

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1968)
Heft: 3

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: 06.02.2026

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

Filme

Alle Jahre wieder

III. Für Erwachsene

Produktion: Peter Schamoni; Verleih: Rialto; Regie: Ulrich Schamoni, 1967; Buch: Michael Lentz, U. Schamoni; Kamera: Wolfgang Treu; Musik: Hans Posegga; Darsteller: Hans-Dieter Schwarze, Ulla Jacobsson, Sabine Sinjen, Johannes Schaaf, Hans Posegga und andere.

Der vierzigjährige Hannes Lücke, in Frankfurt am Main als erfolgreicher Werbetexter tätig, lebt von seiner Frau in Münster (Westfalen) getrennt. Er führt ein völlig unabhängiges, eigenes Leben, doch wäre es ihm zu beschwerlich, alle Bindungen abreißen zu lassen; denn da sind seine zwei Kinder, die Mutter, ein Bruder, Verwandte, Freunde und die ganze vertraute Stadt Münster. So zollt er denn, teils aus Bequemlichkeit, teils aus einem unbestimmten Rest von Zuneigung, alljährlich seinen Familientribut, vielleicht zu Ostern oder Pfingsten, sicher aber zu Weihnachten. Diesmal begleitet ihn seine derzeitige Geliebte, ein forsches, selbstbewusstes junges Mädchen, das er bei seinem Freund Spezi im Hotel einquartiert. Den Heiligabend und die Feiertage verbringt er nun abwechselungsweise mit seiner Familie und seiner Freundin. Er nimmt an den Familienmahlzeiten teil, macht in Konversation, führt lau und unbeteiligt Aussprachen mit Frau und Mutter, geht in die Mitternachtsmesse, spielt sich als treubesorgten Vater auf, führt die Kinder spazieren, und zwischendurch erholt er sich bei seinem Mädchen von den familiären Strapazen. Dieses schaut sich unterdessen in Münster um, nähert sich seiner Frau und seinen Kindern und gewinnt Einblick in das bürgerliche Milieu ihres Freundes, das ihr stickig, ungelüftet und lächerlich erscheint. Sie drängt ihn, endlich eine Entscheidung zu treffen, seiner Frau von der Scheidung zu sprechen. Doch Hannes drückt sich um jede Entscheidung, er legt sich nicht fest und weicht auch dem Versöhnungsversuch seiner Frau aus. Auf der Rückfahrt beglückt er die Freundin mit dem gleichen blumigen Liebesschwur, den er vor Jahren seiner Frau schrieb. Darin wird die ganze Windigkeit, aber auch Hilflosigkeit seines Wesens offenbar. Sein Leben in Lüge und Unverbindlichkeit geht weiter, alles bleibt beim alten.

Der Regisseur Ulrich Schamoni, der mit seinem Erstling «Es» aus der Welt der Zwanzigjährigen dem jungen deutschen Film erfolgreich den Weg ebnete, sucht in seinem zweiten Langspielfilm das Bild einer älteren Generation, der Vierzigjährigen, zu zeichnen. Als Schauplatz wählte er Münster, eine typisch deutsche, katholische Mittelstadt, weil er und sein Drehbuchautor, Michael Lentz, hier lebten und daher Land und Leute gut kennen. Es ist Schamoni weitgehend gelungen, die Atmosphäre eines bürgerlichen Milieus, Erscheinungen eines persönlichen und gesellschaftlichen Fehlverhaltens, menschliche Unzulänglichkeiten und Schwächen wirklichkeitsnah einzufangen, wie es Ähnliches wohl überall gibt, auch bei uns. Hannes Lücke ist der Typ des erfolgreichen Emporkömmlings, er hat es geschafft, er ist jemand. Mit seiner Freiheit und Unabhängigkeit weiss er nichts anzufangen. Anstatt sich Rechenschaft über seine Lage zu geben, flüchtet er sich in Unverbindlichkeit und Lüge, in seichtes Gefasel und faule Sprüche, in die feuchtfrohliche Stammtischrunde, in Sentimentalität und Selbstmitleid. Schamoni stellt nicht nur diesen Typ, der sich vor jeder sittlichen Verpflichtung drückt, bloss, er attackiert auch eine satte Gesellschaftsgruppe, die in ihrer spiessigen Scheinfrömmigkeit Weihnachten als Rahmen für mehr oder weniger behagliche Familienfeiern begeht, in Gedanken und Werken aber kaum Anteil haben am Fest der Frohbotschaft, der Liebe und des Friedens.

«Alle Jahre wieder» ist ein zeitkritischer Film, der zudem noch unterhält. Schamoni wurde deswegen heftig angegriffen; man warf ihm vor, der Film verherrliche im Grunde auf vorgestrigte Weise das Provinzspiessertum, ja, erkläre sich mit ihm sogar solidarisch. Er biete weder analysierte noch kritisch gesehene Realität, sondern nur simulierte Wirklichkeit. Schamoni attackiere zum Schein die allgemeine Anpassung,

während er sich mit seinem Werk selbst anpasserisch verhalte. Diese rüde Kritik scheint zu vergessen, dass Kritik nicht immer bösartig und verletzend sein muss, sondern auch mit wohlwollendem Verständnis, eingedenk der eigenen Unzulänglichkeiten, vorgebracht werden kann. Es berührt bei Schamoni eher sympathisch, dass er das geschilderte Milieu nicht aus bornierter ideologischer Radikalität als verfault und reaktionär verdammt. Seine verhaltene Kritik ist für den, der sehen will, deutlich genug. Allerdings ist bei aller Anerkennung von Schamonis Leistung nicht zu übersehen, dass sich Schamoni im Bestreben, unterhaltend zu wirken, die Sache oft etwas leicht macht. Er erliegt zu gern Klischees, Phrasen und Äusserlichkeiten, die, zusammen mit billigen kabarettistischen Gags und Bildassoziationen, nur wohlfeilen Verallgemeinerungen Vorschub leisten. Solche Mängel trüben manchmal den Spiegel, den uns Schamoni mit seinem gut gespielten Film vorhält. F. U.

