Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1967)
Heft: 5

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Filme

Fifi la plume II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Films Montsouris; Verleih: Monopol; Buch und Regie: Albert Lamorisse, 1965; Kamera: P. Petit, M. Fellous; Musik: J.-M. Defay; Darsteller: Ph. Avron, M. Nègre, H. Lambert und andere.

«‚Fifi la plume' – ich wiederhole es – hat kaum etwas mit meinen früheren Filmen gemein», sagte Albert Lamorisse in einem Interview anlässlich der Filmfestspiele 1965 in Cannes über seinen neuesten Film. Trotzdem beurteilen ihn viele bewusst oder unbewusst nach den Kriterien seiner bisherigen Werke, die da sind: «Djerba» (1947), ein Dokumentarfilm über die Insel Djerba; «Bim» (1949), ein stündiger Kinderfilm; «Crin blanc» (1952), ein Märchen für Erwachsene; «Ballon rouge» (1955; FB 20/56), eine heiter-poetische Reise durch Frankreich. Solches Vergleichen ist zwar verständlich, aber deshalb nicht weniger falsch. Keiner der ersten fünf Filme will komisch sein; «Fifi la plume» ist es. So tut man besser, ihn neben Filmkomödien zu stellen, statt ihn mit den früheren Werken des Meisters in Zusammenhang zu bringen. René Clair vergleicht den Hauptdarsteller, den er selbst in «Les fêtes galantes» (FB 10/66) eingesetzt hat, mit Buster Keaton und Stan Laurel.

In einem Bildband zum Film (Librairie Hachette, Paris, 1959, Fr. 7.90) fasst Lamorisse die Geschichte folgendermassen zusammen: «Et c'est ainsi un voleur de pendules devint lion, oiseau, ange, et, pour finir, bon père de famille.» Diese wandlungsreiche Geschichte wird mit perfekter Verwendung einer komplizierten Technik, mit echtem Sinn für filmische Effekte und mit fantasievollen Gags erzählt. Philippe Avron, ein Komiker mit dem Gesicht eines erwachsenen Lausbuben, der bisher mit Serge Korber Kurzfilme gemacht und sich am «Théâtre National Populaire» in Paris mit Molières «Geizigem» und Giraudoux' «Der Krieg von Troja findet nicht statt» durchgesetzt hat, spielt die Titelrolle. Assistiert wird er von der Tänzerin und Schauspielerin Mireille Nègre, einer Märchenprinzessin von Aussehen, die bereits in «Le petit garçon de l'ascenseur» (FB 5/63) von P. Granier Deferre eine ähnliche Rolle verkörpert hat.

Die verrückten Ideen eines Zirkusdirektors, eigene Not und vor allem die Liebe zu einer bezaubernden Kunstreiterin lehren einen scheinheiligen Uhrendieb, mit schneeweissen Flügeln durch die Lüfte zu fliegen. Als komischer Ikarus oder weltlicher Engel spielt er Streiche, richtet Verwirrungen an und treibt Unfug, obwohl er eigentlich nichts anderes als Freude und Glück verbreiten möchte. Am Schluss holt ihn dasselbe Mädchen, das ihn zu seinem ersten Flugversuch ermuntert hat, von seinen «himmlischen» Abenteuern auf die Erde zurück, indem es ihm im Schlaf die Flügel abschneidet und sie wie Trophäen an die Wand nagelt. Schon früher hat er indes einem Fischerpaar, das ihn nach einer unfreiwilligen Zwischenlandung aufgenommen hat, bekannt, dass er, obwohl leibhaft in den Wolken schwebend, mit seinem Wünschen und Trachten durchaus irdisch ist. «Vous savez, ici chez vous, c'est aussi un paradis», heisst es denn auch in der Erzählung.

Eingestanden: ein weltlicher Engel, ein diesseitiger Engel! Es geht dem Regisseur mit der Gestalt seines «Fifi la plume» aber nicht um einen Angriff auf die Existenz der Engel als reine Geister, sondern er amüsiert sich lediglich mit den (sinnentleerten und falschen) Klischeevorstellungen, wie sie in vielen Schutzengel- und Weihnachtsengel-Bildchen zum Ausdruck kommen. Und solchen ohne Respekt zu begegnen, ja sich darüber lustig zu machen, kann wohl niemandem verboten werden – wenn es hier auch stellenweise mit mehr Geschmack geschehen dürfte. Und zur Diesseitigkeit: Stimmt es denn nicht, dass dort, wo Menschen wie das alte Fischerpaar oder die junge Familie friedlich und glücklich beisammen leben, auch ein «Paradies» ist (das Wort selbstverständlich im übertragenen und nicht im theologischen Sinne verstanden)?

