Filmbesprechungen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1971)**

Heft 2

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

Filmbesprechungen

Tristana III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Spanien (Epoca Film — Talia Film), Italien (Selenia Cinematografica), Frankreich (Les Films Corona); Verleih: DFG; Regie: Luis Buñuel, 1970; Buch: L. Buñuel, Julio Alejandro, nach der Novelle von Benito Pérez Galdós; Kamera: José F. Aguayo; Darsteller: Cathérine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Antonio Cases, Jesus Fernandez u. a.

Mit «Tristana» ist Luis Buñuel erstmals seit «Viridiana» (1961, Fb 4 und 5/62) wieder für Dreharbeiten in seine spanische Heimat zurückgekehrt. Handlungsort des neuen Films ist die Stadt Toledo — ihr Name wird allerdings nie genannt —, mit der Buñuel offenbar Erinnerungen an die zwanziger Jahre verbindet. Demgemäss ist die Sprache des Dialogs im Original Spanisch, was immerhin erwähnt sei, da der Verleih in der deutschen Schweiz (aus kommerziellen Gründen oder aus blosser Bequemlichkeit?) die französisch nachsynchronisierte Fassung verwendet. Die Zeit der Handlung erstreckt sich nach den Drehbuch-Angaben über die Jahre 1929 bis 1935.
Liebevoll und zugleich listig malt Buñuel die Kulisse seines Films: In warmen Farben die Stadt und ihre geschlossene Architektur, die direkt auf die geschlossene, konservierte Gesellschaft in ihren Mauern hinweist; und mit unauffälligen Anspielungen auf die Gegenwart die modischen Details jener Epoche. In den Strassen tauchen gelegentlich demonstrierende Arbeiter auf, verfolgt von der Polizei, die auch sonst eine nicht zufällige, meist diskrete Präsenz übt.
In diesen Rahmen ist die verhältnismässig überschaubare Handlung eingefügt, die Buñuel einem 1892 erschienenen Roman von Benito Pérez Galdós (dem Autor auch des «Nazarin»-Stoffes) entnommen hat: Nach dem Tod ihrer Mutter wird Tristana (C. Deneuve) von ihrem Vormund (F. Rey, den man aus «Viridiana» kennt) zu sich genommen und zu seiner Geliebten gemacht. In Befolgung der von ihrem «Beschützer» gepredigten liberalen Grundsätze entzieht sie sich ihm aber wieder, um mit einem jungen Künstler zusammenzuleben. Später kehrt sie schwerkrank in das Haus des Vormunds zurück und willigt, nachdem sie ein Bein verloren hat, in die Heirat mit ihm ein. Sie bleibt dem alternden Mann gegenüber aber abweisend und benützt eines Nachts die Gelegenheit, seinem sich ankündigenden Tod nachzuhelfen.
Titelheldin des Films ist eindeutig Tristana. Zieht man allerdings Vergleiche — etwa mit «Viridiana» oder neueren Filmen Buñuels —, so fällt auf, dass diesmal die Konstellation des Paares mehr in den Vordergrund rückt. Etwas schematisierend kann man von gegenläufigen Entwicklungslinien sprechen. Während Don Lope im Laufe des Films einen vom Autor sorgfältig abgestuften Niedergang erlebt, erhebt sich Tristana zu zunehmender Überlegenheit. Der einstige Liberale und trotz finanzieller Misere sehr standesbewusste Ehrenmann zeigt nicht nur physische Spuren des Zerfalls, er lässt sich auch Demütigungen gefallen und geht Kompromisse ein, gerade nachdem er per Erbschaft zu den Mitteln gekommen ist, die ihn unabhängig machen sollten. Seine Frau dagegen manifestiert immer beharrlicher den Willen zur Entscheidung. Und sie entscheidet rücksichtslos nach ihren eigenen Interessen.
Damit ist freilich nicht schon eine Bewertung der beiden Hauptfiguren vorgenommen, die bei weitem widersprüchlicher und schillernder angelegt sind, als es diese erste Gegenüberstellung vermuten lassen könnte. Denn so einfach das Handlungsgefüge konstruiert zu sein scheint, so komplex ist das innere Beziehungsgefüge des Films. Nicht nur verwischen Übergänge und (am Ende des Films) die Wiederholung markanter Szenen in umgekehrter Reihenfolge die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Imagination. Buñuel scheint auch bewusst Programmatisches und Zufäl-

