Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1970)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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

The damned (Götterdämmerung/Die Verdammten) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Pegaso-Praesidens Film; Verleih: Warner/Seven Arts; Regie: Luchino Visconti, 1969; Buch: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, L. Visconti; Kamera: Armando Nannuzzi, Ever Haggiag; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Griem, Helmut Berger, Charlotte Rampling, Florinda Bolkan und andere.

Luchino Viscontis Film, als italienische Produktion mit dem Titel «La caduta degli dei» (Götterdämmerung) begonnen und wegen finanzieller Schwierigkeiten unter Beteiligung der Warner/Seven Arts beendet, stellt in den Mittelpunkt der über 2½-stündigen Schilderung den Machtkampf und Zerfall der Grossindustriellen-Familie von Essenbeck. Am 27. Februar 1933 feiert der alte Baron Joachim von Essenbeck, Chef der Sippe und Herrscher über die grösste Stahlschmiede des Ruhrgebiets, im Familienkreis seinen Geburtstag. Die Feier kultivierter Grossbürger wird durch einen ersten Missklang gestört, als der Enkel Martin in Transvestitenkleidung das Marlene-Dietrich-Chanson «Ich brauche einen Mann, einen richtigen Mann» der erlauchten Gesellschaft in die Ohren schmettert. Dann trifft die Meldung vom Reichstagsbrand in Berlin ein. Gespannt warten die anwesenden Verwandten sowie Bruckmann, der Generalmanager, und der SS-Führer Aschenbach darauf, wem der Alte wohl die Herrschaft über sein Industrieimperium anvertrauen werde. Unter dem Druck der Ereignisse und im Interesse der Familie überträgt Baron Joachim die Leitung Konstantin, dem aktiven Mitglied der SA.
Mit dieser Verbindung des Grosskapitals mit dem Nazismus beginnt der eigentliche Niedergang der Familie. In der Nacht wird als erstes Opfer der alte Baron erschossen. Darauf nehmen die Kämpfe um Führung und Besitz der Industriewerke ihren Anfang, wobei SA und SS kräftig mitintrigieren. Familienmitglieder müssen ins Ausland fliehen oder kommen in ein KZ. Konstantin verliert 1934 bei der Röhm-Affäre in Bad Wiessee das Leben. In den Mittelpunkt des Machtkampfes tritt allmählich Sophies Sohn Martin, ein verderbter Bursche, der zuerst seine minderjährige Kusine missbraucht und später an einem kleinen Mädchen einen Sexualmord begeht. Zwar war das Opfer «nur» eine Jüdin, aber die SS schaltet sich in die Affäre ein, weil sie dadurch den Erben in die Hand bekommt. Martin ändert sein Bohème-Leben und tritt in die SS ein, wo er seine perversen Neigungen unbehelligt ausleben kann. Er zwingt seine ebenfalls um Macht buhlende Mutter zum Beischlaf und arrangiert für sie eine Heirat mit Bruckmann, der sich durch Aschenbach zuerst mit der SS über die Leitung der Werke verständigen wollte, dann aber zugunsten des besser lenkbaren Martin fallengelassen wird. Schliesslich vergiftet Martin seine Mutter und Bruckmann. Der charakterlich degenerierte Jüngling, in dessen Händen wirtschaftliche und nationalsozialistische Macht vereinigt sind, bleibt als williges Werkzeug des Terrorregimes allein zurück.
Da Visconti einen Teil der Aufnahmen im Ruhrgebiet drehte, erklärte er wohl aus taktischen Gründen, mit den Essenbecks sei keine deutsche Familie gemeint. «Sein Thema, die Topographie der Macht am Beispiel einer Familien-Dynastie, habe er Shakespeare entlehnt. Die Strukturen des ‚Macbeth' bilden das Grundmuster für Viscontis ‚Götterdämmerung'. Statt König und Königin sind bei Visconti die Protagonisten der Macht Mitglieder einer vermögenden Familie. In ihrem selbstzerfleischenden Machtkampf zeigt er Neid, Intrige, Schändung, Mord als Stufenleiter zu ihrem Niedergang» (H. Hoffmann, Christ und Welt, 23. 8. 1968). Schon in früheren Werken zeigte sich der Regisseur von Themen fasziniert, die es ihm erlaubten, den Zerfall von Adel und Bürgertum zu schildern. Diesmal verbindet der grosse italienische Regisseur historisch bedeutsame Ereignisse mit dem Schicksal erfundener Leute, um damit Hintergründe des Nazismus in ihrem ursächlichen Zusammenhang exemplarisch aufzeigen zu können. Ihm erscheint der Nationalsozialismus als gigan-

