Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 11

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

Terra em transe (Land in Trance) III. Für Erwachsene

Produktion: Mapa-Difilm; Verleih: Monopole Pathé; Regie und Buch: Glauber Rocha, 1967; Kamera: Luiz Carlos Barreto, Dib Lutfi; Musik: Sergio Ricardo; Darsteller: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Danuza Leão u. a.

Das Erscheinen dieses Films in der Schweiz bringt die verspätete Begegnung mit einem Autor und mit einer ganzen Bewegung, über die man bisher nur vom Ausland her und aus den Festival-Berichten informiert war. Glauber Rocha hat als Exponent eines jungen brasilianischen Kinos, des «Cinema Nôvo», Aufsehen erregt, Lorbeeren gesammelt und — jüngst in Venedig — auch schon Enttäuschungen ausgelöst. Wenn man das weiss und dann einen einzelnen, gleichsam zufällig zu uns verirrten Film vor sich hat, zögert man mit dem Urteil. Darf man berücksichtigen, was man aus zweiter Hand über das übrige Schaffen des Regisseurs weiss? Darf man es beiseiteschieben (soweit das überhaupt möglich ist)? Die Situation ist nicht sonderlich befriedigend, man bleibt zwangsläufig irgendwo zwischen beiden Möglichkeiten stecken. Dass inzwischen das Schweizer Fernsehen zwei andere Filme von Rocha ausgestrahlt hat, blieb bei der Abfassung dieser Besprechung noch unberücksichtigt, stellt aber auch nur teilweisen Ersatz für das Ausbleiben der Filme im Kino dar.
Rocha und seine Kollegen haben sich einem Filmschaffen verschrieben, das die politische und soziale Krise ihres Landes, das kolonisatorische und das unterdrückte vorkolonisatorische Erbe spiegeln soll. Diese Zielsetzung ist an «Terra em transe» ohne weiteres abzulesen. Der Film handelt in der Gegenwart, in einem fiktiven Land «Eldorado», und beschreibt aus der subjektiven Sicht eines Beteiligten das Ringen um Macht, Gerechtigkeit und soziale Reformen. Auffällig ist dabei die kompliziert wirkende Erzählweise, die fast pathetische Rethorik der Gestaltung und die auf den ersten Blick geringe revolutionäre Stosskraft. Die Handlung geht, so man die Fäden etwas entwirrt, aus vom Sterben eines Dichters, das sich über den ganzen Film hinzieht. Paulo Martin hat sich nach dem erfolglosen Versuch, den Oppositionspolitiker Vieira zum Widerstand gegen den Diktator Diaz zu veranlassen, fast absichtlich in die Kugeln einer Polizeisperre gestürzt; zwischen die Bilder seiner Agonie fügt Glauber Rocha Rückblenden auf die politischen Bemühungen des Sterbenden ein: Den Versuch, Vieira als Reform-Kandidaten für die Staatspräsidentschaft aufzubauen, die Enttäuschung über den Kompromiss des Politikers und die Flucht aus dem öffentlichen Leben, dann Martins Rückkehr und die zunehmende Radikalisierung seiner Haltung.
«Terra em transe» zeigt politische Vorgänge, die auch dem Europäer recht bekannt vorkommen, weil sie in Südamerika seit langem schon in allen Variationen durchgespielt werden. Hier sind freilich die Bemühungen um den Szenenwechsel, der am Ende doch keine wirkliche Veränderung bringt, aus der Nähe, aus einer betont subjektiven Perspektive betrachtet. Man erfährt dabei über die Mechanismen, die das blutige Theater in Bewegung halten, kaum Neues. Die Anlage des Films verwirrt das Bild eher, als dass sie es aufhellt. Aber die Verwirrung ist ein wesentlicher Aspekt des Fiebertraums, von dem nicht nur der sterbende Martin, sondern auch sein Land geschüttelt wird. Darauf weist schon der Titel hin. Das Lebensgefühl, aus dem heraus beispielsweise die (manchen braven Christen unverständliche) Radikalisierung der Reformwilligen erwächst, erfährt in Rochas Film eine eindrückliche Darstellung. Überall sind Not und Unrecht, die nach Behebung rufen; überall sind aber auch Abhängigkeiten, Intrigen und labile Zustände, die mutige Unternehmungen lähmen. Heroische Verzweiflung liegt darum über dem immer wiederkehrenden, stilisierten Bild des sterbenden Revolutionärs, der in einer fast abstrakten (Dünen-)Landschaft die Waffe zum Himmel erhebt, umgeben von der Klage des Dichterworts und von rhythmi-

