

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1970)
Heft: 8

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: 01.02.2026

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

Filme

L'enfant sauvage (Der Wolfsjunge) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Films du Carosse, Artistes Ass.; Verleih: Unartisco; Regie: François Truffaut, 1970; Buch: F. Truffaut, J. Gruault, nach «Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron» von Dr. Jean Itard; Kamera: Nestor Almendros; Musik: Antonio Vivaldi; Darsteller: F. Truffaut, Jean-Pierre Cargol, Françoise Seigner, Jean Dasté, Pierre Fabre, Annie und Claude Miller, Paul Villé.

Seit Jahrhunderten sind in Sage, Legende, Dichtung und wissenschaftlicher Literatur Fälle von ausgesetzten, in der Wildnis oder in dunklem Verlies ohne jeden menschlichen Kontakt aufgewachsenen Menschen bekannt, die für Historiker, Mediziner, Psychologen und Anthropologen einen beliebten, aber auch umstrittenen Gegenstand der Beobachtung und Forschung bilden. Romulus und Remus, Jean de Liège, Kaspar Hauser, Mowgli, Tarzan und Gungala (eine Figur des jüngsten italienischen Trivialfilms) und viele andere Gestalten gehören zu dieser langen Reihe wirklicher oder erfundener Gestalten aus Geschichte, Literatur und Film. Sie werden etwa als Findlinge, Wolfs-, Bären- oder Affen-Kinder bezeichnet. In dem 1964 erschienenen Buch «Les enfants sauvages» (Collection 10/18, 248 S. Fr. 5.—) gibt der französische Sozialpsychologe Lucien Malson einen kritischen Überblick über die bekannt gewordenen Fälle (eine Tabelle zählt zwischen 1344 und 1961 deren 53 auf). Die zweite Hälfte des Buches enthält ein einzigartiges Dokument: Erstmals seit 1894 ist hier «Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron» (1801 erschien der erste, 1807 der zweite Teil) des Pariser Arztes Jean Marc Gasparin Itard (1774—1838) abgedruckt. Nach diesem Bericht über ein 1797/98 im südfranzösischen Département Aveyron entdecktes «Wolfskind» hat François Truffaut seinen Film gemacht.

«Ohne physische Kräfte und ohne angeborene Ideen auf diesen Globus geworfen, ausserstande, von selbst den konstitutionellen Gesetzen seines inneren Baus zu gehorchen, die ihn an die Spitze des Systems der Lebewesen berufen, kann der Mensch nur im Schosse der Gesellschaft den hervorragenden Platz finden, der ihm in der Natur bezeichnet wurde, und ohne Zivilisation wäre er eines der schwächsten und am wenigsten intelligenten Tiere: ohne Zweifel eine zwar schon oft dargelegte Wahrheit, die man aber noch kaum genau bewiesen hat.» Aus diesen Sätzen aus Itards Vorwort ist ersichtlich, welche Bedeutung er dem «Wolfskind» Victor von Aveyron beigemessen hat. Ohne hier auf die wissenschaftlichen und philosophischen Auseinandersetzungen der Zeit des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert eingehen zu können, lässt sich doch sagen, dass Itard, im Gegensatz zu damals herrschenden Lehrmeinungen, überzeugt war, dass der Mensch nicht einfach «geboren» werde, sondern dass seine Entwicklung auch von nicht-biologischen Gegebenheiten beeinflusst werde. Itard darf mit seinem Wirken als ein bedeutender Vorläufer der Sonder- oder Heilpädagogik bezeichnet werden.

