Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1970)
Heft: 2

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: 06.07.2025

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

Filme

Zert (Scherz) III. Für Erwachsene

Produktion: Filmstudio Barrandov; Verleih: Columbus; Regie: Jaromil Jires, 1968; Buch: Milan Kundera, J. Jires, nach dem Roman von M. Kundera; Kamera: Jan Curik; Musik: Zdenek Pololánik; Darsteller: Josef Somr, Jana Dítetová, Ludek Munzar, Evald Schorm, Vera Kresadlová, Jaroslava Obermaierova, Michal Pavlata.

Ludvik Jahn, Assistent an einem Forschungsinstitut, wird eines Tages von einer Reporterin interviewt. Als er merkt, dass Helena die Gattin Pavels, eines früheren Studienkollegen und Gegenspielers ist, steigen in ihm Erinnerungen an seine schwere Vergangenheit auf. War nicht dieser Pavel damals, 1949, massgeblich an seinem Unglück beteiligt gewesen? Ludvik sieht eine günstige Gelegenheit, sich an Pavel zu rächen, indem er dessen Frau verführt. Helena nimmt seine Einladung, mit ihm ein Wochenende zu verbringen, willig an.
Während Ludvik seine Vorbereitungen trifft, die Wohnung seines Freundes erhält und durch das Städtchen, seinen Geburtsort, schlendert, ruft fast jeder Schritt die Erinnerung an seine Vergangenheit wach. Als Student umwarb er 1949 die hübsche Marketa, die jedoch einen Schulungskurs der Partei einem Wochenende mit ihm vorzog. Begeistert schrieb sie ihm über den Kurs und dessen Leiter Pavel. Als Ulk schickte er ihr eine Postkarte mit dem Satz «Optimismus ist Opium für die Menschheit. Es lebe Trotzki!» Mit diesem Scherz begann sein Unglück: Verhöre, Ausschluss aus der Partei, Relegierung von der Universität, Verurteilung zu je drei Jahren Gefängnis und militärischer Strafabteilung zur Umerziehung von Staatsfeinden. Er und seinesgleichen wurden in Kohlengruben gedemütigt, geschunden, zerbrochen — und nicht von ungefähr sehen diese alptraumhaften Szenen aus den stalinistischen Lagern jenen zum Verwechseln ähnlich, die aus den Konzentrationslagern der Nazis bekannt sind. Ludvik ist dieser Hölle zwar entronnen und ins Leben zurückgekehrt, aber als Gezeichneter, als einer, der die fürchterlichen Erinnerungen nicht mehr los wird. Er ist zum Zyniker geworden und glaubt, sich mit dieser kleinlichen, privaten Rache für das erlittene Unrecht entschädigen zu können. Er merkt nicht, dass er, indem er Helena als Werkzeug seiner Rache missbraucht, eine seinen Peinigern ähnliche Mentalität zeigt. Und zu spät merkt er, dass seine Rache nutzlos ist, bloss ein Schlag ins Leere. Denn Pavel, der in der Stalinzeit ein strammer Parteifunktionär gewesen war, hat es als Opportunist verstanden, sich auch in der nachstalinistischen Liberalisierungsperiode einen Platz an der Sonne zu arrangieren: Er ist Dozent für Marxismus, kleidet sich modisch-salopp, fährt eine junge Freundin in einem (westlichen!) Wagen spazieren und ist herzlich froh, seine Frau elegant loszuwerden. Nach einer Schlägerei mit einem Begleiter Helenas, der Ludvik verprügeln wollte, weil er Helena sitzen liess, stellt Ludvik resignierend fest: «Dich wollte ich nicht schlagen.»
«Zert» ist die Verfilmung eines Romans von Michal Kundera (deutsch im Molden-Verlag, Wien, erschienen). Das Hervorstechendste am Film von Jaromil Jires (Jahrgang 1935; erregte 1963 mit seinem ersten langen Spielfilm «Krik» beträchtliches Aufsehen) ist seine formale Struktur. Meines Wissens wurden bisher, mit Ausnahme vielleicht der Filme von Alain Resnais, kaum jemals Rückblenden mit derartiger Konsequenz zur Verklammerung zeitlich unterschiedlicher Handlungsebenen angewandt. Wo Ludvik geht und steht, ist auch die Vergangenheit gegenwärtig. Er lebt völlig in ihr. Durch diese strenge formale Struktur erhält der Film seine geschlossene, ausgewogene Form, die sich als tragfähig erweist für die parabelhaft gedrängte, aber dennoch differenzierende und psychologisch stimmige Darstellung der komplexen politischen und gesellschaftlichen Wandlungen der Tschechoslowakei zwischen 1949 und 1968. Durch die hart geschnittene kontrapunktische Gegenüberstellung von Gegenwarts- und Vergangenheitsszenen erhalten beide erst ihre eigentliche Bedeutung. Meisterhaft in dieser Hinsicht sind die folgenden beiden Sequenzen: Während Ludvik an einer Feier teilnimmt, wo Säuglinge durch eine Art profane Taufe in die Partei- und Staatsgemeinschaft aufgenommen werden, erinnert er sich an die Gerichtsverhandlung, in der er wegen einer Lappalie von eben dieser Gemeinschaft ausgestossen wurde. Kurz darauf folgt er seinem Freund Kostka in ein Konzert, wo Musik ge-

