Filmbesprechungen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 5

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

Yabo no naka no Kuroneko (Kuroneko / Vampire)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Japan (Toho Film); Verleih: Columbus; Regie und Buch: Kaneto Shindo, 1968; Kamera: Kiyomi Kuroda; Musik: Hikaru Hayashi; Darsteller: Nobuko Otowa, Kiwaka Tachi, Kichiemon Nakamura, Kei Sato, Hideo Kanze, Rokko Toura, Taiji Tonoyama u. a.

Kaneto Shindo, der 1912 in Hiroshima geborene japanische Regisseur, hat seit 1951 über 20 Filme gedreht, von denen nur vier in der Schweiz zur Aufführung gelangt sind: «Die nackte Insel» (1961, Fb 7/62), «Onibaba» (1965, Fb 4/67), «Honno» (1966, Fb 2/69) und «Kuroneko» (1967/68). Aufgrund dieser Situation lassen sich kaum Aussagen über Shindos Werk machen; immerhin sind in allen vier Filmen im formalen Bereich auffallende Gemeinsamkeiten festzustellen, so zum Beispiel ausgeprägte Stilisierung und plastische Bildschönheit. In den drei letztgenannten Werken sind auch thematische Berührungspunkte vorhanden: die zerstörerischen Auswirkungen des Krieges auf den Menschen.
Shindos märchenhafte Parabel beginnt ganz realistisch: Zwei Frauen werden von hungrigen Samurais überfallen, ausgeplündert, vergewaltigt und samt ihrer Behausung eingeäschert. Der zum Krieg eingezogene junge Bauer Gintoki, Sohn und Gatte der beiden Frauen, erschlägt auf einem entfernt liegenden Schlachtfeld im Zweikampf einen gewaltigen Gegner und kehrt als einziger Überlebender zweier Heere nach Hause zu seinem Samurai-Führer zurück, der ihn als Kriegshelden ehrt und zum angesehenen Samurai macht. Mutter und Gattin sucht Gintoki vergebens, sie sind verschwunden. Damit sind Zeit, Ausgangspunkt und Hauptpersonen der Handlung mit knappsten Mitteln vorgestellt. Den Fortgang der Geschichte aber erzählt der Regisseur nicht mehr realistisch, sondern in ästhetisch stilisierten Bildern, die völlig der fantastischen Handlung entsprechen.
Allnächtlich fallen am Rashomon-Tor Samurais blutsaugenden Gespenstern zum Opfer. Gintoki erhält den Auftrag, seine Tapferkeit erneut zu beweisen und diesen bösen Geistern den Garaus zu machen. Er trifft auf seinem nächtlichen Ritt auf zwei Frauen, in denen er nicht nur die Gespenster, sondern auch Mutter und Gattin erkennen muss. Sie sind als Geister zur Erde zurückgekehrt, um sich im Auftrag böser Götter an allen Samurais auf grausige Weise zu rächen. Gebunden an ihr Gelübde, befinden sich beide Geisterfrauen mit ihrer Liebe zum Sohn und Gatten in einem unlösbaren tragischen Zwiespalt. Bei der jungen Frau erweist sich die Liebe als stärker; sieben Nächte gibt sie sich ihrem Manne hin und versucht so, über die Schranken des Todes hinweg die Geister- und Menschenwelt in Liebe zu vereinen. Ihren Verrat büsst sie mit ewiger Verdammnis in der Hölle. Gegen seine Mutter aber muss Gintoki kämpfen. Es gelingt ihm auch, sie eines Armes, ihres wichtigsten Werkzeuges, zu berauben, doch wird er schliesslich von ihr überlistet und als Toter auf den Trümmern seines Hauses von fallendem Schnee begraben.
«Kuroneko» hat kaum oder gar nichts zu tun mit den üblichen Vampir- und Horrorfilmen westlicher Serienproduktionen. Vergleichbar sind höchstens «Nosferatu» (1921) von Friedrich W. Murnau und «Vampyr» (1932) von Carl Th. Dreyer, die beide den in Osteuropa, aber auch in China und Japan, heimischen Vampirstoff zu filmischen Kunstwerken umformten. Auch Shindos Film fasziniert vor allem durch seine ästhetische Form, die gelegentlich fast selbstzweckhaft zu werden droht. Charakteristisch ist der auffallend brüske Wechsel zwischen verhaltenen, meditativen und fast unbewegten Sequenzen und wild explodierenden Passagen, deren spannungsvoller Gegensatz den westlichen Zuschauer vielleicht fremdartig anmuten mag. Von