Bonnie and Clyde

III. Für Erwachsene

Produktion: Tatira/WB; Verleih: Warner Bros.; Regie: Arthur Penn, 1967; Buch: David Newman, Robert Benton; Kamera: Burnett Guffey; Musik: Charles Strouse; Darsteller: Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman und andere.

Bonnie und Clyde sind, wie man sich berichten lässt, historische Figuren; als Mitglieder einer Bande, der «Barrow-gang», raubten sie in den frühen dreissiger Jahren in den USA Banken aus. Damit ist nicht etwa ein Wahrheitsanspruch, sondern bloss die Spielart der Legende bezeichnet, die Arthur Penn auf die Leinwand geholt hat: In einer noch kaum als «geschichtlich» empfundenen Distanz von wenigen Jahrzehnten entstanden, lässt sie bereits das Mythische die noch «frischen», auffindbaren Spuren der Wirklichkeit überlagern. Mehr noch belegt der Film – und darin weist er sich nun doch über ein bemerkenswertes historisches Bewusstsein aus – die Parallelität von Wirklichkeit und Legende. Bonnie und Clyde handeln aus einem den Zeitgenossen gemeinen Antrieb heraus. «We rob banks» erklären sie einem durch eben diese Banken von seinem Hof vertriebenen Farmer; und fortan versteht man die Mischung von Angst und Bewunderung, mit der die Menge die Taten dieses Paares verfolgt. Wie vordem den Wildwest-Helden, wächst ihnen, die sie gleichsam stellvertretend handeln, schon zur Zeit ihres Wirkens eine verklärende Gloriole zu.

An Wildwest-Geschichten gemahnt es in mancher Hinsicht, wie das jugendliche Paar, zu Besserem als stumpfer Bürgerlichkeit berufen, auszieht, die Welt zu erobern, sie auf den Kopf zu stellen: mit gestohlenen Autos, Feuerwaffen und der Lust am tollkühnen Abenteuer. Noch immer hat die Kulisse folkloristische Züge, noch immer öffnet sich eine weite Landschaft, der grossen Bewegung Raum zu geben. Doch in der Form von Penns Erzählung schlägt sich ein Bewusstsein nieder, das mitnichten das nur naive der Pionier-Romantik ist. Im Verhältnis zwischen den Aussenseitern und der Gesellschaft fehlen die heroisierenden Züge; Bonnie und Clyde sind nicht mehr die souveränen, ihrer selbst bewussten und ihres Zieles gewissen Einzelgänger. Sie sind viel eher Getriebene, sie wagen aus Rebellion und Unbekümmertheit den Gegensatz zur Gesellschaft, der sie doch verhaftet bleiben. Ihr Schicksal ist denn auch von Anfang an bestimmt. Das Spiel, das sie in wildem Stolz treiben, geht mehr und mehr in einen zwangshaften Mechanismus über, der so wenig Freiheit gewährt wie die Unterwerfung unter die Ordnung und der endlich zur Flucht ohne Ausweg wird. Dabei beschleicht die Ahnung vom fatalen Ausgang den aufmerksamen Zuschauer nicht erst dort, wo die Liebe zwischen Bonnie und Clyde ihr Ziel erreicht und, neben der heimlichen Rückkehr zu den Angehörigen, die Krise anzeigt. Der ganze Film hat ein vorerst heimliches Gefälle zum blutigen Ende hin, das seine scheinbare Ausgelassenheit beschwert.

Mit diesem engen Nebeneinander von Unbekümmertheit und Fatalität, mit der Verschlingung der Motive von Gewalt, Liebe und Tod, wächst der Stoff unter Penns Hand von neuem in eine mythische Dimension hinein. Für die Mehrschichtigkeit des Films bezeichnend, wird soziale Realität, wird Zeitgeschichtliches registriert und doch am Rande belassen; die Inszenierung stilisiert das Geschehen auf das subjek-

tive Erleben der Helden und auf den balladesken Erzählton hin. Nicht nur thematisch, sondern auch in der Dramaturgie knüpft sie an die turbulente Stummfilmzeit an, sucht die harten Kontraste und die mitreissende Bewegung. In dieser Form fasziniert die Gewalt jenseits aller – im Film bloss angedeuteten – Rechtfertigung der Motive als urtümliche Äusserung kraftvoller Vitalität, und Penn tut nichts, diese Tatsache zu verschleiern. Eine gefährliche Faszination? Der Vorwurf hat dem Film harte Zensuren eingetragen, und doch ist er kaum berechtigt, es sei denn für ein Publikum, das für die Mehrschichtigkeit der Schilderung gerade kein Sensorium habe. Denn die grausame Schönheit des Films, die in der Todesszene, diesem ekstatischen Tanz der beiden Körper unter der Wucht der einschlagenden Geschossgarben, ihren Höhepunkt erreicht, sie erregt Bewunderung, Mitleid und Schrecken zugleich. Eben dadurch, dass der Film weder die Schönheit noch den Schrecken des gewalttätigen Geschehens ausblendet, sie vielmehr zu ihrer Konsequenz vortreibt, bewirkt er aber beim Zuschauer eine Reinigung – derjenigen der klassischen Tragödie verwandt –, die jeder moralisierenden Fabel versagt bliebe. ejW

The comedians (Die Stunde der Komödianten)

III. Für Erwachsene

Produktion: Trianon / Peter Glenville-Prod.; Verleih: MGM; Regie: Peter Glenville, 1967; Buch: Graham Greene, nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Henri Decae; Musik: Laurence Rosenthal; Darsteller: Richard Burton, Elizabeth Taylor, Alec Guinness, Peter Ustinov, Paul Ford und andere.

