Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1971)
Heft: 3

Rubrik: Filmbesprechungen

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: 11.01.2026

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

Filmbesprechungen

L'aveu (Das Geständnis) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Frankreich (Corona/Pomereu), Italien (Fono Roma/Selenia); Verleih: DFG; Regie: Costa-Gavras; Buch: Jorge Semprun, nach dem Buch von Artur und Lise London; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Yves Montand, Simone Signoret, Gabriele Ferzetti, Michel Vitold, Jean Bouise, Laszlo Szabo, Monique Chaumette, Guy Mairesse u. a.

Auf den aufsehenerregenden «Z» (Fb 12/69) lässt der Exil-Grieche Costa-Gavras einen weiteren Film über ein Justiz-Verfahren mit politischem Hintergrund — hier eigentlich schon mit direktem politischem Thema — folgen. Es handelt sich um die Verfilmung des Buches, in welchem der seinerzeitige Stellvertretende Aussenminister der CSSR, Arthur London, und seine Frau ihre Erinnerungen an den Slansky-Prozess niedergelegt haben. 1951/52 wurde London mit Slansky (dem Generalsekretär der tschechoslowakischen KP) und weiteren prominenten Funktionären in einem Schauprozess verurteilt, im Gegensatz zu den meisten Mitangeklagten allerdings «nur» zu lebenslanger Freiheitsstrafe. Er wurde später freigelassen, ging in den Westen und kehrte 1968 unmittelbar vor der Invasion der CSSR durch die Russen nochmals in seine Heimat zurück.
Londons Rückkehr nach Prag gibt dem Film Gelegenheit, die Brücke von den immerhin zwanzig Jahre zurückliegenden Geschehnissen zu schlagen. Die gegen die russische Vergewaltigung protestierende Schrift an einer Prager Hauswand «Lenin erwache, sie sind verrückt geworden» kommt am Ende des Films zu nachhallender Wirkung. Ähnlich wie schon bei «Z» kann man zwar einwenden, Costa-Gavras zeige nichts, was nicht schon aus Berichten, teilweise sogar aus Filmen, bekannt sei: Zermürbungstaktik, Polizeiwillkür, physischer und psychischer Terror, verlogene Justiz-Farcen. Und dennoch stellt man auch vor diesem Film wieder fest, welch entscheidende Nachhilfe er der rasch verblassenden Erinnerung, dem ungenügenden Vorstellungsvermögen zu geben hat.
Da einiges an «Z» erinnert, ist auch die Verschiedenheit der beiden Filme deutlich herauszustellen. Wurde dort die Wahrheitssuche (des Untersuchungsrichters) im Kampf gegen die ihre Spuren verwischende Verschwörung mit sichtlich am Kriminalfilm geschulter Akribie geschildert, so konzentriert sich «L'aveu» auf den Leidensweg des Helden. Damit ist zwar auch die Darstellung der hinter den Säuberungen und Schauprozessen im kommunistischen System wirksamen Maschinerie eingeschlossen. Und es fehlt dem Film weder an Spannung noch an gefühlswirksamen Momenten. Aber Londons Kampf ist fast ebensosehr ein innerer wie ein solcher gegen seine Inquisitoren und ihre Foltermethoden. Er hat sich selber zur Maxime bekannt: «Lieber mit der Partei irren, als gegen sie Recht haben» — was soll er nun der Forderung entgegenhalten, die Partei brauche von ihm ein Geständnis? Verrät er nicht gerade «bourgeoisen Individualismus», wenn er sich, seine Person, seine Vergangenheit rechtfertigen will? Als guter Kommunist muss er gegen die Wahrheit bekennen, ein schlechter Kommunist zu sein! Nach monatelanger erniedrigender und torturenreicher Haft beugt sich London dieser Dialektik und dem Eindruck der Ausweglosigkeit. Geködert durch Versprechungen für seine Familie und die Aussicht auf milde Bestrafung sagt er im öffentlichen Prozess seine auswendiggelernten Antworten her und akzeptiert das Urteil ohne Widerspruch oder Appellation.
Costa-Gavras und sein Drehbuchverfasser Semprun bringen also diesmal weniger reisserische Effekte, dafür mehr ideologische Probleme ins Spiel. Das bedeutet freilich nicht, dass sich ihr Film weit von einem naturalistischen, mit der Wiedergabe