1797 wird in den Wäldern von Lacaune ein wilder, etwa 12jähriger Knabe aufgestöbert und in einem Dachsbau, wohin er sich geflüchtet hat, ausgeräuchert. Das schmutzige, mit Narben bedeckte und wild um sich beißende Wesen bewegt sich wie ein Tier, stösst nur einige unartikulierte Laute aus und reagiert nur auf bestimmte Geräusche. Eine grosse, von einem Messer herrührende Narbe am Hals lässt vermuten, dass Victor, wie er später genannt wurde, als Kleinkind hätte beseitigt werden sollen und als tot liegen gelassen wurde. Für den Findling, der zweimal entflieht und wieder eingefangen wird, beginnen sich die Zeitungen zu interessieren, und der Minister Champagny lässt ihn 1800 zu Studienzwecken nach Paris überführen. Der berühmteste Psychiater der Epoche, Professor Philippe Pinel, sieht in Victor nur einen unheilbaren Idioten. Der eben zum medizinischen Chef der Pariser Taubstummen-An-

stalt bestellte Dr. Itard aber ist überzeugt, dass Victors Idiotie nicht durch eine biologische Schwäche, sondern durch eine mangelnde kulturelle Entwicklung infolge totaler Isolierung von jeder menschlichen Gesellschaft bedingt ist. Er hofft, den Verstand des Kindes allmählich wecken zu können. Um ihm die Möglichkeit zu geben, seine These zu beweisen, wird Victor Dr. Itard überlassen.

Mit grosser Experimentierfreude und bewundernswertem persönlichem Einsatz sucht der junge Arzt, Forscher und Erzieher, unterstützt von seiner Haushälterin, Frau Guérin, in unablässigem pädagogischem und psychologischem Ringen Victor zu einem Wesen mit menschlichem Empfinden und Denken zu entwickeln. In unendlich mühseliger Arbeit beginnt er den zuerst völlig teilnahmslosen Victor an ein geregeltes soziales Leben zu gewöhnen, seine Gefühls- und Empfindungsfähigkeit zu wecken, seinen Ordnungssinn und sein Gedächtnis zu schulen, Zeichen- und Sprechübungen zu machen und Gemüt und Verstand zu bilden. Geduldig und liebevoll, systematisch und hartnäckig geht er Schritt für Schritt vorwärts und lässt sich weder von den unberechenbaren Reaktionen und Wutanfällen Victors noch von materiellen Schwierigkeiten beirren. Kleine Fortschritte werden von entmutigenden Rückfällen immer wieder in Frage gestellt. Eines Tages wagt Itard eine ungerechte Behandlung seines Zöglings. Victors Aufbegehren zeigt erstmalig, dass auch moralisches Empfinden zum Ausdruck kommt. Truffauts Film bricht am Ende des ersten Jahres ab, als eine sichtbare Basis des Vertrauens zwischen Victor und Itard erreicht ist: Nach einem Fluchtversuch Victors kehrt dieser freiwillig zu Itard zurück. 1828 ist Victor Aveyron in Paris gestorben.

Truffauts Film folgt tagebuchartig den Aufzeichnungen Itards, denen der Off-Kommentar fast wörtlich entnommen ist. In einer schlicht erzählenden Bildchronik, die in ihrer formalen asketischen Knappheit an die Filme Bressons erinnert, rekonstruiert Truffaut das authentische Geschehen von damals, ohne jede dramatische Aufbauschung und unter Verzicht auf eine vordergründige Aktualisierung. Die Kamerazeichnet klar und deutlich die sparsamen Gesten, Bewegungen und die Mimik der Darsteller auf. Kreisblenden beenden jeden Zeitabschnitt, halten das bisherige Geschehen gleichsam in einem Brennpunkt fest und setzen die markanten rhythmischen Zäsuren im Film. Der streng sachliche, verhaltene und distanzierende Stil, von dem jede Emotion gebändigt erscheint, erweist sich in seiner künstlerischen Geschlossenheit als hervorragend geeignet, eine geistige Spannung zu tragen, die tief zu ergreifen vermag.

«L'enfant sauvage» ist Jean-Pierre Léaud gewidmet, der 1959 den von seinen Eltern vernachlässigten Jungen in Truffauts «Les 400 coups» gespielt hatte. Truffaut, der selber als elternloses Kind in Heimen aufgewachsen ist, kehrt mit «L'enfant sauvage» zum Thema seines ersten Films zurück und scheint damit jene schöpferische Kraft zurückgewonnen zu haben, die man in seinen letzten Werken zu vermissen meinte. Er hat sich künstlerisch und menschlich für das Thema der verwahrlosten, verschütteten Jugend engagiert und zeigt sich davon fasziniert, wie «ein Geschöpf, das weder Tier noch Kind ist», aufgebrochen und zu einem Menschen mit Gemüt und Verstand entwickelt wird.