Der Titel hat, wie er von der Vorlage auf den Film übertragen worden ist, einen doppelten Sinn angenommen. Von «Komödianten», von Darsteller-Prominenz wird auf der Leinwand die Szene beherrscht, teilen sich doch keine Geringeren als Peter Ustinov und Alec Guinness mit dem Ehepaar Burton/Taylor in die Hauptrollen. Die vielversprechende Besetzung spannt die Erwartungen hoch; sie gibt aber auch zu Bedenken Anlass, ob nicht dem im Titel angedeuteten Thema Gefahr drohe, von den Stars überspielt zu werden. Mehr als diese Gefahr wird jedoch dem Stoff die grundsätzliche Übertragungs-Schwierigkeit zum Verhängnis.

«The Comedians» ist im Original ein 1966 erschienener Roman von Graham Greene, der das unter diktatorischem Regime stehende Haiti zum Schauplatz hat. Der Terror einer allmächtigen Geheimpolizei, das Leben in Angst und der Verlust aller Sicherheit wird darin gedeutet als die dem Menschen in der Welt zugeschiedene, ihm auch angemessene Existenzform, in der endlich die Rollen von den Spielern, den «Comedians», abfallen.

Greene hat, wie im Vorspann zum Film mitgeteilt wird, selbst den Roman zum Drehbuch umgearbeitet. Doch zeigt er dabei nicht gerade eine glückliche Hand. Durch Raffung versucht er die Handlung in ihren wesentlichen Teilen auf das Format eines rund dreistündigen Films zu komprimieren und dabei die Essenz in die Dialoge einzugliessen. Diese eher steife Übersetzung weicht in einem entscheidenden Punkt von der Vorlage ab: Ihr Bericht steht nicht mehr in der ersten Person. Der Verzicht auf das als Filter wirkende Erzählmedium des um seiner Geliebten willen nach Port-au-Prince zurückkehrenden Hoteliers Brown lässt aber den Stoff spröde werden und in seine Elemente zerfallen; die Handlung und ihre Deutung (im Wort) stehen voneinander ab wie Fremdkörper.

Peter Glenville liefert eine handwerklich-gepflegte Inszenierung (Kamera H. Decae), welche die Schwäche des Drehbuchs eher unterstreicht als ausgleicht. Haiti wirkt darin zwar nicht geradezu unwahr, aber doch nach den Bedürfnissen des Films zurechtgemacht. Duvaliers Diktatur hat ein brutal-dummes Gesicht, lässt aber die Vorstellung von Wirklichkeit nicht recht aufkommen. Die Liebesgeschichte schliesslich zwischen Brown und der Gattin eines südamerikanischen Botschafters scheint vor allem dem Publikumsbedürfnis nach entsprechenden Rollen für Burton und die Taylor entgegenzukommen und wird von den beiden auch in der für sie typischen Manier interpretiert; lauter respektable Leistungen also, die doch dem Film nicht über seine Schwierigkeit hinweghelfen.

Die Schwierigkeit, den Elementen der Handlung sinngebenden Zusammenhalt zu vermitteln, ergibt sich für den Film aus der Konstruktion, die das Geschehene nicht konsequent in die Perspektive der Daseins-Erfahrung zu stellen vermag. Was im Roman erwogen, gefragt und gezweifelt wird, steht vor der Kamera plötzlich als objektive Realität und verliert damit die Möglichkeit, Ausdruck der Zerbrechlichkeit einer Welt ohne Sicherheit und ohne Heimat zu sein, erst recht, das Hinwachsen des Helden zur vorbehaltlosen Annahme dieser Situation nachzuzeichnen. Stattdessen deutet ein abgeänderter Schluss die Beteiligung Browns an einem aussichtslosen Widerstands-Unternehmen als Verzweiflungstat aus enttäuschter Liebe und schafft damit volle Voraussetzungen für ein nihilistisches (Miss-)Verständnis des im Ergebnis eher pseudo-tiefsinnig wirkenden Films. ejW

Kärlek 65 (Roulette der Liebe)

IV. Mit Reserven

Produktion: A.B. Europa Film; Verleih: Columbus; Buch und Regie: Bo Widerberg, 1965; Kamera: Jan Lindeström; Musik: Bill Evans, Antonio Vivaldi; Darsteller: Keve Hjelm, Evabritt Strandberg, Ann-Mari Gyllenspetz, Ben Carruthers und andere.

Vorbemerkung der Redaktion: Moderne Filme sind oft vielschichtig, mehrdeutig angelegt – ob aus künstlerischer Notwendigkeit oder blosser Unfähigkeit der Autoren, ist für den Kinogänger gar nicht leicht festzustellen. Dies kann mehrere sich widersprechende Interpretationen rechtfertigen. Wenn hier neben der ablehnenden Kritik unseres Mitarbeiters auch eine zustimmende Besprechung vorgelegt wird, geschieht dies mit der Absicht, unsere Leser zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit einem solchen Werk anzuregen, aus der erst die eigene Stellungnahme erwachsen kann. Es würde uns freuen, wenn dieser Versuch unsere Leser anregen könnte, selber zu anderen im «Filmberater» erscheinenden Beiträgen Stellung zu nehmen. Geeignete Einsendungen werden in einem Forum der Leser veröffentlicht und honoriert.