der Ereignisse und ihrer Kulisse befassten Stil entferne. Auf diesem Niveau liegen auch die an sich eindrücklichen Leistungen der Hauptdarsteller; wobei es allerdings problematisch bleibt, in einer solchen Rekonstruktion überhaupt bekannte Schauspieler einzusetzen.
Kritik von verschiedensten Seiten hat die Inszenierung auch deshalb gefunden, weil sie die historischen Zusammenhänge nur rudimentär zur Darstellung bringt und auf die Grundfrage, ob es sich bei den Unmenschlichkeiten um Verirrungen oder im Gegenteil gerade um typische Konsequenzen des kommunistischen Systems handle, nicht eingeht. In der Tat muss sich der Zuschauer einiges zum Film hinzudenken — so auch die Situation der im Film gar nicht vorkommenden Regime-Gegner —, um sich über die Bedeutung des Gezeigten einigermassen klarzuwerden. Indes kann nicht gesagt werden, der Film mache bloss in Stimmung und rege nicht zur Reflexion an. In der Figur des Arthur London, der in so tödlichen Konflikt mit seinem «Glauben» gerät — und ihm dennoch weiter treu bleibt —, liegen kräftige Anstösse. ejW

La rupture (Die Falle) III. Für Erwachsene

Produktion: Frankreich (La Boétie), Italien (Euro-International), Belgien (Cinévog-Films); Verleih: Impérial; Regie: Claude Chabrol, 1970; Buch: C. Chabrol, nach dem Roman «Les jours des Parques» von Charlotte Armstrong; Kamera: Jean Rabier; Musik: Pierre Jansen; Darsteller: Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel, Michel Bouquet, Marguerite Cassan, Jean-Claude Drouot, Annie Cordy, Jean Carmet, Catherine Rouvel u. a.

«La rupture»: Zum französischen Originaltitel des neuesten Films von Claude Chabrol bieten sich mehrere Übersetzungen an. Die «Entzweiung» der Ehegatten Hélène und Charles steht am Anfang, ihre «Trennung» durch den Richter ist das (allerdings entfallende) Ziel der Handlung. Zudem geht ein «Riss» durch die Welt, in der sich Hélène und ihr Schwiegervater im Kampf um das Kind gegenüberstehen, ein Riss, der gute und böse Kräfte trennt und sichtbar werden lässt, in welchem Mass Gesellschaft und Gesetz für das Unrecht durchlässig sind.
Chabrols Filme sind zuerst einmal sorgfältiges Handwerk, was im vorliegenden Fall bedeutet: Übersichtlich im Aufbau und wirksam in der Spannung. In einer knappen Exposition wird der Anlass zur Scheidung wiedergegeben. Charles ist im Drogenrausch tätlich geworden gegen Frau und Kind. Im Gespräch zwischen Hélène und ihrem Anwalt erfährt man die Hintergründe des Konflikts. Ihr Mann ist Sohn eines reichen und mächtigen Geschäftsmannes, von diesem abhängig und niemals in die Selbständigkeit entlassen worden. Er «studiert», will Schriftsteller werden, wird aber von seinen Problemen zur Flucht in den Rausch getrieben. Hélène hat ihn vergeblich loszureissen versucht, indem sie durch ihre Arbeit der Familie eine unabhängige Existenz sicherte. Nun will sie verhindern, dass der Schwiegervater in gleicher Weise vom Enkel Besitz ergreift. Der aber setzt alles daran, um im Scheidungsprozess Beweise in der Hand zu haben, dass Hélène zur Erziehung des Kindes nicht fähig ist. Die Beweise zu «beschaffen», schickt er ihr einen jungen Mann auf die Fersen, dem er als Lohn für die Erfüllung des Auftrags einen guten Posten in Aussicht stellt. Hélène ahnt vorerst nicht, was der Zuschauer weiss: Dass ihr Fallen gestellt werden. Sie hat auf ihrer Seite nichts als ihre Entschlossenheit, ihren Mut und die Ehrlichkeit ihrer Absichten. Thomas, der Agent des alten Régnier, legt es darauf an, ihre Beziehungen zur Umwelt zu untergraben. Wer isoliert ist, beginnt Dummheiten zu machen, überlegt er. Der Plan gelingt halbwegs, aber Hélène bleibt sich selber treu, bietet dem Gegner die Stirn und lässt selbst in Augenblicken der Verwirrung nicht von ihrem Ziel ab, das Kind zu retten. Diese Geradheit macht sie letztlich für die Anschläge unerreichbar, macht sie auch zur «Heldin» in einem im Film heute kaum mehr üblichen Sinne. Chabrol greift erklärtermassen zurück auf die Tradition des klassischen französischen Dramas. Er lässt den Zuschauer um Hélène bangen, lässt ihn aber auch die moralische Kraft erkennen, die sie über die Abgründe führt.

