Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 3

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

FILM KRITIK

Le cercle rouge

Produktion: Frankreich, 1970
Regie: Jean-Pierre Melville
Darsteller: Bourvil, Alain Delon, Yves Montand, Gian Maria Volontè
Verleih: Distributeur de Films, Genf

CS. Auch in seinem vierten abendfüllenden Film bleibt Jean-Pierre Melville dem Milieu des Kriminellen treu. Wie in «Le deuxième souffle» und in «Le Samurai» geht es hier um Figur und Gebärde des Verbrechers, und wie in «L'Armée des Ombres» öffnet sich hier die schweigende, dem Wort entfallene Welt, in der jede Rolle sich von selbst versteht und derer sich niemand entledigen kann. Weiter wird deutlich, dass Melville mit «Le cercle rouge» sich in jene sehr schmale Regisseurelite vorgeschoben hat, die in den kommenden Jahren jene Filme inszenieren wird, auf die es ankommt.
Womöglich noch eindrücklicher als bisher zeichnet Melville in ungemein künstlerischer Luzidität das Bild der verbrauchten und nutzlosen und damit in Verrottung sich selber auflösenden Gesellschaft, deren Zeichen Stagnation, Spaltung und Zusammenbruch sind. Diese Grundempfindung, die Melvilles eigentlicher Impuls ist, wird an vier, schliesslich an sieben Figuren bis ins akribisch formulierte Detail hinein aufgezeigt. War etwa bisher die Hierarchie das Strukturprinzip der Gesellschaft, dem jedermann und alles sich zu beugen hatte, so wird das Erstreben der Hierarchie an der Figur des höchsten Polizeibeamten Frankreichs, «Monsieur le Procureur Général», vorexerziert. Wie dieser verstaubte, ältliche, seinen eigenen Worten zufolge verbrauchte Herr in seinem muffigen Büro voll verblichenen Fin-de-siècle-Pomps zur Tabakbüchse greift und sich die Pfeife stopft, in dieser seismographisch aufgenommenen Bildkomposition liegt Melvilles Sozialkritik, die ganz fernab modischer Aggressivität verläuft. Auch wie dieser hohe Beamte auf einer verblichenen Moralität besteht, nämlich auf dem Satz: «Tous les hommes sont coupables. Ils naissent innocents, mais ça ne dure pas», definiert den Mann, die Staatsgewalt sowie den axiomatischen Begriffsapparat des nachgaullistischen Frankreich.
Ähnlich werden die weiteren Nebenfiguren, der Hehler und der Nachtklubbesitzer, definiert und ebenso selbstredend die Aktionsträger. Wenn aber nun ein vitales Ordnungsprinzip des Gesellschaftlichen fehlt, d.h. verbraucht ist, so ist der Mensch auf sich selber gestellt und verwiesen, was einer Entwurzelung aus allem Bisherigen gleichkommt. Und für diesen Menschentyp ist in Melvilles Optik der Verbrecher stellvertretend. Da ist beispielsweise Alain Delon. Wegen guten Betragens wird er vorzeitig aus dem Zuchthaus entlassen, und unter seinen Effekten sind zwei, drei Photos einer jungen Frau. Nur ganz rasch sieht man sie bald darauf als Frau eines arrivierten Ganoven, aber das Verblasste, Dahingesunkene einer früheren Lebensform wird später sichtbar, wenn Delon seine Pariser Wohnung betritt: die schwarzen kalten Wände, das von Spinnfäden überzogene Telephon, die Öde unbewohnter Räume, der modisch überholte Luxus. Aber es gibt auch den total Entwurzelten, der bezeichnenderweise aus dem fahrenden Zug flieht, der überhaupt nur noch Fluchtbewegung ist, der gegen die Kamera anflieht und kaum vom Fleck zu kommen scheint und der auch in voller Fluchtbewegung erschossen werden wird, der andere Verbrecher, Gian Maria Volontè. Melville inszeniert Details so ungeheuer luzid, dass in jedem Detail jeweils das Ganze enthalten ist.
So etwa die Schizophrenie als heute völlig normale Seelenhaltung. Bourvil ist der tüchtige Polizeikommissar. Im täglichen Dienst vollzieht er den reinen Sozialritus der Verbrecherjagd, in dem das Kriminelle voll integriert ist: Drohung, Erpressung, Willkür. Aber abends kommt er nach Hause. Dort überall wunderschöne Katzen, Koseworte, Fürsorge, Liebe, Katzenbilder an den Wänden, und dann die automatenhaften Schritte ins Badezimmer, der automatenhafte Griff zu den Armaturen. Minutiös wird der Kommissar als einsamer, sehnsüchtiger, resignierter Junggeselle definiert.
In einer einsamen, vielfach gefährdeten und von Zufall bedrohten Begegnung treffen sich Delon und Volontè irgendwo in Frankreich, schlagen sich nach Paris durch und beschliessen, eine schwer gesicherte, überaus vornehme Bijouterie bei der Place de Vendôme auszurauben. In halluzinierender Optik konfrontiert Melville nun die Epoche der grossen Form mit der modernen Epoche der reinen Klimmgriffe aus Gier. Hier die mitternächtliche Place de Vendôme in der vollen Ausgewogenheit ihrer Struktur, Symmetrie, Pracht, Stille, Fraglosigkeit, dort die nach Plan akribisch umgesetzte Aktion der sich ständig veränderten Handgriffe, die sich der einzig verbliebenen Realität nähern, Juwelen, Geld, das Sich-ausleben-Können. Zu diesem Coup brauchen die beiden Verbrecher einen dritten, einen Scharfschützen; und in Yves Montand zeichnet Melville die komplexe Figur seines Films. Hier findet sich die einzig schwache Bildidee des ganzen Streifens: ein Vivarium an Tieren, Schlangen, kleine Reptilien, Mäuse, Ratten usw., kriecht aus einer Wandverschalung hervor und klettert über den im Rausch daliegenden Montand hinweg. Ein peinlicher Naturalismus, der an Delirium-tremens-Symbolik und an Bosch oder Grünewald erinnert. Der gewesene und ins Verbrecherische abgesunkene Polizeioffizier, einst berühmt für seine Schiesskunst, lebt inmitten der Überreste einstiger Pracht und Disponibilität: alle seine Effekten hängen im Schrankkoffer, die Wände seiner Wohnung zeugen von einstigem mondänem Luxus, und für Montand gibt es nur noch