Pro: Schwer zu entscheiden: Ist es der getragene, lyrische Ton, das zutiefst Dichterische an diesem Film-Poem, der gemessene, fast feierliche Rhythmus der langen, seltsam insistierenden Einstellungen, der einen so tiefgreifenden, nachhaltigen, mit dem zeitlichen Abstand sich noch verstärkenden Eindruck hinterlässt? Oder ist es der ernste Ethos, der, wirklich zu Stil geworden, wie es sich für den Film gebührt, klar und entschieden der Wahrheit auf den Leib rückt? Oder vielleicht auch die in Krisis und Abenteuer aufbrechende Reflexion – über Filmkunst und Gesellschaft –, die, obwohl in den Gestalten integriert, unser Denken anspricht? Wirklich schwer zu bestimmen. Der eine wird, im Blick auf die eklatante Stilsicherheit Widerbergs, mehr die auffallende ästhetische Einheit des Werks in Rechnung stellen. Ein anderer weist mehr auf die unleugbare und doch bis ins letzte durchgestaltete Offenheit der neuen Form hin. Der dritte aber verweilt bei der Psychologie, der Handlung: Er fühlt sich von jenem Regisseur angesprochen, der, hingerissen von der Suche nach dem Vitalen, dem Lebendigen, dem Leben selbst, seinen künstlerischen Auftrag vergisst und eine Zeitlang in den Ehebruch flüchtet, um am Schluss nicht klüger als zuvor zu sein (herrlich, peinlich, tragikomisch der Schwenk zwischen ihm und seiner Geliebten am Ende ihres sich selber widerlegenden Abenteuers). Noch ein anderer sieht dessen Gattin, die so wahr und ambivalent gezeichnet ist wie das Leben schlechthin: ängstliche Mutter, schüchterne Ehefrau, langweilig, verschlossen, treu bis zur Erpressung – und doch im Grunde lebenshungrig, liebesbedürftig, vital, voller Einfälle, wenn sich Gelegenheit bietet. Missverstehen beider Gatten. Missverstehen des eigenen Ichs. Und schliesslich ist da der Freund, der Intellektuelle, der Moralist, der vor lauter Ethos und Sozialkritik seine Frau vernachlässigt, blind ist für die sinnliche Welt, gescheit und unerfahren wie ein Kind, Vertreter einer abstrakten Moral ohne Leib, daher auch als Volkshochschulredner erfolglos, steril. Auf der andern Seite der Regisseur, der Künstler wiederum, der das Leben für sich will, sich aneignet, geniesst und verzehrt, anstatt an ihm Diener zu sein, Vollziehender, Nachschöpfer. Denn nicht der Körper, noch der Intellekt machen den Menschen aus, sondern der Leib und mit ihm der Traum. Die Drachen fliegen lassen, sich ihrer Freiheit anvertrauen, das Leben als offenes Spiel annehmen, das wäre die authentische Haltung dem Konflikt gegen-

über (es ist auch die christliche). Diese – bildhafte – Aussage Widerbergs ist unübersehbar. Das Drachenspiel – sorgfältig thematisch vorbereitet, entfaltet und sicher dem glänzenden Schluss zugeführt – ist der eigentliche Einstieg in dieses Werk. Es enthüllt nicht nur die schwedische Landschaft – zwischen Festland und Meer! – in einem neuen, geistigen Licht, sondern wird zum Symbol für die Lebensbestimmung des Menschen schlechthin. Mehr als bloss schön, sondern von der Kraft eines Mythos weist es, wie alles in diesem Film, über sich hinaus, transzendiert. Es deutet hin auf mögliche Erlösung. Die Dimension der Hoffnung bricht auf (Bergman und die andern kennen sie nicht mit solcher Gewalt). Der Film mündet in Freude. Ist das nicht sehr, sehr viel?
P. G.

Contra: Der Schwede Bo Widerberg, Jahrgang 1930, ist von der Kritik her ins Filmschaffen eingestiegen; das zu wissen ist nicht ganz unwesentlich, weil sein dritter Spielfilm, der nun als erster in der Schweiz zu sehen ist, von diesem Werdegang des Autors deutlich geprägt, gezeichnet ist. Bereits als Kritiker hat sich Widerberg den Ruf erworben, ein Rebell gegen Bergman zu sein; als Kritiker hat er sich aber auch, so muss man nach diesem Film schliessen, bei der Begegnung mit anderen Autoren die Vorstellung davon geholt, wie die Alternative zu Bergman aussehen müsse.

«Liebe 65» ist so das Produkt vielgestaltiger Einflüsse: Bergman ist mit drin, und die Autoren sind es, die gegen ihn beschworen werden. Ist es aber gerecht, den Film so sehr mit Blick auf die Vorbilder zu betrachten? Widerberg selbst zwingt dazu, denn er ruft sie alle an zu seiner Rechtfertigung: Godard und Antonioni, Fellini und Cassavetes und noch einige mehr. Fellini hat dabei mit «Achteinhalb» die Grundidee geliefert; Widerbergs Held Keve ist gleich Anselmi ein Regisseur in der Krise. Der Zusammenhang zwischen Persönlichem und Künstlerischem ist freilich bei Widerberg wesentlich eindeutiger: Die Krise trifft den Regisseur in der Arbeit und in der Liebe, die Entwicklung in beiden Bereichen erscheint verknüpft durch eine mindestens angedeutete Kausalität. Von der vielfachen Verwurzelung der Konflikte, der dauernden gegenseitigen Verzahnung der Motive, die für Fellini kennzeichnend ist, unterscheidet sich Widerbergs einfache Parallel-Konstruktion.