siertem Schiesslärm. Aber die Szene stellt nicht ein Ende dar, sondern eher eine Aufforderung zum Kampfe. Mit Blick auf solche Details und auf sein Temperament überhaupt hat man den Film nicht zu Unrecht mit einem Aufschrei verglichen: Verzweiflung liegt wohl darin, aber er will vor allem gehört werden. Diese ungewöhnliche Gestalt des Films ist es, in die bei Rocha der revolutionäre Impetus eingeflossen ist. (Das Drehbuch zum Film und ein Interview mit G. Rocha, dem das Zitat auf der letzten Umschlagseite entnommen ist, erschienen im Heft 1/68 der Zeitschrift «Film», Velber bei Hannover.) ejW

They shoot horses, don't they? (Nur Pferden gibt man den Gnadenschuss)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: ABC-Pict.; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Sidney Pollack, 1969; Buch: James Poe, Robert E. Thompson, nach einem Roman von Horace McCoy; Kamera: Philip H. Lathrop; Musik: John Green; Darsteller: Jane Fonda, Michael Sarrazin, Susannah York, Gig Young, Red Buttons u. a.

Alljährlich kommen aus dem längst totgesagten Hollywood einige Filme, deren Qualität überrascht; das Melodrama von Sydney Pollack ist hierfür ein typisches Beispiel. Die Story soll sich 1932 ereignet haben, als die Depression und Arbeitslosigkeit in den USA ihren Höhepunkt erreichte, und als Hollywood paradoxerweise seine glanzvollsten Zeiten erlebte. Gerade dieses Paradox wird durch Pollacks Film begreiflich: Clevere Männer benützen das Show-Business, um sich zu bereichern; die Konsequenz, mit der sie ihre Arbeit verrichten, entscheidet über den Erfolg.
Der Film erzählt von den damals populären Marathontänzen, die oft weit über 1000 Stunden dauerten. Teilnehmer meldeten sich genug, gab es doch als Lohn genügend zu Essen, ein Dach über dem Kopf und für das Paar, das sich als letztes auf der Tanzfläche noch bewegen konnte, eine Geldprämie. Den Mechanismus dieser Show macht Pollack schon bei der ärztlichen «Musterung» der Tänzer sichtbar: Einen Hustenden schickt man fort, denn er könnte andere anstecken, eine schwangere Frau lässt man teilnehmen, denn das geht auf eigenes Risiko und besitzt ausserdem einen beträchtlichen Show-Effekt. Ein Paar steht im Mittelpunkt: Gloria, ein enttäuschtes, verbittertes Mädchen, das der Umwelt nur mehr mit totalem Zynismus begegnet, der schliesslich zur Selbstzerstörung führt; ihr Partner Richard, ein unbekümmerter junger Mann, nimmt eigentlich unabsichtlich an dem «Turnier» teil.
Drastischer wurde wohl selten Zuschauern die Unbarmherzigkeit des Show-Business vor Augen gehalten. Man sitzt plötzlich dabei auf den Rängen des Tanzparketts, von denen alte Ladies ein paar Cents in die Arena werfen, erschöpfte Lieblingspaare anfeuern und Firmen Werbe-Geschenke stiften. Ein Conferencier hält die Show im Gang mit Phrasen von «Mut und Geist des niemals Aufgebens», stiehlt einer Tänzerin das zweite Kleid («die Leute wollen Elend sehen»), verheimlicht den Tod eines Konkurrenten und will als Höhepunkt der Show eine Hochzeit arrangieren, weil «die Menge etwas haben muss, woran sie glauben kann». Als besondere Attraktion werden die Paare alle paar Stunden zehn Minuten lang im Kreis über das Parkett gehetzt, brechen zusammen, quälen sich weiter, denn die letzten drei scheiden aus. Die ungeheure Beharrlichkeit, mit der der Film sein Thema verfolgt, lässt die körperlichen und seelischen Qualen der Tanzenden auf den Zuschauer überschlagen, macht die Marter sinnlich erlebbar. Die grossartigen Schauspieler, die Künstlichkeit der vorwiegend braun-gelben Farbtöne, das ständige Verfolgen der Akteure bis in die Wasch- und Ruheräume, dann wieder das grelle Licht eines Scheinwerfers, das alles ist kaum auszuhalten. Im Hintergrund wechseln Bands und Schiedsrichter. Der Zuschauer erfährt sehr direkt, warum es zu Hysterie-Ausbrüchen kommen muss, zu verzweifelten Versuchen solidarischen Verhaltens inmitten einer unerbittlichen Konkurrenz, er erfährt die Hoffnungslosigkeit der ausgebeuteten Tänzer, die schliesslich

