

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1967)
Heft: 10

Rubrik: Filme

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: 04.02.2026

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

Filme

A man for all seasons (Ein Mann für jede Jahreszeit)

II. Für alle

Produktion und Regie: Fred Zinnemann, 1967; Verleih: Vita; Buch: Robert Bolt, nach seinem gleichnamigen Schauspiel; Kamera: T. Moore; Musik: G. Delerue; Darsteller: P. Scofield, W. Hiller, L. McKern, R. Shaw, O. Welles, S. York, N. Davenport, J. Hurt, C. Redgrave u. a.

Das Leben des hl. Thomas Morus (1478 bis 1535) fällt in die Zeit der Reformation und der beginnenden englischen Kirchenspaltung unter Heinrich VIII. Der König neigte zwar nicht zum Protestantismus und war eher ein Gegner Luthers, aber er wollte aus dynastischen Gründen die Scheidung seiner Ehe mit Katharina von Aragonien, um die junge Hofdame Anna Boleyn heiraten zu können. Darum übergab Heinrich nach dem Tod seines Kanzlers Kardinal Wolsey, der sich diesem Wunsch widersetzte, das Kanzleramt seinem Freund Thomas More in der Hoffnung, in ihm einen Helfer bei seinen Plänen zu finden, die englische Kirche von Rom zu lösen, die Autorität des Papstes abzuerkennen und selbst das Oberhaupt der englischen Kirche zu werden. Doch der strenggläubige und rechtliche Sir Thomas erkannte diese Absichten als widerrechtlich und legte sein Amt zurück, widersprach aber nicht öffentlich, sondern begnügte sich mit Schweigen. Da dem König aber an der Zustimmung gerade durch diesen Mann besonders viel lag, wurde Morus unter Druck gesetzt und verhaftet, als er den vom König verlangten Suprematseid nicht leistete. Der Meineid eines Schreibers bot dann endlich die Möglichkeit, Morus den Prozess wegen Hochverrats zu machen und ihn zum Tode zu verurteilen. In männlich fester Haltung, auf Gott vertrauend und für den König betend nahm er den Tod auf sich. 1935 wurde er heilig gesprochen.

Den Autor von Bühnenstück und Drehbuch, Robert Bolt, interessierte an der vielseitigen und faszinierenden Gestalt des Humanisten, Politikers und unbestechlichen Juristen Thomas Morus gerade die Endphase seines Lebens, der Konflikt mit dem König, in dem der tiefste Wesenskern von Morus' Persönlichkeit offenbar wurde. Und da Bolt dabei mehr die Treue des Helden zu Recht und Gesetz als seine Treue zur Kirche anvisierte, die bei Thomas Morus einander bedingten, gewinnt der Film allgemeingültige und über Konfessionen und Zeiten stehende Bedeutung. Für Morus ist das Vorgehen des Königs eine Kompetenzüberschreitung und eine Verletzung von Recht und Gesetz, zu der er seine Mithilfe verweigern muss, denn in seinen Augen zieht dieser Schritt unweigerlich das Chaos nach sich. Sein frommer Sinn, seine Verankerung in Gott und seine Treue zur Kirche sind ihm jener Kraftquell, der ihm hilft, in der Bedrängnis standzuhalten, die von mehreren Seiten über ihn hereinbricht. Auch sein Freund, der herzlich-rauhe Herzog von Norfolk, will ihn zum Nachgeben nötigen, seine Familie gerät durch seine Beharrlichkeit in Not, und wenn Tochter und Schwiegersohn ihn auch zu verstehen suchen, so kämpft seine Gemahlin verzweifelt darum, ihn umzustimmen und am Leben zu erhalten. So ist nicht nur der Gewissenskonflikt, sondern auch das mit verbundene Schicksal des Thomas Morus bis in unsere Tage aktuell geblieben. — Die Gestaltung der schwierigen Hauptrolle durch Paul Scofield lässt kaum Wünsche offen. Er verleiht ihr starke Männlichkeit, macht unaufdringlich eine tiefe Gläubigkeit spürbar und lässt auch etwas von der historisch bezeugten geistvollen und witzigen Schlagfertigkeit erkennen. Der Gefahr allzu starker Idealisierung begegnet der Darsteller durch geschicktes Unterspielen. Da der Schwerpunkt des Films nicht auf der dramatischen Handlung, sondern auf der geistigen Auseinandersetzung liegt, bildet der geschliffene und sorgfältig ausgearbeitete Dialog einen der wichtigsten und wirkungsvollsten Teile des Films. Viel Sorgfalt, Einfühlungsvermögen und künstlerische Ambition muss der Regie bescheinigt werden. Fred Zinnemann hat mit diesem Werk der Reihe seiner bedeutenden Filme einen weiteren hinzugefügt, der zurecht mehrfach ausge-

zeichnet wurde. Damit er auch wirksam werden kann, verlangt er freilich einige Kenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge und ein geistig aufgeschlossenes Publikum. Diesem sei der Film besonders empfohlen.

FS

Blow up

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Carlo Ponti; Verleih: MGM; Regie: Michelangelo Antonioni, 1966; Buch: M. Antonioni, T. Guerra, nach einer Kurzgeschichte von J. Cortazar; Kamera: C. di Palma; Musik: H. Hancock; Darsteller: D. Hemmings, V. Redgrave, S. Miles, Veruschka und andere.