spielt wird, die auch sein Lagerdasein begleitete. Die Musiker musizieren, als hätte es diese Schrecken der Vergangenheit nie gegeben — ein für Ludvik unerträglicher Zustand. — Anzumerken ist vielleicht noch, dass die Darstellung der Vergangenheit durch grössere stilistische Einheit und Dichte überzeugender wirkt als die Darstellung der Gegenwart und der Beziehungen der Personen untereinander.
Nach einem ersten Betrachten dieses Films ist es dem westlichen Zuschauer, der mit der tschechoslowakischen Nachkriegsgeschichte nicht oder nur oberflächlich vertraut ist, kaum möglich, die vielschichtigen Bezüge und Anspielungen dieses Werkes aufzudecken. Immerhin wird deutlich, dass der Regisseur das Werk als politisch und human tief engagierter Künstler geschaffen hat. Dieses menschliche Engagement befähigte ihn, mit beissender Ironie Kritik zu üben, ohne jemals in Schwarzweissmalerei zu verfallen. Ludvik ist ein zynischer Schwejk, der als Opfer eines Terrorregimes Jahre seines Lebens verlor und davon schwer gezeichnet ist. Jires hat Verständnis für ihn. Aber seine kleinliche Rache, die nicht den Schuldigen trifft, sondern andern Leid zufügt, verpufft ins Leere. Sie ist ein völlig untaugliches Mittel für eine zukunftsträchtige Auseinandersetzung und Bewältigung der historischen, politischen und sozialen Probleme dieses Landes. «Eine Welt, in der niemand verzeiht, ist die Hölle», sagt ihm Helena. «Zert» ist eine Warnung vor einer Haltung, die in einer Zeit der Liberalisierung jede Auseinandersetzung mit der Stalinepoche auf eine Privatangelegenheit reduziert und damit wirkungslos und unfruchtbar macht. Ludvik scheint gegen Schluss die Nutzlosigkeit seines Unterfangens einzusehen.
Eine kaum beschreibliche Melancholie und Resignation, die über dem ganzen Werk liegt, wird durch die Erinnerung an die tragischen Ereignisse nach dem 21. August 1968 verstärkt. Es scheint, dass die Dreharbeiten auch noch nach diesem Datum andauerten, so dass sich vielleicht etwas von der verzweifelten Stimmung jener Tage im Film niederschlagen konnte. «Zert» erhielt letztes Jahr in Pilsen den Preis der Union tschechoslowakischer Film- und Fernsehkünstler und wurde darauf mit enormem Erfolg in den Kinos gezeigt. Im Herbst wurde er verboten. — Am 12. Januar 1970 war im «Spiegel» zu lesen: «Unter Novotny hochgekommene Stalinisten und Konservative, in der Dubcek-Aera aus ihren Ämtern entfernt, drängen auf die Rückkehr zur Macht und auf persönliche Rache.» ul.

Kvinnors väntan (Sehnsucht der Frauen) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Svensk Filmindustri; Verleih: Columbus; Buch und Regie: Ingmar Bergman, 1952; Kamera: Gunnar Fischer; Musik: Erik Nordgren; Darsteller: Anita Björk, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Birger Malmsten, Jarl Kulle, Karl-Arne Holmsten.

Als der Film 1951 entstand, interessierte sich bei uns noch niemand für Ingmar Bergman, kannten wohl wenige ausserhalb Schwedens überhaupt seinen Namen. So ist die Aufführung von «Sehnsucht der Frauen» für uns 1970 eine Premiere, die freilich nicht mehr anders als historisch gewürdigt werden kann. Das, was Bergman seitdem geschaffen hat, lässt sich nicht wegdenken; ein strenger Masstab wird dadurch gesetzt, aber es werden auch Beziehungen sichtbar, die seinerzeit noch verborgen sein mussten.
Wie der Titel vermuten lässt, handelt es sich um einen der «Frauenfilme», die ja im Schaffen Bergmans einen bedeutenden Platz einnehmen. Man wird vor allem an «Nära livet» erinnert, weil bereits das Thema Geburt an zentraler Stelle erscheint, weil auch hier mehrere Episoden nebeneinandergestellt sind. Vier Frauen warten in einem Ferienhaus auf die Ankunft ihrer Männer. Sie machen sich zurecht, scheinen sich zu freuen. Was erwarten sie noch — nach den Enttäuschungen, die ihnen in Liebe und Ehe zuteil geworden sind? Drei von ihnen erzählen Episoden aus ihrem Leben, als Antwort auf diese Frage, die ihnen die Jüngste gestellt hat.
Die erste Erzählerin berichtet von einem Ehebruch und vom Versagen ihres Mannes; sie musste auf Kinder verzichten und begnügt sich mit ihrer Rolle als Stütze des Mannes, der ohne sie dem Leben keinen Sinn abzugewinnen vermag. Die Zweite hat ohne Wissen ihres oberflächlichen Liebhabers ein Kind zur Welt gebracht, dann