Soweit handelt es sich um Einzelheiten, die man für sich genommen vielleicht grösstenteils noch erklären und verteidigen kann. Aber der Film als Ganzes stimmt nicht. Der vorgeschlagene Vergleich mit Komödien, deren vornehmste Aufgabe es (nach

André Bazin) ist, «eine Welt zu schaffen», und nicht, die Leute zum Lachen zu bringen (siehe dazu beispielsweise «Jour de fête» von Jacques Tati; FB 2/66), macht Eigenart und Grenzen der ersten Komödie Lamorisses deutlich: «Fifi la plume» bleibt durchaus an der Oberfläche, stösst kaum je zu dem vor, was man eine geistige Welt nennen könnte; der Film besitzt, streng genommen, überhaupt keine innere Dimension. Der Film hat daher auch kein Zentrum, um das sich die Teile ordnen könnten und von dem aus man sie sehen müsste. Eine Folge davon ist die Uneinheitlichkeit des Stils und die Zwiespältigkeit des Erlebnisses. So ist die Schlägerei-Szene moderner Slapstick, die Episode des ersten Fluges ein Stück Märchen und die Gauner-Sequenz eine Parodie auf eine bestimmte Filmgattung. In dieser Art wechselt beständig der Stil, durch welchen der Film die Geschichte interpretiert, und gleichzeitig wechselt die Stimmung, aus welcher der Zuschauer das Erlebnis interpretiert. Dass dieser Streifen dennoch über dem Durchschnitt steht, und dass er als fantasiereiche Augenblicksunterhaltung gleichwohl einen Wert besitzt, soll nicht bestritten werden. Doch der Geist, der bei einem echten Kunstwerk naturgemäss in die Tiefe lotet und den Zuschauer auch in dieser Tiefe anrührt, scheint hier in alle Winde verflogen. Kommt dies vielleicht davon, dass Lamorisse sich zu viel mit gefährlichen Flugmaschinen beschäftigt hat . . . ? hst

---

Oktjabr (Oktober) III. Für Erwachsene

Produktion: Sowkino; Verleih: Majestic; Regie und Buch: Sergej M. Eisenstein und G. W. Alexandrow, 1928; Kamera: E. Tisse, V. Popow; Musik: D. Schostakowitsch; Darsteller: V. Nikandrow, V. Popow, B. Liwanow und andere.

Offenbar im Hinblick auf ein Jubiläum (1917/1967) kommt S. M. Eisensteins Revolutionsfilm gegenwärtig in einer von seinem langjährigen Mitarbeiter Alexandrow ergänzten Fassung zur Wiederaufführung. Das Werk verdankte bereits seine Entstehung einem Jubiläum, musste doch Eisenstein seinerzeit die Arbeit an der «Generallinie» unterbrechen, um in staatlichem Auftrag für den 10. Jahrestag der Revolution einen Film nach John Reeds «Zehn Tage, die die Welt erschütterten» zu drehen. Die Bedeutung, welche dem Projekt beigemessen wurde, lässt sich am gewaltigen Aufwand ablesen, den der Regisseur bei der Inszenierung treiben konnte. Dabei vermochte er jedoch sein Programm nicht ganz einzuhalten, so dass der Film erst 1928 fertig wurde und schliesslich nur einen Ausschnitt der ursprünglich ins Auge gefassten Thematik behandelte, nämlich das revolutionäre Geschehen von März bis November 1917.

Vergleichbar dem vorausgegangenen, berühmteren «Potemkin» verarbeitet «Oktober» die – bereits damals – historischen Ereignisse im Sinne der marxistischen Filmtheorie, der zufolge der Film ein ideales Mittel der revolutionären Bewusstseinsbildung darstellt. Weniger elementar in seiner Dramaturgie und darum auch weniger erfolgreich als «Potemkin», bietet «Oktober» in seiner ausgesprochen intellektuellen Konstruktion eine eindrückliche Illustration zu Eisensteins ideologisch inspirierter Ästhetik.

