Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1970)**

Heft 7

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filme

Tell them Willie Boy is here (Blutige Spur) III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: Universal; Regie: Abraham Polonsky, 1969; Buch: A. Polonsky, nach dem Roman «Willie Boy: a Desert Manhunt» von Harry Lawton; Kamera: Conrad Hall; Musik: David Grusin; Darsteller: Robert Redford, Katharina Ross, Robert Blake, Susan Clark, Barry Sullivan, Charles McGraw und andere.

Wer den Film «Willie Boy» in Erwartung eines herkömmlichen, aktionsreichen und spannenden Wildwestfilms ansehen geht, dürfte wohl mit dem Gefühl das Kino verlassen, nicht ganz auf seine Rechnung gekommen zu sein. Dem unvoreingenommenen Zuschauer aber wird sich bei aufmerksamer Betrachtung ein künstlerisch ausgereiftes Werk mit überraschenden geistigen Konturen erschliessen, was der amerikanische Film der letzten Jahre immerhin nicht allzu häufig aufzuweisen hatte.
Da «Willie Boy» in hohem Masse von der persönlichen Lebenserfahrung seines Regisseurs geprägt sein dürfte, ist es vielleicht angebracht, Abraham Polonsky kurz vorzustellen. 1910 zu New York in einer jüdischen Familie geboren, bildete er sich als Lehrer und Jurist aus, wirkte ab 1932 als Professor am City College und verfasste Hörspiele, Romane und Filmdrehbücher. «Ich habe Erfahrung in den akademischen Berufen (Pädagogik und Jura), den landläufigen (Seefahrt, Farm, Fabrik) und den ewigen (Ehe, Vaterschaft, Kunst, Wissenschaft). Der grösste Schock in meinem Leben: nicht der Krieg, den ich überlebte, sondern die Filme, die ich nicht gemacht habe» (aus einem Interview, das deutsch in der «Filmkritik», Heft 1/1970, Frankfurt am Main, erschienen ist). Der Erfolg von Robert Rossens «Body and Soul» (1947), zu dem Polonsky das Script geliefert hatte, ermöglichte es ihm, 1949 seinen ersten Film, «Force of Evil» (eine mutige Attacke gegen die Korruption im Sportwesen) zu inszenieren.
Linker Umtriebe verdächtigt, kam Polonsky auf die schwarze Liste Senator McCarthys, dessen «Kommission gegen antiamerikanische Umtriebe» Ende der vierziger Jahre Tausenden von Wissenschaftern und Künstlern jede Tätigkeit verunmöglichte. Aus dem Gefängnis entlassen, emigrierte Polonsky nach Europa, wo er zwei Romane schrieb. Wieder nach den Vereinigten Staaten zurückgekehrt, schlug er sich als Journalist und Verfasser von Fernsehserien und (teilweise unter Pseudonym) von Filmdrehbüchern (u. a. zu «Madigan», 1968, von Don Siegel) durch. 20 Jahre nach seinem ersten Film und in seinem 59. Lebensjahr konnte Polonsky wieder einen Film beenden, «Willie Boy», der das Schicksal eines verfolgten Indianers behandelt. Man geht wohl kaum fehl mit der Annahme, dass sich Polonsky vor allem aufgrund seines eigenen Schicksals als Aussenseiter, Verfolgter und Emigrant dieses Stoffes angenommen hat. Um so bemerkenswerter ist es, dass Polonsky zwar ein engagiertes und kompromissloses Werk geschaffen hat, sich aber zu keiner oberflächlichen Polemik und ungerechtfertigten Schwarzweissmalerei hinreissen liess. Auch dies zeugt nicht zuletzt von seiner künstlerischen und menschlichen Reife.
«Tell them Willie Boy is here» geht auf ein authentisches Ereignis zurück, das sich 1909 in einem Indianerreservat eines gebirgigen kalifornischen Wüstengebiets zutrug.