aber ihren Stolz und ihre Bedenken beiseitegeschoben und doch geheiratet. Die Dritte schliesslich wird von ihrem in seinen geschäftlichen Erfolg vernarrten Gemahl um ihr Eheleben betrogen, bewahrt ihm aber hinter einem Schutzpanzer von Ironie ihre Gefühle.
Die Skepsis der Fragerin scheint also berechtigt, die Hoffnungen ihrer älteren Schwestern haben sich als Illusionen erwiesen. Dennoch hat sich keine von ihnen von ihrem Manne getrennt oder von ihm abgewandt; in irgendeiner Form können sie alle noch für ihren Partner da sein, und sei es bloss, um eine letzte Einsamkeit, die tödlich wäre, abzuwenden. Bergman setzt der Resignation diese Einsicht entgegen — erst später füllt das Schreckbild jener Einsamkeit seine Filme fast völlig aus. Und er stellt gegen den Zweifel die Hoffnung. Während die Männer fröhlich empfangen werden, flieht das Mädchen mit seinem Geliebten — um es besser zu machen, als die andern, wie es glaubt. In der Durchführung sind die einzelnen Teile des Films ungleich geraten. Neben dem Dialog schieben sich immer wieder Bildsymbole in den Vordergrund, manchmal in ihrem Sinne sehr eindeutig, dann wieder — wie im Falle der weiten Wasserflächen — vom Psychologischen ins Geheimnis hinüberweisend. Den beiden einfach und knapp gehaltenen Randgeschichten gegenüber wirkt die mittlere Episode ziemlich ausladend; die Romanze in Paris — mit Referenzen an Carné — wird in Rückblenden in die Geburtsszene eingebaut, die selbst schon eine Rückblende bildet.
Die dritte Episode bietet den Darstellern Eva Dahlbeck und Gunnar Björnstrand, die hier erstmals in einem Bergman-Film auftreten, Gelegenheit, sich gut einzuführen: Sie geben, als Eheleute, die während einer Liftpanne voreinander ihre Maske fallen lassen, ein kleines Kabinettstück ironisch-eleganter Komödie. Hier wird stilistisch am konsequentesten die Grundintention des Films verwirklicht, der das Arrangement des Alltags in der bürgerlichen Ehe nicht aufreissen, sondern nur durchsichtig machen will auf die Bedrohung, die abgewehrt werden soll. ejw

---

Hatsukoi jigokuhen (Das Mädchen Nanami) IV. Mit Reserven

Produktion: ATG Hani-Prod.; Verleih: Monopol; Regie: Susumu Hani, 1968; Buch: S. Hani, Shuji Terayama; Kamera: Yuji Okumura; Musik: A. Yashiro, T. Takemitsu; Darsteller: Akio Takahashi, Kuniko Ishii, Kazuko Fukuda u. a.

Durch Fernsehausstrahlungen seiner Filme wurde Susumu Hani einem breiteren Publikum bekannt. Unter den japanischen Regisseuren der jüngeren Generation ist er einer der wenigen, die nicht den einfachen und kommerziell erfolgversprechenderen Weg des Sex- und Crime-Films gehen, sondern er versucht stets, seine Umwelt kritisch zu reflektieren. Dass Hani sich einmal dem Thema Sex und erste Liebe zuwenden würde, war nach seinem bisherigen Schaffen zu erwarten. Stets haben ihn die Probleme der Heranwachsenden interessiert («Schlechte Jungen», 1961, «Kinder Hand in Hand», 1962), und auch in den Filmen, die sich mit der Welt der Erwachsenen beschäftigten, vornehmlich mit Fragen des Zusammenlebens in der Ehe («Ein erfülltes Leben», 1962, «Sie und er», 1963), erschien die Verletzlichkeit der Unschuld, des im positiven Sinne «naiven Wesens» als Hanis zentrales Thema. Nun ist die Frage der Sexualität und der Sexualisierung der Öffentlichkeit in Japan eine ganz andere als bei uns. Hani verwies in Berlin (1968) auf die masochistische Komponente im Leben des Japaners, die aus der Zeit des Spätfeudalismus mit seinen Erscheinungsformen des Samurai-Kultes und des Harakiri auf die Gegenwart überkommen ist. Man muss wissen, dass gerade der jungen Generation der Gegensatz von Tradition und neuer — von den USA beeinflusster — Einschätzung des Sexuellen schwer zu schaffen macht und dass es in Japan vordringlicher ist, die Erscheinungsformen des Sex unter psychologischen Gesichtspunkten zu betrachten als unter ausschliesslich sozialkritischen.
Diese Dinge sollte man wissen, um Hanis Film nicht misszuverstehen. «Das Mädchen Nanami» hat wenig zu tun mit den zahllosen japanischen Sex-Filmen, die jetzt zum Teil auch in unsere Kinos kommen, obwohl es auf den ersten Blick so scheinen könnte. Hani schildert die Liebesgeschichte eines Jungen aus bürgerlichem Haus