Truffaut spielt den Arzt Dr. Itard selbst, ernst, spröde und distanziert: «Es schien mir, dass die wichtige Arbeit in diesem Film nicht die Regie war, sondern die Beschäftigung mit dem Kind. Ich wollte deshalb selbst die Rolle des Dr. Itard spielen, um mich selbst mit dem Kind beschäftigen zu können, um eine Vermittlerrolle zu vermeiden ... Mir ist davon nicht der Eindruck geblieben, eine Rolle gespielt zu haben, sondern den Film vor der Kamera dirigiert zu haben, nicht dahinter wie üblich.» Im ganzen Film ist mit merkwürdiger Intensität eine ganz persönliche Betroffenheit und ein lauterer, durch eigene Erfahrung gereiftes Engagement und Ethos spürbar. Dadurch erhält dieses Werk, dessen Thema der Glaube an die Entwicklungsmöglichkeit auch der hoffnungslosesten Fälle sein könnte, sofern nur ein Mitmensch sich ihrer in Liebe und Geduld annimmt, seine tiefe Glaubwürdigkeit. ul.

Här har du ditt liv (Hier hast du dein Leben)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Svensk Filmindustri; Verleih: Columbus; Regie: Jan Troell, 1967; Buch: Bengt Forslund, J. Troell, nach «Romanen om Olof» von Eyvind Johnson; Kamera; J. Troell; Musik: Erik Nordgren; Darsteller: Eddie Axberg, Max von Sydow, Ulf Palme, Gunnar Björnstrand, Ulla Sjöblom, Gudrun Brost, Allan Edwal, Per Oscarsson u. a.

Als literarische Vorlage zu Jan Troells 1965/66 entstandenem Spielfilmerstling diente das zwischen 1934 und 1937 in Schweden erschienene Werk «Romanen om Olof» von Eyvind Johnson (4 Teile, 1951 auch in deutscher Übersetzung herausgekommen). Diese grosse Dichtung gehört zur Gattung des Bildungsromans, der als autobiografische Form der epischen Erzählung «die besondere Herausarbeitung der inneren Formung des Helden durch die kulturelle und personale Umwelt» (W. Kayser, Kleines literarisches Lexikon, Bern, 1961, Band 1) zum Thema hat. Jan Troells Verfilmung umfasst die ersten drei Teile der Romanvorlage und beschreibt Olofs Lehr- und Wanderjahre zwischen 1914 und 1918. Als 14jähriger Sohn eines lungenkranken Eisenbahnarbeiters wächst er in einer der ärmsten nördlichen Provinzen Schwedens bei Pflegeeltern auf. Aus wirtschaftlicher Not muss er diese verlassen, um sich seinen Lebensunterhalt zunächst als Flösser (!) und dann als Ziegelei- und Sägereiarbeiter zu verdienen. Später findet er Anstellung in einem Kleinstadtkino, und schliesslich wird er Operateur in einem Wunderkino. Nach Kriegsende wandert er nach Südschweden aus, wo er bessere Arbeits- und Entwicklungsmöglichkeiten zu finden hofft.

Im Mittelpunkt des Films steht die innere Wandlung, Formung und Reifung des jungen Menschen, die sich in der Verflechtung mit der alltäglichen harten Arbeit und den menschlichen Beziehungen allmählich und natürlich vollziehen. Die Bekanntschaft mit zwei Mädchen und einer älteren Schiessbuden-Frau führen ihn in die Welt des Eros und der Sexualität ein. Obwohl allein auf sich selbst gestellt, wächst er über die noch unreifen Beziehungen hinaus, er wächst an diesen Erfahrungen zum Mann und gewinnt Einsicht ins Leben. Als jugendlicher Arbeiter macht er bittere Erfahrungen mit den schweren Arbeitsbedingungen der Zeit. Er kommt in Kontakt mit sozialistischen Ideen und der damaligen Arbeiterbewegung. Gegenüber willkürlichen Arbeitgebern macht er von der Möglichkeit, die Arbeit zu verweigern, Gebrauch und lernt so ein Kampfmittel zur Durchsetzung sozialer Forderungen kennen.