Auf der Gegenseite verkörpert Régnier Gier und zerstörende Macht des Besitzes. Hélène kämpft für Charles und nun ebenso für ihr Kind um die Freiheit von dieser Macht, die rund um sie herum wirksam ist. Überall zieht Régnier an Fäden, arbeiten sein Geld und sein Einfluss gegen sie — überall jedenfalls, wo Schwächen der Korruption den Weg bereiten. Das gilt für Régniers Frau, für Thomas und für die Leute in der Pension, in der Hélène wohnt. Chabrol bedient sich zur Kennzeichnung dieser Seite recht drastischer Mittel: Süchte, Triebverfallenheit und skrupelloser Zynismus werden aufgereiht und geben dem Film bisweilen das unbehagliche Klima eines zwar kühlen, aber doch reichlich plakativen Unsitten-Bildes. Mit dieser schwächsten Seite von «La rupture» bewegt sich Chabrol in unmittelbarer Nachbarschaft zu seinen jahrelangen Kommerz-Arbeiten.
Bei diesem Vorbehalt ist freilich in Rechnung zu stellen, dass Chabrol sein Drama nicht einfach in einer realistisch geschilderten Welt ansiedelt. Bezeichnenderweise verlautet über den Handlungsort (vermutlich Brüssel) nichts Bestimmtes, besteht dieser Handlungsort nur aus Elementen der Grossstadt-Kulisse, die sich unter der Hand des Autors auf das Irreale hin öffnet. Soziale und psychologische Probleme werden ins Fantastische hinübergespiegelt. Charles' Regression, die Gebrechen der kleinbürgerlichen Gesellschaft in Hélènes Pension oder die Flucht-Versuchung der Halluzinogene werden auf solche Weise vergegenwärtigt. Nur vergegenwärtigt? Die Frage stellt sich natürlich, ob Chabrol bloss Möglichkeiten der Artikulation erprobe — und damit wieder einmal «hohl» sei — oder tiefer zu loten versuche. Letzteres wird nicht überzeugend fassbar; jener Vorwurf erscheint aber vor diesem Film doch zu billig. Nach den strengen und sehr beherrschten Arbeiten der letzten Zeit scheint «La rupture» wieder eher ein Werk des Überganges — oder des Zweifels — zu sein.
ejW

Que la bête meure (Das Biest muss sterben) III. Für Erwachsene

Produktion: Frankreich/Italien (CFDC, UGC); Verleih: Idéal; Regie: Claude Chabrol, 1969; Buch: C. Chabrol, Paul Gegauff, nach dem Roman «The Beast Must Die» von Nicholas Blake; Kamera: Jean Rabier; Musik: Pierre Jansen; Darsteller: Michel Duchaussoy, Jean Yanne, Anouk Ferjac, Caroline Cellier u. a.

Claude Chabrol erklärt die belanglosen Filme, die er während Jahren hergestellt hat, mit dem Zwang, dieses Arbeits-Angebot anzunehmen — oder zur Untätigkeit verurteilt zu sein. Wie es sich damit auch immer verhalten mag, jedenfalls haben die jüngsten Filme des einstigen Vorreiters der «nouvelle vague» wieder entschieden an Interesse gewonnen. Der vorliegende — der 1969 noch vor «Le boucher» (Fb 12/69) entstanden ist — zeigt zwar noch immer etwas von den Eigenarten, die man Chabrol oft zum Vorwurf gemacht hat: Den Ästhetizismus, das Melodrama, eine gewisse Härte in der Menschen- und Milieuzeichnung. Aber das alles steht hier nicht in isolierter Selbstherrlichkeit, sondern in einem Zusammenhang, den man als eine Tragödie der Rache bezeichnen kann.
Chabrol und sein langjähriger Szenarist Paul Gegauff gingen aus von einem englischen Kriminalroman, von dem sie das zentrale Handlungsmotiv übernahmen: Einem noch jungen Witwer wird sein einziges Kind überfahren, wobei sich der Fahrzeuglenker durch Führerflucht der Verantwortung entzieht. Der Vater des Opfers beschliesst, sein weiteres Leben der Rache zu opfern: «Ich werde einen Mann töten. Ich kenne weder seinen Namen, noch seine Adresse, noch sein Aussehen, aber ich werde ihn finden und töten», schreibt er in sein Tagebuch. Es soll eine kühle, eine langsame Rache werden.
Die Chancen für das Unterfangen des Rächers sind gering, da die polizeiliche Fahndung ergebnislos bleibt. Doch der Zufall, auf den er hofft, kommt ihm überraschend prompt zu Hilfe. Etwas anderes hingegen hat er nicht in Rechnung gestellt: Dass er es mit Menschen zu tun haben wird, dass er selber Mensch ist und nicht nur kühler Exekutor seiner Gerechtigkeit. Er lernt die Begleiterin des schuldigen Fahrzeuglen-