erlesener Schönheit sind die Bilder, deren gläsern wirkende Filigranstruktur vorwiegend von Vertikalen (Bambushain!) bestimmt wird: Der Mensch erscheint wie gefangen zwischen senkrechten Linien. Von der gleichen bewussten Stilisierung ist das in der Tradition des japanischen Theaters stehende Spiel der Darsteller geprägt, ebenso die Musik, die die optische Gestaltung höchst wirkungsvoll im Akustischen variiert und für mich zu den überzeugendsten Beispielen der Filmmusik der letzten Jahre gehört. ul.

Le cercle rouge (Der rote Kreis)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Frankreich (Corona), Italien (Selenia); Verleih: DFG; Regie und Buch: Jean-Pierre Melville, 1970; Kamera: Henri Decae; Musik: Eric de Marsan; Darsteller: Alain Delon, André Bourvil, Yves Montand, Gian-Maria Volonté, François Périer, Paul Crauchet, André Ekyan u. a.

> Cakyamuni, sagt Buddha, nahm eine rote Kreide, zeichnete einen Kreis und erklärte: Wenn Menschen, selbst wenn sie nichts voneinander wissen, eines Tages zusammenfinden müssen, kann jedem von ihnen alles passieren und sie können voneinander abweichenden Wegen folgen — am festgelegten Tage werden sie unausweichlich im roten Kreis vereinigt sein.

Wie schon in «Le Samurai» (Fb 6/68) stellt Jean-Pierre Melville auch seinem elften Film «Le cercle rouge» einen Weisheitsspruch der fernöstlichen Philosophie voran, der sich erst im nachhinein begreifen lässt und die eigentliche Quintessenz des Werks enthält.
Während es dem Strafgefangenen Vogel (G.-M. Volonté) gelingt, seinem Bewacher, Kommissar Mattei, zu entkommen, wird zu gleicher Zeit Corey (A. Delon) aus dem Gefängnis entlassen. Die beiden Verbrecher treffen zufälligerweise zusammen und planen mit Hilfe eines ehemaligen, völlig dem Alkohol verfallenen Polizisten (Y. Montand) einen Raubüberfall auf ein Juweliergeschäft. Nach der Tat versuchen sie, die heisse Ware abzusetzen, wobei sie aber Mattei in die Falle tappen.
Melville ging es bei dem weder dokumentarisch noch realistisch, eher als reine Imagination inszenierten «Le cercle rouge» nicht in allererster Linie darum, einen vordergründigen Kriminalfilm zu drehen. Vielmehr gilt sein Interesse der zentripetal wirkenden, mysteriösen Kraft, die die Beteiligten zusammenführt und zusammenhält und die ein Labyrinth unsichtbarer Fäden spannt, in denen diese sich rettungslos verfangen. Der Mensch — «unschuldig nur bei der Geburt», wie der Generalinspektor der Polizei immer wieder betont — erscheint bei Melville als determiniertes Wesen, dem das Schicksal seinen Weg vorgeschrieben hat, ohne dass er selbst es weiss. Das Ausgeliefertsein an die unbestimmte Macht, die ihn zwanghaft in ihren magischen Bannkreis zieht, bestimmt das Handeln des Menschen; es wird zum Motor des Ganzen und zugleich auch zum Vollstrecker. Was aber ist diese Macht, dieses Schicksal? Ist es ein Determinismus im Sinne der altgriechischen Philosophie, ist es Calvinsche Prädestination oder ist es Zufall im Dürrenmattschen Sinn? Die Frage muss offenbleiben, denn sie würde sich nur mittels einer philosophiekritischen Abhandlung beantworten lassen, für die hier kein Platz ist.
Darüber hinaus ist «Le cercle rouge», bei dem sich wie bei einem Puzzlespiel ein Teilchen an das andere reiht und so eine logische Ordnung schafft, ein «moralischer Film»; moralisch insofern, als es der Regisseur versteht, dem einzelnen Individuum einen ganz bestimmten Stellenwert zu geben. So wird etwa der Nachtklub-Besitzer, dessen Beziehungen zur Unterwelt offenkundig sind, als ein im Rahmen eines bestimmten Moralkodex «guter Mensch» gezeichnet, im Gegensatz zu Mattei, dessen wenig hochstehende Methoden ihn als verschlagenen Fuchs erscheinen lassen, der die Devise «Der Zweck heiligt die Mittel» zu seinem Motto erhoben hat. Die Moral? Ein Kriminalfilm kann mehr sein als nur ein Kriminalfilm!

