Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 16

Rubrik: Filmkritik

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: 09.12.2025

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

gesehen – überragende Resultate zu erwarten sind (es handelt sich durchwegs um Amateurproduktionen), sondern weil diese Initiative Premierencharakter hat und neue Perspektiven öffnet. Bis jetzt haben die beiden veranstaltenden Filmorganisationen durch eine rege Jurytätigkeit anlässlich der diversen Filmfestivals der Welt fast ausschliesslich bewertet, was von anderen produziert worden ist. Jetzt wird der Ansporn gegeben, gleichsam in den eigenen Reihen Talente zu entdecken und zu fördern, die fähig sind, auch christliche Werte in die Bildsprache umzusetzen, um auf diese Weise diese Werte partnerschaftlich in den Meinungsprozess der Gesellschaft einzubringen. Es wird zwar noch sehr viel an Bereitschaft, Know-how und nicht zuletzt an materiellen Mitteln erforderlich sein, bis diese bescheidenen ersten Ansätze verkündigungs- und gesellschaftsfähig werden.
Aber im Hinblick auf die realen Möglichkeiten, die bestehen, im Hinblick auf den vorhandenen Willen, mehr zu tun, auf die Medienforderungen, die von den Bildungsorganisationen her erhoben werden, und auf das wachsende Interesse breiterer Kreise auch in unseren Kirchen an Fragen der audiovisuellen Kommunikation darf ohne Überschwang, aber auch ohne Zögern und guten Gewissens von einem *audiovisuellen Lernprozess* der Kirchen gesprochen werden.

FILMKRITIK

Paulina 1880

Frankreich/Deutschland 1972. Regie: Jean-Louis Bertuccelli (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/232)

In seinem bestürzenden und magisch wirkenden Roman «Paulina 1880» schafft Pierre-Jean Jouve ein überaus komplexes, in sich geschlossenes Universum, in dem nach der Möglichkeit einer selbst bestimmbaren Identität des Menschen sowie nach Wesen und Art der Sünde gefragt wird. Hier wird der Entwurf zu einem Leben sichtbar, das nicht auf Erfahrungen aufbauen kann: ein Leben, das im Diesseits keinen Halt findet und in seiner Isoliertheit zerfallen müsste, wäre nicht die dauernde Präsenz eines Gottes da, der betont subjektiv und mystisch gefasst wird.
Der Franzose Jean-Louis Bertuccelli versucht nun, das praktisch Unsag- und Unfassbare des traumhaften und doch überaus kritischen Buches ins Bild umzusetzen: so das Innerste einer nach Absolutem und Reinem strebenden Seele, deren tiefe Widersprüche und leidenschaftliche Gefühle sowie einen vertrauenserweckenden Vordergrund, der sich doch immer wieder als trügerisch erweist. Dazu greift Bertuccelli zu einem feierlichen, lyrischen und romantischen Stil, nachdem sein Erstlingswerk, «Les Remparts d'Argile», gerade durch Entäusserung und Nüchternheit bestochen hat.
Ein derartiges Unterfangen zwingt zu Vereinfachungen und Raffungen; einiges musste gar aufs Rudimentärste reduziert werden. Mehrere genau situierte Episoden wurden so herausgegriffen und – sieht man vom Prolog ab – zu einer Einheit zusammengefasst, die die ursprüngliche Kontinuität des Geschehens erlaubt. Paulina erscheint dabei von Anfang an als Opfer einer engmaschigen, unterdrückenden Gesellschaft, die sich fortwährend mit dem Durchschnittlichen zu arrangieren versucht, während das Mädchen sich nach völliger Einheit und Körperlosigkeit sehnt. Zugleich wirkt in ihr eine starke erotische und sinnliche Kraft. Vielleicht ist es dieser zu verdanken, dass Paulina den Mut findet, gegen ihre Umge-

bung zu rebellieren. Schon früh trifft sie sich nachts heimlich mit einem wesentlich älteren, verheirateten Grafén, während ihr Vater – der sie gegen das Leben schützen will – sich seinem (symbolischen) Zufriedenheitsschlaf ergibt. Der Graf versucht nun, ihr zu zeigen, dass sie jemand anders ist, als alle glauben und was Paulina selbst zu sein vermeint – oder vorgibt. Paulina, stets ihrer Sündhaftigkeit bewusst und zwischen Liebesnacht und desinteressiertem Beichtvater hin und her irrend, will ihr eigenes Leben führen: strikt, rein, kompromisslos. Doch kann sie das, zusammen mit dem Grafen, dem Ursprung ihrer Sünden – von Sünden allerdings, durch die sie Gott und der Gnade wiederum näherkommt? Jedenfalls lehnt sie die Heirat in jenem Augenblick ab, wo der Graf – dessen Gattin gestorben ist – sie dazu anhält. Denn diese profane Lösung erscheint Paulina zweifellos als zu gewöhnlich.