Schon der Titel ist bedeutsam. Das gilt fast für alle Filme Antonionis seit «Il grido». Sicher bot nie ein Titel den «Schlüssel» zum Verständnis. Es war vielmehr immer umgekehrt: Wenn man den Film verstanden hatte, hatte einem das Wort des Titels etwas zu sagen; man hat mit dem gesehenen Kunstwerk eine Erfahrung vom «Schrei», von der «Nacht», vom «Abenteuer», von der «Wüste» gemacht, eine Erfahrung, die man ohne diesen Film kaum so gehabt hätte, das heisst die Erfahrung einer Wirklichkeit.

«Blow up» ist vieldeutig, das heisst die Erfahrung einer Wirklichkeit. Wäre schon das eine Spiegelung der vieldeutig gewordenen Wirklichkeit? Und kann die blosse Sicht solcher Vieldeutigkeit für uns noch bedeutsam sein? Viele Kritiker scheinen den Verdacht zu haben, es reiche Antonioni höchstens noch zu raffinierten Zweideutigkeiten. Ich bin nicht dieser Meinung.

Die Story ist auf dem heute nicht selten, vor allem in der Literatur häufig verwendeten Schema des verhinderten Kriminalromans aufgebaut. Man kann an Robbe-Grillet, an Dürrenmatt, an Resnais, an die verschiedenartigsten literarischen und filmischen Experimente erinnern. Wie und warum Antonioni eine solche ästhetische Struktur bedeutend wird, ist hier einzig interessant. Sie ist zudem auch für ihn nicht ganz neu. In «L'avventura» (FB 11/61) verschwand der «Fall» einfach, ohne dass man wissen konnte, ob er überhaupt ein krimineller sei. In «Blow up» «sieht» man die Leiche. Durch Zufall ist sie fotografisch festgehalten.

Ein Starmodefotograf, der daneben Fotobuch-Interessantes zu erjagen versucht, entdeckt im Filmmaterial eines seiner Streifzüge, bei dem er ein Liebespaar fotografisch ausgehorcht hat, einen offensichtlichen Mord. Der Mord wird durch Kombination und «Vergrösserung» entdeckt. Er findet nach seiner fotografischen Konstruktion die Leiche. Doch der Fall darf und will offensichtlich gar nicht entdeckt werden. Die Frau (die in der Fotografie festgehaltene Partnerin des Ermordeten) will «um jeden Preis» den Filmstreifen wieder an sich bringen, bevor überhaupt klar steht, dass daraus etwas entdeckt werden könnte. Die vergrösserten Fotografien sind nach der «wirklichen» Entdeckung der Leiche verschwunden. Die Freunde wollen nichts von einem entdeckten Verbrechen wissen. Sie sind abwesend in den Paradiesen ihrer Rauschgiftträume. Schliesslich ist auch die Leiche verschwunden. «Spurlos» wäre ein zu schwaches Wort, weil es für den, der sie fotografiert und in Wirklichkeit gesehen hat, nicht einmal mehr sicher möglich ist, im Ort, an dem sie gelegen hat, überhaupt einen Ort möglicher Spuren sehen zu können. Der Park, der «Tatort», bleibt schweigende Indifferenz gegenüber allem Geschehenen, Tatort nur noch für illusionäre Scherze mit der Wirklichkeit. Dieselbe Gruppe junger Leute, die den Film eröffnet hat, mimt zum Schluss in vielbödig clownischer Perfektion des Scheins einen Tennismatch. Der Fotograf, ein gleichsam von jeder Wirklichkeit entlassener Zuschauer, lässt sich auffordern, den imaginären, übers Netz geschleuderten Ball wieder einzuhauen.

Das sind die Rudimente einer Story. Sie sind eingelagert in die scheinbar typischen Szenerien der Grosstadt London. Und wir können uns scheinbar fragen: Was soll uns das? Müssen wir uns solche Zufälligkeiten, mögen sie noch so gekonnt dargestellt sein, überhaupt als etwas, das uns angeht, bieten lassen? Die Frage ist schon falsch gestellt. Sie meint im Grunde naiv, von dem schon zu wissen, von dem hier scheinbar berichtet wird. Kunst aber berichtet nicht einfach von einem

mehr oder weniger bedeutenden Ausschnitt Welt. Eine Welt, die der Künstler zu erfahren hat, wird ihm als Welt selbst durch seine Sicht fraglich. Es ist nun zu zeigen, dass das Vorgehen Antonionis auch in «Blow up» eminent künstlerisch und darin für uns wertvoll ist.

Die ganze Welt, die Antonioni in diesem Film künstlerisch zu erfahren hat – und es wird sich zeigen, dass es gar nicht zufällig ist, dass er gerade eine solche Welt zu erfahren hat –, ist dauernd von einem Vorzeichen «nicht» bedroht. Der Fotograf kauft sich einmal in einem Antiquitätengeschäft einen Flugzeugpropeller. Das Fliegerische ist kein unbekanntes Thema für Antonioni. Es sei nur an die menschliche Bedeutung dieses Bereichs in «L'eclisse» (FB 16/62) erinnert. Hier aber ist der Antiquitäten-Propeller Nicht-mehr-Technik. Das Nicht vertieft sich aber weiter. Der Propeller scheint nämlich ein Kunst-Ding werden zu können. Er bleibt aber, gleichsam am inzwischen weitergehenden menschlichen Geschehen vorbei, als Nicht-einmal-mehr-Dekoration liegen. Genau dadurch wird er aber nicht unwirklich – dann hätte er die Möglichkeit, symbolisch zu werden –, sondern die Welt hat die Tendenz, sich gegenüber unserem Verhalten unter dem Vorzeichen «nicht» zu zeigen. Das ist nun allerdings eindeutig mehr als rapportierte Wirklichkeit, vielmehr ihre verschwiegene Moral. Dieses «nicht» legt sich nämlich auch zwischen das Menschliche. Ganz am Anfang wird ein Starmodell ausfotografiert. Natürlich kann man die Szene als «erotische Ersatzhandlung» taxieren. Der Beurteilende muss allerdings nur aufpassen, dass das Urteil nicht auf ihn selbst zurückfällt, da er die Sache so sicher «moralisch» zu benennen weiss. Die Moral liegt aber wieder eindeutig anderswo, nämlich in der Wahrheit solcher Szene, die man besser als Nicht-einmal-mehr-Sex anspricht. Das «nicht» zeigt sich hier eindeutig als die Fotografie. Ausgerechnet dieser Fotografie als Haltung in der Welt scheint nun aber durch Zufall eine «wirkliche» Einsicht zuzustossen. Hier hat der Film eine innere Wende, die ihn nicht bloss über den Rapport, sondern über die Diagnose hinaushebt.