Fellini ist freilich nicht Widerbergs Kronzeuge, wiewohl er bis in einzelne Einstellungen zitiert wird – sofern von Zitieren hier noch die Rede sein kann. Anders als Anselmi beredet Keve seine Krise «fachmännisch», will sagen, weniger in eigener Sprache als mit Verweisungen und vorgeprägten Formeln, mit Zitaten von Godard und Antonioni. Der Held gleicht damit dem Autor des Films, der mit dem Bild praktiziert, was jener mit dem Wort. Alle beide erinnern sie an Godards Helden – was jedoch nicht heisst, dass Godard auch dem Film und seiner gebrochenen Form als Rechtfertigung dienen könne. Gebrochen ist nämlich bei Widerberg nicht nur die Kontinuität des äusseren Geschehens, sondern auch diejenige des Stils und vor allem die Struktur. So viele Leute er zitiert, so viele methodische Anleihen macht Widerberg, unbekümmert um die Widersprüchlichkeit solchen Vorgehens. Meint er mit der Kamera dem Leben nachzuspüren? Oder Wirklichkeit in der künstlerischen Fiktion zu deuten? Oder überhaupt nur Kino-Wirklichkeit zu reproduzieren? Für alles gibt es Anhaltspunkte in «Kärlek 65», auf alles scheint sich Widerberg zu berufen; am Ende liest bei ungefähigem Hinschauen jeder seine eigene Weisheit aus dem Film. Denn viele Interpretationen sind möglich, sofern man bloss Einzelheiten betrachtet. Dem Ganzen jedoch ist mit Eindeutigkeit zu entnehmen, dass Widerberg mit Vorbildern ringt, dass sein Film insofern selbst Produkt einer Krise ist. Bezeichnenderweise ist der Schwede ja auch im vorhergehenden Film, der sozialkritischen Studie «Rabenviertel», und in der seither entstandenen «Elvira Madigan» ganz andere Wege gegangen – vielleicht mehr seine eigenen Wege.
ejW

L'une et l'autre (Die eine und die andere)

III. Für Erwachsene

Produktion: Ancinex, Athos; Verleih: Idéal; Buch und Regie: René Allio, 1967; Kamera: Jean Badal; Musik: Serge Gainsbourg; Darsteller: Malka Ribovska, Philippe Noiret, Marc Cassot, Christian Alers, Françoise Prévost, Claude Dauphin.

Die Schwierigkeit, den Elementen der Handlung sinngebenden Zusammenhalt zu vermitteln, ergibt sich für den Film aus der Konstruktion, die das Geschehene nicht konsequent in die Perspektive der Daseins-Erfahrung zu stellen vermag. Was im Roman erwogen, gefragt und gezweifelt wird, steht vor der Kamera plötzlich als objektive Realität und verliert damit die Möglichkeit, Ausdruck der Zerbrechlichkeit einer Welt ohne Sicherheit und ohne Heimat zu sein, erst recht, das Hinwachsen des Helden zur vorbehaltlosen Annahme dieser Situation nachzuzeichnen. Stattdessen deutet ein abgeänderter Schluss die Beteiligung Browns an einem aussichtslosen Widerstands-Unternehmen als Verzweiflungstat aus enttäuschter Liebe und schafft damit volle Voraussetzungen für ein nihilistisches (Miss-)Verständnis des im Ergebnis eher pseudo-tiefsinnig wirkenden Films. ejW

Kärlek 65 (Roulette der Liebe)

IV. Mit Reserven

Produktion: A.B. Europa Film; Verleih: Columbus; Buch und Regie: Bo Widerberg, 1965; Kamera: Jan Lindeström; Musik: Bill Evans, Antonio Vivaldi; Darsteller: Kevé Hjelm, Evabritt Strandberg, Ann-Mari Gyllenspetz, Ben Carruthers und andere.

Vorbemerkung der Redaktion: Moderne Filme sind oft vielschichtig, mehrdeutig angelegt – ob aus künstlerischer Notwendigkeit oder blosser Unfähigkeit der Autoren, ist für den Kinogänger gar nicht leicht festzustellen. Dies kann mehrere sich widersprechende Interpretationen rechtfertigen. Wenn hier neben der ablehnenden Kritik unseres Mitarbeiters auch eine zustimmende Besprechung vorgelegt wird, geschieht dies mit der Absicht, unsere Leser zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit einem solchen Werk anzuregen, aus der erst die eigene Stellungnahme erwachsen kann. Es würde uns freuen, wenn dieser Versuch unsere Leser anregen könnte, selber zu anderen im «Filmberater» erscheinenden Beiträgen Stellung zu nehmen. Geeignete Einsendungen werden in einem Forum der Leser veröffentlicht und honoriert.