liges ineinanderzuschlingen, um dem Zuschauer eine schnelle Kategorisierung der Personen zu erschweren. Versucht man dennoch aus den Nuancen der Schilderung etwas über des Autors eigene Haltung zu seinen Figuren zu erfahren, so stösst man bei Don Lope auf zum Teil pointierte Hinweise auf den Selbstbetrug seiner «Aufgeklärtheit», bei Tristana auf eine ungewöhnlich harte Schilderung der Folgen ihrer Frustration. Letztlich wirken allerdings beide Figuren tragisch. Buñuels Sarkasmen richten sich weniger gegen sie als gegen die Ordnung, von der sie nicht freikommen. Für Don Lope ist charakteristisch, dass sein Verständnis der sexuellen Freiheit — das sechste Gebot will er als einziges nicht anerkennen — durchaus patriarchalische, ja ausbeuterische Züge trägt. Und wenn er sich selber als «wahrer Priester» im Kampf für die Unschuld und gegen die Heuchelei und das soziale Unrecht bezeichnet, so widersprechen sich seine Worte und sein Handeln ebenso wie — für Buñuel — bei den Priestern der Kirche. Dass Don Lope sich schliesslich mit geistlichen Herren umgibt, ist so gesehen nur die Konsequenz seiner Inkonsequenz. Noch deutlicher ist Tristana Opfer der herrschenden Ordnung, die sie als Frau zur Abhängigkeit verurteilt. Sie ist es nicht zuletzt in ihrer Krankheit, die wohl — mehr als zufälliges Sckicksal — ihren inneren Konflikt verrät, in den sie durch Don Lope gebracht worden ist. Die Folge ist ihre Frustration, aus der heraus sie die Fähigkeit entwickelt, durch zynische «Einordnung» ihre Benachteiligung zu überwinden.
In dieser letzten Konsequenz liegt wohl das «subversivste» Element von Buñuels Film. Die Heirat als kirchlich-staatliche Sanktionierung des Verhältnisses zwischen Tristana und Don Lope schafft hier nicht Raum für Liebe, sondern bestätigt im Gegenteil deren Abwesenheit und dient Tristana allein zur Sicherung ihrer gesellschaftlichen Position. Von der aristokratischen Revolte des Don Lope bleibt bei ihr nur noch die Distanz kühler Berechnung im Handeln. Kirche und Staat in ihrer Ordnungsfunktion und die Gesellschaft in ihren Herrschaftsansprüchen werden durch diese Figur von Buñuel so scharf wie je denunziert. Daneben wirken Anspielungen wie diejenigen auf den Verdrängungsmechanismus um das Ideal der Jungfräulichkeit eher beiläufig und als persönliche Reminiszenzen. «Tristana» bestätigt so den künstlerischen Anarchismus als Haupttriebkraft in Buñuels Schaffen, erweist aber zugleich auch die ungebrochene Vitalität des erstaunlichen Siebzigers. Die fugenlose, raffinierte Komposition des Films verrät Konzentration und überlegene Beherrschung der Mittel, die nie an die Arbeit eines «Greises» denken lässt. ejW

Ein wichtiger Schweizer Film über Probleme der III. Welt:

Voyage chez les vivants (Der blaue Planet / Der Mensch und seine Welt)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Schweiz (H. Brandt); Verleih: Idéal; Regie: Henry Brandt, 1970; Buch: H. Brandt, Pierre Gascar; Kamera: H. Brandt; Musik: Pierre Cavalli; Sprecher: Jean Negroni.