tische Perversion sexuellen Charakters, die er mit opernhaftem, an Wagner erinnerndem Pathos ausmalt. Es gelingen ihm dabei faszinierende Szenen schwüler und makabrer Dekadenz. Eine besondere Meisterleistung ist die dramaturgisch und atmosphärisch einzigartig gelungene Verwendung der Farben Braun, Schwarz und Rot. Mit ihnen schwelgt er in einer Atmosphäre des Zerfalls, des Verfaulens und des Todes. Zudem weist der Film eine hervorragende Schauspielerbesetzung auf.
Dennoch ist Viscontis Werk als exemplarische Darstellung der Machttopographie im Nationalsozialismus auf weite Strecken gescheitert. Zweifellos haben die geschilderten Motive und Hintergründe in ihrer Verbindung mit Machtstreben, Terror und Perversion einen wesentlichen Aspekt des Nationalsozialismus ausgemacht. Daneben bleiben aber allzu viele Ursachen und Aspekte historischer, politischer und sozialer Art unberücksichtigt. Visconti stellt das Nazitum als Angelegenheit einer kleinen, pervertierten Clique dar, mit der der gewöhnliche Bürger sowieso nichts zu schaffen hat. Die bürokratische, kleinbürgerliche Komponente etwa, die unter anderem auch eine Voraussetzung für die Massenbasis der faschistischen Bewegungen war, wird völlig ausgeklammert. Indem Visconti den Nationalsozialismus nur als Ausgeburt der Verbindung von Grosskapital und pervertierten Individuen zu sehen vermag, wird seine einseitig marxistische Betrachtung des Problems offenkundig. Durch die übertrieben ausgespielten Scheusslichkeiten und Perversionen, wie etwa die grässlich-schaurige Homosexuellen-Orgie der SA mit anschliessendem SS-Blutbad, übersteigert er deren Bedeutung, indem er den Blick ausschliesslich auf diesen Aspekt eingrenzt. Dadurch werden diese Ereignisse isoliert und zugleich dämonisiert, wodurch der Film beträchtlich an Wirklichkeitsgehalt verliert. Was übrig bleibt, ist ein stellenweise faszinierendes, aber zur Aufklärung über den Nationalsozialismus wenig geeignetes Horrorspektakel, ein Zerrspiegel, in dem sich kaum jemand erkennen wird. ul.

El angel exterminador (Der Würgeengel) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Gustavo Alatriste (Uninci und Films 59); Verleih: Victor; Regie: Luis Buñuel, 1962; Buch: Luis Buñuel, nach der Erzählung «Les naufragés de la rue de la Providence» von L. Buñuel und Luis Alcoriza, basierend auf dem Bühnenstück «Los Naufragos» von José Bergamin; Kamera: Gabriel Figueroa; Musik: Scarlatti, Paradisi; Darsteller: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, Augusto Benedico, Luis Beristain, Antonio Bravo, Claudio Brook und andere.

Mit Entstehungsjahr 1962 folgt «Der Würgeengel» in Buñuels Werk unmittelbar auf «Viridiana» (Fb 4 und 5/62), der er gehaltlich und stilistisch ziemlich nahesteht. Allerdings wirkt er rätselhafter, verlangt er fast noch mehr als jener skandalumwitterte Film die Kenntnis der Buñuelschen Eigenart, damit er sich dem Verständnis des Zuschauers eröffne. Die scheinbar sehr konventionelle Beschreibung einer Party, bei der sich nach einem Opernabend eine mondäne Gesellschaft in einer prunkvollen Villa versammelt, entpuppt sich allmählich als verschlüsselte Parabel, in der jener aus Träumen bekannte Widerspruch zwischen Wollen und Können die Teilnehmer ohne sichtbaren Grund am Verlassen des Hauses hindert. Eingeschlossen im Salon bleibt die Gesellschaft ohne Verbindung zur Aussenwelt und sieht sich alsbald mit Überlebensproblemen konfrontiert. Die Situation der Enge, der Panik und der Not benützt Buñuel, um den Beteiligten ihre gediegenen Masken abzustreifen. Erst werden bloss Kleidungsstücke ausgezogen und Lagerstätten auf dem Fussboden und auf Stühlen eingerichtet. Doch dann bröckeln die Konventionen des Zusammenlebens immer rascher ab. Wie in früheren Werken unter den Armen, so entfaltet Buñuel hier unter den Exponenten der «besseren Gesellschaft» seine Typologie, in der es unnütze Idealisten, radikal Schlechte und Realisten gibt. Zu den