Man kann den Fotografen in einem mehrdeutigen Sinne «unberührt» nennen. Zunächst ist er es im Sinne der Indifferenz, des Abstandes, der Einstellung, des «Objektivs». Die Tatsache, dass er ein Liebespaar fotografisch aushorcht, ist gleichsam die in den kalten Gebrauch verfremdete Intimität. Dass dies die beständige Gefahr aller Film- und Fotokunst ist, hat Dürrenmatt einmal sehr scharf formuliert, indem er meinte, eine Nahaufnahme sei an sich unanständig. Doch das eigene Material, das er erjagt hat, zwingt ihn über jede blosse Haltung hinaus in die Suche nach etwas Bestimmtem, nach der Wahrheit dieses Falls, der ihm zugestossen ist. Es ist bedeutend, dass er (während des Vergrösserungsprozesses, als er erst das Mordinstrument entdeckt hat) mit einer gewissen Freude noch glaubt, jemanden vor der Ermordung gerettet zu haben. Schliesslich muss er einsehen, dass er «nur» noch die Wahrheit entdecken kann. Seine Unberührtheit gerät hier in eine gleichsam zweite Potenz. Eine vielverschrieene Szene ist hier äusserst bedeutsam: Die beiden Mädchen werden vom Geschehen schliesslich stehen gelassen, wie der Propeller liegen blieb, und wie die zertrümmerte Gitarre liegen bleiben wird. Zwar lässt sich Thomas, der Fotograf, immer wieder ein (er kämpft unsinnigerweise um die ins Publikum geworfene Gitarre!), ist aber doch nicht dabei, jetzt aber mit wesentlich besserem Grund als alle, zu denen es geradezu gehört, nicht dabei zu sein. Genau hier kippt die Hauptfigur aus der bloss nichtigen Gesamtsituation in das bleibende Suchen um, das von Antonioni in allen seinen Filmen immer wieder mit einer letzten Scheu, mit harter Skepsis und darin selber suchend, noch nie aber mit so radikalem Ernst wie in «Blow up» dargestellt wurde.

Dieses Suchen scheitert, soweit wir es an greifbaren Resultaten messen wollen. Solches Mass ist nun aber, an solche Wirklichkeitssuche gelegt, auch banal, genauso banal, wie wenn man vorwurfsvoll sagen wollte: Aber die Leiche ist ja gar nicht aufgefunden worden! Die Welt ist leider nicht von solcher Beschaffenheit, dass sie gefunden werden kann. Geradezu böswillig wäre es, Antonioni vorzuwerfen: Du bist mit deinem «Pessimismus» schuld daran, dass sie nicht gefunden wird. Unsere Aufgabe wäre es, eher mit Ernst, meinetwegen mit Angst, ich würde meinen mit einem

skeptischen, sachlichen Mut, der nicht nach falschen Lösungen, Sicherheiten sucht, bei dieser schwierigen Suche nach der Wirklichkeit dabei zu sein. Wir haben auch mit «Blow up» eine Erfahrung von Welt gemacht, von einer, die — gegen unser Verhalten — zu verschwinden droht und die uns doch weiter umstehen wird, wie das rauschende Weiter-Schwingen der Bäume, wie das Schweigen als letzte Wahrheit, die sich uns noch «gibt» und die wir vielleicht immer weniger ertragen. Manfred Züfle

Two for the roads (Zwei auf gleichem Weg)

III. Für Erwachsene

Produktion und Regie: Stanley Donen, 1967; Verleih: Fox; Buch: F. Raphael; Kamera: Ch. Challis, A. Dempster; Musik: H. Mancini; Darsteller: A. Hepburn, A. Finney, E. Bron, W. Daniels, N. Gray u. a.