Der Film beginnt mit der Rückkehr des jungen Peyote-Indianers Willie Boy (Robert Blake) in ein kalifornisches Reservat. Er möchte das hübsche Indianermädchen Lola (Katherine Ross) zu seiner Squaw machen. Er hat es bereits schon einmal versucht, indem er Lola nach indianischem Brauch entführte. Darauf wurde er von ihren Angehörigen verjagt und arbeitete bei Weissen auf einer Farm. Nun wirbt er zum zweiten Mal um seine Braut, diesmal aber nach dem Brauch der Weissen, indem er um

ihre Hand anhält. Lolas Vater und Brüder jedoch drohen mit Gewalt, falls er nicht von ihr ablässt. Willie Boy sucht einen Saloon auf, wo ihn Weisse ihre Verachtung deutlich spüren lassen, worauf er einen der Beleidiger niederschlägt. Als er sich nachts mit Lola zu einem Stelldichein trifft, wird er von ihrem Vater überrascht, den Willie Boy, da er sich im Dunkeln bedroht fühlt, erschiesst. Darauf ergreift er mit Lola, die ihn freiwillig begleitet, die Flucht. Für seine Verfolger, für die nur ein toter Indianer als guter Indianer gilt, ist er zum Freiwild geworden.

Willie Boy ist im Grunde ein heimatloser Aussenseiter: Seine Stammesangehörigen akzeptieren ihn nicht mehr, weil er sich nicht lethargisch in ihr trauriges Schicksal fügte, sondern bei Weissen Arbeit annahm; für die Weissen ist er eine kriminelle Rothaut, weil er einmal wegen Trunkenheit dreissig (!) Tage im Gefängnis sass. Betrachtet man die Motive seiner Verfolger und ihre Beziehungen untereinander etwas näher, so ergibt sich das vielschichtige Bild eines Mechanismus, der immer wieder abläuft, sobald eine Gesellschaft einen ihr unbequemen Einzelgänger zu eliminieren trachtet. Durch ein von der weissen Mehrheit gemachtes Gesetz wurde Willie Boy wegen einer Bagatelle zum Kriminellen gestempelt, den zur Strecke zu bringen ein Verdienst für die Vertreter von Gesetz und Ordnung ist. Für Sheriff Cooper (Robert Redford) ist die Jagd auf Willie Boy eine Art persönlicher Bewährungsprobe, weil er damit seiner Geliebten, Dr. Elizabeth Arnold (Susan Clark), imponieren möchte. Diese ist als Leiterin des Reservates eine sehr komplexe Figur: Als weisse, emanzipierte Intellektuelle hat sie das an den Indianern begangene Unrecht irgendwie begriffen und sucht ihr Schuldgefühl durch eine autoritär-bemutternde, karitative Tätigkeit zu kompensieren. (Aus Platzgründen kann hier auf die bewusste Parallele zwischen den beiden Paaren, Willie Boy-Lola und Cooper-Arnold, nicht weiter eingegangen werden.) Einen andern Weissen, Ray Calvert (Barry Sullivan), erinnert die Jagd an die «gute, alte, gloriose» Zeit, als es noch Spass machte, mit möglichst zahlreichen Indianerskalps am Gürtel heimzukehren.
Als Willy Boy sich seinen Verfolgern stellt, schiesst er nur auf die Pferde. Daraus wird die Meldung gemacht, es habe Tote und Verwundete gegeben, und es wimmle von Indianern. Da Präsident Taft in der Nähe zum Besuch erwartet wird, befürchtet man einen Anschlag; es entstehen wilde Gerüchte, worauf sich sensationsgierige Journalisten ins Jagdgebiet begeben. Dort hat sich Lola in einer Oase, wie wohl anzunehmen ist, selber den Tod gegeben, um das Leben Willie Boys zu retten. Dieser wird vom Sheriff hartnäckig weiter verfolgt, bis Willie Boy beim Schlussduell fällt. Unruhig, unsicher und bedrückt kehrt der Sheriff mit der Leiche um: in Willie Boys Flinte befand sich keine Kugel mehr. Er spürt, dass er einen Unschuldigen zu Tode gejagt hat. Die Welt ist für ihn nicht mehr in Ordnung.
Abraham Polonsky wählte die konventionelle Form des Westerns, um zu zeigen, wie sich Rassenhass, verdrängte Schuldgefühle, sexuelle Frustration, Aggressionen, überlebte Konventionen und Leitbilder sowie falsche Ehr- und Rechtsbegriffe mit dem Gesetz einer herrschenden Mehrheit verbinden, um einen unbequemen Aussenseiter, der diese Ordnung zu bedrohen scheint, zur Strecke zu bringen. In welche Hölle der Einsamkeit und Verlassenheit Willie Boy getrieben wird, lassen die meisterhaft fotografierten Bilder, die Schönheit und Trauer in einem ausdrücken, ahnen: Während die Liebesbegegnung zwischen Lola und Willie Boy in satten Farben aufgenommen ist, werden Farben und Landschaften gegen Schluss immer bleicher und ausgebrannter — tödlich.
Polonskys Stellung gegenüber dem traditionellen amerikanischen Western kann nicht besser als mit seinen eigenen Worten umrissen werden: Ich bin ein grosser Bewunderer John Fords, Raoul Walshs, King Vidors — von all diesen Regisseuren, die mit einem Gefühl der Begeisterung («élan sentimental») «den Westen» ähnlich einem heroischen, prächtigen und legendären Paradies erdacht und geschildert haben. Nur denke ich, dass dieses Paradies niemals existiert hat und dass es für die Indianer ein Synonym für Völkermord ist («Le Monde» vom 30. Dezember 1969). ul.