Olof entwickelt sich zum Bewusstsein seiner eigenen Würde und seines Wertes als Mensch, der in einer harten und wenig freundlich gesinnten Umwelt bestehen kann, weil er vor sich selbst besteht. Als er gen Süden wandert, ist Olof ein aufgeweckter junger Mann geworden, dessen Erfahrungen ihn befähigen, die gesellschaftliche Wirklichkeit aktiv mitzugestalten. Er wird sich, wie dem Werk von Johnson, aber nicht dem Film in der vorliegenden Fassung, zu entnehmen ist, zu einem engagierten Schriftsteller entwickeln.

Troells Verfilmung dauerte ursprünglich gegen drei Stunden. Die Exportfassung musste vom Regisseur auf etwa zwei Stunden gekürzt werden. Es scheint, dass der Film diese beträchtliche Amputation ohne allzu grossen Schaden überstanden hat. Immerhin dürfte es auf diese Kürzungen zurückzuführen sein, dass die Darstellung von Olofs Reifungsprozess insgesamt zu fragmentarisch wirkt.

Geblieben ist eine ungewöhnlich stimmungsvolle Filmdichtung ganz eigener Prägung, ein episches Werk voll stiller, faszinierender Schönheit. Dank einer ästhetisch virtuos formulierten und modernen Bildsprache — Troell wirkte als sein eigener Kameramann und Cutter — entstand aus verklärender Rückschau das Bild einer schweren Jugend und zugleich auch dasjenige einer Zeit, die in den

Stummfilm-Einlagen und alten Film-Apparaturen direkt gegenwärtig ist. Mit diesen dokumentarischen Einschüben glossiert Troell nicht nur die Funktion des Films als «Kulturträger», die ausgewählten Stummfilmszenen und Wochenschau-Ausschnitte liefern auch Symbole der Verstrickung des Menschen in Sklaverei und Krieg und Bildkommentare zur gesellschaftlichen Realität jener Jahre. ul.

Simon del desierto (Simon in der Wüste)

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Gustavo Alatriste; Verleih: Victor; Regie: Luis Buñuel, 1965; Buch: L. Buñuel, Julio Alejandro; Kamera: Gabriel Figueroa; Musik: Raoul Lavista u. a.; Darsteller: Claudio Brook, Hortensia Santovena, Jesus Fernandez, Sylvia Pinal, Francisco Reiguera und andere.

Mit dem Erscheinen dieses 1965 entstandenen, nur knapp eine Stunde dauernden Spielfilms schliesst sich die noch bestehende Lücke in der Übersicht über Luis Buñuels neueres Schaffen seit 1958. In «*Simon del desierto*» nimmt Buñuel noch einmal das Thema von «*Nazarín*» (Fb 3/66) und «*Viridiana*» (Fb 4 und 5/62) auf und porträtiert die Gestalt eines Musterchristen, um an seinem Beispiel die Kritik am Christentum zu formulieren. Die Gestalt des Asketen, der sein Leben in der Wüste draussen auf einer hohen Säule zubringt, dient dem Autor dabei als einprägsames Bild für die Situation, in der er den Christen sieht: Um dem Himmel ein — schliesslich doch lächerlich geringes — Stück näher zu sein, wendet er sich von der Erde ab und erhebt sich über seinesgleichen. Dabei gelingt ihm diese Abwendung vom Irdischen nicht allzugut; sie verstrickt Simon in einen dauernden Kampf mit Versuchungen, die zu einem guten Teil erst aus dieser künstlich geschaffenen Situation entstehen. Der Idealist bleibt bei seinem Höhenflug immer wieder in den Fussangeln des Menschlich-Natürlichen hängen. Dies zu demonstrieren bereitet Buñuel offensichtlich mehr Spass denn je.