kers kennen und beginnt sie zu lieben. Dieser selbst erweist sich als rücksichtsloser und brutaler Erfolgsmensch, den zu hassen aber allzu leicht fällt. Gehasst wird er darum auch von seinem eigenen Sohn, zu dem der Fremde in ein ersatzweises Vater-Sohn-Verhältnis und zugleich in eine Art Komplizenschaft gerät. Als der Verabscheuungswürdige tatsächlich eines grausamen Todes stirbt, klagt sich der Sohn selber des Mordes an. Die Rache ist vollzogen — von wem, bleibt unklar —, aber der Rächer fühlt sich nun selber schuldig am Sohn des Opfers und gibt sich seinerseits den Tod.
So hart, so kühl sich der Film in der Beschreibung der Personen und in der ausgesuchten Schönheit seiner Bilder — zumeist in bretonischer Landschaft — präsentiert, so wäre es doch voreilig, ihm Zynismus oder Lust am Grausamen vorzuwerfen. Chabrol lenkt das Interesse des Zuschauers — offenbar im Gegensatz zur Vorlage — von den kriminalistischen Details weg zu den Beziehungen zwischen den Menschen, zum inneren Weg des Rächers. Ein Stück weit mindestens wird das Rachemotiv, das in unserer zivilisierten Gesellschaft vor allem anonym und in Form von Vorurteilen noch sehr stark wirksam ist, überwunden. Im Titel, der auf ein Brahms-Lied und von dort weiter auf das Alte Testament verweist, bekommt das Wort «Tier» nachträglich einen anderen, einen fragenden Klang: Wer ist genug Mensch, das «Tier» nur im anderen sehen zu können? ejW

Dällebach Kari II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Schweiz (Stella-/Atlantic-Film); Verleih: Rialto; Regie: Kurt Früh, 1970; Buch: K. Früh, nach der Dällenbach-Biografie von Hansruedi Lerch; Kamera: Fritz E. Mäder; Musik: Tibor Kasics; Darsteller: Walo Lüönd, Lukas Ammann, Annemarie Düringer, Ellen Widmann, Hans Gaugler, Franz Matter, Fritz Nydegger, Peter Markus, Paul Roland, Margrit Winter, Erwin und Franziska Kohlund.

Den meisten Deutschschweizern sind Dällenbach-Witze ein Begriff. Aber die wenigsten wissen etwas über ihren Urheber, Karl Dällenbach. Er wurde 1877 geboren und verbrachte seine Jugendzeit, nach dem frühen Tode des Vaters, zusammen mit acht Geschwistern auf einem Bauernhof bei Biglen. Nach einer Coiffeurlehre in Worb arbeitete er zwei Jahre in Murten. Als 23jähriger übernahm er 1900 an der Neuengasse in Bern ein kleines Coiffeurgeschäft. Mit seinen träfen und schlagfertigen Witzen wurde der wegen einer Hasenscharte sprechbehinderte Coiffeurmeister zu einem weitherum bekannten Berner Original und Saufkumpan. Hoffnungslos an Krebs erkrankt, suchte Dällenbach am 21. Juli 1931 in der Aare den Freitod.
Kurt Frühs neuer Dialektfilm ermöglicht es nun, auch dem Menschen hinter den vielen Anekdoten und Geschichtchen zu begegnen. Der Regisseur hat es glücklicherweise vermieden, die Lebensgeschichte bloss als Anlass für einen oberflächlichen Filmschwank mit verfilmten Dällenbach-Witzen zu nehmen. Im Gegenteil, Früh hat mit seinem zehnten Spielfilm (es sei erinnert an «Polizischt Wäckerli», «Oberstadtgass», «Bäckerei Zürrer» und «Hinter den sieben Gleisen») einen subtilen, sorgfältig fotografierten und in manchen Milieudetails präzisen Dialektfilm geschaffen. Gestützt auf die Dällenbach-Biografie von Hansruedi Lerch und auf ein junges Mitarbeiterteam ist ihm die Nachzeichnung eines im Grunde tragischen Kleinbürgerschicksals gelungen. Schauplatz ist ein vorwiegend nächtliches Bern, dessen Lauben und enge Gassen an ein Höhlensystem erinnern, aus welchem allenthalben etwas Unheimliches und Bedrohliches dräut. Personifiziert wird dieses Unbehagen in der Figur des Stromers (Hans Gaugler), der von der Konzeption her verwandt ist mit dem schwarzen Geiger in Hans Trommers «Romeo und Julia auf dem Dorf» (1941). Diese Figur scheint mir allerdings etwas aufgesetzt zu wirken, wie auch die Zitate aus den «Leichenreden» des Berner Pfarrers Kurt Marti. Als schwersten Mangel betrachte ich aber die Fehlbesetzung einiger Nebenrollen, in denen nicht glaubwürdig gespielt, sondern bloss chargiert wird. Unbekannte Gesichter wären hier besser am Platze gewesen.