Les choses de la vie (Dinge des Lebens) III. Für Erwachsene

Produktion: Lira-Films, Sonocam; Verleih: Idéal; Regie: Claude Sautet, 1969; Buch: Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie, C. Sautet, nach dem Roman von P. Guimard; Kamera: Jean Boffety; Darsteller: Michel Piccoli, Romy Schneider, Lea Massari, Jean Bouise, Gérard Lartican und andere.

Einer jener Unfälle, wie sie täglich zu Dutzenden in einer Zeitungsnotiz ihren Niederschlag finden, ereignet sich auf einer Landstrasse in Frankreich. Damit beginnt der Film «Les choses de la vie». Zwei Stunden später stirbt das Opfer des Unfalls in einem Spital. Damit endet der Film. Dazwischen geschieht auf der Leinwand etwas, was es im Kino bis dahin noch nicht gab: die präzise Anatomie des Unfalls. Atemraubende Unfallszenen gab es bis dahin gewiss auf der Leinwand schon viele zu sehen; aber sie waren das Resultat von Modellaufnahmen und ausgeklügelter Montage. Für «Les choses de la vie» hat Claude Sautet erstmals in der Filmgeschichte einen Unfall minutiös inszeniert und Phase um Phase ohne Modell- und Trickhilfen abgedreht. Das Ungewöhnliche des Films liegt aber erst darin, w i e diese Anatomie eines Unfalls zum dramaturgischen Prinzip verdichtet wird.
Mit Virtuosität, aber auch Sensibilität analysiert Sautet den Unfall, der einem erfolgreichen Architekten zustösst, der sich zwischen zwei Frauen, seiner Gattin und seiner Geliebten, nicht zu entscheiden vermag. Bei der Fahrt auf die Unfallstelle und in der Agonie nach dem Unfall kreisen Gedanken und Erinnerungen um diese zwei Frauen, um die tausend Kleinigkeiten, die ein solches Leben ausmachen: Bruchstücke des Erlebens, scheinbar nichtige Details, Gedächtnissplitter und nicht etwa grosse, markante Ereignisse, eben die «choses de la vie», schiessen in kurzen «flash backs» vorwärts und rückwärts. Die puzzlehafte Rückblendetechnik, die den Charakter eines Durchschnittslebens und eines Durchschnittssterbens optisch sehr genau trifft, findet aber ihren Halt in der Zergliederung des Unfalls, die mit allen Mitteln der Filmtechnik sozusagen leitmotivisch vorangetrieben wird. Subjektive und objektive Eindrücke wechseln; bald dominiert die Schilderung oder die Phantasie der Zeugen, bald wird das, was sich sekundenschnell abspielt, im Zeitlupentempo zerlegt; bald rast die Kamera in die Vergangenheit zurück, bald schleicht sie in die Zukunft der nächsten Minute. So erlebt der Zuschauer das, was dem Verunfallten gewissermassen eindimensional widerfährt, sukzessive aus den verschiedensten Perspektiven. Wenn, fast am Schluss des Filmes, der Tatbestand, zuvor in hundert Fragmenten gebrochen, innerhalb weniger Sekunden erstmals in seiner kompakten Kontinuität über die Leinwand huscht, setzt sich plötzlich ein ungeheurer Bildeindruck aus ungezählten Punkten zu einer Einheit zusammen, wie wenn ein in der Anatomie zertrennter Körper wieder in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt würde.
Diese technische und dramaturgische Brillanz wird leider durch den Umstand gestört, dass den Figuren die soziale Glaubwürdigkeit fehlt, dass sie zwar in sich und untereinander «stimmen», aber keine reale, sondern nur eine chlichéhafte, abstrakte gesellschaftliche Herkunft haben. Die b e w u s s t e und g e w o l l t e Banalität, die gerade Reiz und Aussagekraft dieses Filmes ausmacht, wird dadurch leider in ihrer sonst so bestürzenden Wirklichkeitsnähe geschmälert. k.