Sämtliche Kinobesitzer einer grossen Schweizer Stadt haben es abgelehnt, diesen Film vorzuführen, da er zu wenig kommerziell sei. Trotzdem hat es dieser Film in sich; nicht umsonst waren Jugendliche scharenweise aufgekreuzt. Jeder Besucher verliess das Kino mit gemischten Gefühlen: Es ist etwas los auf dieser Welt; aber was kann ich gegen Missstände unternehmen? Es ist fast wie nach einer schnellen Karussellfahrt, es wird einem leicht schwindlig dabei. Denn Brandts Film spricht an, spricht für sich; ja er spricht vielleicht ein bisschen zuviel, als dass man alles verkraften kann.
In seinem Dokumentarfilm registriert Henry Brandt, was er auf seiner dreijährigen Reise um die Welt erlebt hat. Aber er legt uns Fakten vor, die unser Bild vom «Paradies auf Erden» leicht ins Wanken bringen können: Not, Elend, Hunger, Krankheit, Bevölkerungsexplosion, Auswüchse der Konsumgesellschaft, Protest der jungen

Generation. Brandt zeigt nicht nur, er kommentiert auch, und seine Kommentare sind bissig, fast niederschmetternd. Er befragt jedoch auch andere nach ihrer Meinung: Kinder, Jugendliche, Studenten, Arbeiter, Väter und Mütter, ja, sogar noch die Sterbenden auf den Strassen Kalkuttas. Der Nobelpreisträger Linus Pauling und der Biologe Isaak Asimov nehmen Stellung zu den Problemen unserer kranken Welt. Brandt lässt aber auch manche Fragen offen: so die Weltraumfahrt, kontradiktorisch hart zwischen die einzelnen Sequenzen eingeschnitten; die Wissenschaft, «. . . die uns tausend Wunder schenkt. Heute den Mond, morgen vielleicht schon die Eroberung neuer und freundlicherer Planeten. Geben diese ungeheuren Vorstösse dem Leben einen neuen Sinn? Helfen sie die Absurdität unserer Welt zu vergessen?» Brandt frägt nach dem Ausweg aus dem Kreislauf von Produktion und Konsumation, nach dem Weg zurück zur Einfalt und zur Unschuld. Er stellt unsere Zivilisation sowie die Zaubersprüche der Hippies in Frage, die Not der Dritten Welt sowie die Sozialeinrichtungen im System des sozialistischen Staates.
Anderseits lässt er uns doch nicht mit den Fakten aus der Schattenseite unserer Welt allein, sondern zeigt uns Ansatzpunkte zu einem neuen Weltbild. — 30 000 Inder verrichten harte körperliche Arbeit, um in Nagarjuna Sagar ihren Staudamm zu bauen. Sie bauen damit eine neue Welt: das «Indien von morgen». — Der Start einer Saturn-Rakete wird wie folgt kommentiert: «Es scheint, die Welt möchte nochmals von vorne beginnen. Es ist wie ein Start zum zweiten Mal.» Werden wir nicht hiermit direkt angesprochen, aufgerufen zur Weltveränderung, zu einem persönlichen Start? — In Dakar versucht ein junger einheimischer Lehramtsstudent senegalesischen Frauen das Abc beizubringen. — Junge Russen haben im unwirtlichen Sibirien einen Staudamm, ein Kraftwerk und eine Stadt aufgebaut.
Viel Raum gibt Brandt der jungen Generation: Ein Genfer Student spricht an einer Studentenversammlung: «Wir dürfen nicht vergessen, dass unsere Bewegung keine Reformen, sondern die permanente Kontestation der gegenwärtigen Lebensstrukturen bezweckt.» — Müssen wir nicht jenem Pariser Studenten recht geben, der erklärt: «Wir könnten viel besser leben. Mit den Mitteln der modernen Technik könnten wir viel besser leben. Viel menschlicher leben — aber wir leben nicht menschlich.» — Grosse Bedeutung misst Brandt dem Hippytum bei. Repräsentantin ist Nini, 17jährig, aus San Francisco, «mit Träumen und Zweifeln vieler Jungen von heute». Sie scheinen wahre Werte gefunden zu haben: Wichtig sind ihnen «. . . weder Geld noch Ehrgeiz, noch materieller Besitz, sondern menschliche Werte: Liebe, Toleranz, Frieden, Verständnis, keine Angst vor denen, die anders sind als wir . . .». Doch haben sie alle die richtige Lebensform der Zukunft gefunden? Kann das nicht eine Flucht vor dem Leben in eine Traumwelt der Illusion werden? «Bei einem bestimmten Grad von Perfektion innerhalb der Gesellschaft kann das Delirium die letzte Zuflucht und die letzte Antwort auf den technischen Fortschritt sein.»