Hervorragend ist die schauspielerische Leistung Walo Lüönds. Es gelingt ihm, die Darstellung Dällenbachs psychologisch glaubhaft und auf dessen tragischen Hintergrund hin durchschaubar zu machen. Lüönd macht das Gehaben Dällenbachs, seine Spässe und Witze als Selbstschutz eines Aussenseiters und Einsamen erkennbar, der lebenslang an seiner Hasenscharte leidet und nie darüber hinweggekommen ist, dass seine erste grosse Liebe zu einer Fabrikantentochter gescheitert war, weil ihre Eltern den schüchternen Coiffeurlehrling als nicht standesgemässe Partie abgelehnt hatten. Von seinen Kollegen wurde er immer wieder zum Trinken animiert, weil er nur sprach, wenn er trank. So wurde er auch gesundheitlich allmählich kaputtgemacht. Dällenbachs Spöttereien und Scherze waren die Waffen eines einsamen, unglücklichen Menschen, der seine eigene Verletzlichkeit zu verbergen suchte. ul.
(Vgl. Interview Seite 61)

Dramma della gelosia (Eifersucht auf italienisch)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Italien (Dean Film-Jupiter/Generale Cinematografica), Spanien (Midega Film); Verleih: Warner; Regie: Ettore Scola, 1970; Buch: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, E. Scola; Kamera: Carlo di Palma; Musik: Armando Trovajoli; Darsteller: Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Giancarlo Giannini, Manolo Zarzo, Marisa Merlini, Hercules Cortes u. a.

Oreste liebt Adelaide, Adelaide ihrerseits liebt Oreste und Nello — es muss böse enden. In Form von Rückblenden erzählt Oreste der Polizei, wie er, ein einfacher Maurer, die Blumenverkäuferin Adelaide kennenlernte, seine alternde Gattin verliess und sein Glück so lange genoss, bis der Pizzenbäcker Nello in sein Leben trat. Blühte zu Beginn noch die Freundschaft zu dritt, so verliebte sich Nello jedoch bald in das Mädchen und die Schwierigkeiten begannen. Der Tod Adelaides, die die beiden eifersüchtigen Streithähne trennen wollte und dabei von Oreste unbeabsichtigt erstochen wird, macht das Drama komplett.
Gefühlvoll inszenierte Dreieckgeschichten sind meist ein Garant für den Erfolg eines Filmes, speziell dann, wenn ihnen ein tüchtiges Mass «Italianità» beigemischt wird. Dass man mit «Dramma della gelosia» ganz entschieden Erinnerungen und Assoziationen erwecken und an den seinerzeitigen Erfolg Pietro Germis anknüpfen will, verrät schon der deutsche Verleihtitel «Eifersucht auf italienisch». Laut Presse-Information ging es Regisseur Ettore Scola sogar darum, «in die Arbeiterklasse Roms zu gehen und deren Neigungen und Schwächen aufzudecken». Der in dieser Aussage erhobene Anspruch auf ernstgemeinte Sozialkritik wird aber nicht erfüllt, es sei denn, man verstehe unter Sozialkritik malerisch angeordnete Müllhaufen, von Unrat übersäte Strände, triste Mietkasernen oder mit Schlagworten der PCI beschriebene Transparente.
Und trotzdem: Der Film vermag teilweise zu überzeugen; sei dies nun in formaler Hinsicht, wo der oft mit Verfremdungseffekten spielende Stilmischmasch von der ersten bis zur letzten Einstellung konsequent durchgehalten wird, sei es, weil sich unter der oberflächlichen, klamaukhaften Lustigkeit typisch menschliche Verhaltensweisen erkennen lassen, sei es, weil dem Regisseur in einzelnen Fällen durchaus akzeptable Situationskomik gelingt.
«Dramma della gelosia» war der offizielle italienische Beitrag an den letztjährigen Filmfestspielen von Cannes und verhalf Marcello Mastroianni (Oreste) zum 1. Preis für die beste männliche Darstellung. Er ist zusammen mit Monica Vitti (Adelaide) und Giancarlo Giannini Gewähr für die obenerwähnte Italianità; und sie ist die Hauptperson dieses Werkes, das keinen Anspruch auf hohe künstlerische Qualität erheben kann und darf. Tränenumflorten Blicks spricht man vom Tod aus Liebe, mit viel Pathos verteidigt man Namen und Ehre und mit sehnsüchtigem Seufzen sinkt man einander in die Arme. Der Film lebt von diesem Gefühl, von gespielter, oft hochgespielter Leidenschaft — aber böse sein kann man ihm nicht. bl.