letzteren gehört offenbar auch die Frau, die schliesslich nach tagelangem Harren den Ausweg findet, indem sie die Gäste die Situation des ersten Abends nochmals rekonstruieren lässt. Die Anspielung auf das psychotherapeutische Verfahren der Erinnerung, der Rückkehr zu einem entscheidenden Punkt der Vergangenheit, legt die Frage nahe, ob der ganze Film symbolisch zu verstehen sei. Jedenfalls hätte ein anderer Autor als Buñuel zum Zwecke blosser Gesellschaftskritik kaum eine gleich ausgefallene Grundsituation bemüht. Dass wohl die Dienerschaft, nicht aber die Gästeschar das herannahende Unheil ahnt, dass im Titel auf die Befreiung der Israeliten aus der Hand der Ägypter angespielt wird und dass revolutionsähnliche Unruhen am Schluss des Films angezeigt werden, all das sind Elemente, die im Sinne der Ankündigung eines gesellschaftlichen Umbruchs verstanden werden können. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass die absurde Situation der Eingeschlossenen über eine bloss ideologische Bezogenheit hinausweist und Bild für eine allgemeinere Erfahrung wird. Meint Buñuel nicht, dass die Menschen dazu neigen, sich in selbstgebauten Gefängnissen — Konventionen, Aberglauben, Schwächen — einzusperren? Dass die Religion in diese Kritik miteinbezogen ist, braucht sowenig besonders herausgestellt zu werden wie die Verwurzelung auch dieses Films in der surrealistischen Tradition. Der letztgenannte Zug tritt im «Würgeengel» so deutlich hervor, dass der Film seit seinem Erscheinen nicht sosehr den Streit der Meinungen als einfachhin Konsternation ausgelöst hat. Gerade darum sollte es möglich sein, sich an diesem durchaus repräsentativen Beispiel leidenschaftslos mit der Eigenart des immer wieder überraschenden Spaniers auseinanderzusetzen. ejW

Midnight Cowboy (Asphalt-Cowboy) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Jerome Hellmann/John Schlesinger; Verleih: Unartisco; Regie: John Schlesinger, 1968; Buch: Waldo Salt; Kamera: Adam Holender; Musik: John Barry; Darsteller: Dustin Hoffman, Jon Voight, Sylvia Miles, John McGiver, Brenda Vaccaro und andere.

Illusionen, die vom Leben zerstört werden: Auf diesen ziemlich allgemeinen Nenner könnte man die Thematik von John Schlesingers bisherigen Filmen bringen. In verschiedenen Milieus und mit wechselnden Stilmitteln hat es der Engländer abgewandelt — und verschieden fiel jeweils auch das Urteil der Kritik aus, die zuletzt «Abseits der wogenden Menge» als eine deutlich kommerzielle Produktion bewertet hat. Der neue Film, der in diese Reihe passt, scheint Schlesingers Beweglichkeit, seine Technik und seine Anpassungsfähigkeit, zu bestätigen. Da ist zuerst eine brillant aufgebaute Milieu-Schilderung zu konstatieren, die auf Beschönigung im herkömmlichen Sinne verzichtet. New York, die Weltstadt, erscheint als Babylon: Eine Stätte des verlorenen Masses, der Anonymität, des Lasters und des Niederganges. Dann, ebenso trefflich, der Einfall, den Mythos umzukehren: Der geschniegelte junge Mann im Cowboy-Ornat wandert den Weg seiner Pionier-Vorfahren zurück, von Westen nach Osten, um dort die Betten gutzahlender Frauen zu erobern. Joe Buck fährt mit selbstgewisser Siegermiene nach New York. Doch die Welt des Reichtums, von der er träumt, bleibt ihm verschlossen. Statt übers Schlafzimmer in die sonnigen Höhenregionen des Wohlstandes aufzusteigen, gleitet der Jüngling rasch abwärts; nicht mal als Strichjunge geschäftstüchtig, begeht er endlich einen Mord, um ein paar lumpige Dollars zu gewinnen. Doch an diesem äussersten Punkt zeichnet sich auch eine Wende ab. Als Motiv der Tat erscheint nicht mehr das anmassende Verlangen nach leichtem Gewinn, sondern der verzweifelte Wille, einem andern zu helfen. War Ratso bei Joes Ankunft in New York eine miese Figur, mit der der Texaner nichts zu tun haben wollte, so ist ihm der kleine Gauner als Leidensgenosse und Helfer in der Not inzwischen zum Kameraden geworden, dessen Erkrankung Joe nicht gleichgültig lässt. Eine Reise nach Florida soll Ratso Genesung bringen; doch bei der Ankunft