An und für sich sind solche Ansatzpunkte zur Lösung der Weltprobleme recht gut. Dennoch gehen sie nur zum Teil auf jene Probleme ein, die direkt unsere Umweltstruktur betreffen: Ungeheurer Bevölkerungszuwachs, ungenügende Nahrungsproduktion, Abfallverwertung, Luft- und Gewässerverschmutzung usw. — Asimov sieht sogar noch weitere Probleme auftauchen: «. . . das Schlimmste aber ist die Tatsache, dass die Bevölkerungszunahme nicht nur den Platzmangel verschärft und uns stets enger zusammenpfercht, sondern auch die Wahrung der Menschenwürde hemmt.» Seine Lösung aus diesem Problem tönt eigentlich sehr lapidar: «. . . es gibt nur zwei Auswege: Entweder wir erhöhen die Sterblichkeitsrate oder wir senken die Geburtenrate. Wir müssen uns entscheiden. Wenn wir nichts tun und mit den Händen im Schoss sitzen, löst die Gesellschaft das Problem für uns und die Sterblichkeit wächst.» — Der Film zeigt uns, wie Indien seine Konsequenzen gezogen hat: Gruppen von Fachleuten reisen von Ort zu Ort und versuchen mit systematischer Aufklärung die Methoden der Geburtenregelung publik zu machen.
Die entscheidende Aufgabe dieses Films ist aber, uns zu zeigen, dass wir alle, Arme und Reiche, Hungernde und Satte, Glückliche und Unglückliche, zusammengehören. «Sie teilen mit uns die gleiche Welt und die wird immer enger. Nichts, was bei ihnen

geschieht, darf uns hinfort gleichgültig lassen. Zum ersten Mal in der Geschichte sitzen wir alle im gleichen Boot». In Zukunft sollte es auf der Erde keine Menschen mehr geben, die sich als Aussenseiter der Gesellschaft empfinden. Oder steht unsere Welt in Gefahr, ein Planet voll einsamer Menschen zu werden? Am Beispiel von Versuchen mit Schimpansen zeigt uns der Film, dass der Mensch in dauernder Einsamkeit psychopathisch wird: «... unser Artgenosse hält uns den Spiegel vor.» Der Film weist aber nicht nur auf jene hin, die vermeintlich am Rande der Gesellschaft stehen. Vielleicht müssen gerade wir feststellen, dass auch wir am Rande der Gesellschaft stehen können, wenn wir uns vor dem Schicksal des Mitmenschen verschliessen. Dies ist der «Schock der Erkenntnis», den nach McLuhan auch der Film als Medium auslösen kann: «In einer elektrischen Informationswelt können Minderwertigkeiten nicht mehr abgesondert und ignoriert werden. Allzuviele Menschen wissen allzuviel voneinander. Unsere neue Umwelt fordert Engagement und Teilnahme. Unwiderruflich sind wir aneinander beteiligt und füreinander verantwortlich geworden.» Was bleibt nun aus dieser Verantwortung heraus zu tun? Können wir es uns leisten, getrost weiterzuschlafen?

Paul Bühler

Fararuv konec (Die Geschichte eines Pfarrers) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Tschechoslowakei (Filmové Studio Barrandov); Verleih: Columbus; Regie: Evald Schorm, 1968; Buch: Josef Skvorecky, E. Schorm; Kamera: Jaromir Sofr; Musik: Jan Klusak; Darsteller: Vlastimil Brodsky, Jana Brejchova, Jan Libicek, Zdena Skvorecka, Jaroslav Satoransky, Vladimir Valenta, Josefa Pechlatova, Martin Ruzek, Guye Cheick u. a.