mit einem Mädchen, das sich sein Geld in sogenannten Metomi-Klubs verdient. Das sind Lokale, in denen Mädchen alle möglichen flagellantischen und sadolesbischen Spiele vorführen, bei denen sie von den männlichen Besuchern fotografiert werden. Der Junge leidet unter der Erinnerung an ein Jugenderlebnis und kann sich von den sexuellen Problemen nicht befreien, während das Mädchen auf natürlichste Weise zwischen der Beziehung zu dem Jungen und ihrer Tätigkeit in den Klubs zu unterscheiden weiss. Beide sind noch halbe Kinder, und im intimen Zusammensein verhalten sie sich auch so. Als sie endlich zueinander finden, als der Junge seine Hemmungen und Erinnerungen überwindet, endet der Film keineswegs mit einem Happy-End. Von einem Metomi-Freund gedungene Gangster treiben ihn in den Tod. Hani führt zwar das Metomi ohne jede Beschönigung vor, aber von einem spekulativen Film kann deshalb doch keineswegs die Rede sein. Dafür ist die Sicht auf die beiden jugendlichen Protagonisten viel zu differenziert, der Stil viel zu beschreibend und die Erzählweise durch die Verflechtung verschiedener Stadien der Bewusstwerdung zu sehr gebrochen, zu deutlich von der platten realistischen Abschilderung weggeführt. Damit sind auch schon die wichtigsten Kennzeichen des Hani-Stils angesprochen, die in diesem Film vielleicht am geschicktesten genutzt sind. So ist ihm beispielsweise die Verknüpfung von Gegenwärtigem und Vergangenem so meisterhaft gelungen, dass der Rückgriff auf frühere Ereignisse, auf lange zurückliegende Perioden der Entwicklung nicht allein der Motivation gegenwärtigen Verhaltens dient, sondern mehr noch den Zuschauer zum Nachdenken über mögliche zukünftige Folgen dieses Geschehens anhält. Ein an entscheidender Stelle eingeblendeter Amateurfilm, der übrigens tatsächlich nicht von Hani, sondern von einem Studenten stammt, unterstützt die Ausrichtung auf eine kritische Reflektierung möglicher psychologischer und gesellschaftlicher Folgeerscheinungen. Ev.

Satyricon (Fellinis Satyricon) IV. Mit Reserven

Produktion: PEA; Verleih: Unartisco; Regie: Federico Fellini, 1969; Buch: F. Fellini, Bernardino Zapponi, nach dem Roman «Saturae» von Titus Petronius Arbiter; Kamera: Giuseppe Maccari; Musik: Nino Rota; Darsteller: Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Mario Romagnoli, Fanfulla, Gordon Mitchell, Capucine, Donyale Luna, Salvo Randone, Lucia Bosé, Joseph Wheeler, Alain Cuny und andere.

Vor Fellinis neuem Werk steht man verwirrt, erschreckt — aber kaum erschüttert. Es ist, als würde ein Vulkan eine mächtige Flut von Bildern aus einem Dante'schen Inferno ausspeien. Doch in Mitleidenschaft gezogen werden beim Zuschauer bloss die Augen, der Geschmackssinn, die Nerven, die den widerlichen Masken, dem Blut und den obszönen Fleischmassen zu widerstehen haben. Wozu diese Strapazen, dieser endlose Reigen von Monstruositäten? Die Frage mag den Zuschauer beim Verlassen des Kinos beschäftigen, ähnlich wie seinerzeit beim Film «La dolce vita». Damals machte der erste, begreifliche Widerwille später einem differenzierteren Verständnis Platz. Ob dies auch bei Fellinis neuem Werk der Fall sein wird, bleibt bei allen imponierenden Aspekten des Films vorerst zweifelhaft.
Nimmt man den nur als Fragment überlieferten «Satyricon»-Roman des Petronius zur Hand, so wird sofort klar, dass Fellini die Vorlage bloss als Material benützt hat, das, ebenso wie der historische Rahmen, gleichsam als Katalysator der Fantasie, der Imagination des Autors diente. Der Römer Petronius schildert die Abenteuer eines jungen Mannes in der dekadenten Gesellschaft seiner, der neronischen Epoche, indem er zwischen bissiger Entlarvung und eleganter Ironie balanciert. Fellini dagegen scheint solch sorgfältige Berechnung fernzuliegen. Er überlässt sich seinen inneren Bildern, die eine Welt entwerfen, die in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft ihre Entsprechungen haben mag und dennoch so fremd und fantastisch ist wie etwa diejenige eines Traums. Das ist denn auch der Eindruck, den man in diesem Film mehr als in einem anderen hat: Dass man mit wachen Sinnen in ein Delirium gestürzt werde.
Führer durch die Unterwelt — als die das Rom des Films optisch von Anfang an erscheint — ist Encolpius, ein hübscher Jüngling, der sich vorerst mit seinem Zimmer-