Nun entschliesst sie sich zu einem für Jouve sehr typischen Schritt (den dieser mit 37 Jahren selbst vollzogen hat): Sie will eine neue Identität finden, mit ihrer Vergangenheit und ihrem Alltag brechen. Dazu verlässt sie das Grossbürgertum, gibt selbst ihren Namen auf und geht ins Kloster. Doch auch hier treiben sie ihr Absolutheitsanspruch, ihre Leidenschaft und Hingabe zu weit: Sie wird verdächtig, zum Ärgernis; man schliesst sie aus. Die so versuchte Genesis ihres Charakters zerschellt erneut am Mittelmass der genormten menschlichen Realität und an ihrem eigenen romantisch-mystischen Elan. Nun lässt sie, zum letztenmal, ihren geliebten Grafen kommen. Zusammen erleben sie intensiv eine innige Liebesbegegnung. Dann ersteht sich Paulina einen Revolver. Während der Graf schläft, bringt sie ihn mit einem Genickschuss um. Der Suizidversuch scheitert, sie kommt vor Gericht, wird später amnestiert und lebt darauf in einem kleinen italienischen Bergdorf. Hier geht Bertuccelli nicht über die Hürden, sondern umgeht sie sehr schnell, fast etwas heimlich. Jouves eigene Interpretation von «Fehler» und «Sünde» bleibt praktisch ausgeklammert; man erkennt kaum, dass Paulina durch den Mord den Grund ihrer Sünde töten will; jenen Mann also, der sie gleichzeitig von Gott trennt und diesem doch wiederum nähergebracht hat. Auch die Gnade, die ihr offenbart werden soll, bleibt im Dunkeln. Einerseits hat sie ihre innere Reinheit gefunden, andererseits wirkt sie als erloschene Kreatur, deren Leidenschaft und Sinnlichkeit abgewürgt worden sind. Die Schlusssequenz allein deutet an, in welcher Welt und Ergebenheit Paulina nun lebt: dort, wo sie die steilen, ausgetretenen Treppen hochgeht und still, nichts mehr erwartend, Wasser heimschafft.

Bertuccellis Film bleibt so eine talentvoll verrichtete, gekonnte Arbeit; vieles wirkt rezitiert, inszeniert und demonstrativ. Es fehlt der Atem, die Abstraktion. Andererseit gelingt ihm ein einnehmendes Klima, das die Ausstrahlung Italiens am Ende des 19. Jahrhunderts einzufangen vermag: mit seinen alten Patrizierhäusern, Zypressengärten, Kirchen, Gassen und Klöstern. Diese von ferne an Visconti erinnernden Dekors, die mitunter die Hauptrolle zu spielen scheinen, entsprechen ganz dem Geschmack Pierre-Jean Jouves. Auch die Wichtigkeit der Musik ist motiviert – nicht nur durch den Umstand, dass dieses ebenfalls in sich geschlossene Universum für den Dichter selbst von grösster Wichtigkeit ist. Während Lichtführung und Farben sehr intensiv wirken, vermögen die Darsteller nicht vollständig zu befriedigen. Die von Eliana de Santis verkörperte junge Paulina wirkt zwar geheimnisvoll, traumhaft und sinnlich, doch Olga Karlatos gibt die Erwachsene zu kalt, irgendwie ätherisch, mögen ihr Stolz, ihre Unberechenbarkeit und Schönheit auch einen recht starken Effekt gewinnen. Maximilian Schell bleibt seinerseits blass und oberflächlich.