Eisenstein verzichtet auch in diesem Film auf Einzelpersonen als Handlungsträger. Statt romanhaft Fäden zu spinnen, schildert er gleichsam im objektiven Stil des Historikers anonyme Vorgänge, aus denen nur die Führergestalten gelegentlich hervortreten (wobei für den offiziellen Charakter des Werkes kennzeichnend ist, dass die Figur Trotzkis nachträglich ausgemerzt werden musste). Bei der verhältnismässig komplizierten und breit aufgefächerten Anlage des Geschehens ist dieses Verfahren nicht ohne Schwierigkeiten, bringt es doch den Film in Gefahr, völlig unübersichtlich zu werden. Dem wirken einerseits Eisensteins Technik der Wiederholung und die ordnenden Zwischentitel entgegen, anderseits mag diesem Gesichtspunkt in der Konzeption des Regisseurs überhaupt nur untergeordnete Bedeutung zukommen. In der Entwicklung seiner Filmtheorie und -praxis strebte Eisenstein ja vor allem danach, abstrakte gedankliche Aussagen mit Hilfe des Bildes und der Bildmontage zu formulieren. So mag ihm denn auch die Revolutionsgeschichte in diesem Sinne mehr Anlass als Zweck seines Films gewesen sein.

«Oktober» enthält manche Szenen, an denen beispielhaft sichtbar wird, wie Eisenstein durch expressive Bildgestaltung und durch Bildmontage symbolische und assoziative Wirkung erzielt und so das Dargestellte immer schon deutet im Sinne des marxistischen (in diesem Stadium selbstverständlich antireligiösen) Geschichtsverständnisses. Man mag heute in stilistischer Hinsicht seine Manipulationen als zu direkt, zu naiv empfinden, doch können ihnen weder die einprägsame Wirkung noch die dieser zugrunde liegende bildkompositorische Erfindungskraft abgesprochen werden. Wenn Eisenstein dabei oft ins Grotesk-Pamphletäre gerät – beispielsweise in der Darstellung Kerenskis oder des zaristischen Winterpalais' –, so wird man hierbei die geschichtliche Situation in Rechnung stellen müssen. Heftigkeit und Einseitigkeit, die in der Verherrlichung wie in der Diffamierung der Parteien deutlich hervortreten, verraten nicht nur die Absicht auf propagandistische Breitenwirkung, sondern auch den dynamischen Geist der Erneuerungsbewegung. Gerade unter dieser Rücksicht muss «Oktober» historisches Interesse über die filmeigenen Belange hinaus erwecken. Die Entwicklung des Films als Ausdrucksmittel ist selten im Verlauf ihrer bisherigen Geschichte eine so enge Verknotung mit der politischen und geistigen Bewegung der Zeit eingegangen wie gerade hier. Wenn vom Film her die Einwirkungen des Zeitgeistes und die fast gewalttätige intellektuelle Durchdringung des noch jungen Mediums von der revolutionären Theorie her interessieren müssen, so bildet «Oktober» anderseits ein aufschlussreiches geistesgeschichtliches Zeugnis, insoweit jene Einwirkungen die ihnen zugrundeliegenden Strömungen und Inspirationsquellen erkennen lassen. Bedauerlich bleibt unter diesem Aspekt einzig, dass die heutige Projektionstechnik eine getreue Wiedergabe des Films nicht erlaubt und dass die dadurch bewirkte rhythmische Verfälschung durch die nachträglich unterlegte Musik so weit verstärkt wird, dass die Vorführung des Films dem Zuschauer beschwerlich wird. ejW

Schonzeit für Füchse III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion und Regie: Peter Schamoni, 1965; Verleih: Rialto; Buch: G. Seuren, nach seinem Roman «Das Gatter»; Kamera: J. Vacano, N. Majda; Musik: H. Posegga; Darsteller: H. Förnbacher, Ch. Doermer, A. Jonasson, M. Peitsch und andere.