genossen Ascyltus um die Liebe des Knaben Giton streitet. In Begleitung des Dichters Eumolpus nimmt er an einem Gastmahl des Trimalchio teil, das als beispiellose Schlemmerei und ebensolche Manifestation des schlechten Geschmacks eines protzenden Emporkömmlings aufgezogen ist. Dann treffen sich Encolpus, Ascyltus und Giton wieder auf einem mit Sklaven vollgestopften Schiff, dessen Kommandant sich in Encolpus verliebt und ihn sofort heiratet. Später treffen Ascyltus und Encolpus in einer vornehmen Villa, deren Bewohner Selbstmord begangen haben, eine zurückgebliebene Sklavin, mit der sie eine vergnügte Nacht verbringen. Nach zwei weiteren Episoden mit einer Nymphomanin und einem Hermaphrodit, einem doppelgeschlechtigen Kind, muss Encolpus in einem Labyrinth gegen den stierköpfigen Minotaurus kämpfen; doch erweist sich das Ganze als ein Scherz zu Ehren des Lach-Gottes. Bei der Schönen, bei der sich Encolpus für das Ausgestandene schadlos halten darf, blamiert er sich jämmerlich durch seine Impotenz. Von diesem Gebrechen findet er aber Heilung bei der Zauberin Enotea. Nun stirbt Ascyltus und kurz darauf auch Eumolpus. Letzterer auferlegt in seinem Testament seinen Erben die Pflicht, seinen Leichnam zu zerstückeln und aufzuessen. Encolpus wendet sich von dieser Szene ab und besteigt mit anderen jungen Leuten ein Schiff, um in ferne Gegenden zu fahren.
Die Inhaltsangabe genügt kaum, um einen angemessenen Eindruck von all den Absonderlichkeiten zu vermitteln, die sich im Film begeben. Halb Alptraum, halb groteskes Spektakel, übersprudelt «Satyricon» von verblüffenden Details, optischen Einfällen, Farb- und Raumeffekten. Schönheit liegt in alledem freilich selten; die Menschen, ihr Aussehen und Gebaren und ihre Zivilisation zeigen aufdringlich-verquollene Züge; monoton treibt alles ins Masslose, Unechte, Faulige. Die blosse Ausrichtung nach der Lust und dem Genuss kennzeichnet nicht nur eine Vertierung, sondern eine eigentliche Entseelung dieser Welt. Wohin führt Fellini den Zuschauer? In seine eigene, «private» Unterwelt? Er selber behauptet das Gegenteil: Erstmals habe er in diesem Film von allem Autobiographischen, von allen persönlichen «Ticks» Abstand genommen. Doch was besagt das, wenn er anderseits erklärt, er habe sich bei der Arbeit ganz dem Film und dessen innerer Gesetzlichkeit überantwortet. Unverkennbar ist auch dieses Werk ein Akt der Selbstbefreiung des Künstlers. In einer mächtig übersteigerten Vision erfolgt die Konfrontation mit dem Schattenreich, von dem sich am Schluss des Films Encolpus löst, um zu neuen Ufern aufzubrechen. Dass freilich das Rom von «Satyricon» nicht irgendwo in ferner Geschichte zu suchen ist, sondern auch uns und unsere Zeit meint, auch das ist nicht zu übersehen, denn der Film hält nicht zurück mit Anspielungen. Fellini erklärt dazu, er sei fasziniert von dieser Epoche, weil sie vom Verfall gezeichnet sei; der Verfall aber trage auch die Erwartung einer Neugeburt in sich. Zu der heidnischen Welt des Petronius, in der die letzten Worte des Encolpus das Heraufkommen des Christentums ankünden, setzt er die «nachchristliche» in Parallele, von der sich die jungen Revolutionäre und Studenten lossagen. Vielleicht, dass aus Distanz und nach gründlicher Analyse des Films sich hier ein gangbarer Weg zu seinem Verständnis öffnet. Einstweilen — nach einer ersten Betrachtung des Films — sind bloss einige bescheidene Ansatzpunkte zu erkennen, die aber in diesem Dammbruch von Ungeheuerlichkeiten unterzugehen drohen: Überdeckt im Erlebnis des Zuschauers vom Eindruck des Ekels vor der nicht endenwollenden Ansammlung von Larven und Greueln. ejW

Hello, Dolly! II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Fox; Regie: Gene Kelly, 1969; Buch: Ernest Lehman, nach dem Theaterstück von Michael Stewart in Anlehnung an die «Heiratsvermittlerin» von Thornton Wilder; Kamera: Harry Stradling; Musik und Texte: Jerry Herman; Choreografie: Michael Kid; Darsteller: Barbra Streisand, Walter Matthau, Michael Crawford, Marianne McAndrew, Danny Lockin, E. J. Parker, Joyce Ames, Louis Armstrong und andere.