«Le cercle rouge»: der inzwischen verstorbene Bourvil spielt darin grossartig die Rolle eines Kriminalkommissars

ein Problem: die Dämonen aus dem Wandverschlag zu bannen, d. h. die verlorene Selbstachtung zurückgewinnen durch einmalige Leistung und, später, durch Verzicht auf den Beuteanteil. Aus tiefster Alkoholverkommenheit rafft er sich auf, er giesst die Spezialkugel, und seine einmaligen Schüsse schalten die raffinierten Sicherheitsapparate der Bijouterie aus. Montand ist hier die Figur reinen Erfolgs, alles gelingt ihm, auch die Loslösung von seinem bisherigen Dasein, und aus Überschwang stürzt er in die Vernichtung. Auch diese inszeniert Melville im souveränen Überblick. Die drei Verbrecher fallen dadurch, dass der Kommissar in die Rolle des Verbrechens, in die eines Hehlers, schlüpft und die tödliche Falle stellt. Auch wenn sich Bourvil danach aller Accessoires des Hehlers in einer bezeichnenden Geste entledigt; aus der endgültig schal gewordenen Welt gibt es kein Entrinnen. Der von Buddha gemeinte «rote Kreis» schliesst sich um Leute, die in keiner Geste über sich selber hinaus zu weisen vermögen.