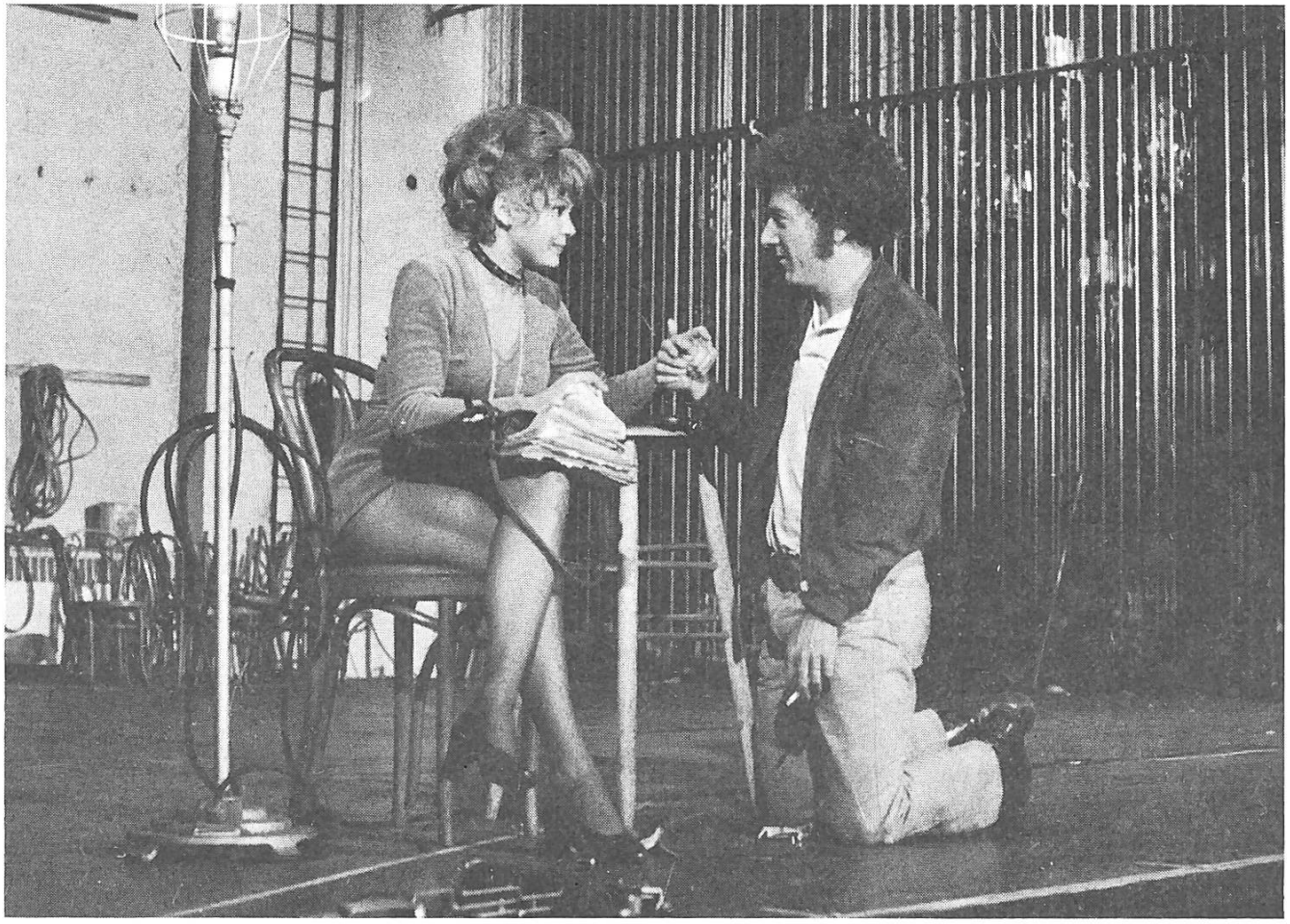
Gelingt es Bertuccelli zwar, einen romantischen Film mit einer intelligenten Kritik eben an dieser Romantik zu verbinden, so hat Jouves Roman im Handwerk und Geschick des Regisseurs doch nichts Gleichwertiges gefunden: Man wird vielmehr angehalten, zum 1925 geschriebenen Roman zu greifen und sich in diese unvergleichliche, einen Einfluss Baudelaires verratende Welt zu vertiefen, die auch einen heftigen Vorwurf gegen eine bürgerliche Gesellschaft erkennen lässt: gegen eine Gesellschaft nämlich, die in ihrer Lebensferne echte Leidenschaft nur pervertieren kann und dadurch zur Zerstörung, ja zum Kriminellen und zum Tod abdrängt. Im Feld zwischen diesem Aspekt und dem Begriff der Sünde und Sühne liegt die ganze faszinierende Ambivalenz, die mit filmischen Mitteln zu fassen schon seltene Meisterschaft verlangen würde.

Bruno Jaeggi

Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me? (Wer ist Harry Kellerman?)

USA 1971. Regie: Ulu Grosbard (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/240)

«Ich war achtzehn und wollte ewig leben.» George Soloway (Dustin Hoffman), ein erfolgreicher Pop-Musiker, über den sogar das Time-Magazin eine Titelstory gebracht hat, erinnert sich mit diesen Worten in Ulu Grosbards «Who is Harry Kellerman» bei zwei verschiedenen Gelegenheiten an seine Jugendzeit, die indessen auch nicht völlig problemlos verlaufen ist: Georges Freundin Ruthie erwartete ein Kind von ihm, und er selbst wollte nicht weiter zur Schule gehen, um Musiker werden zu können. Inzwischen hat George zwölf Jahre Ehe mit Gloria und eine Scheidung hinter sich gebracht, ist Vater von zwei Kindern geworden und kennt keine materiellen Sorgen mehr. Dennoch denkt er an Selbstmord: Einmal fällt er durch eigenes Verschulden, einmal stürzt er sich bewusst von seiner luxuriösen Dachwohnung in die Tiefe – und landet beide Male wohlbehalten auf der Couch seines Analytikers. Träume und Erinnerungen vermengen sich für George untrennbar mit der Realität; fast wie bei einem Trip oder in einem seiner Schlager. Shel Silversteins Musik unterstreicht dabei sehr geschickt die innere Zerrissenheit des Helden zwischen Ekstase und Depression.
Er müsse versuchen, der Wirklichkeit zum Durchbruch zu verhelfen, meint Georges Psychiater. Es ist der einzige Rat, den er seinem Patienten für teures Geld verkaufen kann. Depressionen wegen seines innerlichen Scheiterns und seines unerfüllten Lebens sind indessen nicht Georges einzige Sorge. Viel schlimmer ist für ihn die Tätigkeit eines gewissen Harry Kellerman, der eine eigentliche Rufmordkampagne gegen ihn betreibt. Kaum hat George wieder einmal eine Freundin gefunden, ruft Kellerman ihr an, um ihr alles Schlechte über den neuen Freund zu erzählen. Nachdem auf diese Weise verschiedene Beziehungen in die Brüche gegangen sind, trifft George die bereits 32jährige Allison