Theaterstücke haben so ihre Schicksale. Der englische Schwank «A Well Spent Day» von John Oxenford hatte einst dem Wiener Satiriker und Theaterdichter Johann Nestroy so gefallen, dass er ihm 1842 seine prächtige Posse «Einen Jux will er sich ma-

chen» nachgestaltete, und der «Jux» stach wiederum in seiner lebensprallen Komik dem amerikanischen Dichter Thornton Wilder so in die Augen, dass er ihn als «Die Heiratsvermittlerin» (1954) nach Amerika brachte. Dass die Komödie dort alsbald zu einem Musical umgeformt wurde und nach dem Broadway-Erfolg auch den Weg auf die Leinwand fand, war gewissermassen unvermeidlich. Die Verfilmung ist nicht zu bedauern; denn hier gelang endlich wieder einmal ein exzellentes, echt amerikanisches Musical, wie es in dieser Art und Vollendung nur Hollywood hervorbringen kann. Hollywood allein vermag nicht nur die notwendigen Millionen, sondern auch den schier unerschöpflichen Fundus an Schauspielern aufzuweisen, aus dem sich Stars, Chargen und Chor rekrutieren.
Die Handlung ist weitgehend so geblieben, wie sie Oxenford und Nestroy vorgeformt haben: Während der Abwesenheit ihres ebenso mürrischen wie menschenfeindlichen und geizigen Prinzipals wollen sich seine beiden geknechteten Angestellten, der Geselle Cornelius und der Lehrling Barnaby, einen rechten Jux machen. Sie beschliessen, in die nahe Grosstadt zu fahren, dort Abenteuer zu erleben und ein schönes Mädchen zu küssen. Weil sie in der Stadt aber ausgerechnet an jene hübsche Putzmacherin geraten, der ihr Prinzipal eben einen Heiratsantrag machen will, ausserdem noch Mr. Vandergelders Nichte und ihr Verehrer dazu geraten, gibt es Verwicklungen in Fülle, wie es sich für eine Posse des Biedermeiers eben gehört. An den Verwicklungen hat die von Wilder zu einer Hauptfigur «ausgebaute» Heiratsvermittlerin, die resolute Witwe Dolly Levi, die sich mit allerlei Kommissionen standesgemäss durchzubringen sucht, beträchtlichen Anteil. Sie verdient also, bei dem allgemeinen Happy-End dabeizusein und den reichen Mr. Vandergelder zum Mann zu bekommen.
Man kann dem als Tänzer unvergessenen Gene Kelly nicht nachsagen, dass er eine ausgesprochen filmische Inszenierung auf die Leinwand gebracht hat. Die Schalen der Bühne sind keineswegs ganz abgestreift. Unter dieser Einschränkung ist seine Leistung freilich brillant. Er gab dem Stück Tempo und Schwung, baute elegante Ensembleszenen ein und liess der Lebens- und Spielfreude der Beteiligten freien Lauf. Er hatte freilich auch eine gute Musik (Jerry Herman) und ausgezeichnete Kräfte zur Verfügung: den erstaunlich gut singenden Walter Matthau, Danny Lockin als Barnaby, hübsche Damen und einen brillant exerzierenden Chor. Und dann Barbra Streisand! Sicher ist die Streisand zu jung für die Rolle der resoluten Witwe und überhaupt in ihrer kalten Art eine Geschmacksfrage; aber sie beherrscht ihr Metier, versteht sich zu «verkaufen», ist eine Meisterin der Show und macht ihren Auftritt im Harmonia Garden zur Krönung des Films. Dessen hübscheste Einfälle liegen freilich ganz am Beginn: in der langsam erst in Farbe und dann in Bewegung übergehenden Vedute von New York oder in der Eisenbahnfahrt nach Yonkers. Alles in allem aber ist aus dem Volksstück von Nestroy ein echtes neues Volksmusical geworden, Unterhaltung mit Aufwand, aber auch mit Geschmack und nur leichten Ausrutschern in den Kitsch und ins Sentiment. e. h.

Horoskop III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Bosna Film, Sarajevo; Verleih: Emelka; Regie: Boro Draskovic, 1969; Buch: B. Draskovic, Zuko Dzumhur; Kamera: Ognjen Milicevic; Darsteller: Milena Dravic, Pavle Vujisic, Miso Janketic, Dragan Nikolic, Jossip Tatic, Dragan Zaric, Slavko Simic und andere.