God with Us

(Gott mit uns)

Produktion: Italien und Jugoslawien, 1970
Regie: Giuliano Mantaldo
Musik: Ennino Morricone
Kamera: Enrico Sasso
Darsteller: Franco Nero, Helmut Schneider, Richard Johnson
Verleih: Majestic Films, Lausanne

lü. Kriegsfilme sind immer ein bisschen suspekt, und zwar nicht nur die plumpen, die mit dem schmutzigsten Geschäft aller Zeiten auf Du stehen und das Übel zu naivem Heldentum oder billigem Schwank hinunterstilisieren, sondern auch diejenigen Werke, die sich ehrlich und gewissenhaft bemühen, den Krieg so zu zeigen, wie er war: ohne Helden, dafür mit Menschen, die aus äusserem Zwang brutal handeln. Zweifel bleiben immer bestehen. Die Grenze zwischen Ehrlichkeit und Liebäugeln mit dem Geschäft ist kaum je scharf zu ziehen. Es gilt in jedem Fall, sei es nun ein «schlechter» oder ein «guter» Kriegsfilm, wobei mit «gut» ein entlarvendes Werk gemeint ist, eine kritische Distanz zur Leinwand zu halten.
«Gott mit uns» ist primär zu den «guten» Kriegsfilmen zu zählen, und es lohnt sich, sich mit ihm auseinanderzusetzen, wenngleich er auch nicht die Dichte und intensive Ausstrahlungskraft eines Werkes wie «A Long Day's Dying» (Regie: Peter Collinson) erreicht. Dazu weist er zu viele Stellen auf, die in den trostlosen Kommiss-Witz zurückfallen, wie etwa in der Sequenz, wo die drei stockbetrunkenen Offiziere den Hauptmann des Gefangenenlagers besuchen und ihn mit Wodka, als plumpe Anspielung auf die Sowjets, traktieren. Diese Szene ist widerlich. Sie stösst ab. Es ist dies ein nicht notwendiger Ausrutscher in die unreflektierte Betrachtungsweise des Krieges, eine unnötige Verharmlosung des menschlichen Elendes und der geistigen Einsamkeit und Abgeschlossenheit. Zudem ist «Gott mit uns», von der Gestaltung, dem Aufbau und der schauspielerischen Leistung her gesehen, kein Film für Cineasten. Obgleich der Kamera oft verführerisch schöne und packende Aufnahmen gelingen, reicht er als «Film» nicht über den Durchschnitt hinaus. Er ist auf den Geschmack des grossen Publikums ausgerichtet. Er fordert keine formale Auseinandersetzung. Trotz dieser inneren und äusseren Einwände ist dieses italienisch-jugoslawische Werk als wichtiger und bedeutungsvoller Beitrag in der geistigen Auseinandersetzung mit Kriegsereignissen zu werten.
Der Film schildert einen scheinbar nichtigen Ausschnitt aus den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges. Die Begebenheit soll auf Tatsachen beruhen. Ob er wirklich Tatbestände wiedergibt, ist eigentlich nebensächlich. Wichtiger sind die Motive, die Gedankengänge der Beteiligten, die er aufdeckt.
Der Inhalt sei kurz nacherzählt: Ein deutsches Regiment, Soldaten wie Offiziere, wird entwaffnet und in einem ehemaligen Nazi-Arbeitslager interniert. Ironie der Geschichte: Diese schreckliche Zeit endet dort, wo sie begonnen hat: im Vernichtungslager. Zwei deutsche Deserteure, nicht zu diesem Regiment gehörend, werden von den Kanadiern, die das Lager bewachen, aufgegriffen, zuerst in ihre Uniformen gesteckt und dann in Zivilkleidern den gefangenen Deutschen ausgeliefert. Das Kriegsgericht des Lagers verurteilt sie als Verräter des Vaterlandes zum Tode. Sie werden erschossen – und das fünf Tage nach dem Ende des Krieges. Diese unfassbare Situation schildert der Film. Es ist sein Kern. Hier klagt er an und entblösst brutal das morsche Ordnungssystem der Armee, aller Armeen, nicht nur der geschlagenen deutschen oder der siegreichen kanadischen. Die Kanadier benehmen sich nicht wie Sieger, sondern nur «systemkonform». Der Film wertet nicht parteimässig, schürt nicht neuen Hass. Das Vergehen am Tode der beiden Unschuldigen ist stellvertretend für alle, die im Krieg gefallen sind. Der Film stellt den Menschen als Menschen über den Menschen als Soldaten. Er zeigt, wie faul und hohl die Begriffe Ehre, Ordnung und soldatische Zucht sind, ja dass diese geistlosen Worte nur um der Ehre, der Ordnung und der Disziplin willen existieren und dabei den Menschen negieren, ihn zum seelenlosen Tier degradieren. Mit erschreckender Deutlichkeit entkleidet «Gott mit uns» diese Begriffe. Bereits im Titel steckt die Anklage: Gott mit wem? mit den Deutschen? mit den Kanadiern? Nein, mit allen. Denn Krieg ist Blasphemie. Das Geschehen im Lager verdeutlicht die Anklage. Der deutsche Oberst benimmt sich weiterhin so, als ob das Reichsheer siegreich wäre, er kommandiert, fällt Disziplinarstrafen und verurteilt zum Tode. Er sieht die Sinnlosigkeit seines Handelns nicht ein. Sein Moralkodex, der ihn leitet, ist die soldatische Ehre. Der kanadische Oberst lässt ihn gewähren, weil er im Oberst nicht den Menschen, sondern den Soldaten sieht. Ob Feind oder Freund, Soldat ist Soldat. Sie gehören demselben System an, ihre Ordnung gilt überall. Ein soldatischer Solidaritätssinn um seiner selbst willen verbindet und lässt sie gegenseitig achten. Das kommt vollends dort zum Ausdruck, wo der Kanadier, nun zum Major befördert, dem deutschen Oberst die Bewilligung erteilt und ihm Waffen zur Verfügung stellt, die beiden Deserteure von Kameraden erschiessen zu lassen. Unbegreiflich, hirnverrückt. Das aber ist Krieg. Die Schuld ist eine kollektive, und zwar deshalb, weil überall die gleichen hirnlosen, engstirnigen Grundelemente Geltung haben.