zum Selbstmord Glorias führt, vollstreckt durch Richard. Der Marathon-Sieg ist damit für den Film unwichtig geworden, man sieht ihn nicht mehr. Leider hat Pollack Angst vor dem eigenen Mut bekommen: Er motiviert Richards Eingehen auf Glorias Bitte, sie zu erschiessen, mit einem Komplex, hervorgerufen durch ein Kindheitserlebnis. Die Depression und ihre Folgen werden somit der sozialen Dimension entkleidet, reduziert auf individuelles Schicksal. Günther Pflaum

---

Ostia III. Für Erwachsene

Produktion: Mancori-Chrétien; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Sergio Citti, 1969; Buch: Pier Paolo Pasolini, S. Citti; Kamera: M. Mancine; Musik: F. de Masi; Darsteller: Laurent Terzieff, Franco Citti, A. Sanders, N. Tavoli, C. Maggiorani u. a.

Der Name Pasolini, der in der Ankündigung recht deutlich herausgestellt wird, bezeichnet hier nicht den Autor, aber wenigstens den «Paten» des Films. Denn einerseits hat Sergio Citti sein «Accattone» an den meisten Produktionen des bekannten Dichter-Filmers als Assistent mitgearbeitet, anderseits ist ihm dieser beim Drehbuch zu «Ostia» zu Hilfe gekommen. So findet sich denn im vorliegenden Film tatsächlich manches, was an Pasolini gemahnt: Das Milieu des römischen Unterproletariats, der eigenartige Humor der Erzählung und die Verbindung von sozialkritischen und mythologischen Elementen. Zwei Brüder nehmen — so die Handlung — eine unbekannte Schöne, die sie auf dem Felde «aufgelesen» haben, in ihre schäbige Behausung auf und behandeln sie wie eine Schwester, derweil andere mit ihr schlafen. An Verführungsversuchen des Gasts fehlt es zwar nicht, aber die Brüder halten erotisch Distanz. Spannungen treten erst auf, als der eine zum Heiratskandidaten aufrückt, weil das Mädchen Papiere braucht, um die beiden im Gefängnis besuchen zu können. Nach der Rückkehr in die Freiheit kommt es unvermittelt zum handfesten Streit, bei dem ein Bruder den andern erschlägt.
Über weite Strecken pflegt der Film einen ästhetisierenden Bilderbuchstil, in welchem man die formale Entsprechung zum naiven Bewusstsein der Helden erblicken kann. Da spiegeln sich dann soziologische, politische und religiöse Tatbestände des italienischen Lebens in teils spielerischer, teils mythologischer Umdeutung, die den ganzen Film mit einer machmal fast zur Farce gesteigerten Ironie überzieht. Liebe, Armut, Inzest, Vatermord und Bruderstreit sind Gegebenheiten, die Gefühle auslösen, aber kaum durchbrechen zum kritisch reflektierenden Verstand. Inmitten der moderen Welt leben die beiden Brüder noch in einem «paradiesischen» Zustand. Auf seiten der Autoren verrät dieses Porträt Intelligenz und Können, beides allerdings ziemlich selbstgefällig ausgespielt und nicht gesichert gegen Schablonen. Als Folgen solcher Schwächen ergeben sich im Laufe des Films Längen und Zweifel an seiner Aufrichtigkeit. Die Frage liegt nahe, ob Citti vielleicht doch nur ein Epigone sei; wieviel er aus Eigenem vermag, ist nach diesem ersten Film jedenfalls noch schwer zu sagen. ejW