Densmore (Barbara Harris), die selbst an einer neurotischen Störung leidet und sich beklagt, sie sei zwar nicht allein, aber einsam. Instinktiv spürt George, dass er mit Allison seine eigene Einsamkeit besser überwinden könnte als mit seinem Analytiker. So bleibt ihm nur noch die Aufgabe, Harry Kellerman zu finden, um zu verhindern, dass ihm dieser die neue Beziehung ebenfalls zerstöre. Harry Kellerman aber ist, der Zuschauer hat es längst erraten, niemand anders als George Soloway selbst.
Dustin Hoffman gibt der gespaltenen Figur Glaubwürdigkeit und Tiefe. Seine Mimik verrät die heimliche Angst des Helden, sein schlechtes Gewissen, seinen unbewussten Wunsch, in die einfachen, aber geordneten Verhältnisse seiner Jugend zurückzukehren. Hoffmans differenziertes, Tragikomik und Ernst miteinander verbindendes Spiel dominiert den ganzen Film und lässt den Zuschauer vieles, was von der Regie und vom Drehbuch her offengelassen wurde, intuitiv nachempfinden. Aus den im Drehbuch enthaltenen Ansätzen hätte ebensogut ein (vielleicht sogar von Hitchcock inszenierter) Thriller werden können wie eine psychologische Studie oder eine zeitkritische Analyse der Kehrseite äusseren Erfolges. Leider hat Ulu Grosbard von den verschiedenen sich bietenden Möglichkeiten keine aufgegriffen, sondern passiv auf die Atmosphäre des Künstlermilieus und die Überraschungseffekte der stets in Realität umschlagenden Traumsequenzen abgestellt. So hinterlässt «Who is Harry Kellerman» am Ende trotz Dustin Hoffmans überzeugender Leistung und trotz vielen ausbaufähigen Ideen des Drehbuchautors und Mitproduzenten Herb Gardner einen unfertigen und deshalb zwiespältigen Eindruck. Gerhart Waeger.

PS: Unsere Besprechung bezieht sich auf die in der Schweiz und in Deutschland gezeigte Fassung von 90 Minuten Dauer. Nach Angabe der in der Regel zuverlässigen «Catholic Film Newsletter» dauert die amerikanische Originalfassung des Films 148 Minuten. Es ist deshalb nicht auszuschliessen, dass der Eindruck unseres Rezensenten, für den Helden würden sich Träume und Erinnerungen mit der Realität in der Art eines Trip oder eines Popschlagers vermengen, auf die massiven Schnitte zurückgeführt werden muss.

Heat (Hollywood)

USA 1972. Regie: Paul Morrissey (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/230)

Heat erscheint als die konsequente Weiterführung des Filmemacher-Prinzips, so wie es in der Warhol-Factory und vor allem vom besten Warhol-Exponenten Paul Morrissey gepflegt wird. Nach *Flesh* und *Trash* dann *Heat:* die direkt-realistische (und vielleicht deshalb verfremdend wirkende) Bestaunung des Niedergangs von Hollywood, einer klassischen Institution, die alle amerikanischen Filmemacher (verhohlen oder unverhohlen) verehrt haben und/oder immer noch verehren. Mit andern Worten: Die Leute der Warhol-Factory nehmen sich nun des Themas Hollywood (auf ihre Art) an und nähern sich (ganz bewusst) dem amerikanischen Kino par excellence, das sie am Anfang bekämpft haben, gegen das sie ihre Filme machten und das sie nun allmählich und sicher adoptierten. Der Kreis, wenigstens geistig (wenn auch nicht künstlerisch) ist geschlossen, scheint rund.
Denn vorab wird in *Heat* eine Geschichte erzählt, interessieren nicht so sehr mehr die wenigen Situationen, die aus den einzelnen Handlungsfiguren gewonnen werden; in *Flesh* und *Trash* waren es vor allem Situationen, gegebene Lebensmomente, welche analysiert wurden; in *Heat* bestimmen Figuren, daraus sich ergebende Handlungsmomente die Filmstimmung – damit wird ein wesentlicher «Fortschritt» erreicht und gleichzeitig ein Filmemacher-Prinzip aufgegeben, das sich bisher als ergiebig erwies.
Im Mittelpunkt steht der ehemalige Kinderstar Joey, der als früher Zwanziger arbeitslos ist und in einem schäbigen Motel sein Dasein fristet; etwaige Angebote von Plattenproduzenten halten ihn knapp über Wasser, aber auf die Dauer wird diese Art von Show-Business den ausgeflippten Jungen nicht in Schwung halten. Als Randfiguren erlebt Joey die alternde Ex-Diva Sally, die von ihren verschiedenen Ehegatten nur