Oh! What a Lovely War (Oh, wie ist der Krieg doch schön)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Grossbritannien (Accord/Paramount); Verleih: Starfilm; Regie: Richard Attenborough, 1969; Buch: L. Deighton, nach Joan Littlewoods gleichnamigem Bühnenstück; Kamera: Gerry Turpin; Musik: Alfred Ralston; Darsteller: Dirk Bogarde, Phyllis Calvert, Jean-Pierre Cassel, John Clements, John Gielgud, Jack Hawkins, Kenneth More, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Vanessa Redgrave, Ralph Richardson, Maggie Smith, Susannah York, John Mills u. a.

Der englische Schauspieler Richard Attenborough hat sich für seinen zweiten Film eine anspruchsvolle Aufgabe gestellt. Die Übertragung des schon für die Bühne unkonventionell gefassten Stücks «Oh, What a Lovely War» von Joan Littlewood.
Mit beträchtlichem Aufwand an Darsteller-Prominenz in grösseren und kleineren Rollen hat er die satirische Show vom Ersten Weltkrieg als Variété-Veranstaltung am Strand eines englischen Badeorts aufgezogen: Patriotische und Soldaten-Lieder begleiten den Wechsel zwischen Szenen auf dem diplomatischen Parkett, im englischen Hauptquartier und an der Front, jene kabaretthaft stilisiert, diese mehr oder weniger realistisch. In diesem «mehr oder weniger» steckt die Problematik der Inszenierung. Attenborough hat sich für die Schützengraben-Bilder nicht zu einem harten Realismus entschlossen, sondern den Stil ästhetisch herausgeputzter Kriegsfilme übernommen. Das mag wohl ironisch gemeint sein, aber es bewirkt nicht den Kontrast, der dem Zuschauer würgend an die Kehle ginge. Hier und da wird die gespenstische Distanz zwischen patriotischen Formeln und Kriegswirklichkeit für den Zuschauer erlebbar; gelegentlich wird auch deutlich, was hinter den sarkastischen Texten von Soldatenliedern als Erfahrung steckt. Doch das sind vereinzelte Augenblicke in einem langen und lang wirkenden Film. Das Ganze bleibt doch nur ein Spiel, das mindestens denjenigen, der nicht aus eigener Erinnerung gefühlsmässige Beziehungen zu den aufgegriffenen Texten mitbringt, bloss soweit betrifft, als Pointen über die Rampe kommen. Auch damit haperts aber, weil Attenborough vielleicht vom Bühnenstück her weiss, was er will, aber zu wenig Erfahrung hat, wie es auf der Leinwand zu machen wäre. ejW

Me, Natalie (Ich, Nathalie) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: USA (Cinema Center Films); Verleih: Columbus; Regie: Fred Coe, 1968; Buch: A. Martin Zweiback, nach einer Originalstory von Stanley Shapiro; Kamera: Arthur J. Ornitz; Musik: Henry Mancini; Darsteller: Patty Duke, James Farentino, Martin Balsam, Elsa Lanchester, Salome Jens, Nancy Marchand, Deborah Winters und andere.

Nathalie ist ein hässliches Mädchen. Zumindest ist sie davon überzeugt und leidet darunter. Schon als Kind war sie unglücklich, und ihre Eltern konnten sie nur mit dem Versprechen trösten, dass sie eben später als junges Mädchen hübsch würde. Aber dieses Versprechen erfüllte sich nicht. Ebenso enttäuschte sie ihr geliebter Onkel, der ihr zwar den Unterschied zwischen inneren und äusseren Werten erklärt und sie beharrlich Prinzessin nennt, dann aber eine grelle Sextype als Braut heimbringt, die für Nathalie keinerlei innere Werte besitzt. So vertrotzt sie sich gegen die Gesellschaft, schliesst sich demonstrierenden Studenten an, verlässt das Elternhaus und beginnt sich zu emanzipieren. Das endet im Liebesverhältnis mit einem Maler, der sich später als verheiratet entpuppt, ihr aber so viel Selbstbewusstsein schenkt, dass sie die Kraft besitzt, auf ihn zu verzichten und ein neues Dasein der inneren Freiheit und Lebensbejahung zu beginnen.
Um die Geschichte als echte Tragödie mit gutem Ausgang zu erkennen, muss man hinnehmen, dass Nathalie eben «hässlich» ist, auch wenn das hauptsächlich auf unvorteilhafte Aufmachung und Kleidung zurückgeht. Im Grunde aber geht es ja um den schmerzlichen Prozess der Ichfindung eines Aussenseiters, der nur den Mut zur

eigenen Persönlichkeit gewinnen muss. Diese Entwicklung vermag Patty Duke durchaus plausibel zu machen. Ihre Nathalie ist ein echter, lebendiger Mensch, der mit seinem Mut zur Individualität auch immer mehr Sympathie gewinnt. Der Regisseur Coe lotete den Stoff freilich nicht zu tief aus, sondern beschränkte sich auf ordentliche Handwerksarbeit und die äusseren Mittel eines exzentrischen Dekors. Er macht es daher schwer, den allgemeingültigen Kern aus der bunten Geschichte, die oberflächlich gesehen sehr an Illustrierte denken lässt, herauszulösen. Findet man ihn aber, hat man auch gute Unterhaltung von einiger Qualität. Fs

