Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 22 (1970)

Heft: 6

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 07.01.2026

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

Der Würgeengel

El angel exterminador

Produktion: Mexico, 1962
Regie: Luis Bunuel
Besetzung: Silvia Pinal, José Baviera, Claudio Brook
Verleih: Victor

ms. Im Jahre 1962 in Mexiko, seiner Exilheimat, entstanden, ist Luis Bunuels «Würgeengel», ein Film, der, nach «Viridiana, sich zurückwendet zur Allegorie. Waren in «Viridiana», deren stilistischer Grundzug realistisch ist, dennoch jene von Bunuel bevorzugten surrealistischen «images-chocs» integriert, die den tieferen Sinn enthalten, so ist «El angel exterminador» ganz und gar ein surrealistisches Schlüsselwerk. Der Zuschauer, der die Geschichte dieses Films realistisch versteht, wird also einen Zugang zu ihr nicht finden.

Es ist die Geschichte einer Party: Angehörige der obersten Gesellschaftsschicht unterhalten sich in einem Salon. Es ist das Gesellschaftsspiel der Urbanität und der Kultur, das sie bieten. Als die Gäste aufbrechen wollen, können sie das Haus nicht verlassen: unbekannte, unheimliche Kräfte halten sie fest. Der Zirkel des Banns, von dem sie eisern umschlossen sind, kann von keinem durchbrochen werden. Entsetzen packt sie alle, und nach und nach fallen alle Masken. Die Urbanität des Umgangs zerschellt, hinter der Fassade der Zivilisiertheit tauchen die wahren Gesichter auf. Fratzen der Triebe, der Angst, der Brutalität. Luis Bunuel entkleidet die Gesellschaft, die sich ihre Humanität zugute hält und die diese Humanität gesichert glaubt in den Institutionen der Autorität, welche da sind Staat, Kirche und Geld, bis auf die innerste Schicht: jenen bestialischen Instinkt der gegenseitigen Zerfleischung.

«El angel exterminador» ist eine Komödie, eine sehr schwarze allerdings. Man hat sie dem Theater des Absurden als zugehörig bezeichnet, doch trifft das tatsächlich nur insofern zu, als dieses Theater seinerseits zurückweist auf den Surrealismus, dem Luis Bunuel künstlerisch entstammt und den er im Film auf die Höhe der künstlerischen Verbindlichkeit gebracht hat. Das Vertrauen in die etablierte und rationale Wirklichkeit soll erschüttert werden, und Luis Bunuel besorgt dieses provokatorische Geschäft in diesem Film für einmal auf komödiantische Art. «El angel exterminador» ist deshalb nichts weniger als etwa lustig. Das Lachen, das dann und wann aufkommt, ist kaum befreiend; es ist das erschrockene Lachen der Selbstentlarvung.

Das Arrangement

The Arrangement

Produktion: USA, 1969
Regie: Elia Kazan
Besetzung: Kirk Douglas, Faye Dunaway, Deborrah Kerr, Richard Boone
Verleih: Warner

FH. Der Film zeigt uns einen erfolgreichen Werbefachmann, Sohn eines eingewanderten Griechen mit den verschiedenen Arrangements, die er getroffen hat, um bestehen zu können: mit der Firma, den Kollegen, seiner Frau, Arrangements sind es, weil er im Grund etwas ganz anderes als Direktor ist und etwas ganz anderes tun möchte, sein Innerstes, Eigentliches bei allem unbeteiligt geblieben ist. Doch es will auf die Dauer nicht klappen, er beginnt seine Tätigkeit zu hassen (auch weil das Produkt, für das er zu werben hat, möglicherweise nicht einwandfrei ist). Bald bricht die Krise durch eine junge Frau, die an ihm, nicht an seiner Stellung oder an seinem Geld interessiert ist, offen aus und steigert sich bis zur schizoiden Bewusstseinsspaltung und zum Ekel gegenüber allem, was ihn umgibt. Es kommt zu einem Selbstmordversuch, und schliesslich lässt er sich nach qualvollem Hin und Her zwischen Frau und Geliebter, zwischen gesellschaftlicher Stellung und Vagantentum in eine Irrenanstalt sperren. An der Seite der Geliebten wird er versuchen, eine neue, ihm angemessenere Fahrt ins Leben zu versuchen, nachdem er buchstäblich sein ganzes Haus hinter sich verbrannt hat.