Staircase (Unter der Treppe) III. Für Erwachsene

Produktion: St. Donen; Verleih: Fox; Regie: Stanley Donen, 1969; Buch: Charles Dyer, nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Christopher Challis; Musik: Dudley Moore; Darsteller: Rex Harrison, Richard Burton, Cathleen Nesbitt, Beatrix Lehmann und andere.

Ein Mann um die Dreissig scheitert in Beruf und Ehe und sinkt zum drittklassigen Westend-Komödianten ab. Ein empfindsam-weichlicher, seine hilflose Mutter be-

treuender Vorstadt-Friseur nimmt ihn auf und macht ihn privat wie geschäftlich zum Lebenspartner. Das Verhältnis festigt sich im Laufe von zwanzig welken Jahren trotz allen charakterlichen und geistigen Unterschieden, Eifersüchteleien und komplexbedingten Bosheiten zu einer eigentümlichen, eheähnlichen Abhängigkeit. Dieses das Allgemein-Menschliche miteinbeziehende Thema sexueller Fehlentwicklung wäre (nicht nur in Anbetracht der gegenwärtig revidierten Einstellung zum sogenannten «dritten Geschlecht») einer ernsthaften, von Prüderie und Vorurteilen freien Behandlung wert und längst fällig gewesen — ohne Diskriminierung der Betroffenen, ohne Verniedlichen oder Vergröbern der mehr oder minder als heikel empfundenen Situationen, und nicht zur Belustigung des Publikums über die «Andersartigen». In der modernen Bühnen- und Filmliteratur, von Tennessee Williams bis Andy Warhol, von Millers «Blick von der Brücke (Fb 5/62) bis Hustons «Spiegelbild im goldenen Auge» (Fb 7/68), wurde das diffizile Thema bisher so bearbeitet oder mitverarbeitet, indem man es nur indirekt anfasste.