Die ersten Bilder mögen beim unvorbereiteten Zuschauer anstossen. Nach Kirchweihszenen auf dem Dorfe, wo getanzt, gespielt und auch ein Schwein geschlachtet wird, zeigt der Film eine Kirche, in der ein seltsamer Pfarrer am Altar zusammenhanglos Gesten und Formeln aus der Messfeier wiederholt. Als ihn kurz darauf Gläubige um die Vornahme einer Taufe bitten, ergreift er zuerst die Flucht, gibt dann aber den Bitten nach. Schliesslich zieht er die geistlichen Gewänder aus — und entpuppt sich als der Sakristan der Kirche. Die Eltern des Täuflings sind bei dieser Verwandlung allerdings nicht dabei und bedanken sich beim «Herrn Kaplan» mit der Einladung, er möge doch in ihr Dorf kommen, um der verwaisten Kirchgemeinde als Pfarrer vorzustehen. Die Versuchung ist zu gross — auf einem Esel reitend und unter dem bescheidenen Vorwand der Durchreise hält der also «Berufene» kurz darauf Einzug am neuen Ort seines Wirkens.

Also eigentlich «Die Geschichte eines falschen Pfarrers»? Da stellt sich sogleich die Frage, wozu eine solche Geschichte — und erst noch als Komödie aufgezogen — gut sein soll, wenn nicht dazu, mit Religion und Kirche Spott zu treiben. Das liegt ja nicht so ferne bei einem Film, der aus einem sozialistischen Land zu uns kommt, auch wenn zur Zeit seiner Entstehung in Prag wenigstens teilweise noch Tauwetter herrschte. Tatsächlich ist dieser Schluss verschiedentlich gezogen worden, sei's weil der Wunsch der Vater des Gedankens war, sei's aus Empfindlichkeit. Indes liegen die Dinge doch nicht so einfach.

Richtig ist, dass der Film mit seinem Thema nicht eben zimperlich umspringt. Er kennzeichnet sich auch von allem Anfang an durch Ankündigungen auf dem Schaubuden-Proszenium als eine Art Ballade oder Moritat mit betont derben Zügen. Was er aber anstrebt, ist eine Doppelbödigkeit, die unter der farcenhaften Oberfläche einen tragischen, ja bitteren Untergrund sichtbar macht. Lassen anfangs die lauten Töne und stilistischen Unstimmigkeiten der Inszenierung hierüber noch Zweifel zu, so ist vom Schluss des Films her eine andere Deutung nicht mehr möglich. Bei all seinen närrischen Zügen entpuppt sich der falsche Pfarrer als einer, der betroffen ist von dem, was er tut, und der in seinem naiven, aber ehrlichen Helferwillen als einziger Mitmenschlichkeit wirklich übt. Er stirbt schliesslich den Tod des Verfolgten.

Man hat die Figur des falschen Pfarrers im Zusammenhang zu sehen, im stilistischen Zusammenhang — der schon umrissen wurde — und in der Gegenüberstellung zu den übrigen Gestalten, die den Film bevölkern. Sein Profil hebt sich deutlich ab von demjenigen des Lehrers, der als Atheist und Prediger eines sozialistischen Zukunftsglaubens an den Leuten und ihren Problemen vorbeiredet und sentimental und hinterlistig zugleich ein unehrliches Doppelspiel gegen den «Pfarrer» betreibt. Erst recht erscheinen die staatlichen Funktionäre und die Dunkelmänner der Polizei als Karikaturen. Und die Bevölkerung, die den Beistand des Pfarrers so dringend sucht, wird gekennzeichnet als oberflächlich und bloss um Bedürfnis-Befriedigung besorgt; aus ihrem Schlendrian lässt sie sich weder durch die alten noch durch die neuen Lehren aufrütteln.
Eine Schwierigkeit ist mit alledem noch nicht aus dem Weg geräumt: Dass dem Schicksal des Pfarrers bis zum bitteren Ende groteske Züge anhaften, obwohl zugleich Parallelen angedeutet werden zu Christus. Ist das künstlerisches Understatement oder bloss leichtfertiges Spiel? Es hält schwer, aus dem einzig vorliegenden Film hier zu verbindlichen Schlüssen zu gelangen. Dass er der Kirche kritisch gegenübersteht, wie man verschiedenen Szenen entnehmen kann, besagt in diesem Zusammenhang wenig, da sich darin das Misstrauen gegenüber der Institution artikuliert. Im Kern bleibt der Film behaftet mit einer Mehrdeutigkeit, die sich vielleicht klären liesse durch eine Übersicht über das weitere Schaffen des Regisseurs. Es ist daher besonders bedauerlich, dass von Ewald Schorm, der eine der wichtigen Figuren der jungen tschechischen Filmgeneration ist, frühere Spielfilme den Weg in unsere Kinos nicht gefunden haben und — naheliegenderweise — in absehbarer Zeit wohl kaum finden werden. ejW