Der Film, der wie der zugrunde liegende Roman autobiographische Züge Kazans aufweist, wurde manchenorts als Angriff auf die amerikanische Gesellschaft gewertet, zum mindesten auf den höhern Mittelstand, als Absage an das «Establishment». Sicher steht er diesem kritisch gegenüber, doch wirkt er in keiner Weise als totale Verneinung der bestehenden Ordnung. Geschildert wird das Los eines Mannes, der von seinem armen, von Geld und Macht träumenden Vater schon von Jugend auf falsche Wertbegriffe eingeimpft erhält. Zwar erfüllt er wunschgemäss den Traum des Vaters nach einer Spitzenstellung in Wirtschaft und Gesellschaft, doch muss er ihn mit dem Opfer seines inneren Selbst bezahlen. Er muss erkennen, dass er durch die falsche Berufswahl in eine total falsche Stellung geraten ist, dass zwischen äusserem Erfolg und innerem Bedürfnis eine unüberbrückbare Lücke klafft, wäre er doch viel lieber Schriftsteller geworden.

Allen unsern Lesern und Freunden wünschen wir

frohe, gesegnete Ostern

Verlag und Redaktion
Film und Radio

Primitive und banale Leidenschaften treten in der erzwungenen Kollektivität zu Tage, und die Demaskierten suchen nach einem Sündenbock für die eigene Unzulänglichkeit. («Würgeengel»)

VERZEICHNIS

aller vom 1. Januar bis 31. März 1970 erschienenen Filmbesprechungen, Dient zur Orientierung unserer Abonnenten über die an ihrem Orte gespielten Filme.

TITEL	Nr.	Seite
Alles, was verboten ist	5	68
Arthur Rubinstein	6	86
Asphalt Cowboy	1	3
Charles, tot oder lebendig	5	67
Cactus flower	2	19
Charles mort ou vif	5	67
Col cuore in gola	2	19
Das Arrangement	6	82
Das Mädchen aus der Carnaby Street	2	19
Dead stop	2	19
Die besten Jahre der Miss Brodie	1	2
Die Brücke von Remagen	4	51
Die grosse Gehirnwäsche	4	51
Die jungen Tiger von Hongkong	3	36
Die Kaktusblüte	2	19
Die Legion	6	85
Der Clan der Sizilianer	6	85
Der Scherz	4	50
Der Würgeengel	6	82
Easy Rider	3	34
El Angel Exterminador	6	82
Goodbye, Columbus	2	18
Goto, Insel der Liebe	6	84
Gôto, l'île d'amour	6	84
Hello Dolly!	1	2
Horoskop	2	18
Jagdszenen aus Niederbayern	3	36
Jeff	2	20
Krakatoa, east of Java	3	37
Kvinnors Väntan	3	35
L'amour de la vie	6	86
La Piscine	1	4
Midnight Cowboy	1	3
O! What a Lovely War	4	51
Oh! Wie ist der Krieg doch schön	4	51
Satyricon	5	66
Sehnsucht der Frauen	3	35
The arrangement	6	82
The impossible years	5	68
The Prime of Miss Jean Brodie	1	2
Zum Beispiel: Ehebruch	3	34

Prompte
Ausführung aller
Drucksachen.

Dank vielseitiger
Erfahrung
sind wir in der
Lage, Sie
fachmännisch
zu beraten.