Pro: Schwer zu entscheiden: Ist es der getragene, lyrische Ton, das zutiefst Dichterische an diesem Film-Poem, der gemessene, fast feierliche Rhythmus der langen, seltsam insistierenden Einstellungen, der einen so tiefgreifenden, nachhaltigen, mit dem zeitlichen Abstand sich noch verstärkenden Eindruck hinterlässt? Oder ist es der ernste Ethos, der, wirklich zu Stil geworden, wie es sich für den Film gebührt, klar und entschieden der Wahrheit auf den Leib rückt? Oder vielleicht auch die in Krisis und Abenteuer aufbrechende Reflexion – über Filmkunst und Gesellschaft –, die, obwohl in den Gestalten integriert, unser Denken anspricht? Wirklich schwer zu bestimmen. Der eine wird, im Blick auf die eklatante Stilsicherheit Widerbergs, mehr die auffallende ästhetische Einheit des Werks in Rechnung stellen. Ein anderer weist mehr auf die unleugbare und doch bis ins letzte durchgestaltete Offenheit der neuen Form hin. Der dritte aber verweilt bei der Psychologie, der Handlung: Er fühlt sich von jenem Regisseur angesprochen, der, hungernd von der Suche nach dem Vitalen, dem Lebendigen, dem Leben selbst, seinen künstlerischen Auftrag vergisst und eine Zeitlang in den Ehebruch flüchtet, um am Schluss nicht klüger als zuvor zu sein (herrlich, peinlich, tragikomisch der Schwenk zwischen ihm und seiner Geliebten am Ende ihres sich selber widerlegenden Abenteuers). Noch ein anderer sieht dessen Gattin, die so wahr und ambivalent gezeichnet ist wie das Leben schlechthin: ängstliche Mutter, schüchterne Ehefrau, langweilig, verschlossen, treu bis zur Erpressung – und doch im Grunde lebenshungrig, liebesbedürftig, vital, voller Einfälle, wenn sich Gelegenheit bietet. Missverstehen beider Gatten. Missverstehen des eigenen Ichs. Und schliesslich ist da der Freund, der Intellektuelle, der Moralist, der vor lauter Ethos und Sozialkritik seine Frau vernachlässigt, blind ist für die sinnliche Welt, gescheit und unerfahren wie ein Kind, Vertreter einer abstrakten Moral ohne Leib, daher auch als Volkshochschulredner erfolglos, steril. Auf der andern Seite der Regisseur, der Künstler wiederum, der das Leben für sich will, sich aneignet, genießt und verzehrt, anstatt an ihm Diener zu sein, Vollziehender, Nachschöpfer. Denn nicht der Körper, noch der Intellekt machen den Menschen aus, sondern der Leib und mit ihm der Traum. Die Drachen fliegen lassen, sich ihrer Freiheit anvertrauen, das Leben als offenes Spiel annehmen, das wäre die authentische Haltung dem Konflikt gegen-

über (es ist auch die christliche). Diese – bildhafte – Aussage Widerbergs ist unübersehbar. Das Drachenspiel – sorgfältig thematisch vorbereitet, entfaltet und sicher dem glänzenden Schluss zugeführt – ist der eigentliche Einstieg in dieses Werk. Es enthüllt nicht nur die schwedische Landschaft – zwischen Festland und Meer! – in einem neuen, geistigen Licht, sondern wird zum Symbol für die Lebensbestimmung des Menschen schlechthin. Mehr als bloss schön, sondern von der Kraft eines Mythos weist es, wie alles in diesem Film, über sich hinaus, transzendiert. Es deutet hin auf mögliche Erlösung. Die Dimension der Hoffnung bricht auf (Bergman und die andern kennen sie nicht mit solcher Gewalt). Der Film mündet in Freude. Ist das nicht sehr, sehr viel? P. G.

Contra: Der Schwede Bo Widerberg, Jahrgang 1930, ist von der Kritik her ins Filmschaffen eingestiegen; das zu wissen ist nicht ganz unwesentlich, weil sein dritter Spielfilm, der nun als erster in der Schweiz zu sehen ist, von diesem Werdegang des Autors deutlich geprägt, gezeichnet ist. Bereits als Kritiker hat sich Widerberg den Ruf erworben, ein Rebell gegen Bergman zu sein; als Kritiker hat er sich aber auch, so muss man nach diesem Film schliessen, bei der Begegnung mit anderen Autoren die Vorstellung davon geholt, wie die Alternative zu Bergman aussehen müsse.

«Liebe 65» ist so das Produkt vielgestaltiger Einflüsse: Bergman ist mit drin, und die Autoren sind es, die gegen ihn beschworen werden. Ist es aber gerecht, den Film so sehr mit Blick auf die Vorbilder zu betrachten? Widerberg selbst zwingt dazu, denn er ruft sie alle an zu seiner Rechtfertigung: Godard und Antonioni, Fellini und Cassavetes und noch einige mehr. Fellini hat dabei mit «Achteinhalb» die Grundidee geliefert; Widerbergs Held Keve ist gleich Anselmi ein Regisseur in der Krise. Der Zusammenhang zwischen Persönlichem und Künstlerischem ist freilich bei Widerberg wesentlich eindeutiger: Die Krise trifft den Regisseur in der Arbeit und in der Liebe, die Entwicklung in beiden Bereichen erscheint verknüpft durch eine mindestens angedeutete Kausalität. Von der vielfachen Verwurzelung der Konflikte, der dauernden gegenseitigen Verzahnung der Motive, die für Fellini kennzeichnend ist, unterscheidet sich Widerbergs einfache Parallel-Konstruktion.

