige grandiose Monstrosität. Dass wir es mit einem Werk von ausserordentlicher Grösse und Bedeutsamkeit zu tun haben, das freilich steht schon heute fest. Aber dieses Werk ist verwirrend und schwierig wie keines der modernen Literatur. Der Autor hat alles vermieden, was dem Leser das Verständnis erleichtern könnte ... Man kann ‚Ulysses' verstehen oder verstehen lernen. Denn das Werk ist nicht ... eine gewollte Orgie des Irrationalen, eine Explosion von sinnlosen Automatismen, sondern eine komplizierte Konstruktion von äusserster Bewusstheit, und darum der intellektuellen Analyse zugänglich.»
Wer sich an die Verfilmung dieses vielschichtigen Werkes macht, steht vor einer fast unlösbaren Aufgabe. Ihm müsste im Bildlichen eine ähnliche Schöpferkraft zur Verfügung stehen wie Joyce im Sprachlichen. Joseph Strick besitzt als Regisseur diese Kongenialität des Genies nicht. Er hält sich zwar eng an die Vorlage und hat mit Sorgfalt aus der Fülle der Motive, Szenen und Bilder Charakteristisches ausgewählt, die Fotografie und Montage ist gekonnt, und es stehen ihm ausgezeichnete Schauspieler zur Verfügung. Dennoch ist das Resultat nicht viel mehr als eine recht dürftige Illustration durch Bildmontagen, die kaum je die Vielschichtigkeit der Vorlage

ahnen lassen. Durch die Verkürzung auf die Ehegeschichte des Dubliner Juden Bloom gehen allzu viele Dimensionen und Bezüge verloren, wobei die, auch bei Joyce häufigen, Unflätigkeiten und Obszönitäten ein ungerechtfertigtes Übergewicht bekommen. Es ist im übrigen bezeichnend, dass von allen Episoden der berühmte innere Monolog von Blooms Frau auch im Film am stärksten wirkt, aber nicht etwa vom Bild, sondern von der Sprache her. Die akademischen Bilder, teils prosaisch und teils überbetont symbolisch, erweisen sich als wenig tragfähig. Kenner des Romans werden daher vom Film mit Recht enttäuscht sein, und auch als Einführung in die Lektüre dürfte er sich nicht gut eignen. ul.

The pawnbroker (Der Pfandleiher) III. Für Erwachsene

Produktion: Ely Landau; Verleih: Columbus; Regie: Sidney Lumet, 1964; Buch: Morton Fine, David Friedkin, nach dem Roman von E. L. Wallant; Kamera: Boris Kaufmann; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sanchez, Brock Peters, Baruch Lumet, Thelma Olivier und andere.

Sol Nazerman, ein ehemaliger jüdischer Professor, betreibt in Harlem, dem Negerslum von New York, eine Pfandleihe. Er erinnert sich an seine Vergangenheit, an die glücklichen Tage mit seiner Familie und an die Zeit des Grauens im Konzentrationslager, wo er Frau und Kinder verlor. Nun sitzt er wie eine Spinne in seinem Geschäft, vereinsamt, verbittert und verhärtet und wartet auf seine Kunden, denen er gefühllosen und kalten Herzens ihre armseligen letzten Besitztümer abnimmt. Seinen Gehilfen lehrt er, dass im Leben nur das Geld zählt. Er glaubt, das erlittene grauenvolle Unrecht gebe ihm das Recht, gegenüber fremdem Leid mitleidlos zu sein. Eine ebenfalls einsame Fürsorgerin spürt in ihm den Leidensgefährten und versucht, den Panzer seiner Verschlossenheit zu durchbrechen, wird aber von ihm zurückgestossen. Die Erinnerungen an die Vergangenheit, die ihn in diesen Tagen überfallen, lösen bei ihm allmählich eine Krise aus. Die Gitter seines Ladens erinnern ihn an die Gitter im KZ, seine Tätigkeit erscheint ihm als ähnlich schamlose Ausbeuterei wie jene der KZ-Schergen. Eine Negerin, die sich ihm verzweifelt anbietet, weckt die Erinnerung an die Schändung seiner Frau im SS-Bordell, und sein Boss, dem er als Deckmantel für schmutzige Geschäfte dient, erscheint ihm wie ein Nazi-Peiniger. Er lehnt sich gegen den Boss auf und wird zusammengeschlagen, doch ohne den ersehnten Tod zu erleiden. An seiner Stelle stirbt sein Gehilfe, der in Befolgung der Lehren seines Meisters auf den Pfandleiher einen Raubüberfall inszeniert und dabei von der Nazerman zugedachten Kugel getroffen wird, weil er diesen im letzten Moment decken wollte. Dieser Tod nun bricht die verharschte Seele Nazermans auf — er weint.
Sidney Lumet hat dieses Drama, das bewusst, doch nicht immer überzeugend, Parallelen zur Passion aufweist, mit grossem Ernst und packender Eindringlichkeit gestaltet. Er verleiht dem Elendsmilieu Harlems beklemmende Wirklichkeit. Lumet benutzt eine von Godard und Resnais vorgebildete Erzählweise, indem er die eingestreuten Erinnerungsfetzen den Ring um das Dasein Nazermans aufsprengen lässt. In expressionistischer, manchmal allzu dramatisch zugespitzter Übersteigerung und mit einem manchmal etwas äusserlichen Pathos wird diese Meditation über die Schrecken des Konzentrationslagers und die Unmenschlichkeit moderner Ghettos zur erschütternden Anklage gegen soziale Ungerechtigkeit, Klassen- und Rassendiskriminierung. Rod Steiger als Nazerman vollbringt in diesem Drama um Mitschuld und Läuterung eine überzeugende Leistung. ul.