Plüss Druck AG
Köchlistrasse 15
8004 Zürich
Tel. 23 64 34

Es gehört sicher zum Qualvollsten, täglich eine Berufsarbeit vollbringen zu müssen, die einem zuwider ist. Auch wenn er sie erfolgreich bewältigt, hasst er sie schliesslich aus voller Seele. Dass er schliesslich ausbricht, als er durch die klarer sehende Geliebte zu ahnen beginnt, wozu er in Wirklichkeit fähig und berufen wäre, ist unvermeidlich. Und ebenso unvermeidlich ist, dass er dadurch seine ganze Stellung in der Gesellschaft und die seiner Familie zerstört, und zwar unter Qualen, die auch seine Geliebte zur Verzweiflung bringen. Das wiederum hat zur Folge, dass seine bisherige Umgebung, vor allem seine Frau, die ihn trotz allem liebt, sich mit allen Mitteln dagegen zur Wehr setzt.

Doch mit alldem werden keine grundsätzlichen Fragen aufgeworfen, wird keineswegs die amerikanische Gesellschaft oder ihr Mittelstand in Frage gestellt, abgesehen von einigen kritischen Spritzern. Er selbst trägt die Schuld an der Misere, indem er eine für ihn total falsche Laufbahn einschlug, wenn auch der Wille des dominierenden, primitiven Vaters die Ursache war. Als er sich endlich wieder gefunden hat, findet es der Film als selbstverständlich, dass er sich wieder in das Bestehende einordnet, indem er eine neue Existenz gründet, die seinem wahren Wesen und seiner Bestimmung entspricht.

Bietet diese Geschichte eines Mannes mit dem falschen Beruf somit wenig Stoff für tiefer schürfende Einsichten, enthält sie nicht mehr die erleuchtende und manchmal überwältigende Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Problemen der Zeit wie in seinen frühern Filmen, so ist doch der alte Kazan in der Gestaltung noch da. Zwar ist auch hier der einst hinreissende Atem schwächer geworden, muss Bekanntes und bis zum Ueberdruss Geschautes die nicht mehr so reich sprudelnde Einbildungskraft ersetzen, so dass ein Anflug von Melodramatik nicht immer ganz ferne bleibt. Doch erscheinen immer noch prall geladene Bilder und Situationen, bleibt ein Rhythmus der Gestaltung und eine auf sensiblem Einfühlungsvermögen beruhende Menschengestaltung. Auch die Schauspieler sind ausnahmslos mit Verve mitgegangen, so dass immer noch ein ausserordentlicher Film zu vermelden bleibt.

Der erfolgreiche Werbefachmann (Kirk Douglas) bei der Arbeit, während seine Geliebte im Hintergrund fühlt, dass er sein Bestes und Eigenstes hier nutzlos vertut. («Das Arrangement»)

Goto, die Insel der Liebe

Gôto, l'île d'amour

Produktion Frankreich, 1968
Regie: Walerian Borowczyk
Szenario und Dialog: Walerian Borowczyk
Darsteller: Ligia Branice, Pierre Brasseur, Guy Saint-Jean, Jean-Pierre Andréani, Ginette LeClerc
Verleih: Victor Film

Grand Prix des Cinémas d'Art et d'Essai, (International Challenge), Prix Georges Sadoul

bj. Diesen fast bis ins Letzte bewältigten Film muss man gesehen haben: er lässt sich nicht beschreiben. Man müsste jede Sequenz, jeden Gegenstand, jede Kamerabewegung und jede Grossaufnahme erwähnen. Und selbst dann hätte man nur die Einzelteile aufgezählt, deren Ganzheit unendlich viel mehr ist als deren blosse Summe, nämlich ein magistrales Werk von grosser poetischer Inspiration, das mit kaum einem anderen Film vergleichbar ist. Hier tut sich eine tief menschliche und zugleich groteske Welt auf, in der wir uns, trotz aller makabren Fremdartigkeit, selbst erkennen, und der verzweifelt schöne Schrei der Amour fou lässt keinen Zuschauer indifferent.