Buñuel hat sein Thema in bemerkenswert knappe Form gebracht und kommt mit einem Minimum an handlungsmässigem Aufwand aus. Eine erste Episode lässt den Asketen unter Assistenz von frommem Volk und Geistlichkeit von seiner bisherigen auf eine höhere, schönere Säule «umsteigen»; ein in seiner heimlichen Komik für Buñuel charakteristischer Einfall, der zugleich Gelegenheit gibt, die stolze, auch in der Demut überhebliche Hingabe Simons an seine Berufung vorzuführen. Als Kontrastfiguren erscheinen die Mutter des Büßers, die nach seinem vorzeitigen Abschied von ihr zu seinen Füssen in einer Hütte lebt; der zwergwüchsige Hirte, der ähnlich wie schon in «*Nazarín*» eine derbe Sinnlichkeit verkörpert; und die Mönche, von denen sich einige für weltliche Dinge interessieren und dafür bei Simon Tadel oder Verständnislosigkeit ernten. Simon selber ist beschäftigt mit seinem Kampf gegen die Intrigen des Bösen, der ihn in Gestalt einer jungen Frau immer aufs neue versucht und ihn endlich entführt. Der Film endet überraschend in der ganz andersartigen Umgebung eines New Yorker Tanzlokals, wo junge Leute unter dem Stichwort «radioaktives Fleisch» hektische Verrenkungen produzieren, während Simon unbeteiligt an einem Tischchen ausharrt.

Die Gestalt des Simon wird sowenig wie die seiner schon erwähnten Vorgänger grober Lächerlichkeit preisgegeben. Vorerst deutet der Film nur an, dass als Antrieb hinter der Askese der Wille, mehr oder besser zu sein als die anderen, stehen könnte. Dann aber stellt Buñuel deutlich heraus, dass die Abwendung vom Irdischen einen lebensfeindlichen Zug an sich hat, weil ihr die Natur zum Gegenstand des Argwohns und der krampfhaften Unterdrückung wird. In der unmittelbaren Konfrontation zwischen Simon und dem Zwerg spitzt sich diese Kritik zur Frage zu, welcher von beiden denn nun eigentlich der «Abnormale» sei. Und die Realität, so unterstellt Buñuel, rächt

sich für ihre Verleugnung: In der grotesken Verkleidung dämonischer Erscheinungen ruft sie sich unübersehbar in Erinnerung und gaukelt Simon den Kampf gegen einen Widersacher vor. So könnte beispielsweise der — wie oft bei Buñuel — vieldeutige Schluss besagen: Die fruchtlose Auseinandersetzung erledigt sich von selbst, sobald Simon von seiner Säule ins Leben hinuntergeholt wird.

In «Simon del desierto» gibt Buñuel eine weitere Variation seiner Kritik an den Christen und am Christentum. Das Büsserleben der Styliten — der historische Begründer dieser Bewegung trug den gleichen Namen wie der Titelheld des Films — ist ihm dabei weniger Thema als Anlass, diese Kritik in plastische, bildwirksame Form zu bringen. In Simon verkörpert sich die Nachfolge Christi, aber vermutlich nicht nur diese. Hält man die Andeutung im Dialog, in welcher der «Dämon» zwischen Gott und seinem Sohn unterscheiden will, mit formalen Bezugnahmen zusammen, von denen etwa die Trommeln von Calanda bis auf «Lâge d'or» (1930) zurückverweisen, so ist kaum eine andere Deutung möglich, als dass Buñuel nach wie vor an jenen frühen Blasphemien anknüpft.

ejW

Seven chances (Verrückte Verlobte)

II. Für alle

Produktion: Metro Pict. (Joseph M. Schenck), Galba-Film; Verleih: Majestic; Regie: Buster Keaton, 1925; Buch: Jean-C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman, nach einem Stück von Roy Cooper Megrue; Kamera: Elgin Lessley, Byron Houck; Musik (nachträglich): Claude Bolling; Darsteller: B. Keaton, Roy Barnes, Ruth Dwyer, Frankie Raymond, Snitz Edwards, James Cowles und andere.