Der «Er» genannte Held, aus niederrheinischem Grossbürgertum stammend, hat sich in Düsseldorf als Schriftsteller und Journalist etabliert. In seine «Heimat» und zu seinem Freund Viktor führen ihn nur noch gelegentliche, beinah unwillige Besuche anlässlich der alljährlichen Treibjagden. «Er» versucht, sein eigenes Leben zu leben, doch auch in dem selbstgewählten grosstädtischen Asyl entgeht er nicht den Erlebnissen und Eindrücken seiner Jugend, wird aufs neue der Argwohn gegenüber dem um sich selbst kreisenden Bürgertum wach. Er lernt Clara kennen und mit ihr Claras Familie, die Mutter und den Onkel, Wein- und Walzergemütlichkeit zwischen verstaubten Erinnerungen, ein Dasein mit Dingen und Ereignissen ohne Bezug zum Gegenwärtigen, ohne Lehre aus der Vergangenheit. Sie sind auf ihre Weise nicht viel anders als die Jagdgesellschaft von Viktors Vater, die Jagen und Töten wie ein heiliges, ererbtes Ritual vollzieht. Entkommen, entfliehen müsste man dem allem können, wie noch das angeschossene Eichhörnchen in die Gipfel der Bäume flieht oder der Fuchs sich in seinen Bau verkriecht. Doch es gibt keine Schonzeit für «Ihn» und Viktor. Sie stossen sich wund am Gatter, aber es bleibt ihnen nur Flucht oder Kapitulation. Viktor wird als Büchsenverkäufer nach Australien gehen, «Er» wird versuchen, mit Clara auszukommen, sie vielleicht eines Tages heiraten.
Man bemerkt den Unterschied: der erste Spielfilm des 32jährigen Peter Schamoni spiegelt spezifische Generationenprobleme, die so und auf diese Weise für den um wenige Jahre jüngeren Bruder Ulrich («Es»; FB 8/66) schon nicht mehr akut sind. Das Thema von «Schonzeit für Füchse», der Generationenkonflikt in dieser eigenartigen Kontroverse und «Übernahme dressierten Bewusstseins» (Buchautor Seuren, 34), ist die typische Problematik jener Jahrgänge, die noch zu jung für den Krieg, aber doch schon alt genug waren, Krieg und Nachkriegszeit bewusst aufzunehmen und die an-

fingen, über die Ursachen des Erlebten zu reflektieren. Lebensformen und -haltungen, die ihnen nur zu verdächtig und verhängnisvoll erscheinen mussten, im saturierten Deutschland nahezu unverändert wieder vorzufinden, weckte ihre Opposition; das bequeme, in seiner Spiessbürgerlichkeit sie allenorts wie ein lethargisch machendes Klima umgebende Dasein, verführte zur Resignation, zum halb unwilligen Arrangement mit einer rational nicht akzeptierten Wirklichkeit. Peter Schamoni bemüht sich redlich um eine Situationsbeschreibung jener jungen Menschen, die angefangen haben mitzuspielen, sich aber im Grunde deshalb selbst missfallen. Doch er bringt es nicht fertig, dem Zuschauer einsichtig zu machen, warum diese Verhaltensweise so fatal ist, dass es sich lohnt, ihr einen ganzen Film zu widmen. Schamoni, der gar nicht anspruchslos seinen Film als ein «Dokument zum Verständnis unserer Zeit» sehen möchte, liefert zwar einen symptomatischen Tatbestand, aber keine Einsicht in die ursächlichen Zusammenhänge. Das Bürgertum – ob nun Gross- oder Kleinbürgertum –, das er in vielem sehr zutreffend charakterisiert, verliert zwar jeden Glanz einer Idylle, offenbart sich als ausgelaugt und unverändert gestrig, ohne dass aber nur andeutungsweise demonstriert würde, warum diese Abkapselung und Indifferenz mit Recht den Unwillen des jungen Helden erregt. In Schamonis Film wird nicht mehr sichtbar, als dass sich seine Opposition gegen ein der neuen Generation nicht mehr gemässes Milieu richtet, während das Milieu wesentlich als Indiz für den Nährboden demokratischer Lauheit, politischer Unwandelbarkeit und sozialer Intoleranz erscheinen müsste. Dies alles kann man mit gutem Willen in den Film hineininterpretieren, zum Ausdruck kommt es in ihm selbst nicht. Dabei öffnet sich erst dann jene Perspektive, die verhängnisvoll macht, dass sich der Held mit dieser Umwelt schliesslich doch arrangiert, ja arrangieren muss, «weil am Faktum der Überlegenheit des Gatters der Widerstand stumpf wird» (Seuren). Schamoni beschreibt nicht ohne Intelligenz, aber es fehlt ihm der zupackende, der das Ursächliche enthüllende Griff. Der Stoff bot Möglichkeiten genug, die zum Beispiel in der Montage der Haupthandlung mit den Jagdszenen weithin verschenkt sind. Vielleicht hat auch Schamoni sich – formal – zu sehr arrangiert, ist sein Film um eine kräftige Nuance zu sehr der Konvention verhaftet. Ev.