Zieht man aus den filmkulturellen Bewegungen des heutigen Jugoslawiens Bilanz, muss einen die Tatsache erstaunen, wie schnell und durchschlagend der Filmproduktion eines vor 20 Jahren filmisch noch weitgehend unterentwickelten Landes der Durchbruch auch oder gerade in die westlichen Kinos gelungen ist. Waren vorher die Tschechoslowakei und Polen die relevantesten Vertreter der östlichen Filmproduktion, mussten diese vor allem im Verlauf der letzten zwei Jahre ihren Platz mehr und mehr an die aufstrebenden Jugoslawen abtreten. Nachdem zu Beginn der fünfziger Jahre noch das Genre des Partisanenfilms die Produktion dominierte, hat sich die Situation spätestens im letzten Jahrzehnt mit der offiziellen Anerkennung von Re-

gisseuren wie Pavlovic, Djordjevic und Makavejev grundlegend geändert; die jungen Autoren griffen Stoffe aus dem sozialistischen Alltag heraus, Probleme, die sich aus der Nationalitätenfrage und politischen Fehlentscheidungen, den Gegensätzen zwischen einer fortschrittlichen, technokratischen Industriegesellschaft und den Vertretern einer festverwurzelten Agrarkultur ergaben und zeichneten sie erbarmungslos-kritisch auf.
Der junge Theaterregisseur Boro Draskovic, bekannt geworden durch seine Sartre- und Ionesco-Inszenierungen, hat sein Erstlingswerk «Horoskop» einem Phänomen gewidmet, das im heutigen Leben durchaus virulent ist und bereits interideologische Ausmasse angenommen hat: der Gewalt, der Aggression als Folge des sinnlosen, ungebundenen Müssiggangs und der Langeweile.
In einem weltverlorenen Nest irgendwo in der Herzegowina leben sechs junge Nichtstuer ziellos vor sich hin, in einer Gruppe, die sich mehr aus Kommunikationsnotwendigkeit denn aus echtem Gefühl für eine Gemeinschaft heraus gebildet hat. Der täglich vorbeirollende Expresszug, der immer neue Scharen amüsierwilliger Touristen zur Küste bringt, ist ihre einzige Verbindung zu einer Welt, die ihnen unendlich fern erscheint und die sie hinter den steinigen Gebirgsrücken nur erahnen können; er ist zugleich der Zug ihrer Träume und Hoffnungen, die — sie wissen es selbst — nie in Erfüllung gehen können.
«Jetzt sollte man in Dubrovnik sein!»: Dieser Satz drückt alle ihre Wünsche aus, die sich jedoch gleich dem Dampf des davonfahrenden Zuges in Luft auflösen; zurück bleibt nur das Nichts, das Unbehagen, eine innere Verzweiflung, die sie nicht wahrhaben wollen. Die Ankunft einer jungen Frau, die den in der Leere der brütenden Landschaft seltsam absurd anmutenden Kiosk zu betreuen hat, weckt die Aktivität der Gruppe. Das anfängliche frivole Spiel des einen wandelt sich zu einem tieferen Gefühl, er verliebt sich in das Mädchen. Anlässlich eines Dorffestes, an dem Modernismus und Tradition eines Landes, in dem man Meinungsverschiedenheiten noch mit dem Messer zu regeln pflegt, eine drohende Dissonanz hervorrufen, weist die Frau ihn jedoch zurück. Nun tritt die latent schon immer dagewesene Aggression offen zutage. Wortlos stürzen sich die Männer auf das Mädchen, vergewaltigen es und müssen zusehen, wie ihr eigenes Leben im Strudel der folgenden Ereignisse zerstört wird. Die Gewalt bringt ihnen, die sich niemals in eine Gemeinschaft einleben konnten, neue Vereinsamung und innere Leere. In dem in Form einer Ellipse erzählten Film hat Draskovic ein existentielles Problem unserer gewalttätigen Epoche aufgegriffen: Die Unmöglichkeit, in einer kommunikationslosen Gesellschaft zu bestehen, ohne von ihrem automatisch ablaufenden Mechanismus zermalmt zu werden.
Obwohl der Film in einigen Sequenzen die Intensität des Bildes durch zu schnelle Schnitte oder bloss äussere Effekte schmälert, ist es ihm doch — nicht zuletzt dank einer Landschaftskulisse, in der man von der Öde bis zur Atmosphäre der Bedrohung alles finden kann — gelungen, den Sinn der Aussage bildlich subtil und doch klar transparent zu machen. bl.

On Her Majesty's Secret Service (Im Geheimdienst Ihrer Majestät)

III. Für Erwachsene

Produktion: H. Saltzman, R. Broccoli, Eon-Prod.; Verleih: Unartisco; Regie: Peter Hunt, 1969; Buch: Richard Maibaum, S. Raden, nach dem Roman von Ian Fleming; Kamera: M. Reed; Musik: John Barry; Darsteller: George Lazenby, Diana Rigg, Telly Savalas, Gabriele Ferzetti, Ilse Steppat und andere.