Dieses Sittlichkeitsproblem, das mit Hilfe der Unzucht-Paragraphen lediglich als Problem der Strafzumessung angesehen und damit in seinem Wesen verkannt worden ist, mag man zu ihm stehen, wie man will, hat bis heute kein Film zum Gegenstand einer sachlichen und menschlichen Diskussion gemacht. Daran hat leider nun auch der gepriesene Charles Dyer nichts geändert, der sein erfolgreiches Bühnenstück zum Drehbuch umschrieb und von einem karikierfreudigen Zelebriermeister attraktiver Unterhaltung verfilmen liess. Stanley Donen («Charade», «Arabeske») inszenierte das Kammerspiel effektvoll-routiniert und konventionell. Der Stil entspricht den Anforderungen eines exquisiten Zimmertheaters mehr als den psychologischen Möglichkeiten des Films. Er ist dabei ganz auf das hohe schauspielerische Vermögen von Richard Burton (als Harry) und Rex Harrison (als Charlie) angewiesen, die ihren Paraderollen manche Kabinettstückchen abgewannen. Fast peinlich schlecht dargestellt sind dagegen die Szenen mit den Müttern beider Anti-Helden, die soviel wie nichts von den «Milieuschäden» der Kinder andeuten können. Nicht zuletzt daran zeigt sich, dass Donen das Thema der homosexuellen Gemeinschaft nur als ästhetischen Stoff für eine im Grunde völlig neutrale, auswechselbare «Ehekomödie» benutzt hat, so wie bei «Arabeske» der Spionagestoff nur den oberflächlichen Reiz des Vergnügens an einer Agentenfilm-Parodie vermitteln. Die tragikomischen Subjekte und Objekte hätten also ebensogut ein abgetakeltes, vielleicht infolge von Kinderlosigkeit, Egozentrik und Eitelkeit absonderlich wirkendes Ehepaar abgeben können. Die Belustigung fürs Parkett wird durch komisch arrangierte und überbetonte Attribute nicht besinnlicher, wenn Harrys «Weiblichkeit» durch einen turbanähnlichen Verband bezeugt wird, ohne den sich die «Sultanine» wegen einer besonders unansehnlichen Warzen-Glatze unsicherer und «nackt» fühlte. An manchen Stellen erhält dadurch die glatte Inszenierung jenes interpretatorische Niveau, auf dem eine Schmiere Kleist spielt. Mehr als es die Rolle erfordert, geht bei Charlie physische Echtheit dadurch verloren, dass er ein Übersoll an «ewigen Witzeleien mit schleimigem Unterton» erfüllen muss, obwohl Harrison weniger zynisch-intellektuell oder aggressiv als dandyhaft gelangweilt und energielos-resignierend erscheint. An Dialog-Pointen (wenn auch verschiedenartig geistvollen) ist gewiss kein Mangel, im Gegenteil: die Figuren bewegen sich für einen modernen Film allzu rhetorisch — so etwa, wenn der eine Zwangsuntersuchung wegen Geschlechtsumwandlung befürchtende Charlie bei der Zurückweisung von Harrys «Mitleid» sich nicht damit begnügt, demütigend festzustellen, Harry wolle ja nur «aus sicherer Entfernung etwas Schande mitkriegen». In vielen solcher Fälle hätten die ursächlichen Bedingungen und Beziehungen der beiden, ihre Unsicherheit, Gereiztheit, Stimmungswechsel und spezifische Fehlsteuerung erhellt werden müssen, wie sie auf psychische Erlebnisse oder umweltliche Einflüsse zurückzuführen sind, nicht aber, wie der Film vermuten lassen könnte, einfach «natürlichen» oder «abartigen» hormonalen Veranlagungen entspringen.

L. Sch.

John and Mary (John und Mary) III. Für Erwachsene

Produktion: Debrod; Verleih: Fox; Regie: Peter Yates, 1969; Buch: John Mortimer, nach einem Roman von Mervyn Jones; Kamera: Gayne Rescher; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Dustin Hoffman, Mia Farrow, Michael Tolan, Sunny Griffin u. a.