Eine der zentralen Sequenzen — eine der schönsten, die uns die siebte Kunst je gegeben hat — zeigt die Absolutheit der Gefühle in diesem Werk auf, jene verrückte, aber auch hilflose, verletzbare Liebe, die alles bedeutet und doch bodenlos ist, und mit der Sinn und Absurdität unserer Existenz stehen und fallen. Goto III. (Pierre Brasseur), Herrscher über die kleine Insel Goto, die seit dem denkwürdigen Erdbeben von 1887 von der Umwelt hermetisch abgeschnitten ist und es auch bleiben soll, spielt mit Glossia, seiner Frau (Ligia Branice) am Meeresstrand. Glossia kommt eben von ihrem Liebhaber, dem Leutnant Gono, bei dem sie in der Reitstunde war. Der etwas ruppige, tyrannische und zugleich tragisch liebesbedürftige Goto erahnt deren Verhältnis. Am felsigen Ufer entdeckt er nun das Boot, mit dem Glossia und Gono anderntags fliehen wollten von dieser erstarrten Insel, für die ein derartiges Verbindungsmittel ein Verbrechen bedeutet. Gono zerstört nun vor der machtlosen, entsetzten Glossia das Boot: die letzte, die einzige Hoffnung, die Zukunft, die einzige Möglichkeit, von dieser Insel, in der alle Uhren stehen bleiben, zu fliehen in eine Welt des wirklichen Lebens — der lebenden Liebe. Durch diese Bootszerstörung lässt Goto auch erkennen, dass er über das Liebesverhältnis Bescheid weiss: also auch diese allerletzte, innere Insel wird unbewohnbar. Immer wieder zeigt nun Walerian Borowczyk das Boot, wie es untergeht in der Brandung, Gotos Einsamkeit, das Gesicht der weinenden Glossia, das Unbegreifliche der erlöschenden Freude, der zugrunde gehenden Hoffnung. Und nun geschieht das Unfassbare: Glossia eilt in ihrem Schmerz, zum Händelschen Concerto Grosso, zu den Pferden, holt einen dicken Ueberwurf, kehrt, weinend, zu Goto zurück, umwickelt ihn mit aller Hingabe, wärmt ihn mit einer Zärtlichkeit einer bedingungslosen, übermächtigen Liebe, die nun als absolutes Gefühl alle Grausamkeit und Tragik überwölbt. In der folgenden gegenseitigen Liebesbezeugung, lediglich in Blikken und Gesten erkennbar, verbindet sich Borowczyks nur scheinbare Gegensätzlichkeit von Groteskem und Schönem, Absurdem und Sinngebendem; die Existenz des Sensiblen, der Schmerz über das triste Leben, die endgültige Desillusion brechen hier in einem einzigen Liebesschrei durch, der nicht mehr nach Eigennamen, sondern nach dem ebenso Verletzten und Hilflosen im andern fragt. Die Nacktlegung der Gefühle, die Vision unserer inneren Welt erfährt hier ihre visuelle, physische Gestaltung.

In diese bereits äusserst fragile und explosive Welt dringt nun Grozo (Guy Saint-Jean), ein fürchterlicher Emporkömmling, der im Zweikampf der zum Tode verurteilten Gefangenen einen Riesen besiegte und nach königli-