Mark und Joanna sind seit zwölf Jahren verheiratet, sind reich, ganz nach der neuesten Mode gekleidet und gut dreissig Jahre alt. Sie befinden sich auf einer Reise, erst im flotten Wagen, dann im Flugzeug. Mark ist vielbeschäftigter Architekt, Joanna eine überschlanke, sensible und gelangweilte Frau. Beide sind gereizt und haben sich wenig mehr zu sagen. Der zerstreute Mark scheint seinen Pass vergessen zu haben; Joanna lässt ihren Mann zuerst etwas zappeln und holt ihn dann spöttisch hervor — ein Vorgang, der schon öfters passierte. Er gibt Joanna Gelegenheit, sich an drei frühere Reisen mit Mark zu erinnern. Damit wird diese Reise zu einer Fahrt in die Vergangenheit der beiden. Aus vielen Erinnerungsfetzen bildet sich die Geschichte ihrer Bekanntschaft und Liebe, ihrer Ehe und Entfremdung. Vor Jahren lernten sie sich auf einer Fahrt durch Frankreich kennen, er als trampender Architekturstudent und sie als backfischhaftes Chormädchen. Zusammen erlebten sie eine Zeit unbeschwerter, glücklicher Ausgelassenheit. Die nächste Reise machten sie als Ehepaar zusammen mit einer amerikanischen Familie, die in grotesker Weise moderne Erziehung praktizierte und sich von einem Töchterchen tyrannisieren liess. Auf einem eigenen klapprigen Automobil unternahmen sie ihre dritte Reise, auf der es die ersten Reibereien und Auseinandersetzungen gab. Ein Kind brachte neue Probleme, Mark arrivierte, und die beiden entfremdeten sich mehr und mehr. Beide beginnen Ehebruch, sie standen am Abgrund der Trennung. Doch spürten beide, dass dies nur eine Flucht in Täuschung und Illusion ist. Sie sind reifer geworden und können nicht voneinander lassen, sie brauchen einander und bleiben zusammen. Auch in Zukunft wird es Streit und Versöhnung, Enttäuschung und Erfüllung geben, doch wird sich das Einigende stärker erweisen als alle Krisen und Spannungen.

Stanley Donen ein Meister der spritzigen, gepflegten und eleganten Unterhaltung, erreicht mit dieser Ehekomödie nicht ganz frühere Werke wie «Charade» und «Arabesque». Noch immer verfügt Donen über eine virtuose Behandlung von Licht, Farbe und Schnitt. Ihm gelingt es scheinbar mühelos, eine Geschichte wirklich fliessend und schwungvoll zu erzählen. Trotzdem wirkt «Zwei auf gleichem Weg» auf die Dauer etwas ermüdend, was auch die hervorragend spielenden Audrey Hepburn und Albert Finney nicht verhindern können. Das mag an der starken Dialogbetonung, an einem Mangel an Charme und Esprit liegen. Schwerer wiegt, dass die modern anmutende Vermischung der Zeitebenen irgendwie aufgesetzt wirkt und das Geschehen weder vertieft noch erhellt. Die gegenläufige Entwicklung von sozialem Aufstieg und ehelicher Entfremdung wirkt in Vielem oberflächlich und klischeehaft, weil sie eher behauptet als begründet wird. Damit wird aber auch der Entschluss der beiden, zusammen zu bleiben und es weiter miteinander zu versuchen, entwertet, denn sie wissen im Grunde kaum, warum sie es tun. Ihr Entschluss wirkt wie eine angehängte Floskel und gründet nicht in einer durch Erfahrung vertieften Kenntnis der Ehe und ihrem Ethos. Trotz diesen Schwächen weist Donens unterhaltsamer Film gegenüber anderen amerikanischen Ehekomödien bemerkenswerte Vorzüge auf. Neben der bereits erwähnten unaufdringlich-virtuosen Gestaltung lässt sich vor allem ein grösserer Wirklichkeitsgehalt feststellen. Es wird nicht ständig mit verfähiglichen Situationen kokettiert und, mit Rücksicht auf eine sterile Pseudomoral, vertuschend und verharmlosend über den Ehebruch hinweggespielt. Er erscheint realistisch als Ver-

lockung und Gefährdung, an der eine morsche Ehe zerbrechen kann. Donen beschönigt nicht, nur macht er es sich mit der Ueberwindung von Eheschwierigkeiten etwas leicht.

Bonditis

oder: Die grausigen und schrecklichen Abenteuer eines beinahe normalen Menschen.

Produktion: Turnus-Film; Verleih: Star; Buch und Regie: Karl Suter, 1967; Kamera: H. P. Roth; Musik: W. Kruse; Darsteller: M. Jacob, G. Baltus, E. Hänni, Z. Carigiet und andere.

«Bonditis» ist Bond vorzuziehen, das darf man nach der neusten «Original»-Produktion «You only live twice» ruhig behaupten. Die relative Qualifikation verdient sich Karl Suters parodistischer Versuch vor allem mit einer Grundidee, die sich wenigstens in der ersten Hälfte des Films als fruchtbar erweist. Der Autor hat sich als Helden einen einfachen Angestellten — Frank Born mit Namen — ausgedacht, dessen Fantasie von Agentenbildern aus Kino, Fernsehen und Lektüre überwuchert wird, der eben an «Bonditis» leidet. Die Krankheit, die man unter Filmproduzenten so verheerend wirken sieht, entführt Born in Tag- und Nachtträumen ins Reich der Spione, wo er gegenüber Feinden und Frauen sich bewähren muss. Um ihn zu kurieren, verordnet ihm der Psychiater einen Kuraufenthalt im stillen Bergdorf. Ausgerechnet dort passiert jedoch Born das Malheur, dass er in seiner Harmlosigkeit richtigen Agenten in die Quere gerät und nun allen Ernstes in bewegten Abenteuern seinen Mann stellen muss. Hätte man es nicht mit «Bonditis» zu tun, man würde sagen, der Film erzähle die Geschichte eines Träumers, den die Liebe — er verliebt sich selbstverständlich in die Haupt- und Staragentin — lehrt, sich der Wirklichkeit zu stellen. Allein, das gibt keinen rechten Sinn, wenn diese Wirklichkeit blass aus verulkten Kinoschablonen besteht, die gerade den Zweck haben, ihre eigene Unwirklichkeit zu demonstrieren. Suter scheint diesen Zweck allerdings zeitweilig aus den Augen zu verlieren. Dann passiert es ihm — vorab nach der ersten Halbzeit —, dass er trotz übertriebenen Details mit der Handlung in die Arme der parodierten Masche treibt. Born wird zwar nicht zum Superman, weil das nicht nötig ist, wo seine russischen, amerikanischen und chinesischen Gegenspieler einschliesslich der Geheimorganisation «Harfe» blass mit Scherzartikeln um sich schießen. Aber er läuft doch recht munter davon, kämpft, feuertwerk und setzt den Widersachern zu, und für den Zuschauer gesellt sich zum Vergnügen an den witzigen Einfällen die Lust an Aktion und Glamour. Wie in praktisch allen Agentenfilm-Parodien schrumpft der Abstand vom Original gegen Schluss hin deutlich. An die Stelle komischer Verfremdung tritt immer mehr blosser Klamauk, und die bereits in den ersten Dialogpartien spürbare Neigung zu breitem und überdeutlichem Ausspielen lässt schwerfällig und grob wirken, was bei richtiger Präsentation als Pointe hingehen möchte. Obwohl Suter, der ja vom Kabarett und Musical her kommt, in seiner wenigstens technisch sauberer Inszenierung eine Vielfalt von Einfällen verwertet, von denen einige — etwa der musikalisch gegackerte Geheimcode — originell wirken, hat sich auf diese Weise etwas vom Heimatstil, der unter anderem verulkt werden soll, im Film selbst niedergeschlagen. So «neu und anders» (wie es die Reklame behauptet) ist diese schweizerische Produktion darum doch nicht, um so mehr, als sie im Grunde nicht über die vielen parodistischen Versuche ausländischer Herkunft hinausgelangt. ejW