noch eine pompös-kitschige Prunkvilla übrig hat und darin ein Nachtwandlerleben lebt. Sie hat im Reigen des neuen Produktionssystems nichts mehr zu bieten und ist ebenso ausserhalb jeglichen Filmgeschehens wie Joey. Als weitere Randfigur tritt die Motel-Besitzerin auf, dick und geil, für alle Stars schwärmend und auf Schäferstündchen mit dem adretten und virilen Jüngelchen aus. Die Tochter der Sally lebt als dritte Randfigur ebenfalls in dem Motel. Sie ist, als Mutter eines ungewünschten Kindes, mit einer Lesbierin liiert und sieht in diesem Verhältnis die einzige Möglichkeit, über die Runden zu kommen. Als degenerierteste Randfiguren sodann zwei Brüderchen, die mit einem Sex-Act in einem Nachtklub ihr bitteres Geld verdienen, wobei der eine als dauernder Onanierer umherstreicht. Randfiguren also in einem tristen Spiel um den Kinderstar, der kaum mehr ein Aufkommen erleben wird, der aber jegliche Hemmungen verliert, wenn er glaubt, mit seiner Virilität oder mit seinem hübschen Gesicht noch ein paar wenige Dollars, eine verbilligte Bleibe oder gar einen neuen Vertrag für Fernsehrollen verdienen zu können. Doch die kurze Verbindung mit Sally bleibt fruchtlos; Fernseh-Produzenten übergehen die Vermittlungsversuche der heute verbrauchten und unwichtigen Diva: Was für sie zählt, ist Erfahrung und schauspielerische Präsenz, zwei Werte, die sowohl Joey wie auch Joe Dallessandro nicht bieten können. Joey zieht aus Sallys Haus, die aufgebrachte Diva kommt mit dem Revolver ins Motel, um den kühlen Liebhaber zu erschiessen, doch Munition steht nicht zur Hand, und so steigt der abgetakelte Junge aus dem Schwimmbecken, als wäre nichts geschehen. Ende.
Das Schwimmbassin ist nur eines der vielen Statussymbole, die Paul Morrissey für seinen Film (der erst für die deutsche Auswertung *Hollywood* benannt wurde – ein Titel, der Morrissey eigentlich näherstand als *Heat,* das man mit «Hitze» und «Läufigkeit» übersetzen kann) mit sichtlicher Freude verwendet: Prunkvillas, Repräsentativ-Autos, und klarblauer Himmel – Hollywood war schon immer so. Doch wie Morrissey diese Hollywood-Ingredienzien verwendet (zwar mit lüsternem Auge), verwandelt sich das Ganze bald in Zynismus, wird diese Beobachtung einer echten Hollywood-Dekadenz sehr bald zu einer Zelebration des Morbiden und Dekadenten. Wer sich eine Satire auf Hollywood erhofft, wird enttäuscht. Wer Kritik an einer Institution erwartete, wird kaum auf seine Kosten kommen. Vielmehr beobachtet man mit Befremden, wie gerne Morrissey seine Treibhausluft der künstlichen Pflanzen zelebriert und pflegt: Man lacht wohl über einzelne der Figuren (der Masturbierende ist ein nicht mehr tragisch, sondern chargiert zu nennendes Warhol-Beispiel), man lacht über einzelne Situationen – aber staunt mehr und mehr über die Art, wie hier hergebrachte Hollywood-Erzählkunst übernommen und für modernde Warhol-Verhältnisse adaptiert wird. Mit andern Worten: Aus der Situation, aus dem Niedergang Hollywoods, weiss Morrissey wenig künstlerisches oder geistiges Kapital zu schlagen; der interessanteste Aspekt bleibt so denn die Art, wie sich die Schauspieler in ihre Rollen verbeissen, manchmal sogar darin sich verheddern.
Von einer moralischen Analyse ist natürlich gar nicht zu reden: Denn zu der Analyse der Moral Hollywoods wie zu der Moral der Filmemacher und der Filmstars gelangt Morrissey gar nicht – mir scheint, dass Morrissey in *Heat* überhaupt keine Filmemacher-Moral mehr vorweisen kann.