cher Sitte begnadigt wurde. Die Hunde des Herrschers, die Schuhe des Hohen Paares musste er anfänglich besorgen sowie die einzige Plage, welche die Lethargie des Kleinstaates bedroht, die Fliegen, bekämpfen. Dann bringt er seinen Vorgänger um. Darauf tötet er Goto, lenkt den Verdacht auf den Leutnant, der hingerichtet wird: und so ist nun der Weg frei zur Macht. Doch was ist die Herrschaft über diese elendigliche «Friedens»-Insel ohne Liebe? Wollte er überhaupt die Macht? Was ist die Welt Grozos ohne Glossia? Und wollte er nicht schon immer nur Glossia? In einer verzweifelten Verfolgungsjagd versucht er sie zu erreichen, sie, um deretwillen er offenbar alles unternommen hat. Und dann stürzt sie, Glossia, in der königlichen Festung von der Treppe in die Tiefe — und erst hier bricht Grozos wahres menschliches, aufgewühltes Antlitz, das Liebe und nur Liebe verlangte, durch. Vor der toten Glossia, die vielleicht so tot nun auch wieder nicht ist... Jedenfalls weiss auch hier Borowczyk das Geheimnisvolle zu bewahren.

In dieser Beckett ähnlichen apokalyptischen Welt der Grautöne, in dieser immensen Traurigkeit gibt es nur ein mögliches Licht: die Liebe, verkörpert von der zumeist weiss gekleideten, in hellen Sequenzen erscheinenden Glossia. Nur die Liebe scheint den Menschen von seinem eindimensionalen Weg in die innere Verelendung, wie er am Beispiel der gefangenen Fliegen angezeigt wird, abbringen zu können. Die unerfüllte Liebe erscheint hier zudem als Grundlage der alltäglichen Aggressionen und Erniedrigung, und Grozo trachtet immer danach, jene zu verletzen, die auch ihn verletzt, gedemütigt haben: Gono Goto, der Vorgänger (Gomor), ja selbst dem Richter widerfährt Grozos Rache.

Doch auch damit ist eigentlich noch nichts gesagt über den Film, diese wirkliche Unwirklichkeit, diese faszinierende Welt, in der — ohne jede Manie der Symbole oder Metaphern — jeder Gegenstand, jeder Riss in der Mauer, jeder Lichtstrahl, jeder Blick und jede Kamerabewegung am Geschehen und an der gedanklichen Vielfalt dieser Reflexion über die Condition humaine teilhaben. Es ist noch nichts gesagt über die hervorragenden Darsteller und die seltene Sensibilität, die Poesie, die unerschöpfliche Imagination, die intelligente Montage und das Feingefühl Borowczyks, dessen Filmgedicht wie kein anderer Film ins Auge spricht. Es ist dies ein Werk, das man immer wieder neu zu erleben wünscht, und wohl nur ein Meister des Animations-, des Zeichenfilms wie Walerian Borowczyk konnte ein derartiges Universum schaffen.

Der Clan der Sizilianer

Le clan des siciliens

Produktion: USA/Frankreich, 1969
Regie: Henri Verneuil
Besetzung: Jean Gabin, Alain Delon, Lino Ventura, Irina Demick
Verleih: Fox

CS. Jean Gabin, der Mafiapatriarch, sitzt mit den Seinen in Paris am Tisch und schöpft sich eine grosse, den Cholesterinspiegel stark anhebende Portion «Pasta asciutta» aus der Schüssel. Alain Delon hingegen ist der böse jugendliche Killer, dem gleich in der Eingangssequenz mit vielen Details die Flucht aus dem Polizeiauto ermöglicht wird. Lino Ventura dagegen steht diesmal auf der richtigen Seite, ist Polizeikommissar und kämpft sichtlich mit Magengeschwüren. Was alles nicht hindert, dass Henri Verneuil einen sehr sorgsam inszenierten und mit viel Spannung für die Naiven versehenen Panavisionstreifen zustande gebracht hat. Natürlich steht im Mittelpunkt der ganz grosse Coup: Juwelen im Milliardenwert sollen per Flugzeug umgeleitet werden. Eine Villa in Menton wird eingeschoben, wo Irina Demick ganz ohne sonnenbaden muss, damit der Schlusseffekt des Films eingefädelt werden kann.