La loi du survivant (Desperado)

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Imperia, Stéphan Films; Verleih: Constellation; Regie: José Giovanni, 1967; Buch: José Giovanni, nach seinem Roman «Les aventuriers»; Kamera: G. Barski; Musik: F. de Roubaix; Darsteller: A. Stewart, M. Constatin, A. Dagnan, R. Blin, E. Moatti und andere.

Stan Kroll, Kalmouk genannt, ist ein Abenteurer russischer Herkunft. Er war früher einmal Chef einer Verbrecherbande. Zusammen mit zwei Kameraden fand er vor

Jahren einen wertvollen Schatz. Dabei wurde einer von ihnen getötet. Zu dessen Grab in Korsika pilgert nun Kalmouk, zwar reich, aber auch einsam und älter geworden. Er ist unruhig, melancholisch und irgendwie auf der Suche nach neuen Aufgaben, einem Ziel, mit dem er seinem Leben Sinn geben könnte. Eines Abends führt ihn ein Freund zu einer geheimnisvollen Villa, die von wilden Hunden bewacht wird, und in der eine junge Frau, Hélène, eingesperrt ist und von den Bewohnern zur Prostitution gezwungen wird. Ihr mysteriöses Schicksal beginnt Stan zu interessieren. Er verhilft ihr zur Flucht und erschießt dabei die Wachhunde. Kalmouk, der sich teils aus Langeweile, teils aus Lust am Risiko in das Unternehmen eingelassen hat, will seine Unabhängigkeit bewahren und nach geglückter Flucht Hélène ziehen lassen. Da diese aber von panischer Angst, die sich etwa in der Furcht vor Tieren und schwierigen Unternehmungen äußert, besessen ist, beginnt er ihr zu helfen, bis sie wieder Lebensmut und das nötige Selbstvertrauen zurückgewinnt. Dabei kommen sie sich allmählich näher, werden Freunde und verlieben sich. In der sorgenden Liebe für Hélène findet Kalmouk seinen neuen Lebensinhalt. Bald merken sie aber, dass sie von den Leuten der Villa verfolgt werden. Kalmouk wird zum Duell herausgefordert, nicht weil er die Frau entführt, sondern weil er die Hunde getötet hat. Dabei bleibt er Sieger. Aber im Augenblick, da sie zusammen endgültig Korsika verlassen wollen, taucht eine mit einem Eisenhelm maskierte Gestalt, der Vorsteher jener Villa, auf und lüftet das Geheimnis um Hélènes Schicksal: Als Widerstandskämpfer gegen die Deutschen hatte er sie kennen und lieben gelernt. Aus Feigheit oder aus Schwäche verriet sie ihn an die Nazis, die ihn dermassen entstellt, dass er auch nach seiner Befreiung nur mit einem Helm unter die Leute gehen kann. Um ihren Verrat zu büßen, wurde sie gefangen gehalten und zur Prostitution gezwungen. Während dieser Erzählung entflieht Hélène und stürzt sich von den Mauern einer Burg herunter. Die Tage mit Kalmouk hatten ihr nicht nur neuen Lebensmut, sondern in diesem Moment auch den Mut zum Sterben gegeben. Er hindert sie nicht daran, sondern schaut ihr schweigend und unbeweglich zu. Seine Herkunft aus der Gangsterwelt mit ihrem ungeschriebenen Gesetz und ihrer Vorstellung von Ehre und Vergeltung machen es ihm unmöglich, den Lauf der Dinge aufzuhalten.

An der Seite Hélènes war er im Begriffe, sich aus dieser Welt der Gewalt und der Rache zu befreien. Zu spät, wie es sich zeigt: Verrat ist auch in seinen Augen das Verbrechen, das nur mit dem Tode gesühnt wird. Und er kann nicht jemanden lieben, den er zugleich verachten müsste.