Felix Bucher

Peter Pan

USA 1953. Regie: Walt Disney (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/221)

Im Jahre 1953 wurde Walt Disney von der Kritik einstimmig als «genial» bezeichnet. Er hatte sich seinen eigenen Stil der «lebenden Zeichnung», den «cartoon», geschaffen und phantasievoll mit Musik, Ton und Farben verbunden. Besonders seine Kurzfilme bewiesen einen beachtlichen Sinn für Rhythmus, Gags, Musik und Geräusch. Nach 1950 fiel Disney bei der Kritik in Ungnade, und sie verurteilte ihn nun ebenso scharf, wie sie ihn vorher verherrlicht hatte. Seine Studios waren zu richtigen Fabriken geworden, er selber ein grosser

Geschäftsmann. Mickey Mouse, Donald Duck, Pluto und Goofie hatten die Welt erobert, die Filme wurden nur noch am Fliessband hergestellt und verloren dadurch ihre Persönlichkeit und ihren einmaligen Charme. *Peter Pan* ist 1953 nach einem Stück von James Barrie entstanden. Was Disney aus dieser poetischen Geschichte gemacht hat, trägt offensichtlich die Krankheitszeichen dieses Persönlichkeitsverlustes.
Peter Pan ist die Traumgestalt der Kinder, «die noch nicht erwachsen sind». Begleitet von der winzigen Sternenfee, fliegt er nachts mit ihnen in das geheimnisvolle Niemandsland, die Insel mitten im Mond, bevölkert von guten und bösen Märchengestalten. Aus diesem Märchenstoff ist ein seelenloser Kitschfilm nach amerikanischem Muster geworden: Die leuchtende kleine Sternenfee trägt ihr missmutiges Gesicht wie ein gelangweilter Hollywoodstar, gezierte und dumme Meerjungfrauen üben papierene Augenaufschläge, und die Indianer sind dermassen übersteigert karikiert, dass auf die gesungene Frage: «Warum sind die Rothäute rot?» nur eine Antwort in der Luft zu liegen scheint: «Eben Pech gehabt». Nur in einigen wenigen Bildern schimmert noch etwas Echtes durch, ein Hauch kindlicher und kinderfreundlicher Stimmung, etwas vom Rhythmus warmer Fröhlichkeit.
Im Gegensatz zu Kasperli, seinem europäischen Bruder, schneidet Peter Pan auch charakterlich schlecht ab. Er ist der Held, aber ein prahlerischer Held mit einem selbstsüchtigen Herzen. Natürlich siegt er, und mit ihm das Gute, jedoch wirken die positiven Gestalten so trocken, fade und schematisch, so ohne Herz und Gemüt, dass sich das Interesse der kleinen Zuschauer von selber dem farbigen, wilden und bösen Seeräuberhauptmann zuwendet, dem kühnen Draufgänger, der sich mit tollster Akrobatik vor dem Krokodilrachen zu retten versucht.
Wie gross der Einfluss dieser Bilder auf heutige, fernsehgewohnte Kinder ist, wie sehr sie sich von diesen vorgegebenen Haltungen beeindrucken lassen, hängt von der Einstellung der Erwachsenen ab: Kritisch besprochen, könnte «Peter Pan» ein Schulbeispiel dafür sein, «wie man es lieber nicht machen sollte». Elsbeth Prisi

Vampire Circus (Zirkus der Vampire)

Grossbritannien 1971. Regie: Robert Young (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/238)

Es ist wie immer Herbst: ein morbides Braun neben einem sinnlichen, saftigen Grün, dicke Baumrinden und schwere, knorrige Äste, düster drohend neben unschuldig blühenden Pflänzchen, Lichtfäden wie Gazeschleier neben feuchtem, schwerem Nebel. Die Gegensätze verschmelzen zu einer merkwürdig romantischen Symbiose. Rousseau nistet da schon irgendwo, aber man traut ihm nicht, dahinter lauert noch etwas anderes, Einsamkeit, Fremdwahrnehmung, trotz aller floralen Vertraulichkeit. Es ist der farbliche Gegensatz, der das «unschuldige» Auge zuschnürt, beengt, bedrängt. Dämonie, das Schwarze an der Romantik, ist das Fremde an dieser Symbiose. Und aus diesem Spannungsverhältnis heraus entwickelt sich die Angst, der Horror: Im Grün steht das weissgekleidete Kind, hinter der schwarzbraunen Baumrinde lauert die Rothaarige, die Leichenblasse, die Rabenschwarze. Mit einem Wort: Wenn wir diesen Herbst sehen, dann sehen wir einen Hammer-Film. Keine andere Produktionsgesellschaft hat es zu einer solch schlafwandlerischen Perfektion gebracht, zu einer solchen Augenweide; keine andere aber hat auch diese «Angst-Filme» mit einem ironischen Unterton so angenehm konsumierbar gemacht wie diese englische Produktionsgesellschaft. Es sind «Horror-Filme» in allen Variationen; von Bram Stokers *Dracula* über *Das Wachsfigurenkabinett* bis zu *Frankensteins Töchter*.
Regie-Meister dieses Genres ist Terence Fisher. Mögen die Kombinationen noch so unsinnig sein – *Dracula trifft Werwolf* oder *Frankenstein erschuf das Weib* –, die Filme bürgen immer für Qualität, sind immer ein «voller» Augenschmaus des schönen Kino-