---

Women in Love (Liebende Frauen) III—IV. Für reife Erwachsene 71/93

Produktion: Grossbritannien (Brandywine Prod.); Verleih: Unartisco; Regie: Ken Russel, 1969; Buch: Larry Kramer, nach dem Roman von D. H. Lawrence; Kamera: Billy Williams; Musik: Georges Delerue; Darsteller: Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson, Jennie Linden u. a.

Das Geschehen spielt zu Beginn der zwanziger Jahre. Ursula und Gudrun, ein kultiviertes und emanzipiertes Geschwisterpaar, lernen eines Tages den jungen Zechenbesitzer Gerald und dessen intimen Freund Rupert kennen. Vor der Kulisse einer hässlichen mittelenglischen Bergwerkstadt entwickeln sich die beiden so verschiedenen Freundschaften. Während Rupert und Ursula zwei optimistische, suchende und sehr weiche Charaktere sind, steht bei Gerald und Gudrun nicht die Liebe, sondern das drängende sexuelle Verlangen im Vordergrund. Nach dem tragischen Tod von Geralds Schwester und seinem Vater suchen die beiden Paare — Ursula und Rupert haben inzwischen geheiratet — Abwechslung und Entspannung bei einem Winterurlaub in Zermatt. Nach Abreise des Ehepaares bricht zwischen Gerald und Gudrun offener Streit aus. Seiner überdrüssig geworden, wendet sich das Mädchen einem gnomenhaften deutschen Bildhauer zu; Gerald verübt Selbstmord.
Um den in seiner Thematik heute wohl unaktuellen und stellenweise verstaubt wirkenden Film zu verstehen, muss man sich mit dem Autor des dem Werk zugrundeliegenden Romans beschäftigen und zugleich die historischen Bezüge herstellen. «Wahrscheinlich kann man einen Roman wie diesen einer angefaulten Menschheit wie der unseren überhaupt nicht anbieten. Ich habe das Gefühl, die humanen Empfindungen und das freie Lebensgefühl meiner Mitmenschen nicht einmal in Gedanken wecken zu können» — so äusserte sich D. H. Lawrence (1884—1930) während der Niederschrift seines Buches «Women in Love». Der heute noch umstrittene, dessen ungeachtet aber gleichwohl oft geniale Schriftsteller verstand sich als Prophet einer besseren und menschlicheren Welt als er sie selbst erlebt hatte. Seiner Meinung nach waren der wirtschaftliche Aufbruch und die Mechanisierung der Zivilisationsgesellschaft hauptverantwortlich für das Chaos, das in der Welt entstanden war. Er war überzeugt, dass die daraus resultierende Existenzangst dazu geführt hatte, «mechanische und intellektuelle Experimente durchzuführen, aber keine Männer und Frauen mehr zu schaffen». Die so entstandene Disharmonie versuchte er zu korrigieren, indem er die natürliche Beziehung der Geschlechter in den Mittelpunkt stellte; sein Ziel war es, die Heuchelei der traditionsgebundenen bürgerlich-moralistischen britischen Geisteswelt zu zerschlagen und die Gegenwartskultur durch «Rückkehr zum Trieb» zu erneuern. Man mag der von ihm vertretenen Moral zweifelnd bis ablehnend gegenüberstehen, doch steht heute fest, dass Lawrence mit seinem literarischen Werk nicht unwesentlich der allgemeinen Desillusionierung der zwanziger Jahre entgegengewirkt hat.
In «Liebende Frauen» wird ein Modell dargestellt, an dem Lawrence die verschiedenen Formen der Erotik aufzeigt. Während sich die vermeintliche Zuneigung zwischen der Bildhauerin Gudrun und Gerald mehr und mehr als sexuelle Faszination und Urkampf zwischen Weiblichem und Männlichem an sich entpuppt, bahnen sich zwischen der Lehrerin Ursula und Rupert echte zwischenmenschliche Beziehungen an, die nicht nur auf sexueller Ebene bestehen und darum auch Erfüllung finden. Die dritte Form der Liebe ist die Zuneigung zwischen Gerald und Rupert, deren homo-