«La loi du survivant», der Regie-Erstling des Drehbuchautors und Romanschriftstellers José Giovanni – er lieferte die Romanvorlage und besorgte die Adaptation für Jacques Beckers «Le trou» (FB 14/60), Claude Sautets «Classe tours risques», Robert Enicos «Les grandes gueules», Jean-Pierre Melvilles «Le deuxième souffle» (FB 4/67) –, ist in seinem Gelingen wie in seinem Versagen ein interessanter Film. Es ist Giovanni das passiert, was einem erprobten Drehbuchautor, wenn er das erstmal Regie führt, leicht passieren kann: Er hat (im übertragenen Sinn) die «Tiefenschärfe» nicht richtig eingestellt, das heißtt, von dem vielen, was in der literarischen Vorlage, übrigens seinem eigenen Roman «Les aventuriers», enthalten ist, zu wenig konsequent ausgewählt, indem er auch den «Hintergrund» und «Vordergrund», statt nur den «Mittelgrund», deutlich zeigt. Die Hauptsache ist daher nicht immer als solche deutlich erkennbar. Diese stellt wohl – geht man von Giovannis früheren Arbeiten und vom Schluss dieses Filmes aus – die Schilderung einer archaisch heidnischen, fatalistischen Welt dar, einer Unterwelt, in der die staatlichen Gesetze nicht gelten, dafür aber um so härtere eigene Regeln unbarmherzig und rücksichtslos wirksam sind. Am Anfang wird – noch bevor wir von der Ursache wissen – Hélène als Opfer dieses Gesetzes gezeigt, beim Duell und am Schluss – jetzt für uns verständlich – ein Vollzug desselben. Doch kann der Todessturz Hélènes ebenso als Folge der Unfähigkeit Stans, zu verzeihen, wie als Vollstreckung dieses unterweltlichen Gesetzes verstanden werden. Und damit hätten wir das erste Neben-Thema des Films: Tötung durch Entzug der Liebe oder Unfähigkeit zum Verzeihen und damit zur Bejahung des ganzen Menschen. Wie Stan am Anfang Hélène aus ihrem Zimmer,

der Villa und ihrer ganzen unheimlichen Welt herausholt – sie für ihn eine Dirne, er für sie ein Freier –, glaubt man auch für eine Weile, es gehe dem Film darum, in einer von der bürgerlichen Gesellschaft verfemten Gemeinschaft eine echte Begegnung aufzuzeigen. Dann wiederum meint man, es gehe um Hélènes Freiheit, für die sie nicht geschaffen ist. Und nochmals später, auf der Flucht, denkt man, der Film wolle zeigen, wie ein Du das dumpfe Dahindösen und blosse Vegetieren erst zum eigentlichen Leben erweckt, wie Sein immer Mit-Sein ist. Solche und ähnliche an sich tiefen Aussagen sind «auch noch» da.

Der Film «La loi du survivant» lebt zweifellos stark aus dem persönlichen Erleben des Autors und Regisseurs, der sowohl Korsika als auch die kriminelle Welt aus eigener Erfahrung kennt. Damit hängt wohl zusammen, dass Giovanni eine notwendige Distanz zum dargestellten Geschehen fehlt. Es gelingt ihm zwar, eine von fatalistischer Tragik erfüllte Atmosphäre, auch unter Einbezug der herrlichen Landschaft, überzeugend zu gestalten, doch wirken seine formalen Mittel oft unbeholfen und überdeutlich. Die Personen werden zu stark mystifiziert, und die Erhellung des Geheimnisses um Hélènes Schicksal wirkt wie ein schlechter Theatereinfall. Vollends fragwürdig erscheint die Heroisierung des Selbstmordes, der hier als eine Art höchster Mutprobe und Selbstbezwigung dargestellt wird. hst/ul.

Le roi de cœur (Herzkönig)

III. Für Erwachsene

Produktion: Fildebroc, Montoro; Verleih: Unartisco; Regie: Philippe de Broca, 1966; Buch: D. Boulanger, Ph. de Broca; Kamera: P. Lhomme; Musik: G. Delerue; Darsteller: A. Bates, G. Bujold, J.-C. Brialy, P. Brasseur, M. Presle und andere.

Welttheater und Militärschwank unter einen Hut zu packen, ist zweifellos ein gewagtes Unterfangen. Auch Philippe de Broca, der sich mit diesem Film erstmals einem so problemträchtigen Thema wie dem Krieg zuwendet, tut es nicht ungestraft: «Le roi de cœur» hat vorwiegend kritische Reaktionen herausgefordert, die seinem lockeren Komödienstil Unangemessenheit vorwerfen.

Als Bühne hat sich de Broca eine französische Kleinstadt im Ersten Weltkrieg ausgesucht, die von den abziehenden Deutschen und von ihren Bewohnern verlassen, von den nachrückenden Alliierten aber noch nicht eingenommen ist: Alle halten sich in sicherer Distanz von der Stadt und warten auf den Stundenschlag des «Landsknechts» an der Turmuhr, der eine Zeitbombe auslösen soll. In dieser Kulisse, die vorübergehend als ruhige Insel von der Kriegslandschaft ausgespart ist, entfaltet sich ein seltsames Schauspiel, dessen Akteure die allein zurückgebliebenen Insassen eines Irrenhauses sind. In den Rollen, die sie sonst nur in ihrer Fantasie einnehmen, ergreifen sie Besitz von der Stadt: Als Adelige und Huren, als (Feuerwehr-) General oder Bischof oder gemeines Gefolge; den Schotten aber, der als angeblicher «Spezialist» ausgesandt wurde, die Höllenmaschine zu entschärfen, machen sie zu ihrem König – zum «roi de cœur».