«Das passierte dem anderen Bond nie», meint 007 gleich am Anfang des Films, als ihm eine Schöne, die er vom Selbstmord abzuhalten glaubte, durch die Finger schlüpfte. Die Bemerkung, die auf die Ablösung des bisherigen Hauptdarstellers anspielt, scheint ironische Distanz zu den vorausgegangenen Fleming-Verfilmungen zu versprechen. Aber im Vergleich zu ihnen fällt «Im Geheimdienst Ihrer Majestät» bloss unbeholfener aus. Mühsam setzt er eine Handlung in Szene, die Altbekanntes aufwärmt: Bond jagt den Bösewicht Blofeld, der alle Fruchtbarkeit auf Erden auszutilgen droht; er findet ihn auf einem Gipfel der Schweizer Alpen, schleicht in die wohlbe-

wachte Festung ein, wird erkannt, entkommt und kehrt mit Verstärkung zurück, um Blofeld den Garaus zu machen. Etwas Abwechslung bringt die Wintersport-Kulisse in die Sache.
Zwar wirken Berghotel, Luftseilbahn und modisch bedresste Wächter für den Schweizer Kinobesucher eher wohlvertraut als bedrohlich. Aber wenigstens die Verfolgungsjagd auf Skiern, Bobschlitten und Bergstrassen bietet turbulente Aktion wie erwartet. Diese Einlage kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem Film insgesamt jene «Lässigkeit» im Umgang mit Unglaubwürdigkeiten abgeht, die vordem mindestens für die Verblüffung des Zuschauers sorgte. Wesentlichen Anteil an seiner Schwäche hat auch der neue Hauptdarsteller Lazenby, der — völlig gesichtslos — nicht einmal mehr eine Doppel-, sondern bloss noch eine einfache, gewöhnliche Null ist.
Dass der neue Bond anders sei, ist unter anderem mit dem Hinweis begründet worden, der bisherige Einzelgänger aus Überzeugung entschliesse sich in diesem Film zur Heirat. Abgesehen davon, dass der böse Feind dafür sorgt, dass des Geheimagenten-Eheglück von kurzer Dauer ist, bleibt hier bloss ein Verlust zu registrieren, dem kein Gewinn gegenübersteht. Bond, und mit ihm auch der Film, verliert an Profil, wird zur Dutzenderscheinung; Heirat bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der bisherigen Mischung eine Prise Filmromantik und Folklore zugefügt wird — wahrscheinlich hielten die Produzenten die einstige Masche nicht mehr für zugkräftig genug. Eine Änderung der Geschäftspolitik also, die aber nichts mit einer Änderung der Mentalität zu tun hat. Noch immer geht es um des Spiessers Traumwelt, die bloss so bedenkliche Schrumpfungserscheinungen zeigt, dass die Illustration kaum mehr möglich ist. Die Folgen dürften sich allerdings frühestens beim nächsten Bond-Streifen zeigen . . . ejw

---

Goodbye, Columbus (Zum Teufel mit der Unschuld) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Willow Tree/Paramount; Verleih: Star; Regie: Larry Peerce, 1968; Buch: A. Schulman, nach einem Roman von Philip Roth; Kamera: Charles Fox; Musik: G. Hirschfeld; Darsteller: Richard Benjamin, Ali McGraw, Jack Klugman, Nan Martin, Michael Meyers, Lori Shelle und andere.

Brenda, Tochter eines erfolgreichen jüdischen Selfmademans und College-Studentin, lernt Neil, einen jungen Bibliothekar, kennen, welcher unter der kleinbürgerlichen Atmosphäre im Hause seiner Tante leidet, bei der er logiert. Die Beziehung der beiden jungen Leute — der Brendas Mutter ablehnend gegenübersteht — wird zusehends intensiver und gipfelt in einem gemeinsam verbrachten Urlaub im Hause von Brendas Eltern. Am Ende der Ferien bezieht Brenda wieder das College und Neil kehrt in den Bibliotheksalltag zurück. Einige Zeit später eröffnet ihm Brenda, dass ihre Eltern über ihre intimen Beziehungen Bescheid wüssten. Als sie ihm noch erklärt, dass sie mit ihm nicht mehr zu ihren Eltern zurückkehren könne, kommt es zum Bruch.
Zu den Stärken dieser Verfilmung von Philip Roths Bestseller «Goodbye, Columbus» zählt zweifellos die differenziert-satirische Zeichnung des jüdischen Establishments und Familienlebens, das gleichzeitig seine «amerikanische» Prägung nicht verleugnen kann. Die Übernahme zahlreicher Dialogstellen und Judaismen des Romans spielt dabei eine wesentliche Rolle. Dennoch sind die im Rahmen der Liebesgeschichte der beiden jungen Leute angeschnittenen Probleme — Verschiedenartigkeit des Milieus und daher auch der Lebenserwartungen, intime Beziehungen vor der Ehe und deren eventuelle Folgen, Loslösung aus dem Schoss der Familie, der die Bindung an einen Elternteil entgegensteht — von allgemeingültiger Bedeutung. Leider werden sie hier weder psychologisch entwickelt noch ausgelotet, denn nach ihrem abrupten Auftreten führt man sie einer raschen Lösung zu. Regisseur Larry Peerce («The incident» Fb 10/68) beweist in den lyrisch-romantischen Passagen des Streifens Einfühlungsvermögen, formale Ambition und gute Schauspielerführung, baut hingegen im realistisch-problematischen Bereich ab. Von unterschiedlicher Qualität sind auch die Leistungen der Darsteller. FS