in Miami hält Joe einen Toten im Arm. Das Bild der Vergeblichkeit, das zugleich die Geste der Fürsorge miteinschliesst, steht am Schluss des Films. Dieser Schluss ist sehr schön, geradezu erbaulich — und gibt eben darum zu denken. Warum blendet Schlesinger die Konsequenzen von Joes Tun aus? Im Film scheint es, als wende sich mit dem Entschluss des jungen Mannes, einem ordentlichen Erwerb nachzugehen, alles zum Guten. Steht aber zwischen Joe und seinem neuen Leben nicht das Verbrechen, dessen er sich schuldig gemacht hat? Hier verrät sich eine Dramaturgie, die bei aller Brillanz der Inszenierung und der Schauspielerführung nur halbwegs Hollywoods bequemen Vereinfachungen absagt. Schlesinger geht zwar nicht geradewegs die breite Strasse der Routine, aber er bietet doch eine Art Schau-Stück, das auf Rampenwirkung hin in Szene gesetzt ist. Auch das Hässliche ist bei ihm auf Hochglanz poliert, und die Wahl der Schauplätze und der Handlungselemente lässt die Absicht des Autors durchscheinen, sich die Reizwirkung des «Verruchten» nutzbar zu machen. Dieser berechnende Zug bringt den Film um seine Glaubwürdigkeit. Das ist angesichts seiner unbestreitbaren Qualitäten und seiner beachtenswerten Thematik bedauerlich. ejW

La sirène du Mississippi (Das Geheimnis der falschen Braut) III. Für Erwachsene

Produktion: Contact/Carosse/Art. Ass./Ass. Delphos; Verleih: Unartisco; Regie: François Truffaut, 1969; Buch: F. Truffaut, nach einem Roman von William Irish; Kamera: Denys Clerval; Musik: Antoine Duhamel; Darsteller: Jean-Paul Belmondo, Cathérine Deneuve, Michel Bouquet, Nelly Borgeaud, Marcel Berbert und andere.

François Truffaut beschreibt in diesem Film — es ist sein achter — eine Leidenschaft ohne Verstand und Gewissen. Mit seinem ganzen Wesen hat sich der reiche Tabakpflanzer und Zigarettenfabrikant Louis Durand an eine Frau gekettet, die ihn um Besitz und Heimat bringt und zum Mörder macht. Für diesen Ausverkauf an Werten, Selbstachtung und Verantwortung bezahlt er mit dem Reichtum, der ihm aus der Faszination ihres Wesens zufliesst. Sein Kapital reicht bis zum bitteren Ende, ihrem Versuch, ihn durch Gift loszuwerden. Sexuelle Hörigkeit, Liebe? Der Film lässt sich auf eine analytische Frage und Deutung dieser Art gar nicht erst ein. Er beschreibt nur, das allerdings mit hoher Eindringlichkeit und darstellerischer Überzeugungskunst, wie eine solche Bindung alle Seiten eines Menschen einfängt und um jeden Preis zum Besitz macht. Er konstruiert daraus keinen pathologischen Fall und im ganzen, wenn auch an manchen Stellen in die Reichweite gerückt, kein Schauspiel der Lächerlichkeit. Dabei schlägt zu Buch, dass das Bild der Frau, das der Film zeichnet, eine doppelte Faszination hat: Die Existenz einer Abenteuerin, die den Partner nach rückwärts und nach vorn in unbekanntes Neuland lockt, und eine Schönheit, die ihr ganzes Wesen umspielt. Sie ist das beständige Element in dem ruhelosen Dasein, das sie in Durands Leben bringt.
Als vorgebliche Braut Julie Roussel wird Marion von einem Erpresser auf Durands Vermögen angesetzt, nachdem dieser die richtige Braut auf dem Dampfer Mississippi ermordet hat, der sie zu Durand bringen sollte. Alle Ungereimtheiten des Täuschungsmanövers vermag Marion durch ihre Faszination beiseite zu schieben, bis sie mit Durands Millionenvermögen verschwindet und die Suche nach der echten Julie Roussel den Betrug entlarvt. Ein Detektiv wird auf den Fall angesetzt, aber Durand entdeckt schon vor ihm Marions Spur. Er überrascht sie als käufliche Schönheit einer Nachtbar an der Côte d'Azur und will sie erschiessen. Marion gesteht ihm ihre Liebe und mit dem Alibi ihrer Vorgeschichte auch ihren Hass gegen ein Leben in Armut und Mühsal. Gemeinsam tauchen sie mit der Hoffnung auf ein neues Glück in der Anonymität einer gemieteten Villa unter. Als der Detektiv Marion als Verbrecherkomplizin verfolgt, wird Durand an ihm zum Mörder. Die letzte Station des Fluchtweges ist ein verlassenes Chalet an der Schweizer Grenze. Aber Elend und