Fararur Konec

(Die Geschichte eines Pfarrers)

Produktion: Tschechoslowakei, 1968
Regie: Evald Schorm
Buch: Evald Schorm und Josef Skvorecky
Kamera: Jaromir Sofr
Darsteller: Vlastimil Brodsky (Kirchendiener), Jana Brejchova (Majka), Jan Libicek (Lehrer), Jaroslav Satoransky (Tonik)
Verleih: Columbus-Film (Zürich)

uj. Auf Anhieb will es scheinen, als sei die Geschichte vom Dorfpfarrer, der mit dem Lehrer in politischen und ideologischen Konflikt gerät, eine östliche Ausgabe der berühmt gewordenen «Don Camillo und Peppone»-Filme. Wie dort ringt auch hier der Pfarrer gegen einen politischen Dogmatismus, gegen das Absolute neu einzuführender Reformen, wie dort führt auch er diesen Kampf allzuoft mit den untauglichen Mitteln traditioneller kirchlicher und scheinbar unabänderlicher Glaubens-Lehrsätze. Und wie die beiden Protagonisten in Guareschis Romanen wollen auch hier die beiden unversöhnlichen Gegenspieler eigentlich dasselbe: die Herbeiführung eines humaneren Verhältnisses unter den Menschen.
Doch Schorms Film ist kein Plagiat. Er hat – obschon im Gewande des rüden Bauernschwankes daherkommend – feinere, oft verborgene Zwischentöne. Er ist, und das macht ihn interessant, aus einer politischen Situation herausgewachsen: er ist eine jener zarten Blüten des Prager Frühlings. Sein Anliegen ist nicht allein die Unterhaltung, sondern in starkem Ausmasse die Kritik an einem allzu brüsken Sozialisierungsprozess, der vor allem in abgelegenen ländlichen Gebieten unter dem ehemaligen Novotny-Regime zu seltsamen Auswüchsen führte. Dies und wahrscheinlich die allerdings verborgene positive Haltung