Fellini ist freilich nicht Widerbergs Kronzeuge, wiewohl er bis in einzelne Einstellungen zitiert wird – sofern von Zitieren hier noch die Rede sein kann. Anders als Anselmi beredet Keve seine Krise «fachmännisch», will sagen, weniger in eigener Sprache als mit Verweisungen und vorgeprägten Formeln, mit Zitaten von Godard und Antonioni. Der Held gleicht damit dem Autor des Films, der mit dem Bild praktiziert, was jener mit dem Wort. Alle beide erinnern sie an Godards Helden – was jedoch nicht heisst, dass Godard auch dem Film und seiner gebrochenen Form als Rechtfertigung dienen könne. Gebrochen ist nämlich bei Widerberg nicht nur die Kontinuität des äusseren Geschehens, sondern auch diejenige des Stils und vor allem die Struktur. So viele Leute er zitiert, so viele methodische Anleihen macht Widerberg, unbekümmert um die Widersprüchlichkeit solchen Vorgehens. Meint er mit der Kamera dem Leben nachzuspüren? Oder Wirklichkeit in der künstlerischen Fiktion zu deuten? Oder überhaupt nur Kino-Wirklichkeit zu reproduzieren? Für alles gibt es Anhaltspunkte in «Kärlek 65», auf alles scheint sich Widerberg zu berufen; am Ende liest bei ungefähigem Hinschauen jeder seine eigene Weisheit aus dem Film. Denn viele Interpretationen sind möglich, sofern man bloss Einzelheiten betrachtet. Dem Ganzen jedoch ist mit Eindeutigkeit zu entnehmen, dass Widerberg mit Vorbildern ringt, dass sein Film insofern selbst Produkt einer Krise ist. Bezeichnenderweise ist der Schwede ja auch im vorhergehenden Film, der sozialkritischen Studie «Rabenviertel», und in der seither entstandenen «Elvira Madigan» ganz andere Wege gegangen – vielleicht mehr seine eigenen Wege. ejW

L'une et l'autre (Die eine und die andere)

III. Für Erwachsene

Produktion: Ancinex, Athos; Verleih: Idéal; Buch und Regie: René Allio, 1967; Kamera: Jean Badal; Musik: Serge Gainsbourg; Darsteller: Malka Ribovska, Philippe Noiret, Marc Cassot, Christian Alers, Françoise Prévost, Claude Dauphin.

«Ich glaube, viele Menschen erleben im Alter zwischen dreissig und fünfunddreissig eine ernsthafte Krise. Sie werden sich plötzlich der Vorstellungen und Ansprüche bewusst, die sie in ihrer Jugendzeit an das Leben gestellt hatten, und bemerken nun, wie ganz anders alles herausgekommen ist. Die Krise löst dann die peinliche Entdeckung aus, in diesem Alter nicht mehr das ganze Leben vor sich zu haben.» Diese einem Journalisten gegenüber gemachte Äusserung René Allios schildert die Erfahrungsgrundlage, auf der die psychologische und existentielle Studie «L'une et l'autre», der zweite Langspielfilm des Regisseurs von «La vieille dame indigne» (Fb 5/66), aufbaut. Seine Thematik ist ähnlich jener Luigi Pirandellos, dessen Theaterstücke stets die Rollenhaftigkeit der menschlichen Existenz, deren Vertauschbarkeit und die Suche nach der eigenen Identität behandeln. Pirandello braucht für die Darstellung der Selbstfindung, der Selbstverwirklichung, ja der Menschwerdung des Menschen das Theater im Theater, Allio den Film im Film wie auch das Theater im Film.

Welches ist nun das «milieu-moyen» (Amédée Aysre), das Geschehen, die Story, in die Allio seine Aussage einsenkt, welche für Allio die künstlerische Form des Gehaltes darstellt? Eine etwa 35jährige Schauspielerin, Anne (Malka Ribovska, die Gattin des Regisseurs, spielt sie überlegen), lebt mit einem um zehn Jahre älteren, etwas resignierten Fotografen, Julien (Marc Cassot gibt ihn treffend), zusammen und ist daneben auch noch mit einem Schauspieler-Kollegen befreundet. Ihre Ehe ohne Trauschein ist im Laufe der Zeit zu einer Fessel banaler Gewohnheiten und Alltäglichkeiten geworden. Sie fürchtet, beruflich in ihrer Karriere und privat in ihrem Gefühlsleben leerzulaufen, wenn sie Julien nicht verlässt. Sie möchte ihrer schönen und erfolgreichen Schwester Simone (Françoise Prévost), der Leiterin einer Londoner Modefirma, gleichen. Deshalb quartiert sich Anne unter deren Namen in einem Pariser Hotel ein, als diese einen Aufenthalt absagt, kauft elegante Kleider wie die Schwester und probt die Rolle der «anderen», die sie sein möchte. Als Simone gekleidet und aufgemacht tritt sie vor Julien und sagt ihm, dass ihr gemeinsames Leben nicht mehr weitergehen könne. Er erkennt den Betrug, ihre Krise und sein Ungenügen. Dennoch kommt die Trennung zustande.

Anne schminkt sich wie Simone, trägt die gleiche Perücke und die gleichen Kleider wie Simone, versucht zu leben wie Simone. Sie spielt eine Rolle und trägt eine Maske. Dazu nur skizzenhaft einige Hinweise für die psychologische Deutung dieses Sachverhaltes: Jedermann kennt die sogenannten Rollenspiele der mittleren und späten Kindheit («Räuber und Polizist» beispielsweise); nicht unbekannt dürfte auch die Tatsache sein, dass ein Maskierter an der Fasnacht anders spricht und handelt als sonst. Im übrigen trifft auch auf unsern Film zu, was bei der Besprechung von Bergmans «Persona» (Fb 12/67) über die Maske und die Rolle geschrieben wurde. Anne möchte in der Rolle der selbstsicheren Schwester ihrem Dasein eine Wendung geben. Sie macht aber die Erfahrung, dass es zu einer Selbstfindung und Befreiung nur kommen kann, wenn sie sich selbst den Schwierigkeiten ihres Lebens stellt.