Von Kriegsgreueln ist im Film wenig zu sehen. Stattdessen entwirft de Broca im Spiel der Irren ein poetisch-satirisches Gegenbild des «normalen» Lebens, der munteren Lebensfreude, vor dessen Hintergrund der Krieg, der von Zeit zu Zeit seine Abgesandten in die Stadt schickt, als Farce erscheint, lächerlich, unsinnig und geschmacklos. Genügt das jedoch? Wäre nicht ein schärferes Verdikt zu fordern in einer Zeit, in der Krieg Leiden ohne Mass bedeutet? Die Frage zieht am Film vorbei, der bei seinem Thema nicht auf der Ebene der These beikommen will. De Broca inszeniert nicht realistisch, seine Komödie ist von der Wirklichkeit abgehoben, handelt in einer Welt, die Produkt der dichterischen Fantasie ist. Groteske Verballhornung und behutsame Poesie, frecher Witz und romantische Gefühle treiben darin frei ihr Wesen, des Zuschauers Lust am intelligenten, gewandten und schöpferischen Spiel entzündend. Im Spiegel der Komödie mildern sich die Gegensätze zwischen menschlichem und unmenschlichem Prinzip. Aufgehoben werden sie jedoch nicht. Was an erster, an bitterer Realität hinter dem Spiel liegt, wird nicht platt in den Vordergrund gezerrt, scheint aber in Pointen und Allegorien immer wieder durch. Dop-

pelbödig wirkt so die Komik des Films, und über dem Lachen drängt es den Zuschauer zur Nachdenklichkeit.

De Brocas Film stellt sich indirekt dem Krieg entgegen, durch ein ironisch gefiltertes Plädoyer für die Lebensfreude, die durch die Barbarei der «Normalen» ins Irrenhaus verbannt wird. Damit führt der Regisseur die Linie früherer Werke fort, nur bewegt er sich jetzt in schwierigerem Gelände. Schweres mit leichter Hand anzufassen, setzt hohes Stilbewusstsein voraus. Auch de Boca besteht die Probe nicht ganz. Er walzt Gags aus, lässt Schauspieler ihre «Nummern» spielen und gibt sich mit Schwank-Klischees zufrieden, wo nur Zwischentöne das stilistische Gleichgewicht wahren könnten. Solche Schwächen machen die unterschiedlichen Reaktionen, den Streit der Meinungen verständlich. Allein, Differenzierung ist auch hier, im Urteilen, geboten. Dass aber «Le roi de cœur» köstliche und auch schöne Augenblicke kennt, lässt sich im Ernst nicht bestreiten.

ejW

The taming of the shrew (Der Widerspenstigen Zähmung)

III. Für Erwachsene

Produktion: Royal Film Int., Film Artistici Int.; Verleih: Vita; Regie: Franco Zeffirelli, 1966; Buch: P. Dehn, S. Cecchi D'Amico, F. Zeffirelli, nach der Komödie von William Shakespeare; Kamera: O. Morris, L. Trasatti; Musik: Nino Rota; Darsteller: E. Taylor, R. Burton, C. Cusack, M. Hordern, A. Lynch und andere.

William Shakespeare (1564–1616) ist einer der ergiebigsten Stofflieferanten der Filmgeschichte. Seine Dramen und Komödien werden seit der Frühzeit des Films immer wieder für die Leinwand adaptiert. Die Komödie «The taming of the shrew» wurde vor 50 Jahren in Italien erstmals verfilmt, bereits ein Jahr später, 1908, nahm sich David W. Griffith des gleichen Stoffes an, und seither entstand ein gutes Dutzend Verfilmungen dieses berühmtesten Ehekrieges der Weltliteratur, darunter auch ein Musical, «Kiss me Kate» (1953), von George Sidney. Shakespeares Komödie geht auf ein Theaterstück des Renaissance-Dichters Ludovico Ariosto (1474–1533) zurück und gilt als ein Frühwerk des englischen Dramatikers. Shakespeare soll sie 1589 verfasst und damit eine Erneuerung der «Commedia dell'arte» bewirkt haben. Aus dieser bunten Welt der volkstümlichen italienischen Stegreifkomödie stammen die Wortspielereien, die Technik der Verwicklungen, der Rollentausch zwischen Herr und Diener und die starken Kontraste unter den Rollen. Derb und turbulent ist die Geschichte jener resoluten Jungfrau Katharina aus Padua, die kratzbürstig und mit bissigem Mundwerk über ihre Umgebung, besonders die Männer, herfällt. Ihre sanfte Schwester Bianca wird von alten und jungen Freiern umworben, doch will sie der Vater keinem Manne versprechen, bevor nicht Katharina unter der Haube ist. Als Retter in der Not tritt der, Katharina an Temperament ebenbürtige, Edelmann Petruchio aus Verona auf, heiratet das wilde Käthchen und zähmt sie durch Hunger, Schlafbehinderung und «seelische Grausamkeit». Er macht sie derart mürbe, dass sie schliesslich ihren Mann bestimmen lässt, ob es Tag oder Nacht, ob eine Person Mann oder Frau sei. In der köstlichen Schlusszene belehrt sie sogar andere Ehefrauen, dass der Mann als «Herr, Erhalter, Licht, Haupt und Fürst» der Ehe zu respektieren sei. «Der Widerspenstigen Zähmung» gehört zwar nicht zu den tiefgründigsten Werken Shakespeares, ist aber ein Charakterspiel von grossem Zugriff, eine pralle, saftige Unterhaltung, wie sie das Volk seit jeher liebte. Die Spässe gehen ganz auf Kosten der Frau und zeugen von einer männlich-patriarchalischen Überheblichkeit jener Zeit.