zur Kirche haben dazu geführt, dass Schorms Werk nach dem Einmarsch der russischen Panzer in der Tschechoslowakei untragbar wurde.
Eines Zwischenfalles wegen muss ein Kirchendiener seine Wirkungsstelle verlassen. Er hat – weniger aus Anmassung als unglücklicher Umstände zufolge – ein Kind getauft. Seine Flucht führt ihn in ein Dorf, das lange Zeit ohne Seelsorger auskommen musste. Als vermeintlicher Pfarrer wird er dort aufgenommen, und er nimmt die ihm zugedachte Rolle an, ohne grosses Engagement zwar, mehr um der privilegierten Stelle willen. Sehr zum Verdruss des Dorfschullehrers, eines überzeugten Atheisten und Verfechters sozialistischer Reformen, wächst der falsche Pfarrer in seinem Amte, spendet Trost, führt eine Trauung durch und vollbringt sogar ein kleines Wunder, als bei einem Brand der neue Feuerlöschwagen – Symbol des Fortschrittes – nicht funktionieren will. Doch dann verlässt ihn das Glück: die mit ihren Reizen nicht geizende Majka bringt ihn in Bedrängnis, und als eines Tages der Bischof und ein farbiger Amtsbruder der offiziell verwaisten Kirche einen Besuch abstatten, platzt die Geschichte. Vor den Augen seiner Gemeindeglieder stirbt der falsche Pfarrer. Zwischen dem Lehrer und einem Polizisten (Schächer) hängt er an einem Querbalken der Kirche, ein Bild, das offensichtlich an die Kreuzigung Jesu Christi erinnert. Mit den Worten «Mein Gott, warum habe ich Dich verlassen?» auf den Lippen stürzt er in die Tiefe.
Wer hinter der Umkehrung des Sterbewortes von Jesus eine Blasphemie wittert, wer glaubt, dass jene Szenen, in denen die Kirche scheinbar angegriffen wird (betrunkener Hochzeitsgast, der Auftritt des Bischofs im Nachthemd usw.) verkennt die Situation des Filmes. Es gibt eine Reihe Hinweise dafür, dass Schorm das Christentum in einer sehr positiven Form den vermeintlichen Fortschritten des sozialistischen Staates entgegenstellt. Das Christentum allerdings in seiner biblischen Bedeutung, nicht in seinem vom Klerus oft geübten Machtanspruch. Da fällt nämlich schon zu Beginn des Filmes auf, dass die Kirche wohl bereitsteht, wenn es gilt, ein Paar aus der sogenannt gehobenen Gesellschaft zu trauen, dass sie aber durch Abwesenheit glänzt, wie ein kranker Säugling einer armen Familie getauft werden soll. Der Küster ist es, der – ungewollt zwar – zu Hilfe eilt. Er ist es denn auch, der später der Ehebrecherin Absolution erteilt, der das Vertrauen des Flittchens gewinnt, der vom Teufel (Lehrer) in Versuchung geführt wird und widersteht und der den verachteten Schweinehirten aufnimmt und zu seinem Gehilfen und Diener macht. Das sind ganz bewusst eingefügte Analogien zur Bibel und sie machen dem aufmerksamen Besucher klar, was Schorm meint: die wirklichen Diener Gottes sind jene, die hingehen, um den Armen und Elenden zu helfen, ohne sich vorerst Gedanken über ihre Befugnisse zu machen. Tragisch, aber durchaus folgerichtig ist, dass der in seiner ganzen Unzulänglichkeit doch echte Diener den Leidensweg gehen muss und die kirchliche Obrigkeit, die sich mit einem atheistischen Staatswesen arrangiert hat, vorläufig die Oberhand behält.
Schorm will aus seinem falschen Pfarrer beileibe keine Christusfigur machen. Er setzt mit ihm einen sehr fragwürdigen, schrecklich naiven, einfältigen Menschen, der seinen Glauben durch eigenes Unvermögen immer wieder in Frage stellt, gegen den regimekonformen Atheisten, der zwar Menschlichkeit predigt, aber die Menschen nicht versteht und nicht um ihre Bedürfnisse weiss. Darin, dass die Menschen dem Pfarrer, diesem reinen Toren, ihr Herz schenken und nicht dem phrasendreschenden Reformer von Staates Gnaden, darin liegt der politische Zündstoff dieses Filmes, der weit über die Bauernkomödie hinausführt, die er zu sein vorgibt. Es fordert, das sei nicht verschwiegen, ein hohes Mass an Konzentration und Fingerspitzengefühl, um in diesem Film lesen zu können. Schorm, den raschen Einbruch des Winters auf einen kurzen Frühling wohl vorausahnend, hat seine Botschaft schwer verschlüsselt. Wohlverstanden: Die Geschichte eines Pfarrers ist kein Film gegen den Kommunismus oder den Sozialismus. Schorm zeigt aber auf, dass es auch andere Werte gibt, dass die Bedürfnisse des Menschen mit Arbeit, ausreichender Nahrung und Kleidung allein nicht zu stillen sind. Der Ausbruch des Kirchendieners aus seinem eng begrenzten Wirkungsfelde drückt stark auch das Verlangen nach einem «höheren», geistigen Leben aus.