Strapazen sind nicht nach Marions Geschmack. Sie mischt Rattengift in Durands Getränke, doch vor der letzten tödlichen Dosis springt noch einmal der Funke auf ihre, inzwischen mit schwerer Schuld beladene Zusammengehörigkeit über.
In Cathérine Deneuve hat die Rolle der falschen Julie eine ideale Interpretin gefunden. Ihre Schönheit ist makellos und liegt wie ein Schleier über ihrer kalt berechnenden Natur und Geldbesessenheit, durchsichtig zwar, aber Durand schaut nicht darunter. Bei Jean-Paul Belmondo als Durand wirkt der formale Kontrast des grob gewirkten Aussehens und der Intensität des Gefühls, ohne Anflug von Geistigkeit. Die wechselnden Kulissen des Films sind sorgfältig auf Schönheit angelegt, die den zögernden und verzögernden Ablauf der Geschichte optisch beleben: Die füllige Pracht einer im Indischen Ozean gelegenen Tropeninsel wechselt mit der leichten Luft über der Côte d'Azur und der Silhouette einer grandiosen alpinen Winterlandschaft. In die erotische Spannung bis zur Hassliebe knistert die kriminalistische. Truffaut kennt den Stellenwert der Unterhaltungselemente im Film und bringt sie auch in diesem sicher ein. Die Vorlage, nach einem Roman des Amerikaners William Irish, liess er improvisierend nach ihren filmischen Möglichkeiten entwickeln, mit einem langen Atem für ungeduldige Zuschauer. Will man ein Fazit ziehen: Dies ist ein Film, der das irrationale Element in der Liebe durchsichtig macht, freilich ohne zu fragen, wie ein Mensch dieser Realität begegnen kann, ohne ihr ausgeliefert zu werden. P. L.

Cactus flower (Die Kaktusblüte) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: M. J. Frankovich, Columbia; Verleih: Vita; Regie: Gene Saks, 1969; Buch: I. A. L. Diamond, nach dem gleichnamigen französischen Bühnenstück von Pierre Barillet und Jean-Pierre Grédy; Kamera: Charles E. Lang; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Ingrid Bergman, Walter Matthau, Goldie Hawn, Jack Weston, Rick Lenz, Vito Scotti und andere.

Toni Simmons, die junge Freundin von Dr. Julian Winston, einem erfolgreichen Zahnarzt reiferen Alters, greift zum Gasschlauch, weil ihr der Geliebte eines Abends absagt. Aber dieser Selbstmordversuch, der natürlich vom Wohnungsnachbarn rechtzeitig vereitelt wird, sollte nur ein Schreckschuss für den Mann sein, der ihr vorspiegelt, er sei verheiratet und habe drei Kinder — das in der Absicht, sich nicht gleich an Toni binden zu müssen. Als Julian von bevorstehender Scheidung spricht und Toni darauf pocht, seine Frau kennenzulernen, spannt der Zahnarzt dafür seine langjährige Sprechstundenhilfe Stefanie, die er nie als Frau beachtet hat, ein. Widerstrebend willigt sie ihrem Chef zuliebe in diese Rolle ein und spielt sie so hervorragend, dass sie Tonis aufrichtige Bewunderung gewinnt. Nach einigen Verwirrungen und Zwischenfällen gelangt der Zahnarzt endlich an Stefanie, die inzwischen alle Vorzüge einer liebenswerten, charmanten Frau entwickelt hat, während Toni bei ihrem Nachbarn landet.
Das letzte Stück zum leicht voraussehbaren Doppel-Happy-End zieht sich zwar durch einige Windungen der Handlungsführung — das ist aber auch der einzige Einwand gegen diese perfekte Hollywood-Verfilmung der bekannten Boulevardkomödie von Barillet/Grédy. Diese ist thematisch nicht gewichtig, fällt aber auch in keiner Phase in die Niederungen plumpen Humors. Die Dialogpointen sind glänzend gesetzt, die Inszenierung von Gene Saks («Ein seltsames Paar», Fb 2/69) trotz der Bühnenvorlage recht flüssig und die Darstellung eine wahre Wonne: sowohl das Wiedersehen mit Ingrid Bergman wie auch die neuerliche Begegnung mit dem prächtigen Walter Matthau und die Entdeckung des echt komischen Talents der jungen Goldie Hawn. Man lacht viel und herzlich und braucht sich dessen nie zu schämen.
FS

Lockende Wildnis I. Auch für Kinder

Produktion und Regie: Heinz Sielmann, 1968: Verleih: Schweizer Schul- und Volkskino, Bern; Kamera: H. Sielmann, G. Theilacker; Kommentar: Ernst Zeitter.