Der Film «L'une et l'autre» hat unbestreitbar etwas Modellhaftes an sich; er steht in der Nähe der Brechtschen Lehrstücke. Vor deren pädagogisierender Schematik jedoch bewahrt ihn sein Realismus, der mit «trivialen Kleinigkeiten» ohne «tiefere Bedeutung» dem Werk einen «Hauch der Wahrheit» (Simone de Beauvoir) verleiht. Auch die Farbe muss in diesem Sinn verstanden werden, nicht als symbolische Überhöhung, sondern als möglichst reales Abbild der Welt «wie sie ist». Cinéma-vérité-Passagen eines Paris, wie es bisher auf der Leinwand kaum zu sehen war, siedeln die Handlung in einem konkreten Lebensraum an. — Allio dürfte nicht der Brechtianer sein, der er ist, liesse er uns an dem Geschehen auf der Leinwand teilhaben, uns mit ihm identifizieren. Bewusst gestaltet er seinen Film kühl, lässt die Darsteller unterspielen, schneidet hart, belässt einzelne Einstellungen sehr lange, andere dagegen sehr kurz und unterbricht, um nur ein Beispiel anzuführen, das erste Telefongespräch Annes mit Julien akustisch wie optisch. All das will nichts anderes heissen als: Hier ist die Wirklichkeit des Films, dort Deine Wirklichkeit, Zuschauer, verwechsle sie nicht, setze Dich mit der einen wie mit der andern auseinander!

Im Film selbst können zwei Ebenen der Wirklichkeit und zwei Ebenen der Un-Wirklichkeit unterschieden werden. Wirklich ist das Theater, wo «Onkel Vanja» von Anton Tschechow und «Der gute Mensch von Sezuan» von Bert Brecht gespielt, und das Kino, wo «Le plaisir» von Max Ophüls gezeigt wird. Wirklich auch der Ort, Paris mit seinem Markt, der Metro, dem Menschengewimmel, dem Quartierkino und Auber-villiers mit seinem Theater. Unwirklich hingegen ist das Leben von Anne als Anne und das Leben von Anne als Simone. In beiden Rollen ist sich dieser Mensch entfremdet. Einsam in sich selbst und in der Welt. «L'une et l'autre» darf so als eine Variation eines der wesentlichen Themen der modernen Literatur betrachtet werden, das bis heute vielleicht die umfassendste und intensivste Darstellung in Albert Camus' «L'étranger» gefunden hat. hst

Thoroughly modern Millie (Modern Millie)

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Universal; Regie: George Roy Hill, 1966; Kamera: Russell Metty; Musik: Elmer Bernstein, André Prévin; Choreografie: Joe Layton; Darsteller: Julie Andrews, James Fox, Mary Tyler Moore, Carol Channing, John Gavin, Beatrice Lillie und andere.

Millie möchte gerne ein modernes (lies: emanzipiertes) junges Mädchen (der tollen zwanziger Jahre) sein. Sie trägt sich etwas verrückt und hat sich fest vorgenommen, die Sekretärin eines unverheirateten reichen Chefs zu werden und diesen dann vor den Traualtar zu schleppen. Wobei Gefühle keine Rolle spielen dürfen. Sie findet auch wirklich einen Chef, der diesen Bedingungen entspricht und überdies noch sehr gut aussieht, so dass ihr Herz in laute Hallelujah-Chöre ausbricht. Er aber sieht in ihr nur die tüchtige Kraft, nicht aber eine begehrten Frau, und verliebt sich überdies auf den ersten Blick in Millies Freundin, Miss Dorothy, die sehr viel lieblich-weiblicher und schutzbedürftiger aussieht. Auf Dorothy hat es aber auch noch die Chefin des Priscilla-Hotels für alleinstehende junge Mädchen abgesehen, die einen chinesischen Mädchenhändler mit ihren Pensionärinnen zu beliefern pflegt. Die ersten Anschläge von Mrs. Meers gehen zwar fehl, aber zuletzt wird Dorothy doch entführt, und Millie, ihr Chef und Jim haben alle Mühe, sie und auch die früheren Opfer der Bande aus dem Chinesenviertel zu befreien. Jimmy ist der nette, einfache junge Mann, der Millie umwirbt und den sie auch gern hat, der aber für sie nicht in Frage kommen kann. Bis die Enttäuschung über ihren Chef sie die wahre Liebe erkennen lässt und in Jimmys Arme treibt. Ausserdem spielt noch eine exzentrische Millionärin eine Rolle, die zwischen ihren Verrücktheiten weise Lehren über Liebe und Ehe von sich gibt. — Das ist ein typisch amerikanisches Musical, mit der ganzen Perfektion Hollywoods und mit ausgezeichnete Besetzung inszeniert. Jede Tanz- und Gesangsszene entwickelt sich organisch und natürlich aus der Spielhandlung. Sicher gibt es auch Kitsch, der aber bewusst und auch gekonnt hineingemischt wird und sich geschickt mit den guten Einfällen verbindet. Die Darsteller sind mit einer Hingabe bei der Sache, die zeigt, wie ernst in Hollywood das Handwerk genommen wird. So ergibt sich zwar kein Spitzenwerk der Musicalgattung, aber doch flotte, sauber gemachte Unterhaltung, die auch über Längen und stilistische Unsicherheiten hinwegträgt. FS

Bericht

zum Programm der III. Solothurner Filmtage

Wurden in der letzten Nummer einige allgemeine Aspekte erörtert, so soll diesmal kurz auf die gezeigten Filme eingegangen werden. Man trifft sich in Solothurn, um einen Ueberblick über das freie Filmschaffen in der Schweiz zu gewinnen. Neben Sondervorführungen mit Werken des amerikanischen Underground-Filmers Robert Nelson und mit dem französischen Langspielfilm «L'une et l'autre» von René Allio