A countess from Hong Kong (Die Gräfin von Hongkong)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion und Verleih: Universal; Regie, Buch und Musik: Charles Chaplin, 1966; Kamera: A. Ibbetson; Darsteller: M. Brando, S. Loren, S. Chaplin, Ch. Caplin, T. Hedren und andere.

Mit steifer Feierlichkeit deutet der amerikanische Botschafter eine leichte Verbeugung an und bittet zum Tanz. Die allein an ihrem Tische sitzende Dame, die eben noch mit tränenschweren Augen durchs Fenster auf die See hinausblickte, nickt in stummer Bewegung, erhebt sich, und alsbald wiegen sich die beiden im Tango-Rhythmus, eng umschlungen, Blick tief in Blick versenkt, eingerahmt von der mondänen Kulisse des hawaiianischen Luxushotels. Diese Schlusszene, wird man vermuten, verrät die altbekannte Marke der Traumfabrik, wie sie so ungeniert heute selten mehr auf der Leinwand anzutreffen ist. Sekunden zuvor ergaben sich – wenigstens für den aufmerksamen Beobachter – andere Assoziationen. Der Botschafter, vom livrierten Diener geleitet, vorwärtsgedrängt durch die Gewalt seiner Gefühle, muss wenige Meter vom Tisch der Dame immer wieder einhalten, weil ihm die eleganten Figuren der Tänzer zum Hindernis werden, das einfach zu überrennen ihm seine Würde verbietet. Der Einfall ist nicht sonderlich originell. Dennoch, was hier Marlon Brando geschieht, das könnte ebenso gut einem anderen widerfahren sein: Charlot, dem unermüdlichen Kämpfer wider die Tücken des Objekts und der Umstände.

Was in den letzten Bildern der «Gräfin von Hongkong» so eng beieinanderliegt, kennzeichnet den ganzen Film. Mit Pathos vermischte Gefühligkeit, Glamour und luxuriös dekorierte Oberflächlichkeit beherrschen die Szene. Dazwischen blinkt gelegentlich

ein komischer Einfall, der zwar in seiner Isolierung nicht zu zünden vermag und zumeist auch nicht sorgfältig genug ins Bild gebracht ist, der aber von ferne doch an die andere «Marke» erinnert, an diejenige von Charles Chaplin. Wenigstens Sophia Loren gewinnt für Augenblicke so etwas wie chaplineske Züge und lockert damit die unbeholfene, in hausbackener Romantik schwelgende Inszenierung auf.
Stellt sich aber die Erinnerung an Charlots Komik nicht überhaupt nur deshalb ein, weil Chaplins Name über dem Film steht? Bliebe sonst diese «Gräfin von Hongkong» nicht als gesichtslose Routineproduktion gänzlich unbeachtet? Darüber mag man immerhin diskutieren. In einem aber hebt sich der Film doch von manchen Dutzendwerken ab. Nicht mit unverbindlicher Ironie, sondern mit einer gewissen Beharrlichkeit stellt er sich zur herkömmlichen Gesellschaftsmoral in Widerspruch. Es ist nicht bloss Frivolität, wenn er eine ehemalige Prostituierte und Gangster-Mätresse, die als Tochter russischer Emigranten ohne Papiere ist und sich auf Schleichwegen in die USA einschmuggeln muss, zur Heldin macht; wenn sie die rechtmässige Gattin des Botschafters auch in der Sympathie des Zuschauers überspielt; wenn die Liebe zwischen ihr und dem Diplomaten über dessen Verzicht auf die Karriere und über die Scheidung seiner Ehe ins Happy-End einmündet. Menschliches Glück – wenn nicht Menschlichkeit überhaupt – findet hier Verwirklichung nur im gesellschaftlichen Exil. Weil man aus Chaplins Leben einiges weiss, ahnt man, dass die Wurzeln dieses Konzepts in der Lebensgeschichte des Autors zu suchen sind. Freilich hat der Film deswegen noch lange nicht eine «Botschaft», dazu bleibt er zu oberflächlich und zu sentimental. Aber er wird zum Abbild einer zweifachen persönlichen Tragik: Die Tragik des Aussenseiters schlägt sich in der Anlage der Intrige nieder, diejenige des alt gewordenen Künstlers manifestiert sich im gestalterischen Unvermögen. ejW