Heinz Sielmann, durch «Galapagos — Trauminsel im Pazifik» in guter Erinnerung, war wieder auf Suche nach unberührten Naturlandschaften und fand sie in den unwirtlichen Gebieten des amerikanischen Nordens. Ausgehend von den «Everglades», der Sumpflandschaft Floridas, wandert er mit dem Sommer und den Zugvögeln bis in den höchsten Norden Kanadas und Alaskas und kehrt mit dem kommenden Winter wieder über die Rocky Mountains nach Süden zurück. Abgesehen von einem Besuch bei Eskimos auf einer arktischen Insel sind es nur die weiten Landschaften und ihre Tierwelt, die seinen Bildbericht füllen. Die verlorenen Weiten der Tundra, die sturmgepeitschte Beringsee und die romantische Bergwelt des Felsengebirges sind trotz manchen imposanten Aufnahmen nur der Hintergrund für Tierbeobachtungen, aus denen echtes Interesse und Liebe für die Lebewesen spricht. Die Kamera spürt nicht nur wenig bekannte Tiere auf, sondern versucht auch ihre oft interessanten und liebenswerten Verhaltensweisen festzuhalten. Es kann mit Dank festgestellt werden, dass Sielmann nicht der Versuchung verfiel, nach Walt-Disney-Art zu argumentieren. Gleichwohl entbehrt der Streifen nicht vereinzelter heiterer Schnappschüsse, die aber einzig der Geduld und dem Jagdglück des Kameramannes zu danken sind. Somit ein informativer und schöner Natur- und Tierfilm, der uneingeschränkt empfohlen werden kann. FS

Oswalt Kolle: Zum Beispiel Ehebruch IV—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Arca-Winston; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Alexis Neve, 1969; Buch: Oswalt Kolle; Kamera: W. M. Lenz; Musik: Heinz Kiessling; Darsteller: Heidrun Kussin, Kathrin Kretschmer, Marianne Lebeau, Bert Hochschwarzer, Dieter Kaiser und andere.

In einem Gespräch zu Beginn des Filmes sagt Oswalt Kolle: «Der Ehebruch, das heisst die ausseereheliche sexuelle Beziehung ist immer noch einer der häufigsten Scheidungsgründe und wird es wahrscheinlich auch zunächst bleiben. Ich halte die Treue für ein sehr erstrebenswertes Ideal und glaube auch, dass wir bei diesem Ideal bleiben werden. Was mich stört bei dem heutigen Verhältnis der Geschlechter untereinander ist die einseitige Festlegung des Begriffs der Treue auf die sexuelle Treue. — Die sexuelle Beziehung in der Ehe ist zweifellos ausserordentlich wichtig, aber das Bett ist nicht der Mittelpunkt der Ehe. Und ich glaube, dass Menschen, die miteinander Partnerschaft eingehen, eine ganze Fülle von Beziehungen geistiger und seelischer Natur haben. Sie sind im Alltag zusammen, und ich glaube, dass eine gute Partnerschaft durch einen sexuellen Seitensprung nicht gestört werden dürfte.»
So weit, so gut. Ausgerechnet Kolle verkündet, dass die entscheidenden Faktoren für das Eheglück nicht in der sexuellen Beziehung liegen. Allerdings redet er nur davon, mit missionarischem Eifer. Zeigen tut er nach wie vor nur Sex, ausgiebig und fast ausschliesslich. Die Bedeutung der Kinder, der gemeinsame Daseinskampf, die gemeinsamen Freuden und Erlebnisse, das Gefühl der Geborgenheit und vieles andere mehr — all das spielt in dem neuen Kolle-Film keine Rolle. In zwei spielfilmhaft konstruierten Ehebruchsfällen werden dafür endlos langweilige eheliche und ausseereheliche Geschlechtsakte gezeigt. Dann reden die Ehepartner über den Seitensprung, bereuen oder streiten ein bisschen, worauf die Versöhnung nicht lange auf sich warten lässt. Und das ganze Problem bleibt optisch fast ausschliesslich auf das Sexuelle beschränkt. Entgegen den Intentionen von Kolle dürfte mancher Zuschauer zum Schlusse kommen: «Ein sexueller Seitensprung ist eigentlich gar nicht so schlimm, und mein Ehepartner ist unmodern, wenn er das nicht einsieht.»