En Kärleks Historia

(Eine schwedische Liebesgeschichte)

Produktion: Schweden, 1970
Regie: Roy Andersson
Darsteller: Ann-Sofie Kylin, Rolf Sohlman, Anita Lindblom
Verleih: Monopol-Film, Zürich

kh. Die Jugend mag gegen das Establishment anrennen, nicht anzurennen braucht sie aber gegen die Institutionen der Massenmedien; denn von diesen wird ihr reichlich Aufmerksamkeit geschenkt. Und fehlt es einmal an Argumenten und Parolen, dann darf sie diese von den nicht mehr ganz so jungen, aber um so wortgewandteren Intellektuellen eben mittels dieser Medien empfangen. Von der Pop- und Beatbewegung unmittelbar und naiv angesprochen wird jedoch die Generation der noch schulpflichtigen 14-, 15-, 16jährigen. Man erinnere sich an das Publikum der ersten Beatkonzerte in England: es waren Kinder, die sich heiser schrien. Kinder allerdings, deren geistige Reife mit der körperlichen längst nicht mehr Schritt hielt.
Von der Liebe zweier solcher «Kinder» – sie sind 14, 15 Jahre alt – erzählt dieser schwedische Film. Neugierde, Bewusstwerden des Geschlechtlichen und Sehnsucht nach Wärme führen den Jungen eines Garagisten und die Toch-

Liebesgeschichte mit Hintergrund: «En Kärleks Historia» von Roy Andersson

ter eines Vertreters nach schüchternen Annäherungsversuchen zusammen. Es ist eine sprachlose Liebe, wie auch diese ganze Generation sprachlos zu sein scheint. Ihre Gesten, Kleider, Utensilien ersetzen die Sprache. Die Raucherpose, das Motorrad, die Lederjacke sind ihnen Sprache genug. Man ist versucht zu fragen, ob diese Generation überhaupt einmal einen Protest artikulieren wird. Die Kommunikation mit den Eltern ist fast vollkommen abgebrochen, und zwar nicht in einer Trotzhaltung oder als Rebellion. Die Eltern sind für die Kinder einfach nicht existent, und umgekehrt wohl auch. Wohl trennen Welten die beiden Lager, doch sind auch die Erwachsenen sprachlos, die Eltern haben sich nichts mehr zu sagen. Das wäre die eine Parallele, die andere zeigt sich in der Konsumhaltung der Jungen, die sich von derjenigen der Alten nur graduell unterscheidet.
Es steht denn auch nicht allein eine Liebesgeschichte im Vordergrund. Einen fast ebenso breiten Platz nimmt die Darstellung der Elterngeneration ein. Beinahe dokumentarisch wirken die Bilder des kleinbürgerlichen Milieus im schwedischen Wohlfahrtsstaat. Die Einsamkeit und Enge inmitten des Komforts sind beängstigend. Der Protest des dusseligen Vertreters, der einen untauglichen Ausbruchversuch unternimmt, erschöpft sich in Flüchen. Es ist Andersson hoch anzurechnen, dass er die Liebesgeschichte sauber und zart schildert. Die Milieuzeichnungen sind detailgetreu und treffend. Dem Ganzen fehlt jedoch die Linie. Die Liebesbeziehung steht anfänglich im Vordergrund, doch versandet sie gegen das Ende hin und macht den ausführlichen Schilderungen eines Festes der Erwachsenen Platz, das im Sommerhaus des Garagisten stattfindet. Das Verhältnis zwischen Dokumentarischem und Erzähltem ist zuwenig ausgewogen. Das Interesse hält nicht während des ganzen Filmes an. Gut agieren alle Darsteller, erstaunlich das natürliche Spiel der Jungen.