Zwei bekannte und talentierte Schauspieler zusammen in einem Film einzusetzen, der von der Liebe handelt, heiter gestimmt ist und glücklich ausgeht, entspricht bewährten Produzenten-Rezepten. Etwas von Hollywoods Traumwelt steckt denn auch in diesem Film, wenigstens in seiner herausgeputzten Aufmachung und Ausstattung. Er gehört offensichtlich zu den Produktionen, die die Abwendung des Publikums vom «harten Sex» und von klinischen Fällen aufzufangen suchen. Aber Regisseur Peter Yates, der sich mit «Bullit» (Fb 3/69) in einem anderen Genre gut eingeführt hat, zeigt genug Fantasie, nicht einfach der Masche zu verfallen. Er verbindet nicht ungeschickt Attraktives mit Bedenkenswertem.
John und Mary, das ist die Ausgangslage zu Beginn des Films, haben sich zufällig in einem Lokal kennengelernt, sind am gleichen Abend schon miteinander ins Bett gestiegen und erwachen am anderen Morgen, ohne eigentlich recht zu wissen, was sie voneinander halten sollen. Der Abschied wird in die Wege geleitet — aber er zieht sich hin. «Will sie sich bei mir einnisten?» argwöhnt der junge Mann, der nach den Erfahrungen mit einer früheren Freundin seine Junggesellenfreiheit sehr schätzt. «Will er mich los sein?» tippt sie richtig, handelt aber nicht darnach. Beide sind ihrer Vermutungen nicht gewiss und im Grunde ihrer Absichten auch nicht. Der Zuschauer erfährt das durch eine Art innerer Monologe, darf also gleichsam Gedanken lesen und sich über den Kontrast zu den tatsächlichen Äusserungen amüsieren. Auf diese Weise gelingen Yates komische Effekte, ohne dass die Darsteller aus ihrem «understatement» heraustreten müssen. Doch wird die Komik nicht forciert, das Spiel bleibt zwischen Heiterkeit und Ernst in der Schwebe, während die beiden taktierend ihre gegenseitigen Beziehungen erproben. Erinnerungen an frühere Erfahrungen — in Rückblenden eingeschoben — beeinflussen ihre Erwartungen und Befürchtungen, und erst allmählich gelingt es den beiden, sich von vorgeprägten Vorstellungen zu lösen. Dass John und Mary einen ganzen Film lang brauchen, um herauszufinden, dass sie einander lieben, mag dem abgebrühten Kinobesucher als altmodische Umständlichkeit erscheinen. Diese Umständlichkeit gibt aber nicht nur den beiden Darstellern (Mia Farrow und Dustin Hoffman) Gelegenheit, ihr Können mit differenziertem Spiel unter Beweis zu stellen. Sie erinnert auch daran, dass Liebe sich nicht darin erschöpft, miteinander unter die gleichen Laken zu schlüpfen. Zwar bringen John und Mary «Erfahrung» bereits mit und lieben sich am Ende des Films, ohne verheiratet zu sein. Aber die Begegnung der beiden, wie der Film sie schildert, stellt der angeblichen Selbstgenügsamkeit von Trieb und Lust gerade die Wirklichkeit eines viel reicheren Gefüges von persönlichen Beziehungen entgegen. Zwanglos fügen sich auf diese Weise unterhaltende und menschlich bedeutsame Aspekte des Themas in diesem Film ineinander. ejW

Preise des Filmfestivals von Cannes. Die «Goldene Palme» der XXIII. Internationalen Filmfestspiele in Cannes erhielt der amerikanische Film «M. A. S. H.» von Robert Altman. Der Preis für die beste Regie ging an John Boorman (Grossbritannien) für seinen Film «Leo the Last». Als bestes Erstlingswerk wurde «Hoa Binh» von Raoul Coutard, bekannt als Kameramann, ausgezeichnet. Die Darstellerpreise bekamen Ottavia Piccolo für ihre Rolle in «Metello» und Marcello Mastroianni für seine Leistung in «Dramma della gelosia». — Das Internationale Katholische Filmbüro (OCIC) vergibt in diesem Jahr bei den internationalen Filmfestspielen keine Preise, ist aber durch Beobachter bzw. Delegierte anwesend. Diese bezeichneten in Cannes als besonders beachtenswert: «Elise ou la vraie vie» von Michel Drach, «Metello» von Mauro Bolognini, «Hoa Binh» von R. Coutard und «Kes» von Kenneth Loach.

Produktion: Gemini-Film; Verleih: Domino; Regie: Dietrich Krausser, 1968; Fachärztliche Beratung: Dr. L. Meinhardt; Musik: M. Burgzloff; Darsteller: Annelie Gebhardt, Eva Caroll, Werner Sippel, Tony Caroll und andere.