Dass eine solche Schlussfolgerung durchaus möglich ist, zeigt, wie sehr Kolles Film danebengeraten ist. Zweifellos ist Kolles Behauptung richtig, dass nicht jeder Seitensprung eine gesunde Ehe zerstören muss. Aber die Probleme und Anforderungen des Zusammenlebens sind komplizierter als es der Film wahrhaben will. In seiner vereinfachenden, ja simplifizierenden Darstellung wird das Problem des Ehebruchs verniedlicht und verfälscht. Kolle macht glauben, bei einem Seitensprung sei bloss der sexuelle Trieb beteiligt, den zu beherrschen viele überfordert seien. Aber auch bei einem Seitensprung ist der Mensch ganzheitlicher beteiligt als nur mit seinem Trieb. Es wird davon die Intimsphäre eines Paares, einer Familie, betroffen, und die umfasst viel mehr als nur das Sexuelle. Es steht dabei weit mehr auf dem Spiel als nur Verständnis für Schwächen des Partners oder Toleranz. Gegen die verbreitete Meinung, ein Mann brauche nun einmal mehr sexuelle Abwechslung als die Frau, weiss Kolle nur einzuwenden, der Frau stehe das gleiche Recht zu: «Die Männer müssen begreifen, dass Frauen ebenso den Wunsch nach sexueller Abwechslung haben können.» Eheberater und -psychologen aber bestätigen immer wieder, dass gerade bei der Frau eine sexuelle Beziehung weit mehr als nur den körperlichen Bereich erfasst. Darum ist der Ehebruch fast immer eine weit grössere geistige, seelische und physische Belastung für den betroffenen Partner, als es Kolle darstellt. Nicht nur hier zeigt sich, dass Kolle (der sich ausdrücklich als für den ganzen Film allein verantwortlich erklärt) einseitig den Standpunkt der Männer vertritt. Dies wird auch aus der ganzen Gestaltung mit ihren Voyeuraspekten ersichtlich: Die Frau wird in viel stärkerem Masse als Schauobjekt missbraucht als der Mann. Auf jeden Fall standen diesem Werk weit mehr kommerzielle Überlegungen zu Gevatter als künstlerische. Wer aber Eheprobleme im Film ernsthaft anpacken will, darf diese nicht ausser acht lassen, ganz abgesehen von allem übrigen. ul.

Bamse III. Für Erwachsene

Produktion: Nordiskfilm; Verleih: Monpole Pathé; Regie: Arne Mattson, 1968; Buch: E. Prawitz; Kamera: L. Björne, L. Jonsson; Musik: W. A. Mozart und andere; Darsteller: Grynet Molvig, Ulla Jacobsson, Björn Thambert, Folke Sundquist, Gonilla Dahlmann und andere.

Nach der Beerdigung seines Vaters, der durch einen Autounfall ums Leben gekommen ist, erfährt der junge Christer Berg von der Existenz einer Geliebten des Verstorbenen. Er sucht sie auf, um ihr Vorwürfe zu machen, doch verliebt er sich bald in die gleichaltrige Bamse und sucht sie für sich zu gewinnen. Doch für Bamse ist die Erinnerung an den geliebten Mann noch allzu stark und lebendig, als dass sie sich ohne weiteres mit dem Sohn einlassen könnte. Christer jedoch verfolgt hartnäckig sein Ziel, indem er als Liebhaber gleichsam in die Rolle des Vaters schlüpft. Auf diese Weise setzt er sich mit der angeschlagenen, aber in der Beziehung zu Bamse stets präsenten Vatergestalt auseinander. Indem er die Liebe des Mädchens zu gewinnen sucht, möchte er auch seinen Ödipus-Komplex überwinden. Bamse ihrerseits durchlebt in der Begegnung mit dem jungen Berg noch einmal ihre Liebe zu dessen Vater. Für die vaterlos Aufgewachsene spielte dabei die Vater-Tochter-Bindung eine wesentliche Rolle, was ihr nun erst in der Beziehung zu Christer bewusst wird. Für die beiden jungen Menschen wird die Liebe Anlass zu einer Reifung, die sie von der erdrückenden Vatergestalt lösen und zu sich selber führen könnte. Doch wird die Hoffnung auf eine völlige, glückliche Überwindung der Vergangenheit zerstört, als die beiden erfahren, dass Bamse vom Toten ein Kind erwartet.
Arne Mattsons Film behandelt ein durchaus aktuelles Thema. Da ist ein verheirateter Geschäftsmann mit silbernen Schläfen, der den Reiz einer jugendlichen Mätresse und die Geborgenheit eines bürgerlichen Heims zugleich für sich beansprucht. Er selbst ist nicht bereit, eine Entscheidung zu treffen und auf eines von