Das Problem der Homosexualität wird in «The Boys in the Band» von William Friedkin aufgenommen

The Boys in the Band

Produktion: USA, 1970
Regie: William Friedkin
Darsteller: Kenneth Nelson, Leonard Frey, Cliff Gorman, Reuben Greene
Verleih: Columbus, Zürich

kh. Das Problem der Homosexualität hat in den letzten Jahren in einigen angelsächsischen Filmen und Theaterstücken Eingang gefunden. Was zunächst einem kleineren Publikum auf den Bühnen in New York und London vorgeführt wurde, fand bald den Weg auf die Filmleinwand. Nach «The Staircase» ist nun bei uns auch die Filmversion von Mart Crowleys Broadway-Erfolg «The Boys in the Band» zu sehen. Eine vorurteilslose und sachliche Betrachtung des Problems fällt vielen Leuten schwer. Es ist deshalb wichtig, dass man sich damit auseinandersetzt. Stücke und Filme, die sich mit dieser Thematik beschäftigen, erleichtern einem jedoch eine solche Auseinandersetzung nicht immer. Gerade im vorliegenden Film dürften Vorurteile wohl eher bestätigt als abgebaut werden. Vielleicht ist den Gestaltern und Akteuren vorzuwerfen, dass sie den Voyeurgelüsten der Zuschauer Rechnung tragen. Die Schauspieler vor allem scheinen in diesen Rollen einen exhibitionistischen Drang ausleben zu können und produzieren hemmungslose Charakterbilder, welche die innere, menschliche Tragik überspielen. Dazu trägt auch der brillante, witzig-sarkastische Dialog bei, der für ein Publikum bestimmt ist, das sich als «sophisticated» bezeichnet.
Allerdings beschränken sich die Abgründe menschlichen Tuns, die Quälereien, die Rache- und Reuegefühle nicht auf gleichgeschlechtliche Beziehungen. Hier wirft der Film Allgemeingültiges auf. Was aber die homophilen Beziehungen so besonders verwundbar macht, erfahren wir eigentlich nicht. Die gesellschaftlichen Repressionen sind ja im grossstädtischen Lebensbereich wohl unbedeutend, und doch bleibt die psychische Belastung sehr gross, grösser wahrscheinlich als bei üblichen menschlichen Verbindungen.

Formal behält der Film die Geschlossenheit der Bühnenvorlage bei; es werden sogar die klassischen Einheiten von Ort, Handlung und Zeit einigermassen eingehalten. In einem chic eingerichteten Appartement feiert man den Geburtstag eines Freundes mit einer Party, die wohl andern Parties gleicht, ausser dass keine Frauen anwesend sind. Es wird viel getrunken, gegessen, getanzt, die üblichen Geistreicheleien werden verbreitet und das obligate ausgefallene Partyspiel gespielt. Dieses Spiel bringt eine dramatische Wendung. Jeder soll den Menschen anrufen, den er in seinem Leben am meisten geliebt hat und ihm seine Liebe gestehen. Die Ausgelassenheit nimmt ein plötzliches Ende. Das Zurschaustellen der innersten Gefühle zeigt mit einemmal die Tragik dieser jungen Männer, ihre Einsamkeit und letztlich wohl ihre Unfähigkeit zur Liebe.
Es soll abschliessend nicht unerwähnt bleiben, dass die schauspielerischen Leistungen trotz den erwähnten Bedenken durchwegs hervorragend sind.