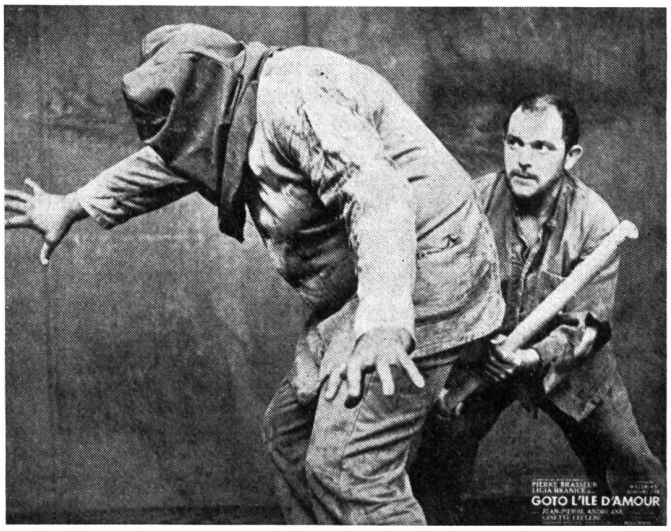
Dann die Villa Medici in Rom, wo die beiden erfahrenen Mafiosi die Beute von morgen inspizieren. Der zweite Mafioso ist Amedeo Nazzari mit rollendem Französisch. Verneuil weiss sehr geschickt zu dosieren. Manche Sequenzen sind von hervorragender Knappheit, so dass man fast völlig vergisst, wieviel Material hier bewegt werden musste. Anderseits ist das Motiv bei aller Brillanz so abgegriffen, dass auch einem Verneuil nichts Neues einfallen konnte. Ebenfalls sehr geschickt macht er sich das heute so aktuelle Motiv der Luftpiraterie zunutze, das hier sorgsamst ausgeschlachtet wird. Ganz knapp vor New York wird das vollbesetzte und mit den Juwelen beladene Flugzeug umgeleitet und sachgemäss entleert. Dass dann am Schluss Eifersucht und die Familienehre der Mafiosi herhalten muss, um die längst zersiebte Gerechtigkeit zu ersetzen, lässt den ganzen Film aufs Niveau der gutgemachten Attrappe absinken.

Die Legion

Produktion: Polen, 1968
Regie: Andrzej Wajda
Besetzung: Daniel Olbry, Beat Tyski
Verleih: Rialto

ms. Es wäre falsch, wollte man Adrzej Wajda als einen Künstler sehen, der das Heldentum verherrlicht. Auch «Die Legion» ist, wiewohl in historischer Verfremdung, ein Abschied vom Helden — spezifisch vom polnischen Helden, jener Leitfigur, nach der das polnische Volk seine Geschichte stilisiert hat, einer romantischen Figur. Falsch allerdings wäre es auch zu übersehen, wie sehr Andrzej Wajda, gerade nun in der «Legion», vom Glanz dieses Heldentums, von der erhabenen Lächerlichkeit des Ehrgefühls, das Rafal treibt, angerührt ist. Es ist das Ehrgefühl eines ganzen Volkes, dem Andrzej Wajda hier ein Denkmal setzt.

Ein Denkmal von glanzvoller Schönheit und jener Heftigkeit, die er immer geliebt hat. Andrzej Wayda ist fasziniert von der Gewalt (darin gleicht er Luis Bunuel, den er ver-



Kampf ums Leben, Kampf um die Liebe. Gozo (Guy Saint-Jean) in «Goto, Insel der Liebe».

ehrt), jedoch nicht von der Gewalt um ihrer selbst willen, vielmehr erkennt er die Gewalt als das Ergebnis einer Wirklichkeit, die er ohne Konzessionen an eine weichliche Beschönigung wahrnimmt. Als Gegengewicht zur Faszination durch die Gewalt durchwebt seinen Film eine tiefe und starke Zärtlichkeit, die jene mässigt; die Zärtlichkeit seinen Menschen gegenüber, die er liebt. Und diese Zärtlichkeit strömt aus in Szenen der Liebe, wie es schönere, leidenschaftlichere in ihrer Ausweglosigkeit nicht gibt.