Schauders. Hier wird das tierisch Ernste frivol, die Angst zum Eros. In den Hammer-Filmen geht es nicht um Schönheit, sondern um den Grad der Kunstmässigkeit, der Stilisierung. Den Stil betonen heisst den Inhalt vernachlässigen (deshalb ist es auch dem Fan egal, ob Frankenstein Dracula die Hand schüttelt und danach die Tochter des Werwolfs liebt). Es ist ein rein dekoratives Film-Genre, das die Struktur, die von den Sinnen wahrgenommene Oberfläche, den Stil auf Kosten des Inhalts betont. Man könnte den Satz von Oscar Wilde – «Je mehr wir uns mit Kunst befassen, desto weniger kümmert uns die Natur» – auf diese Filme anwenden, denn die Landschaft, die in den Filmen ja sehr wesentlich ist (bis zu den schönen Fachwerkhäusern auf der einen Seite und dem Kunst-Schloss auf der anderen), ist immer ein synthetisches Produkt, immer «trickhaft» künstlich. Aus dieser Künstlichkeit resultiert der Reiz dieser Filme.
Der neueste Hammer-Film heisst *Vampire Circus* und stammt von Robert Young. Ein Vampir-Baron ernährt sich von jungen Damen. Als er eines Tages das Blut eines kleinen Mädchens schlabbert, werden die Bürger der naheliegenden Stadt ernstlich wütend, überwinden ihre Angst und stürmen das Schloss. Die Geliebte des Vampirs, es ist die Frau des Schulmeisters, versucht ihn zu retten, doch vergebens: Ein Holzpflock wird ihm ins Herz gestossen. Doch bevor er stirbt, schwört er, sich fürchterlich zu rächen an den Einwohnern und deren Kindern. Der Geliebten flüstert er zu: «Fahre zum ‚Zirkus der Nacht', dort sind meine Verwandten; hole sie hierher!» Während die Bürger ihren Sieg feiern, macht sich die Geliebte davon.
Jahre später, die Stadt ist von einer unheimlichen Pest befallen und dadurch von der Aussenwelt isoliert, taucht plötzlich ein Zirkus auf, der mit seltsamen «Nummern» die Neugierde der Bürger weckt. Da verwandeln sich zwei Fledermäuse in blutlose, schlangenhafte Zwillinge, die in fliessenden Gewändern ihre artistischen Kunststücke vorführen und eine rabenschwarze Raubkatze in einen schönen, präraffaelitischen Zigeuner; in einem Zelt ist ein Spiegel, der die Zukunft zeigt. Bald spüren die Bürger, dass es hier nicht mit rechten Dingen zugeht. Flucht ist unmöglich, und so werden sie, einer nach dem anderen, hingemordet. Nur einem jungen Paar gelingt es, die Vampire zu bannen und endgültig zu töten. Die Stadt ist befreit.
Robert Young ist freilich nicht Fisher, auch wenn er die Atmosphäre, diese geisterhaft androgyne Leere neben dem grell Sinnlichen, in bewährter Manier auf die Leinwand bannt. Doch irgendwie sind die Protagonisten zu schwach; sie fallen ab, wirken papieren. Hier fehlen die romantisch-gotisierenden Typen Christopher Lee und Peter Cushing; das düster «Schnörkelhafte», das «Rokoko», hinter dem das Perverse lauert. Auch ist Young manchmal leider vulgär, was einem Stilbruch gleichkommt; etwa dann, wenn er den Vampir aus der Froschperspektive mit aufgerissenem Maul zeigt. Diese Einstellungen (sie kommen ein paarmal) sind einfach überflüssig, ärgerlich, weil sie den Zuschauer aus dem betörend Traumatischen reissen. Das mühelos Elegante an Fisher bekommt hier einen hysterischen Anstrich. Das ausgewogene Verhältnis vom Ernsten und Parodistischen, von Parodie und Selbstparodie bei Fisher erreicht er dann, wenn es das Märchenhafte der Story darzustellen gilt. Es sind die Höhepunkte des Films, und sie sind sehenswert: die Verwandlung der Fledermäuse in die Artisten und die Zukunft im Spiegel. Da nähert er sich Cocteau, ist er esoterisch und pittoresk. Da wird alles zum organischen System, zum Geist (englischer) Extravaganz.