The Boys in the Band

III. Für Erwachsene

Prod.: USA (Leo-Prod.); Verleih: Colombus; Regie: William Friedkin 1969; Buch: Mart Crowley, nach seinem Broadway-Bühnenstück; Kamera: Arthur J. Ornitz; Darsteller: Kenneth Nelson, Leonard Frey, Cliff Gorman, Reuben Greene, Laurence Luckinbill, Frederick Combs, Keith Prentice, Peter White, Robert La Tourneaux.

Homosexuelle Figuren sind heute ebensowenig wie Lesbierinnen eine Seltenheit oder Sensation in der internationalen Filmproduktion. Hier liegt aber der erste Streifen vor, der — mit einer Ausnahme — ausschliesslich unter den Herren vom «dritten Geschlecht» spielt. Die Einheit des Raumes und der Zeit — eine abendliche Geburtstagsparty in der Wohnung eines der Homosexuellen — weisen auf die Herkunft des Films vom Theater (der Bühnenautor Mart Crowley hat auch selbst das Drehbuch geschrieben) hin. Das trägt zu der nagenden Langeweile bei, die sich über etwa die Hälfte des Streifens ausbreitet, denn das, was sich sieben Homosexuelle und ein zufällig unter sie geratener verheirateter Mann, der sich von seiner Frau trennen will, zu sagen haben, sind vorwiegend Nichtigkeiten, Quälereien und Sadismen, wobei das Spektrum der Typen vom freundlichen Naturburschen bis zum sarkastischen Snob und zum bösartigen Clown geht. Während der Film im Bild völlig unspekulativ bleibt, lässt der Dialog manchmal Töne von einer Derbheit, wie sie selbst in harten Sexfilmzeiten noch selten ist, erklingen. Gegen Schluss jedoch, wenn die Handlung ihrem Höhepunkt, einem «Wahrheitsspiel», zusteuert, wird vieles von der Tragik abseitig veranlagter Menschen offenbar: Lebensangst, Schuld- und Ekelgefühle, Probleme von Eifersucht, Untreue und Freiheitsdrang auch unter gleichgeschlechtlichen Partnern. Und wenn der Gastgeber, der sich als gläubiger Katholik deklariert, schliesslich sagt: «Zeig mir einen glücklichen Homo!», so ist dies wohl mehr als eine billige Pauschalphrase. Formal ist abgesehen von der ganz der Bühne verhafteten Inszenierungsweise noch die grosse Intensität der Darstellung zu erwähnen. Fs

Ned Kelly (Kelly, der Bandit) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Grossbritannien (Woodfall); Verleih: Unartisco; Regie: Tony Richardson, 1969; Buch: T. Richardson, Ian Jones; Kamera: Gerry Fisher; Musik: Shel Silverstein; Darsteller: Mick Jagger, Allen Bickford, Geoff Gilmour, Mark McManus, Serge Lazareff, Peter Summer, Clarissa Haye, Diane Craig u. a.