Der Film «Technik der körperlichen Liebe» wurde im Juni 1969 von der Polizeidirektion des Kantons Zürich wegen seines unzüchtigen (Artikel 204 StGB), zumindest aber unsittlichen (§ 5 des Filmgesetzes) Gesamtcharakters für den Kanton Zürich verboten. Der Rekurs des Verleihers wurde vom Zürcher Regierungsrat abgewiesen. Die Beschwerde an das Verwaltungsgericht hingegen wurde von diesem gutgeheissen und der Film zur öffentlichen Vorführung vom zurückgelegten 18. Altersjahr an zugelassen.
Anstelle einer üblichen Besprechung bringen wir im folgenden das Gutachten zum Abdruck, welches das «Institut für Ehe- und Familienwissenschaft», Zürich (Leiter: Dr. J. Duss-von Werdt) zuhanden des Verleihers verfasst hat. Die darin gemachten Feststellungen dürften nicht nur für diesen umstrittenen Film Gültigkeit besitzen. ul.

1. Inhalt und Darstellung

Seiner Absicht nach ist der Film instruktiv, er will sachlich und wissenschaftlich genau sein. Dieser Zug zum Gründlichen macht ihn schulmeisterlich und auf weite Strecken ausserordentlich langweilig. Die umständliche Einleitung, welche diesen Film überhaupt rechtfertigen soll, rennt offene Türen ein und könnte ohne weiteres wegfallen. Weder in der Gesellschaft noch in der Kirche sind die ihnen zugeschriebenen Stellungnahmen und Wertungen des Sexuellen noch immer so allgemein und einheitlich, wie das hier behauptet wird. Körperbau von Mann und Frau, Position der Geschlechtsorgane und erogener Zonen würden besser an einem Modell erklärt als an verlegenen nackten Gestalten.
Beim durchschnittlichen Zuschauer jede erotische und sexuelle Reizung zu vermeiden, ist dem Film wahrscheinlich gelungen. Nirgends hat man den Eindruck, dass die Darsteller selber Lust empfinden. Ihre Leidenschaftslosigkeit ist eine Leistung schauspielerischer Askese. Dadurch entbehrt die Darstellung einer wesentlichen Dimension menschlicher Geschlechtlichkeit und reduziert sie, dem Titel entsprechend, auf die «Technik der körperlichen Liebe».
Die Coituspositionen durch Holzpuppen darzustellen, wirkt unklar und unanschaulich. Die schematischen Zeichnungen im Buch von Waldemar «Die verführerische Ehe» (Seite 129—136) sind einleuchtender und auch instruktiver. Vergleicht man die ganze gefühls- und leblose Darstellung mit Filmen von Kolle, muss man diese sicher als erregender bezeichnen.
Der Kommentar zur Anatomie, den erogenen Zonen, dem Vorspiel, den 21 dargestellten Positionen, dem Nachspiel und den verschiedenen Erregungskurven von Mann und Frau ist genau, aber ebenso monoton wie die bildlichen Darstellungen.

2. Der aufklärende Wert

Man kann sich mit Recht fragen, ob diese Art Aufklärung nützlich sei. Die Erfahrung mit vielen Ehepaaren zeigt, dass sowohl die wichtigsten Phasen der Geschlechtsvereinigung, namentlich das Vorspiel und das Nachspiel sowie die verschiedenen Empfindungen von Mann und Frau noch immer zu wenig bekannt sind. In Anbetracht ihrer entscheidenden Wichtigkeit für beglückende Geschlechtsbeziehungen — und damit auch für das Eheglück — wird man jede Gelegenheit begrüssen, die in angemessener Form darauf aufmerksam macht. Die Kenntnis der verschiedenen Positionen ist dem gegenüber wohl weniger wichtig; eine allgemeine Übersicht kann trotz-