Nattlek (Nachtspiele) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Sandrews; Verleih: Cinévox; Regie: Mai Zetterling, 1966; Buch: M. Zetterling, D. Hughes, nach einem Roman von M. Zetterling; Kamera: R. Ericson; Musik: J. Johansson, R. Riedel; Darsteller: I. Thulin, K. Hjelm, L. Brundin, R. Lindström und andere.

Wenn der Freudentanz des jungen Ehepaares im Schnee auf der Leinwand erstarrt, weiss man, dass die Geschichte ihr glückliches Ende gefunden hat. Ein glückliches Ende ist es, soweit es das in zeitgenössischen Problemfilmen überhaupt noch gibt: als Offenheit, als Möglichkeit zum Besseren. Zuvor sind im Verlaufe des Films die Hindernisse ausgebreitet worden, die den Weg eines jungen Mannes zur Reifung umstellen, seine Verwurzelung in einer dekadenten Wohlstandsgesellschaft, insbesonders aber seine übermächtige erotische Mutterbindung, in die seine Pubertät inmitten der enthemmten und sittlich verrannten Umgebung ausgemündet hat. Die neue Bindung an eine Frau bringt die Krise. Die Mutter steht der Gattin, die gestörte Sexualität der Liebe im Wege. Mit dem befreienden Akt eines selbstgewollten und gewaltsamen Abschieds endet der Film: Anlässlich einer Party lässt der junge Mann das elterliche Schloss in die Luft sprengen. Die nach rückwärst gewandte Bedeutung dieser Handlung ist augenfällig. Die alte Behausung wird geschleift, damit freies Terrain und Platz für Neues werde. Allein, woher Neues kommen soll, das besser sein wird als das Alte, bleibt nach dem Film unklar.
Die heute 42jährige Schwedin Mai Zetterling, früher als Schauspielerin tätig und zurzeit eine der wenigen Frauen, die selber Regie führen, hat ihren Film auf mehreren Ebenen angesiedelt. In der Handlung zeichnet sie die Geschichte ihres Protagonisten psychologisch, in den einzelnen Szenen und Bildern strebt sie nach symbolischer Verdichtung und im Dialog gar nach philosophischer und metaphysischer Vertiefung. So anerkennenswert dieses Bemühen um Auslotung des Themas ist, so wenig vermag es in der konkreten Form des Films zu überzeugen. Dieweil Phantasmagorien und psychoanalytisch inspirierte Symbole wuchern, bleiben die Hauptfiguren zwar nicht in ihrem Schicksal, aber in ihren Charakteren undeutlich. Fehlt es schon dem Unterbau an Solidität, so finden die deutenden Chiffren darin auch keine ge-