Zur Sommerzeit steht Jimmy Shannon (Buster Keaton) mit einem jungen Hündchen am Gartentor und will der umworbenen Mary seine Liebe gestehen. Die Zeit vergeht, es wird Herbst, Winter, Frühling und wieder Sommer, aus dem Hündchen ist inzwischen eine gewaltige Dogge geworden — aber Jimmy ist noch nicht weiter gekommen: Immer noch steht er mit Mary am Gartentor und will ihr seine Liebe gestehen. — Mit knappsten filmischen Mitteln überbrückt Keaton mittels Ellipsen in wenigen Augenblicken den Zeitraum eines Jahres und gestaltet zugleich den Ausgangspunkt einer komischen Geschichte.

Zu seinem Teilhaber in das zur Zeit wenig florierende Geschäft zurückgekehrt, erwartet den schüchternen Freier eine Überraschung: Ein Onkel hat ihm ein Millionenvermögen vererbt, allerdings unter der Bedingung, dass Jimmy bis zu seinem 27. Geburtstag abends um 7 Uhr verheiratet ist. Da dieser gerade heute fällig ist, bleiben Jimmy nur noch wenige Stunden. Also fährt er flugs zu Mary zurück (Keaton verwendet dafür eine einzige Überblendung), um den von ihr längst ersehnten Heiratsantrag zu machen. Schonend versucht er Mary beizubringen, warum es so pressiert, und argumentiert natürlich genau falsch: Es sei nur wegen des Geldes, er könne ja jetzt irgendeine heiraten. Empört lehnt Mary ab ...

Aus Solidarität mit seinem Teilhaber unternimmt Jimmy mehrere Annäherungsversuche bei anderen weiblichen Wesen, die alle kläglich misslingen. Der erfolglose Freier begibt sich zur abgemachten Zeit schliesslich allein, nur mit einem Blumenstrauß bewaffnet, zur Kirche und sieht sich plötzlich von Hunderten heiraftsreudiger Bräute umgeben, die ein Zeitungsinserat seines Teilhabers mobilisiert hat. Entsetzt ergreift Jimmy die Flucht, verfolgt von einer weissen Flut enttäuschter und wütender Frauen. Die wilde Jagd führt durch die Strassen der Stadt und aufs Land hinaus. Um noch vor 7 Uhr zur Hochzeit mit Mary zu kommen, die inzwischen anderen Sinnes geworden ist, spurtet Jimmy durch ein Maisfeld und einen Sumpf, durchschwimmt

einen Fluss, erklimmt steile Hügel, wo ihn Steinlawinen zu begraben drohen, und landet schliesslich — nach einem retardierenden Moment — noch rechtzeitig bei Braut und Pfarrer.

Diese von einer Fülle gelungener Gags gespickte Verfolgungsjagd gehört zu den fantastischsten ihrer Art aus der Stummfilmzeit. Auch «Seven chances», diese 1925 entstandene, weniger bekannte Slapstick-Komödie, erweist erneut, dass die Kunst des grossen Filmkomikers Buster Keaton frisch und lebendig geblieben ist. Nach dem ihm eigenen Konzept (man vergleiche etwa «The General», Fb. 10/62, «The Camerman», Fb 7/69, und «The Navigator», Fb 1/70) entwickelt Keaton die auf einem Bühnenstück basierende Handlung aufgrund einer rein filmischen Dynamik: Von der gemächlichen Exposition her, welche die handelnden Personen und ihre Beziehungen zueinander vorstellt und von sorgfältig gebauten Gags durchwirkt ist, wird das Geschehen durch immer kürzere Schnitte und schnellere Bewegungen der Kamera und innerhalb des Bildes bis zur wilden Turbulenz gesteigert. Dem gleichen Zweck dynamischer Steigerung dient auch folgender Kunstgriff: Während zu Beginn die filmische Zeit (die Zeit der gespielten Handlung) mit der wirklichen Zeit weit auseinanderklafft, fällt gegen Schluss die gespielte Zeit allmählich mit der wirklichen zusammen — auch für den Zuschauer werden die letzten Minuten zu einem Rennen gegen die Uhr. Die ständig zunehmende Rasanz verstärkt in zwerchfellerschütternder Weise die komische Wirkung der sich jagenden Gags. Wenn auch diese knapp einstündige Burleske nicht ganz an die oben erwähnten Werke herankommt, so dürfte sie dennoch zu den gelungensten Slapstick-Klassikern der zwanziger Jahre gehören.