Wer war der in unzähligen Geschichten und Büchern bis heute weiterlebende Ned Kelly? War er Bandit, gewissenloser Gesetzesverächter, vom grenzenlosen Hass des seit Jahrhunderten unterdrückten Iren mit Blindheit geschlagener Freiheitsheld und Sozialrevolutionär? Tony Richardson versucht in seinem Film, den er unter Mithilfe des australischen Schriftstellers Ian Jones nach authentischen Quellen gedreht hat, dem Geheimnis der beinahe charismatischen Figur des legendären australischen Volkshelden der ausgehenden achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts auf die Spur zu kommen. Das Werk nimmt die Hinrichtung Kellys voraus und setzt dann mit seiner Entlassung aus dem Gefängnis und der Heimkehr in sein armseliges Zuhause ein. Die Verurteilung des erst Siebzehnjährigen wegen angeblichem Pferdediebstahl zu drei Jahren Zwangsarbeit (man kann sich denken, was das zu jener Zeit für den Betreffenden bedeutete) liess in Kelly den abgrundtiefen Hass gegen den herrschenden Polizeiterror und dessen Promotor, die Klasse der reichen Grossgrundbesitzer englischer Abstammung, aufflackern, denen er zudem als stolzer Ire in Erbfeindschaft gegenüberstand. Dieser Hass sollte sein Leben prägen und ihm schliesslich den Tod bringen. Die ungerechtfertigte Verhaftung seiner Mutter verschüttete in dem Jungen vollends den Sinn für Proportionen und liess ihn erst recht gegen die Ausbeutung und die sich bei jeder Gelegenheit manifestierenden sozialen und politischen Ungerechtigkeiten zu Felde ziehen. Allerdings mit wenig nützlichen Methoden, denn seine punktuellen Angriffe, mit denen er zwar die Handlanger des herrschenden Systems treffen konnte, niemals aber ihre wirklichen Träger, stempelten ihn — zum grossen Teil wohl zu Unrecht — in den Augen weiter Bevölkerungsteile, vornehmlich der städtischen Bürger, zu einem ruchlosen Gewaltverbrecher. Nach dem Stringybark Creek-Massaker, bei dem eine Polizeipatrouille von Kelly überrascht und aufgerieben wurde, löste er eine der grössten Polizeiaktionen der australischen Geschichte aus. Kelly wurde vogelfrei erklärt, Prämien auf seinen Kopf ausgesetzt, und eine Welle von Verhaftungen möglicher Sympathisanten überrollte das Land. Beim Versuch, einen Polizeizug zum Entgleisen zu bringen, wurde Kelly das Opfer eines Verrats und fiel als einziger seiner Bande lebend in die Hände seiner Häscher — sein berühmter, die Bewegungsfreiheit eindämmender, aus Pflugscharen geschmiedeter Panzer war ihm zum Verhängnis geworden. Am 11. November 1880 wurde Ned Kelly im Hofe des Pentridge-Gefängnisses in Melbourne gehängt.

«Kelly, der Bandit» ist kein auf reine Unterhaltung und Aktion ausgerichteter «Australischer Western». Zu deutlich spürbar ist das sozialkritische Element und die Frage nach der Legitimität der Gewalt als Mittel zur Verbesserung der sozialen und politischen Zustände, eine Frage, die sich heute angesichts der unmenschlichen Zustände in Brasilien, Spanien und hinter dem Eisernen Vorhang unüberhörbar dem Gewissen eines jeden engagierten Menschen stellen muss. Zudem wird in Richardsons Werk das Phänomen untersucht, dass die Bevölkerung zwar bei Gelegenheitsverbrechern nach einer ordnenden Hand ruft, Gesetzesbrecher und ausgesprochene Outlaws wie etwa Robin Hood, den im Namen der kleinen Farmer gegen eine ausbeuterische Eisenbahngesellschaft kämpfenden Jesse James oder den jahrelang verfolgten Sizilianer Salvatore Giuliano aber dem Zugriff der Ordnungskräfte entzieht, ja oft sogar voller Schadenfreude den Kampf der beiden «Rivalen» gleichsam als genüssliche Zuschauer verfolgt. Es mag daran liegen, dass die «aufrechte Haltung» und die Weigerung des Banditen, sich dem Zwang und der Uebermacht zu beugen, imponiert. Dazu kommt, dass dem Banditentum Jahrhunderte hindurch der Charakter eines primitiven sozialen Protests zukommt und die von der Gesellschaft Ausgestossenen den Banditen als den Mann betrachten, der ihre Belange vertritt. Nicht umsonst heisst