nügende Verankerung. Was künstlerisch gemeint ist, wirkt künstlich, angestrengt und bisweilen abstrus. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es Mai Zetterling trotz den formschönen Bildern am persönlichen, originären Ausdruck fehle, dass sie selbst mit Geistern – Quellen und Vorbildern – kämpfe, von denen sie nicht freikomme.
Wäre aber dem Film, der allerorten mit der Zensur Schwierigkeiten hat und auch bei uns nur in mehr oder weniger gekürzten Fassungen zu sehen sein dürfte, nicht zuallererst vorzuwerfen, dass er sich schockierende Indezenz zuschulden kommen lässt? Muss man ihn nicht eher aus spekulativen als aus missratenen künstlerischen Absichten deuten? Zu leicht wird man sich hier die Antwort nicht machen können, gerade wenn man die Vorbilder in Rechnung stellt. Nicht ohne Berechtigung ist die Feststellung, die Zetterling habe einen Extremfall ins Auge gefasst, dem eine allgemeine Verbindlichkeit kaum mehr zukommen könne. Dabei muss allerdings offen bleiben, ob die Dekadenz des Milieus, in welchem sie den Jungen aufwachsen lässt und das sie schon in ihrem ersten Film scharf gegeisselt hat, in der Geschichte der schwedischen Gesellschaft belegt werden kann. Zu jenem ersten Film – mit dem Titel «Liebende Paare» – notierte die Autorin übrigens, die Frau, die heute in einer Männerwelt lebe, sei so sehr den Einflüssen dieser Umgebung unterworfen, dass sie weniger als der Mann imstande sei, sich ihren Raum der Freiheit zu schaffen. Im vorliegenden Film findet diese These von der mit der Welt nicht im Einklang stehenden Frau in der Gestalt der Mutter ihre Bestätigung und wird zugleich weitergeführt, indem nach den Einflüssen gefragt wird, die von dieser Störung her auf den Mann zurückwirken. Man darf also mindestens sagen, dass das Schaffen von Mai Zetterling eine ernstzunehmende Logik hat, eine Logik auch, die positiver anmutet, als man es von anderen Schweden her gewohnt ist. Um einen Prozess der Befreiung, der Reinigung geht es ihr offensichtlich, der über die zerfahrene Situation, die geschildert wird, hinausweist. Dass die Hoffnung auf den Neubeginn mehr in der Logik des Films steckt als in seinen Figuren, das lässt sie nicht recht zu Kräften kommen. Man erkennt wohl die Möglichkeit der Befreiung, nicht aber, wie die gewonnene Freiheit fruchtbar werden soll. Das muss eher zu denken geben als die Frage der Dezenz in der Darstellung, bei der immerhin Zeit und Ort der Entstehung, hier also die schwedischen Verhältnisse, in Rechnung zu stellen sind. ejW

Gycklarnas afton (Abend der Gaukler) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Sandrews; Regie und Buch: Ingmar Bergman, 1953; Kamera: S. Nykvist, H. Bladh; Musik: K.-B. Blomdahl; Darsteller: A. Grönberg, H. Andersson, H. Ekman, A. Ek, G. Brost und andere.

Nach gut 13 Jahren gelangt nun auch Ingmar Bergmans 1953 entstandenes Werk in unserem Lande zur Aufführung. Als «Abend der Gaukler», vielleicht Bergmans düsterstes Werk, damals erschien, reagierte die Kritik ablehnend, das Publikum blieb aus, der Produzent konnte nur Verluste buchen, und Bergman musste um seine Karriere als Regisseur fürchten. Er wandte sich in der Folge rosagetönten Komödien zu, die allerdings nicht weniger ernst gemeint waren; erst mit «Das siebente Siegel» kehrte er wieder zur düster-schwerblütigen, kompromisslosen Darstellung der ihn bewegenden Themen zurück.
Der Film beginnt mit dem Morgengrauen eines kalten, windigen Spätherbsttages in Schweden um 1900. Durch eine öde, verlassene Gegend zieht die Wagenkolonne eines Wanderzirkusses. Der schrille Singsang eines Kutschers mischt sich mit dem Knarren der Räder; Bild und Ton zeichnen eine verhangene, abweisende Welt, in der sich Menschen auf der Fahrt befinden. Dieses Thema vom Menschen als Pilger findet sich unübersehbar in manchen Werken Bergmans, so etwa in «Ein Sommer mit Monika», «Lektion in Liebe», «Das siebente Siegel» (FB 16/63), «Wilde Erdbeeren» (FB 4/60), «Jungfrauenquelle» (FB 7/61) und «Das Schweigen» (FB 4, 5, 7/64). Bergmans Menschen brechen auf, sind auf der Fahrt zu einem Ziel, und zugleich sind sie auch innerlich auf der Reise, die aber ins Unbekannte führt und die Betroffenen tief verändert.