ul.

La femme infidèle (Die treulose Frau)

III. Für Erwachsene

Produktion: Les Films de la Boétie, Cinegay; Verleih: Idéal; Regie und Buch: Claude Chabrol, 1969; Kamera: Jean Rabier; Musik: Pierre Jansen; Darsteller: Stéphane Audran, Michel Bouquet, Maurice Ronet, Michel Buchaussoy und andere.

Chabrols Film könnte ebenso gut «Der betrogene Ehemann» heißen, denn Hauptfigur des Spiels ist weniger die Titelfigur als deren Mann; oder «Anatomie einer Ehekrise», denn Inhalt ist weniger das Verhalten der untreuen Gattin als die minutiöse Beobachtung der Entfremdung in einer nach aussen hin intakten Ehe. Chabrol verwendet ein beträchtliches Mass von Akribie auf die Zeichnung von Details der zerfallenden Ehe, die in scheinbar nebensächlichen Kleinigkeiten sich offenbart: Der Ehemann, erfolgreicher Jurist, wird als reserviert freundlicher, zur Gleichgültigkeit neigender Typ geschildert. Seine Frau ist wesentlich jünger als er, lebenslustig, unerfüllt im Nebeneinander gesellschaftlicher Konventionen. Zwar kommt sie den täglichen Pflichten der Ehefrau und Mutter nach, doch vollzieht sie ihre Aufgaben lustlos. Ähnlich ist es bei ihrem Mann, der seine Berufsaufgaben routiniert erledigt, mit der linken Hand; aber auch seine Zuneigung zu Frau und Kind scheint längst in Gewohnheit eingemündet, erstarrt zu sein. Seine Frau betrügt ihn mit einem gut aussehenden Mann, den sie jede Woche besucht. Der Ehemann beauftragt einen Privatdetektiv, der die Adresse des Liebhabers herausfindet und ihm übergibt; der Anwalt sucht seinen Nebenbuhler auf. In einem Gespräch, das bewusst im Alltäglichen hängen bleibt, pirscht er sich an den Liebhaber heran; plötzlich ergreift er eine Statuette und erschlägt ihn. Der Rest des Films beschreibt die sorgfältigen Vorkehrungen des Mörders zur Beseitigung der Leiche und zur Ablenkung der Polizei. Sie misslingen, am Ende wird er verhaftet. Seine Frau hat inzwischen die Wahrheit herausgebracht; zugleich hat sie das «Opfer» erkannt, das er seiner Liebe brachte, und ihm verziehen.