Das Wunder der Liebe IV. Mit Reserven

Produktion: Arca-Winston; Verleih: Monopole-Pathé; Regie: F. J. Gottlieb, 1968; Buch: Oswalt Kolle; Kamera: W. M. Lenz; Musik: Johannes Rediske; Darsteller: Biggy Freyer, Katharina Haertel, Regis Vallee, Wilfried Gössler und andere.

Als renommierter Illustrierten-Autor sucht Oswalt Kolle in langen Artikelfolgen Ergebnisse der wissenschaftlichen Sexualforschung zu popularisieren, um in Schwie-

rigkeiten geratenen Ehepartnern Hilfe und Ratschläge zu erteilen. Das gleiche Ziel verfolgt auch sein Film mit dem Untertitel «Sexualität in der Ehe». Kolle greift ernsthaft ein Thema auf, das ohne Zweifel für viele ein echtes Problem darstellt. Es bleibt aber höchst fragwürdig, ob ein Film wie dieser die erwartete Hilfe geben kann, da er zu sehr im Allgemeinen und Unverbindlichen gehalten ist. Er bringt nichts, was sich nicht schon ausführlicher und instruktiver in der einschlägigen Aufklärungsliteratur findet. Er könnte also höchstens insofern eine gewisse Notwendigkeit beanspruchen, als er Menschen erreichen kann, die keine derartigen Bücher lesen.
In einem einleitenden Gespräch, das Kolle mit einem Berliner Pädagogen und einem Hamburger Sexualforscher führt, fallen vernünftige Worte über Sexualität heute, Aufklärung für Erwachsene und die Darstellung von Sexualproblemen im Film. Doch bleibt diese Diskussion in ihrer summarischen Vereinfachung und hilflosen filmischen Gestaltung unbefriedigend. In kurzen, einseitig vereinfachenden und negativen Spielszenen wird sodann auf Schockerlebnisse und Aufklärungsmängel im Kindes- und Jugendalter und auf die Folgen einer geschlechtsfeindlichen Erziehung hingewiesen, die es Eheleuten manchmal verunmöglichen, über eigene sexuelle Probleme miteinander zu sprechen. Daran schliessen sich zwei längere Spielhandlungen, die aufzeigen sollen, wie ein jüngeres und ein älteres Paar ihre gestörten sexuellen Beziehungen reparieren. Längere Gespräche führen die Gatten zu einem besseren gegenseitigen Verständnis ihrer Empfindungen und Reaktionen, ihrer Neigungen und Abneigungen, und damit zu einem beide befriedigenden Vollzug der sexuellen Begegnung. Kolle steuert im Kommentar zusätzliche Informationen über die Verschiedenheit männlichen und weiblichen Sexualverhaltens bei.

Positiv zu vermerken ist, dass Kolle deutlich zu machen sucht, dass echte sexuelle Partnerschaft in der Ehe nicht durch das Beherrschen der Technik allein, sondern vor allem im gegenseitigen Verstehen und Miteinander-Reden zustande kommt. Dabei bleibt Kolle aber einseitig bei körperlichen Aspekten stehen, die seelisch-geistigen Komponenten der Sexualität werden nur ungenügend berücksichtigt. Kolle will durch eine sehr freizügige Darstellung sexueller Begegnung dem Zuschauer Verhaltensnormen vermitteln und auf die Notwendigkeit variationsreicher Zärtlichkeit in der Ehe hinweisen. Diese Notwendigkeit wird aber keineswegs dadurch deutlich, dass man diese Zärtlichkeiten endlos in die Länge zieht und optisch ausspielt. Durch mehr oder weniger schummrige Andeutungen gerät der Film erst recht in bedenkliche Nähe blosser Spekulation. Der Informationswert des Films ist höchst gering, da die Andeutungen nur für jene verständlich sein dürften, die auf diesem Gebiet schon «aufgeklärt» sind. Zudem ist der Streifen in der formalen Gestaltung völlig unerheblich; in der Darstellung des erotischen Wunschtraums der unbefriedigten Frau wirkt er durch kitschigen Pseudo-Ästhetizismus äusserst geschmacklos.

«Das Wunder der Liebe» möchte zeigen, dass die sexuelle Beziehung nur in der personalen Begegnung Erfüllung findet. Doch erreicht der Film dieses Ziel nicht, weil er an einem inneren Widerspruch scheitert. Entweder handelt es sich bei der Liebesbegegnung um etwas so Persönliches, dass man sie nur persönlich und personal vollziehen kann — dann kann man sie aber nicht von Darstellern spielen lassen, sie müssten es wirklich selber tun. Die wirkliche und personale Hingabe vor der Kamera aber wäre eine Zumutung für die Zuschauer und ein Missbrauch der Schauspieler in noch höherem Masse, als es im vorliegenden Streifen bereits der Fall ist. Oder es handelt sich nicht um etwas so Persönliches, dass man es nicht auch von Schauspielern darstellen lassen kann. Dann können es aber auch die Zuschauer spielen. Was vor der Kamera möglich ist, warum sollte es, wenigstens grundsätzlich, nicht auch zu Hause oder als Gesellschaftsspiel möglich sein? Der Film zeigt faktisch durch das Spiel der Darsteller, dass man die sexuelle Begegnung bei genügender technischer Perfektion nur als blosses Spiel absolvieren kann, was der erklärten Grundtendenz des Films denn doch zuwiderläuft. Hier zeigt sich am deutlichsten, dass Kolles Film zu wenig Niveau hat und ungenügend durchdacht ist. Sein Filmbeitrag über «Sexualität in der Ehe» ist daher fragwürdig und erweckt ernsthafte Bedenken.

ul./A. Z.