Wolfram Knorr

Ergänzung des Schweizer Filmkatalogs

Der vom Schweizerischen Filmzentrum herausgegebene «Schweizer Filmkatalog» wird auf die Solothurner Filmtage 1974 zum drittenmal erscheinen. Der Katalog steht allen schweizerischen Filmregisseuren, Filmautoren und Filmteams zur Insertion ihrer Filme offen. Redaktionsschluss: 15. September 1973. Bedingungen und Anmeldeformulare sind beim Schweizerischen Filmzentrum, Postfach 171, 8025 Zürich (Telephon 01/47 28 60), erhältlich.

Accident (Zwischenfall in Oxford)

Regie: Joseph Losey; Buch: Harold Pinter, nach dem gleichnamigen Roman von Nicholas Mosley; Kamera: Gerry Fisher; Musik: John Dankworth; Darsteller: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Michael York, Vivien Merchant, Delphine Seyrig; Produktion: Grossbritannien 1967, London Independent Producers.

Am Freitag, 31. August, 21.10 Uhr, zeigt das Deutschschweizer Fernsehen Joseph Loseys Film «Accident». Es sei in diesem Zusammenhang auf den Artikel «Von Menschen und andern Dekors» in ZOOM Nr. 10/72 sowie auf die ausführliche Filmkritik in «Der Filmberater» Nr. 2/68 hingewiesen.

Sattgrüne Rasen, sonnendurchflutete Parks mit träge fliessenden Wasserläufen, ein englisches Landhaus und ein traditionsreiches College in Oxford sind die Schauplätze dieses Films. Standesbewusste Menschen, solche die das «Savoir-vivre» kennen, bewegen sich auf und in ihnen. Stephen, ein 40jähriger Philosophieprofessor, sein gleichaltriger Kollege Charley, der sich als Verfasser von Romanen und mit Fernsehsendungen einen Namen geschaffen hat, der sportliche Student William aus schwerreichem aristokratischem Hause und die junge Studentin von und zu aus Österreich. Doch die Gediegenheit, die gegen aussenhin demonstrierte Würde, täuscht. Hinter der glanzvollen Fassade ist es faul und morsch, da geht es allzu menschlich zu. Ein Autounfall bringt es an den Tag: Die blaublütige Anna gedenkt zwar William zu heiraten, hat aber ein Verhältnis mit Charley und erwartet sehnlichst ein Zeichen von Stephen. Letzterer benützt die Abwesenheit seiner Frau zu einem Abenteuer mit der Tochter des Direktors und fällt in der Nacht, in der seine Frau einem Kind das Leben schenkt, über Anna her, die eben einen Autounfall heil überstanden hat, bei dem William getötet wurde. Am Rande dieser menschlichen Wirrungen stehen zwei tragische Figuren, die Ehegattinnen von Stephen und Charley: Die eine ist in die Funktion der Gebärerin und des stillen Hausmütterchens abgesunken, die andere lebt in trostloser Niedergeschlagenheit. Alle vier Protagonisten sind am Ende Verlierer: William verliert sein Leben, Anna ihren Verlobten, Charley seine Bettgefährtin, die er nicht mehr missen kann, und Stephen schliesslich seine zweite Jugend, die sich am Anfang in der verhaltenen Zuneigung zu Anna manifestierte.
Harold Pinter, der erfolgreiche britische Bühnenautor, hat das Drehbuch nach einem Roman von Nicholas Mosley geschrieben, Joseph Losey hat inszeniert. Das Zweigespann, das schon bei früherer Gelegenheit erfolgreich zusammengearbeitet hat (in «The Servant») zeigt in seinem neuesten Werk eine Reihe von «Unfällen», die hinter der Fassade gehobener Bürgerlichkeit passieren. Mit nicht geringer Boshaftigkeit entlarvt es die beiden Vierzigjährigen, die zusammen mit einem kaum der Pubertät entwachsenen Jüngling um die Gunst von Anna buhlen. Neid, Missgunst, Verklemmtheit, kindisches und unreifes Verhalten werden nicht ohne Ironie enthüllt. Je weiter sich Stephen und Charley in die Affäre verstricken, je grösser wird ihr Geltungsdrang und ihr Bemühen, den Schein gegen aussen hin zu wahren. *«Accident»* ist aber auch ein Film über das Altern moderner Menschen, oder vielmehr über die heute weit verbreitete Angst, älter zu werden. Statt Reife und Besonnenheit zu erstreben, glauben die beiden Hauptfiguren, mit einem hemmungslosen Triebleben jugendlich-rüstig zu erscheinen. Hier, wie überhaupt mit Blick hinter die schillernde Fassade, hat das Werk wichtige sozialkritische Aspekte. Dirk Bogarde (Stephen), Stanley Baker (Charley), Jacqueline Sasard (Anna) und Michael York (William) folgen den Intuitionen und dem unterkühlten Stil von Losey in grossartiger Weise und helfen mit, die äusserst pointierte Aussage ins Aesthetische zu erheben.

Urs Jaeggi