Kolportage wäre bei einem drittrangigen Regisseur, was bei Chabrol zum faszinierenden Protokoll von Verhaltensweisen wird. Das Grundschema des Films ähnelt dem Hitchcocks: die Verstrickung des Durchschnittsmenschen, in einer alltäglichen Situation, in aussergewöhnliche Bedrohung. Das Verhältnis bricht unerkannt und unverhofft herein, die Moral lautet, das kann jedem von uns widerfahren. Raffiniert angezielter Höhepunkt und Schicksalswende ist jene Szene, in der Ehemann und Liebhaber scheinbar freundlich miteinander über die Frau plaudern; jener amüsiert, interessiert, forschend; dieser verwirrt über so viel «Grosszügigkeit» und «Toleranz», zunächst reserviert, dann erleichtert über die vermeintlich ungefährliche Situation. Genau an dem Punkt, an dem auch der Zuschauer sich zu entspannen beginnt, geschieht es: der Ehemann schlägt plötzlich zu, der Mord (oder ist es nur Totschlag?) ist geschehen. Auf diesen einen, sekundenbruchteillangen Akt konzentriert sich die Aufmerksamkeit Chabrols, er ist der Schlüssel zur Intention des Films. Blickt man an diesem Punkt zurück auf den ersten Teil des Films, so erscheint dieser als mit Hinweisen versehene Einführung. Gleichwohl sind die verräterischen Kleinigkeiten so gescheit dosiert und angeordnet, dass sie sich erst im Nachhinein erschliessen; zwar ist Unbehagen spürbar, zwar erwartet der Zuschauer eine Auseinandersetzung, doch Mord ist nicht angezeigt. Eingebettet ist die Handlung in fast idyllisch anmutende Bilder, die einen Scheinfrieden vorspiegeln und diese trügerische Kulisse noch beibehalten, als der Mord längst geschehen, die Leiche auf kaltblütige Art beseitigt ist. Ein Mordfilm ohne superkluge Detektive. Die Aufklärung des Falles bleibt unwichtig. Chabrols Thema ist die unerwartete Reaktion eines Betrogenen, ist die zermürbte Ehe, ist der schwelende Terror unter der hauchdünnen Oberfläche einer zivilisierten Gesellschaft. Also auch ein gesellschaftskritischer Film? Chabrol mag das nicht beabsichtigt haben, aber seine Kritik an der Heuchelei einer durch und durch gewalttätigen Gesellschaft ist unübersehbar.

P. F. G.

M.A.S.H.

IV. Mit Reserven

Produktion: Aspen / I. Preminger; Verleih: Fox; Regie: Robert Altman, 1970; Buch: Ring Lardner jr., nach dem Roman von Richard Hooker; Kamera: Harold E. Stine; Musik: Johnny Mandel; Darsteller: Donald Sutherland, Elliott Gould, Tom Skerritt, Sally Kellerman, Robert Duvall und andere.

M.A.S.H. ist die Abkürzung für «Mobile Army Surgical Hospital», zu deutsch «Feldlazarett». Besagtes Lazarett soll, wie einmal während des Films festgestellt wird, drei Meilen hinter der koreanischen Front betrieben werden. Davon merkt der Zuschauer nichts. Das macht auch nichts; denn mit der Realität des Krieges befasst sich dieser Film ohnehin nicht.

Dies ist der grossmäuligste Kriegsschwank, der je über die Leinwand ging. Drei dienstverpflichtete Ärzte tun als solche ihre Pflicht und das vorbildlich, versteht sich. Sie weigern sich jedoch, gute oder brauchbare Soldaten im Sinn der US-Army zu sein. Wie sie es anstellen, der Army täglich ein neues Schnippchen zu schlagen, damit hoffen die Macher dieses Films die Lacher und die Dollars auf ihrer Seite zu haben. Die Herren Ärzte leben eine Art verlängerte Studentenzeit in Korea, mit allen Privilegien des College-boys: Suff, Sport, Sex, Spiel. Den Spiess militärischer Ordnung drehen sie um: wer andere Moral-, Pflicht- oder Ehebegriffe hat, wird an den «freien» Lebensstil angepasst. Bei der Wahl der Mittel ist man dabei nicht prüde. Am Ende des Films herrscht dann auch so eine Art Idealzustand. Leider muss man auseinandergehen. Man geht, versteht sich.

Das alles ist schnell, flott, oft brutal inszeniert. Der Zuschauer wird mit Gags eingedeckt, dass ihm Hören, Sehen und Denken zeitweise vergehen. Gleicher muss der Jury in Cannes passiert sein, die diesem Film die Goldene Palme zusprach. Beim Zurückkehren in die Realität der Welt von 1970 und von Vietnam spürt man einen schalen Geschmack im Mund und eine leichte Verlegenheit vor den Opfern. -ri-