beiden zu verzichten. Es scheint ihm selbstverständlich, dass Bamse auf Heim und Kinder verzichtet. Welche Folge diese egoistische Haltung für die Gattin (die nur am Rande auftritt), den Sohn und die Geliebte hat, sucht der Film mit stellenweise diskreten, subtilen Mitteln aufzuzeigen. Allerdings kann sich der Zuschauer dabei eines sehr zwiespältigen Gefühls kaum erwehren. Dadurch, dass sich ausgerechnet der Sohn in die Mätresse des Vaters verliebt, bekommt die Geschichte einen reichlich konstruierten Anstrich, der ihre Wirklichkeitsnähe, Glaubwürdigkeit und Verbindlichkeit erheblich vermindert. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den Stil des Films: Die Handlung ist verpackt in gleissnerisch schöne, idyllische Bilder und spielt in einem klischeehaft gezeichneten Milieu gediegenen Wohlstandes, in dem es sich die Leute leisten können, sich nur um Liebesprobleme und sonst nichts zu kümmern. Diese konsumgerechte, reklamemässige Verpackung dürfte das aufgeworfene und eigentlich einer geistigen Auseinandersetzung rufende Problem weitgehend abstumpfen und neutralisieren. ul.

Pfarrer Iseli II. Für alle

Produktion: Zürich-Film AG; Verleih: Rialto; Regie: Albert Buchmüller, 1969; Buch: Jacob Fischer; Kamera: K. Wolf, M. Hirschberger; Musik: Walter Baumgartner; Darsteller: Ruedi Walter, Margrit Rainer, Paul Bühlmann, Ines Torelli, Inigo Galli, Stephanie Glaser, Jörg Schneider, Ueli Beck und andere.

Das Hörspiel «Helvetiastrasse 17» von Jacob Fischer, das im Frühjahr 1969 vom Schweizer Radio ausgestrahlt wurde, durfte einen ungewöhnlich populären Erfolg verzeichnen. Flugs ging man daran, den volkstümlichen Stoff weiter auszuwerten, indem man ihn für die Leinwand adaptierte. Das Resultat ist enttäuschend.
Die in Zürich spielende Affäre dreht sich um den Mord an einer Serviertochter, um das Verschwinden eines Verdächtigen und die Verhaftung eines Unschuldigen. Licht in die Affäre bringt nicht die professionelle Fahndungsmethode der Polizei, sondern ein ins Bündnerland versetzter Basler Geistlicher, der als Amateurdetektiv eine helvetische Mischung aus Sherlock Holmes und Father Brown samt einem kräftigen Schuss Polizist Wäckerli darstellt. Eine konsequent um diese Figur aufgebaute Geschichte hätte durchaus ihren Reiz gehabt. Drehbuchautor und Regisseur glaubten jedoch, die einfache Hörspielhandlung für den Film «anreichern» zu müssen. Das Ergebnis ist weder ein spannender Kriminalfilm, noch eine lebensnahe Milieuschilderung oder eine vergnügliche Dialektkomödie, vielmehr eine wirre Mischung aus allen drei Bereichen. Da die Regie eine handfeste, ordnende Dramaturgie durch eine bloss hektische Montage ersetzte, verliert der Film mit dem inneren Zusammenhang auch jede Spannung. Die Gestalten, die die Leinwand bevölkern und stellenweise, von Drehbuch und Regie schmählich im Stich gelassen, auf der Leinwand herumstehen und nichts mit sich anzufangen wissen, sind weitgehend nur Klischees aus der Rumpelkammer des Schweizer Films, und für eine Komödie sind die Witze und Pointen ziemlich fade und dünn gesät. Für den Zuschauer dürfte sich der Unterhaltungseffekt fast ausschliesslich auf das Wiedersehen mit beliebten Kabarett-Schauspielern und bekannte Handlungsorte beschränken, wodurch die Wirkung mit zunehmender Entfernung von Zürich weiter absinken wird.
Unter den Darstellern findet eigentlich nur Ruedi Walter als Pfarrer Iseli den richtigen Ton. Seinem differenzierenden Spiel, das auch Nüancen und Zwischentöne aufweist, gelingt es, eine menschlich einigermassen abgerundete, sympathische Figur zu machen. Die meisten übrigen Schauspieler bleiben bestenfalls in Ansätzen zu einer charakterlich geprägten Rollengestaltung stecken. Das weite Feld wird beherrscht von einschichtigen Kartonfiguren, die mit der vielschichtigen Wirklichkeit wenig zu tun haben. ul.