In «Abend der Gaukler» kehrt der alternde Zirkusdirektor Alberti in die Stadt zurück, in der er Frau und Kinder sitzenliess. Er lebt mit Anna, einer hübschen Kunstreiterin, zusammen. Die Sequenz des Erwachens an ihrer Seite strahlt eine warme, zärtliche Intimität aus, die alsbald durch eine schreckliche Rückblende, die das Kommende gleichnishaft vorwegnimmt, zerstört wird: Vor Jahren hat hier in der Nähe Alma, die Frau des Zirkusclowns Frost, nackt mit Soldaten gebadet. Frost eilte entsetzt herbei, ihre Blösse vor den lüsternen Blicken der Männer zu decken, er nahm sie auf den Rücken, schleppte sie mit blutigen Füssen über die Felsen und brach unter ihrer Last zusammen, zum Hohn und Spott aller Umstehenden. Frosts Kalvarienberg ist aber nicht nur eine Allegorie auf das Schicksal Albertis, sondern auch eine sinnbildliche Darstellung des eigentlichen Filmthemas, das von der unerträglichen Last des Daseins in einer elenden, feindlichen Welt handelt. Wie Frost geht auch Alberti Demütigungen und Enttäuschungen entgegen, und diese Stationen seines Leidensweges treiben ihn stufenweise immer tiefer in die Verzweiflung.
Seine Truppe ist abgebrannt, es fehlt an Geld, Kleidung und Nahrung. Um die für einen Reklameumzug fehlenden Kostüme aufzutreiben, macht Alberti zusammen mit der herausgeputzten Anna der in der Stadt gastierenden Theatergruppe einen Besuch und wird vom Theaterdirektor gründlich gedemütigt. Dem Umzug bereitet die Polizei ein jämmerliches Ende. Des Zirkuslebens müde, voll Angst vor Not und ungewisser Zukunft, sucht er Zuflucht bei seiner Frau und bettelt sie an, bei ihr bleiben zu dürfen. Seine Frau Agda aber weist ihn zurück. Sie hat sich mit einem Panzer der Gefühllosigkeit umgeben, ihr Leben und ihre Ruhe soll niemand mehr stören. Zur gleichen Zeit hat sich Anna aus Eifersucht und Furcht, von Alberti verlassen zu werden, zum Schauspieler Franz ins Theater begeben. Sie gibt sich ihm hin für ein Schmuckstück, mit dessen Erlös sie aus dem Elend herauszukommen hofft, doch erweist es sich als unecht und wertlos. Von der Frau verstossen und von der Geliebten betrogen, denkt Alberti an Selbstmord: «Man sollte alle töten, die leiden». Aber sein Mass der Erniedrigung ist noch nicht voll: Während der Galavorstellung macht Franz, der Schauspieler, seine Affäre mit Anna öffentlich bekannt und schlägt den Zirkusdirektor in der Arena vor aller Augen zusammen. Alberti schliesst sich ein und greift zur Pistole, aber statt in den Kopf, schiesst er in einen Spiegel und tötet anschliessend den altersschwachen Zirkusbären – eine Handlung, die so etwas wie Ersatz einer späten Rache für das ist, was Alma Frost angetan hat, und für das Leiden, das Anna und Agda ihm selbst angetan haben. Dann fängt sich Alberti in der Berührung mit einer lebendigen Kreatur wieder auf, und der Zirkus zieht seine Strasse weiter.
Bergman drückt durch die Gestalten seines Films eine sehr persönliche Sicht des Daseins aus. Man denkt an Sartre und sein Wort: «Die Hölle, das sind die andern». Das Dasein ist dem Menschen nur Last, da er ohne Gott und Normen seinen Weg in völliger Einsamkeit suchen muss. Zum Mitmenschen gibt es keine Brücke, von ihm her rührt alles Leid. Zwischen dem Suchen nach Glück und dem Ausweg des Todes, der in einem Traum von Frost als Versuchung zur Flucht ins Nichts erscheint, gibt es nach Bergman nur die Möglichkeit, den absurden Weg illussionslos und einsam weiterzugehen. Im unendlich zaghaften Lächeln, das sich am Schluss zwischen Anna und Alberti ereignet, ist, fern aller Hoffnung auf Hilfe oder ein anderes Leben, dieser Wille zum «Dennoch!» leise angedeutet. Im Gegensatz zu späteren Werken bewegt sich dieser barock-expressive, in seinen noch wenig geglätteten Formen an Stummfilme und an Eisenstein erinnernde Film in einem rein diesseitsbezogenen Kreislauf. Seine Thematik ist noch nicht aufgebrochen durch die Fragen nach Gott und dem Sinn des menschlichen Lebens, wie Bergman sie in seinen späteren Filmen immer bohrender stellen wird. ul.