Jag är nyfiken — gul (Ich bin neugierig — gelb)
IV—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Sandrews; Verleih: Parkfilm; Regie: Vilgot Sjöman, 1967; Buch: Marianne Johnson, V. Sjöman; Kamera: Peter Wester; Darsteller: Lena Nyman, Börje Ahlstedt, Peter Lindgren, Magnus Nilsson, Chris Walström, Marie Göranzon, Ulla Lyttkens u. a.

Das Bundesgericht hat, wie man weiss, Vilgot Sjömans umstrittenen Polit-Sex-Film zur Aufführung freigegeben, aber in einer Fassung, die nicht vollständig ist. Nach den im Urteil der Vorinstanz zitierten Angaben wurden vom Verleih zum voraus zirka

20 Minuten Politik und zirka 3 Minuten «Erotik» entfernt. Mit letzteren 3 Minuten wurde offenbar dem Artikel 204 StGB die Referenz erwiesen (sichtlich mit Erfolg), mit den übrigen 20 Minuten einem Publikum, das vermutlich nach Einschätzung des Verleihs an schwedischer Politik nicht interessiert ist. Woran soll man dann aber bei diesem Film überhaupt interessiert sein? Wohl doch nur an den gerade noch geduldeten Sexszenen, im Verhältnis zu denen die politischen Interviews — nach Feststellung des Berner Obergerichts bloss noch als überbrückende Einschiebungen erscheinen — in der gekürzten Fassung nämlich! Ob man die Proportionen so sehen muss, mag dahingestellt bleiben. Sicher haben aber die Berner Richter nicht Unrecht mit der Feststellung, der Zusammenhang zwischen Politik und Sex sei verlorengegangen und nicht einmal mehr innerhalb der einzelnen politischen Szene ersichtlich. Die Eindrücke des Zuschauers sind tatsächlich oft konfus. Vergleicht man den Film mit dem veröffentlichten Drehbuch, so ist die hier sichtbare Linie weitgehend verlorengegangen. Da überdies die deutschen Untertitel knapp bis rudimentär gehalten sind, liegt die Gefahr von Missverständnissen erst recht nahe. Das alles muss gesagt werden, damit deutlich wird, welche Schwierigkeiten sich dem Urteil über «Ich bin neugierig — gelb» entgegenstellen.
In Sjömans Film ein wichtiges Werk zu sehen, besteht kaum Anlass. Ungerecht wäre es aber auch, ihn angesichts der sensationsbetonten Presseberichte zum voraus dem Schund zuzurechnen. Er nimmt Schlagworte der jungen Progressiven auf — Gewaltlosigkeit, klassenlose Gesellschaft, Revolution — und bringt sie in Verbindung mit einem bestimmten Lebensstil, zu dem die Freizügigkeit in sexuellen Dingen gehört. Diese Verbindung geschieht in der Figur der Lena Nyman, die einerseits Hauptdarstellerin und Geliebte des Regisseurs ist, anderseits ein Mädchen spielt, das durch politische Interviews und sexuelle Provokationen die bestehende Gesellschaft (in Schweden) in Frage stellt. Die Naivität und Verspieltheit dieser Figur gibt Sjöman Gelegenheit, das, wofür sie steht, in ironischer Brechung zu zeigen und damit der Kritik auszusetzen. Doch bleibt die Stossrichtung dieser Kritik ungewiss, sieht man ab von der deutlich herausgestellten Selbstbezogenheit in Lenas Handeln. Indem der Regisseur seine private Affäre in den Film hineinträgt, relativiert er seine eigene Darstellung. Das Engagement löst sich in der Ironie auf, die alles durchtränkt und auch jeden Schock zum leeren Effekt degradiert. Von den Sexszenen bleibt damit meist nur noch die vulgäre Exhibition, die allenfalls als Teil einer Selbstbefreiung des Autors gedeutet werden kann.
Dass Sjöberg ein kritisches — und dabei zugleich selbstkritisches — Situationsbild geben wollte, das zum Nachdenken über reaktionäre und progressive Tendenzen in seinem Lande zwingen sollte, mag zutreffen. Dazu hätte es aber einer präziseren und kontinuierlicheren Dramaturgie bedurft, einer Dramaturgie auch, die sich nicht soweit in Gags verläuft, dass sie jeden gedanklichen Ansatz der ironischen Jonglererei ausliefert. Entweder war Sjöman wirklich in seinen eigenen Problemen befangen, oder er wollte bloss Effekt machen. Als Zuschauer hat man Anlass, sich von ihm und zusätzlich von denen, die seinen Film verschnitten haben, genasführt zu fühlen. Wobei einschränkend angemerkt sei, dass die zweite «blaue» Fassung (Fb-Kurzbesprechung 69/383), die teilweise früher aufgeführt worden ist, diese «gelbe» an Konfusion übertrifft. Was nicht schon als Referenz für letztere genommen werden muss. ejW