«Die Legion» ist ein sehr langer Film, aber ein Film auch, der sehr reich ist. Langsam und in einem getragenen, erhabenen Stil rollt er ab, aber seine Schönheit, die jede Szene, jedes Bild, jede Gebärde aussagt, ist nicht vordergründig, und nichts wäre verkehrter, als Andrzej Wajda den Vorwurf des Aesthetizismus und des Formalismus zu machen. Es ist eine reiche, eine tiefe Schönheit, gespeist von einer vehementen Liebe zum Ornament: man könnte von einem barocken Stil sprechen, wäre das Wort nicht zu historisch; eher wird man von Andrzej Wajdas Surrealismus zu sprechen haben, denn die Wirklichkeit wird bei ihn unversehens symbolisch. Gerade «Die Legion» macht deutlich, wie wenig Andrzej Wajda ein Künstler ist, der in seinen Filmen elliptisch vorgeht. Er schmückt aus, integriert in seiner Beschreibung eine grosse Anzahl von ornamentalen Elementen, so dass die Bilder und Szenen ungewöhnlich reich und intensiv werden: Es sind Elemente darin — man vergegenwärtige sich etwa die Szene mit den Geisteskranken, die bei der Eroberung von Saragossa durch die polnischen Soldaten aus ihren Verliesen ausbrechen —, die dem Thema zunächst als fremd erscheinen, die aber unerwartet Perspektiven auftun, Bedeutungen aufschliessen. Eben das, diese Komposition von diversen Elementen des Inhalts und der Form, wird man als Andrzej Wajdas Surrealismus bezeichnen können. Weit entfernt also von einem Naturalismus, den man vermuten könnte, sofern man nur wahrnimmt, mit welcher Genauigkeit Andrzej Wajda die Szenen der Gewalttätigkeit darstellt, ist «Die Legion» der Film eines poetischen Realismus, der in Symbolen sich ausdrückt — bis hin zu jenem vielleicht etwas stossenden, verwegenen und dennoch anrührenden Symbol des Offiziers, der vor der Stadtmauer von Saragossa stirbt: nackt liegt er in den Sand gestreckt, er hat die Leibeswunde, die an Christus erinnert, und seine Arme bilden die Lage des Gekreuzigten. Andrzej Wajda hat hier offenbar jenes Symbol geformt, das er braucht, um die Leidensgeschichte seines Volkes in den Jahrhunderten, in welchen Polen zerstückelt war, in ihrer Ausweglosigkeit, aber auch in jener Romantik zu erhöhen, in einem einzigen poetischen Akt lesbar zu machen. Es ging dabei wohl nicht so sehr darum, das Schicksal des polnischen Volkes in der Gestalt Christi zu symbolisieren, als vielmehr darum, ein Symbol zu finden, an dem sich, weil es ungewöhnlich und auch sogleich verständlich ist, das Verständnis intensiviert. Ein Vorgang, der formal sich legitimiert aus der Neigung und der Fähigkeit Andrzej Wajdas, einen Film, und nun gerade «Die Legion», aufzubauen in streng komponierten Bildern, in welchen die Werte der Form und des wechselnden Spiels mit den Farbtönen des Schwarzweissfilms virtuos und mit einem starken Sinn für die Expression angewandt sind.

Das Zeitgeschehen im Film

Die neuesten, schweizerischen Filmwochenschauen

Nr. 1400: Reckingen — Die Schweiz an der Erfindermesse in Brüssel — Kraftsportgerät — Unser Pavillon in Osaka.

Nr. 1401: Sammlung Oskar Reinhart — Pro Infirmis — Alpine Skimeisterschaften in Gstaad — Eiger-Première.