Der Italiener Franco Zeffirelli, ein ehemaliger Regieassistent Luchino Viscontis, gilt als einer der begabtesten Theater- und Opernregisseure der Gegenwart. «Der Widerspenstigen Zähmung» ist sein erster Film und dürfte weniger als filmische Leistung, sondern eher als Versuch in Erinnerung bleiben, heute lebendiges, schwungvolles Shakespeare-Theater zu machen. Zeffirelli will von der Bühne wegkommen, indem er ein möglichst realistisches Renaissance-Italien vorführt. Die Landschaft erstrahlt in etwas matten, an Correggio erinnernden Farben, Strassen und Häuser sind nach historischen Vorlagen erbaut. Die Renaissance-Kostüme entwarf Irene Sharaff, die bereits für «An american in Paris» (FB 4/52), «The king and I», «West-

Side Story» (FB 14/62) und «Cleopatra» (FB 10/64) je einen Oscar für die beste Kostümbildnerei einheimsen konnte. Aber Zeffirelli treibt sein Bemühen um Realismus etwas zu weit: Jede Szene ist genussvoll ausgespielt, das tollt, wütet, beisst, kratzt und knallt, es wird geprügelt, getrunken und geprahlt, und das Ganze ist schon eher eine groteske Dressur als eine Zähmung. Zeffirelli legt Shakespeares spärliche Regieanweisungen recht extensiv aus, so etwa in der übertrieben parodierten Trauungsszene, von der Shakespeares Text nur berichtet. Auf diese Weise wird seine Komödie in eine höchst actionsreiche, barocke Farce verwandelt, auf Kosten einer vertieften Charakterzeichnung. Den Figuren fehlt es an innerem Leben, an Glaubwürdigkeit, sie sind zu flach und grob geraten und wenig überzeugend im Vergleich zum vorangehenden wilden Kampf der Geschlechter. Zeffirellis «Zähmung» erreicht die künstlerische Geschlossenheit und Bedeutung der Shakespeare-Filme von Laurence Olivier und Orson Welles nicht. Daran ändert auch die erstaunliche schauspielerische Leistung des Ehepaars Liz Taylor-Richard Burton wenig. Das blutvolle, leidenschaftliche Spiel der beiden bewältigt, ähnlich wie in «Who's afraid of Virginia Woolf?» (FB 3/67), explosive Ausbrüche ebenso wie subtile Momente, wobei Burtons geistige und schauspielerische Ueberlegenheit den Sieg davonträgt.
ul.

Bericht

Kurs über «Filmerziehung im Lehrerseminar» in Zug

Die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film ergriff die Initiative, eine Filmarbeitswoche für Seminarlehrer durchzuführen. Damit wurde ein längst fälliges Postulat verwirklicht; denn unseres Erachtens steht und fällt die Film- und Fernseherziehung auf lange Sicht mit ihrem Einsatz an den Lehrerbildungsanstalten. Dr. Hans Chresta, Präsident der Arbeitsgemeinschaft, konnte als Leiter des Kurses 35 Seminarlehrer begrüssen, welche vom 14. bis 20. August im Lehrerseminar St. Michael in Zug einen höchst interessanten Filmkurs miterleben durften. Stark vertreten waren Lehrer aus den Seminarien der Kantone Zürich, Aargau und Basel-Land sowie Lehrschwestern aus den Internaten.

Anerkannte Fachleute versuchten mit Themen wie «Film und Fernsehen in der Welt von heute» (Steffen Wolf, München/Köln), «Die Wirkung des Filmes auf die Jugendlichen» (Dr. Günther Vogg, München), «Der Film und die Antwort der Erziehung» (Professor Walter Tröger, München) die pädagogische und psychologische Sicht etwas zu erhellen. Der Hauptakzent lag aber bei der praktischen Filmerziehung und bei methodischen Fragen. In dieser Hinsicht waren die Ausführungen von Dr. Stephan Portmann recht interessant, der die Gestaltungsmittel des Films, den Ton und die Darsteller im Film sowie die Beziehung Film—Roman—Drama erklärte. Die Teilnehmer analysierten gruppenweise einen Kurzfilm. Daneben wurden weitere Kurzspielfilme und im Zusammenhang mit den theoretischen Ausführungen der Film «La vieille dame indigne» von René Allio (FB 5/66) vorgeführt. Die wirtschaftlichen Probleme des Spielfilms und die Probleme des Schweizer Films im besonderen erläuterte Dr. Oscar Düby, Chef der Sektion Film beim Eidgenössischen Departement des Innern. Erfahrungsberichte einzelner Lehrer zeigten methodische Möglichkeiten des Filmunterrichts auf den verschiedenen Schulstufen. Vielleicht wird man ein anderes Mal die Referate etwas besser auf die «Anfänger» oder die «Fortgeschrittenen» abstimmen. Dem einen und anderen Vortrag mangelte es auch an Dichte, Durchdachtigkeit und sprachlicher Präzision. Bei strafferer Führung hätte das Gesamtprogramm in kürzerer Zeit wohl das gleiche Ziel erreicht. Im ganzen aber zweifellos eine gelungene Woche!

Nach Schluss der Tagung gilt es nun, einen Weg zu finden, die neuen und alten Bestrebungen in methodischer und stofflicher Hinsicht auf dem Gebiet der Film- und Fernseherziehung den Seminarien zugänglich zu machen, dabei zu koordinieren und eventuell auszubauen. Die nächste Seminardirektorenkonferenz wird sich mit dieser Sachfrage beschäftigen müssen.

A. M. / P. Gr.