AJF-Kurs: Die Komik im Film. Am 5./6. Dezember findet im Bildungszentrum Dulliken bei Olten ein Kurs der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film statt, der sich mit der Komik im Film und dem Einsatz und der Auswertung von Komiker-Filmen in der Schule und der freien Jugendarbeit beschäftigt. Programme sind zu beziehen beim AJF-Sekretariat, Seefeldstrasse 8, 8022 Zürich.

AZ 6002 Luzern

Glauber Rocha

Kunst und Revolution

Ich glaube nicht, dass ein einzelner Film eine Gesellschaft umwandeln kann. Ein Theaterstück oder ein Roman kann das ebensowenig. Das kann höchstens eine grosse Bewegung mit einer gewissen gesellschaftlichen Totalität und im Zusammenwirken der verschiedenen revolutionären künstlerischen Ausdrucksmittel. Der einzelne Film und auch eine Filmbewegung kann nur zur Diskussion beitragen, die sehr wichtig ist für alle Leute, die für die Revolution von Bedeutung sind, also die Politiker, die Intellektuellen, das Publikum. — Ich glaube auch nicht, dass die Kunst das Bewusstsein des Volkes für eine Revolution vorbereiten kann. Das ist ein entscheidender Irrtum. Denn Kultur ist ein Ausdruck des freien Menschen, sie kann also erst nach der Revolution entstehen.

In Lateinamerika, dieser amerikanischen Kolonie, muss sich jedes künstlerische Schaffen engagieren. Und es muss nicht nur politisch revolutionär sein, sondern auch künstlerisch. Die Kunst muss mit der Zeit gehen, sie darf nicht auf einem schematischen Standpunkt verharren. Sie muss vor allem auch kritisch sein. Das ist das Problem in den sozialistischen Ländern, wo die Kunst nicht kritisch wirken kann, weil sie vom Staat geleitet wird. Auch im Sozialismus sollte die Kunst die einzige Sache sein, die nicht verstaatlicht wird. Denn eine unkritische Kunst ist eine konformistische Kunst, das heisst eine schlechte Kunst, keine Kunst.