dem wertvoll sein, um einerseits unrealistische Fantasien darüber zu zerstören und anderseits die Fantasie zur Kultivierung der Geschlechtsbeziehungen anzuregen. Wahrscheinlich hat die mittlere und ältere Generation derartige Aufklärung nötiger als die jüngere. Voraussichtlich dürfte dieser Film denn auch weniger von Jugendlichen als von Verheirateten über 40 besucht werden.
Angesichts der Überfülle von 21 dargestellten Positionen mit genauen Anweisungen ergeben sich aber doch einige Fragen: Wer nicht vor dem Film in der Praxis oder aus einem Buch die verschiedenen Positionen schon kannte oder sie nachher nachschlagen kann, wird sehr wenig vom Gesehenen und Gehörten behalten können. Es kann ferner ein Ehepaar dazu verleitet werden, in Erinnerung an den Film die verschiedenen Varianten zu erproben. Damit verliert das Spielerische der sexuellen Begegnung nur zu leicht seine Spontaneität, und das Technische spielt eine zu vordergründige Rolle. Schliesslich ist es durchaus löblich, jede erdenkliche Hilfe zu leisten, um Befriedigung und Glück auch in der sexuellen Gemeinschaft zu fördern. Werden diese aber im Film nicht zu sehr in einen Kausalzusammenhang mit der Technik gebracht? Nur ein freies und unverkrampftes Verhältnis zur Sexualität, also eine emotionale Ungestörtheit, führt zur Befriedigung. Die Variation der Positionen verschafft sie nicht, sondern ist ihrerseits Ausdruck der inneren Freiheit.

3. Ethische Gesichtspunkte

Dieser Film ist nicht verführerisch, beutet keine Gefühle aus, ist nicht raffiniert aufgemacht, indem er mit dem Halbnackten spielen würde, was sexuell viel erregender ist als das Ganznackte. Darin unterscheidet er sich von vielen Streifen, die die Zensur schon längst passierten. Seine Absicht, zum Glück zu verhelfen, ist viel sittlicher als die mancher verrohender Gewaltfilme, an welchen niemand (? Red.) den Massstab des Sittlichen ansetzt, weil die Sexualität in ihnen keine Rolle spielt. Einen Zensurfall stellt er deshalb nicht dar. Näher als an der Verletzung sittlicher Gefühle liegt er an der Verletzung ästhetischer. Der Kuss auf die Geschlechtsteile (Cunnilingus), welcher in einem Stehbild gezeigt wird, ist eine Frage des persönlichen Geschmacks, nicht der Sittlichkeit, höchstens der landesüblichen Sitte. Noch im «Handwörterbuch der Sexualwissenschaft» von Max Marcuse (1923) wird dieser Kuss zwar als «Perversion» bezeichnet. Heute dürfte er sehr weit verbreitet sein und nichts Absonderliches mehr darstellen. Die Aufklärungsbroschüre «Samspel», die weitherum für Schüler empfohlen wird und von einer schwedischen Expertenkommission verfasst wurde, führt den Cunnilingus kommentarlos unter den «Petting-Praktiken» an.Diese Broschüre ist nicht deswegen abzulehnen, sondern weil sie Eros und Liebe ausser acht lässt und d a m i t der entscheidenden Frage der Ethik ausweicht.
So wie die Kolle-Filme «technisch» besser zu qualifizieren sind, so ist der vorliegende Film umgekehrt «weniger gefährlich». Hat man die ersten freigegeben, müsste man dies logischerweise auch beim zweiten tun. Man kann aber mit Recht fragen, ob es nun derartige Filme nicht bald genügend gebe, so dass weitere von nun an überflüssig seien.
Zusammenfassend halten wir fest: Der Film «Technik der körperlichen Liebe» kann trotz — oder gerade wegen — aller angeführten Mängel nicht als unsittlich bezeichnet werden. Betrachtet man ihn nur für sich, scheint uns ein Verbot der Aufführung nicht gerechtfertigt. Neben vielen zweideutigen und schlüpfrigen Filmen und Illustrierten, die ohne weiteres jedermann zugänglich sind, hat er den grossen Vorteil, ehrlich gemeint und «eindeutig» sachlich zu sein. Da der zutreffende Titel trotzdem falsche Erwartungen wecken wird, dürfte er bei der Vorstellung mehr enttäuschen als zufriedenstellen. Ehrlicherweise müsste deshalb auch bereits die Reklame so gestaltet werden, dass sie den Interessenten zum vorneherein desillusioniert. Filme sind in ihrer Wirkung auf Einzelne und Gruppen schwer kontrollierbar. Wir fragen uns dennoch, ob er trotz seiner aufklärerischen Absicht nicht eher eine hemmende als eine befreiende Wirkung hat.