Arthur Rubinstein

L'amour de la vie

Produktion: Frankreich
Verleih: Rialto

ms. Man braucht kein Hellseher zu sein, wenn man feststellt, dass François Reichenbachs Film über den Pianisten Arthur Rubinstein, «L'amour de la vie», jenen Kritikern nicht recht in den Kram passt, die vom Film, und nun gerade vom Dokumentarfilm, wie dieser einer ist, verlangen, dass er die Strukturen der Gesellschaft freilege und diese, indem er jene als klassengegeben bürgerlich oder repressiv entlarve, zur Veränderung bereitmache. In diesem Fall: diese Kritiker werden François Reichenbach vorwerfen, dass er Arthur Rubinstein nicht denunziere als das Produkt einer bürgerlichen Gesellschaft, für welche er Kunst ausübe als ein Magier und Seelenverkäufer, weil sie eben nichts anderes von der Kunst begehre als eingeschmiegt zu werden in eine erhöhte Seelenlage.

Der Vorwurf ist tatsächlich erhoben worden — er gilt Rubinstein, dem Pianisten, so sehr wie Reichenbach, dem Dokumentaristen, der es den progressiven Kritikern schon seit seinem «L'Amérique insolite» und erst recht seit «Soy Mexico» nicht recht machen kann, weil er die Gesellschaft, so wie sie ist, immerzu nur bestätigt. Nun, François Reichenbach, Franzose, aber einer Neuenburger Familie entstammend, ist es tatsächlich nie um die heute so hochgespielte Veränderung, weder um die des Bewusstseins, noch um die der Gesellschaft, gegangen. Woran ihm liegt und was er, mittels des Films, erlebbar zu machen versucht, ist das Porträt eines Menschen oder einer Landschaft. Jetzt Arthur Rubinsteins.

«L'amour de la vie» war von Rubinstein gedacht als ein bewegtes Erinnerungsbild seines Künstlertums und seiner Rolle als Vater für seine Familie. Reichenbach hat daraus einen Film gemacht, welcher der Eigenart, der Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit eines grossen Interpreten nachspürt. Reichenbach ist fasziniert von der Magie des Spiels von Rubinstein, welche die Symbiose von Poesie, Fülle und Klarheit ist, fasziniert aber auch von der Magie der Persönlichkeit,, die mit diesem Spiel identisch ist. Er begleitet Rubinstein auf einigen Konzertreisen (Spanien, Iran, Israel), folgt ihm auf seinen Wegen durch den Montmartre, wo er bis zu seiner Uebersiedlung nach Amerika lange gewohnt hat, lauscht mit der Kamera seinem Klavierspiel, unterhält sich mit ihm über sein Leben, seinen Werdegang, seine Lebenseinsichten, seine Auffassung vom Künstler und von der Ausübung der Kunst.

Rubinstein stellt sich nicht selber dar — nichts wäre falscher als diese Annahme. Er wird dargestellt: durch die Kamera, die leichtfüssig überall dabei ist, nie eingreift, nirgendwo stört, ein intimer Beobachter bleibt. Reichenbach bestätigt sich auch hier wieder als der filmische Intimist, der er ist. Es geht ihm nicht so sehr darum, wiewohl auch um dieses, den Pianisten zu feiern, der ohnehin gefeiert ist, als vielmehr darum, die Persönlichkeit des Künstlers abzutasten und sie aufzuschliessen. Rubinstein ist ein hinreissender Erzähler, und dem Rhythmus dieses Erzählers schliesst sich der Rhythmus des Films an. Text und Kamera verbinden sich. Rubinstein erzählt, aber er gibt sein Innerstes nicht preis. Was er verschweigt, holt jedoch die Kamera heraus — aus seinem Gesicht, seinen Augen, vor allem aus seinen Händen, während des Spiels, aber auch sonst. So entsteht ein Bild eines Künstlers, dem der Titel des Films, «L'amour de la vie», gerecht wird, selbst hinein bis in die Eitelkeit des Stars, die erkennbar wird als ein nur anderer Ausdruck seiner Vitalität und seiner Freude am Leben.