sexueller Hintergrund immer wieder spürbar, nie aber völlig transparent wird. Hier werden, wie bei anderen Szenen übrigens auch, autobiographische Bezüge deutlich, denn der engen Freundschaft mit John Middlestone Murry wegen wurde der Autor der Homosexualität bezichtigt — was das im puritanischen England bedeutete, kann man am Beispiel Oscar Wildes ermessen.
Für die Verfilmung des Stoffes wurde Ken Russel engagiert — ein «dem Realismus huldigender Mann», wie das Presseheft verrät. Der vom Dokumentarfilm kommende Künstler versuchte denn auch, eine buchkonforme Verfilmung zu schaffen und die in der Vorlage unterschwellig spürbare Atmosphäre von Düsterkeit und Schwülstigkeit, von Industrielandschaft und dräuendem Naturmythos in den Film umzusetzen. Das Ergebnis ist ein Werk, das wohl in vielem Lawrences Stimmungsbildern gerecht wird, den heutigen Zuschauer jedoch kaum noch anspricht. Neben einigen grossartigen Szenen — so etwa der als Ventil für unterdrückte Gefühle wirkende, verbissene Ringkampf Geralds mit Rupert, nackt im Schein eines Kaminfeuers, der die beiden Männer einander seelisch näher bringt und das latente homosexuelle Element spürbar werden lässt — wird zu oft mit vordergründigen Symbolen gearbeitet, die vielleicht den missionarischen Eifer des Autors erahnen lassen, jedoch nur schwülstige Stimmung schaffen und Lacher provozieren. Zum Schluss bleibt noch hinzuzufügen, dass es Russel mit «Women in Love» gelungen ist, einen erotischen Film zu schaffen, wie er heute kaum mehr anzutreffen ist. Und dies ist, so meine ich, im Zeitalter des grobschlächtigen und verrohenden Pornofilms erwähnenswert. bl.

Diary of a Mad Housewife (Die sanfte Rebellin) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: USA (Frank Perry/Universal); Verleih: Universal; Regie: Frank Perry, 1971; Buch: Eleanor Perry, nach dem Buch von Sue Kaufman; Kamera: Gerald Hirschfeld; Darsteller: Richard Benjamin, Frank Langella, Carrie Snodgress, Lorraine Cullen, Frannie Michel u. a.

Eines ist in diesem Frauen-«Tagebuch» rasch klar: Der Ehemann ist ein dummer Kerl. Mit dem Eifer eines streberhaften Primarschülers reckt er sich nach sozialer Anerkennung, rennt er einer synthetischen Vorstellung vom Erfolgs-Typ nach und trampelt dabei elefantenmässig auf seiner Frau herum. Er behandelt sie abwechslungsweise als Hausboy, als begriffsstutziges Kind oder als Trieb-Kätzchen für seine «Spiele im Heu». Dass er selber bei so wenig Vernunft ein erfolgreicher Anwalt sein soll, ist dem Film schwer zu glauben.
Frank Perry bemüht diese Karikatur, um Mitleid für die amerikanische Frau und ihre Überforderung zu erregen. Ob er aber wirklich so dick auftragen muss, um sich verständlich zu machen? Glaubwürdigkeit gewinnt er jedenfalls auf diese Weise nicht, und ob er kritische Einsicht erzeugt, ist sehr fraglich. Wohl sind in seinem Film Hinweise auf negative Aspekte des «american way of life», auf Erfolgsdenken und sozialen Zwang, nicht zu übersehen. Aber die Gefühle des Zuschauers werden allzu bequem für die Person der Heldin und gegen diejenige ihres Gatten eingenommen. Das erspart das Nachdenken darüber, ob Ehekonflikte wirklich so sind und was allenfalls vorzukehren wäre. Statt dessen suggeriert der Film, der armen — aber natürlich hübschen — Frau bleibe bloss der Versuch, fremd zu gehen; womit der Vorwand für die obligaten, der Gefühlslage entsprechend weichgezeichneten Bettszenen gefunden ist. Der Zuschauer darf ihnen um so unbeschwerter beiwohnen, als der Ehebruch ebenfalls ins Fiasko führt: Da steckt die altbekannte Anpassung an die Moral drin; desgleichen bringt der Schluss ohne Happy-End die Anpassung an einen Realismus, den der Film in seiner ganzen Gestalt verleugnet.
«Diary of a mad housewife» bietet aufgewärmte, etwas modernisierte Hollywood-Technik. Darüber täuschen die diskutablen Aspekte des Films nicht hinweg. Ein an sich beachtliches Thema wird aufgelöst in einem bittersüssen Gemisch von distanzlos vorgezeigter Wohlstandskulisse, vereinfachten Konflikten und gefühlig angereichertem Glamour: Das schlürft sich leicht und wirkt dennoch problemschwer. ejW