auch heute noch eine Gegend bei Melbourne «Kelly Country», und nicht umsonst ernten die Träger des musikalisch artikulierten Protests gerade bei der heutigen jungen Generation so rauschenden Beifall. Kelly also doch ein Freiheitsheld, ein Wohltäter der Nichtprivilegierten?
Zum Teil sicher, und dies zu zeigen, bemüht sich Richardson auch. Er stellt die Person Kellys in seine Zeit, er zeigt den Banditen in allen seinen Schattierungen, nicht nur den Verbrecher, sondern auch die Gründe, die ihn in den Augen der Gesellschaft dazu werden liessen, er zeigt Kelly auch als hilfsbereiten Bruder, als besorgten Sohn, als treuen Kameraden. Er zeigt den Träumer und Idealisten, dessen Vision einer neuen, besseren Welt sich nie erfüllte, der wohl ungerechte Pachtverträge zerreissen und rührende Briefe an Abgeordnete schreiben konnte, dessen Kampf jedoch unter den herrschenden Bedingungen zum vorneherein aussichtslos war.
Der Film, ganz in dezenten, oft milchigen Farben gehalten und von einem eigenartig schleppenden Rhythmus beseelt, ist von seinem Aufbau her eigentlich eine Ballade. Die von Shel Silverstein sowohl in der Instrumentierung als auch vom Text her dem traditionellen Folksong täuschend echt nachgeahmten Lieder durchziehen das Werk wie ein roter Faden, verdeutlichen gleichsam in der Art eines gesungenen Kommentars die szenischen Höhepunkte und heben sie vom übrigen Geschehen ab. Der Regisseur verzichtet jedoch an einigen Stellen nicht — und das könnte man ihm zum Vorwurf machen — auf Überdrehungen, die den Film einige Male gefährlich in die Nähe des Slap-sticks abgleiten lassen.
Erwähnung verdient indessen der Rollings-Stones-Leader Mick Jagger, der bereits in Godard's «One plus One» sein Filmdebüt gab, als Verkörperung Ned Kellys. Obwohl vornehmlich die Australier die Besetzung der Rolle durch einen englischen Pop-Star als unpassend empfinden, kommt es doch wohl in erster Linie darauf an, ob der Schauspieler ihr gewachsen ist — Jagger kann man das ohne Zweifel attestieren.
bl.

Ryan's Daughter (Ryans Tochter) III. Für Erwachsene

Produktion: Grossbritannien (MGM); Verleih: MGM; Regie: David Lean, 1970; Buch: Robert Bolt; Kamera: Fred A. Young; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Sarah Miles, Robert Mitchum, Trevor Howard, Christopher Jones; John Mills, Leo McKern u. a.

Das Mindeste, was sich von dieser nach Bestseller-Wirkung strebenden Produktion sagen lässt: Dass sie etwas fürs verunsicherte Pfarrer-Image tut. Wo immer im kleinen Dorf an der irischen Westküste etwas schief geht, da ist der bärbeissige Mann im schwarzen Rock zur Stelle, hemdsärmelig, energisch und grundsatztreu. Allerdings heilt er die Ehe der hübschen Wirtstochter nicht so, wie das ein moderner Eheberater tun würde. Noch am Schluss des Films stellt er zu diesem Problem zweifelnd fest: «Ich weiss nicht . . .» und das stimmt auch, die Ursache des ganzen Dramas ist ihm verborgen geblieben. Weil nämlich die Heirat des Mädchens mit dem bedeutend älteren Lehrer ohne geschlechtliche Erfüllung bleibt, sucht es diese bei einem Liebhaber; der aber ist englischer Offizier, und damit wird aus dem Ehebruch auch noch ein Verrat an der nationalen Sache der Iren. Die beiden Elemente verknüpfen sich in David Leans Film vor der imposanten und eindrücklich fotografierten Landschaftskulisse der grünen Insel zu einer bewegten Geschichte, in der Leidenschaft und Entsagung, Heroismus und Feigheit, soziales Elend und kollektive Missgunst die treibenden Kräfte sind. Lean setzt das alles sehr gekonnt in Szene und füllt mühelos die grosse Leinwand wie auch die dreieinhalb Stunden, die der Film nahezu dauert. Gelegentlich allerdings unterläuft ihm symbolistischer Schwulst; und etwas zu plakativ ist das Ganze denn doch geraten. Weder die intimen Konflikte noch das Irland-Bild — schöne Landschaften, wirtschaftliche Missstände, hitziger Nationalismus — dienen zu anderem als zur momentanen Erregung der Sinne und Gefühle der Zuschauer. Von Leans Grossproduktionen berührt diese am direktesten ein aktuelles Problem, redet aber auch am offensichtlichsten darüber hinweg. ejW