Obwohl unter Einbezug der Farbe exzellent fotografiert, ist der Film von gewissen Mängeln nicht frei; zu oft scheint das dramaturgische Geschehen der ordnenden Hand Melvilles zu entgleiten. Es gibt Durststrecken, die nicht oder nur sehr knapp überwunden werden. Die Betonung des Details bringt es zudem mit sich, dass einzelne Szenen, so etwa die an «Rififi» erinnernden Sequenzen im Juweliergeschäft, im Kontext als zu lang erscheinen. Erwähnenswert ist indessen die faszinierende Präzision der Inszenierung und die schauspielerische Leistung vornehmlich eines Mannes, der uns leider am 6. August vergangenen Jahres für immer verlassen hat: André Bourvil. Sie allein würde den Film schon sehenswert machen. Eine französische Zeitung meinte zutreffend, Bourvil habe sich in «Le cercle rouge» einen Vornamen gegeben. Der bereits von Krankheit Gezeichnete überzeugt in einem Film, dessen knapper Dialog auf kaum zehn Seiten Platz fände, durch sein dramatisches Talent und seine überzeugende, oft mit Understatement arbeitende Interpretation des Kommissars, dessen Pflichteifer schlussendlich triumphiert. Bourvil hat sich durch diesen Film vom Image des kleinbürgerlichen Tölpels losgesagt, das ihn — erinnert sei an seine Rollen an der Seite des französischen Komikers Louis de Funès — bekannt werden liess. Sein plötzlicher Tod hat dieser neuen Karriere ein jähes Ende bereitet.

Balts Livio

O Boy Named Charlie Brown (Charlie Brown) II. Für alle

Produktion: USA (Lee Mendelson/Bill Melendez); Verleih: Columbus; Regie: Bill Melendez, 1969; Buch: Charles M. Schulz, nach seinen Comic-strips; Musik: Rod McKuen, Vince Guaraldi.

«Peanuts» heissen die Comic-Strip-Figuren, die der Amerikaner Charles M. Schulz vor zwanzig Jahren aus seiner Phantasie zauberte und seither mit Erfolg international einbürgern konnte. In den USA erreichte ihre Popularität den Höhenflug, als die Besatzung von Apollo 10 ihr Kommandoschiff «Charlie Brown» und die Mondfähre nach dem drahtig-munteren Hundegefährten «Snoopy» benannte. Jetzt werden sie erstmals in einem abendfüllenden Kinofilm vorgestellt und heimsen auch dort lebhafte Anteilnahme und Sympathie ein. Die «Peanuts» sind, wenn auch im Kleinformat, menschlich angelegt in Bewegung und Sprache und müssen sich mit ihren Eigenheiten und Schwächen in einer Umwelt zurechtfinden, die uns vertraut ist, wenn auch in einem amerikanisch zugespitzten Zivilisationsbild. Die sparsam gestrichelten Konturen der Figuren füllen sich mit üppiger Phantasie auf, mit Prägnanz für das Individuelle und variationsreiche Alltagslust und -last. In ihren Erlebnissen stecken Wunschbilder des Lebens und Träume, die zerrinnen. Die sparsame Komik verzerrt kein Konterfei und auch nicht den geschliffenen Spiegel, aus dem der gesellschaftspolitische Hintergrund schaut. Beim Umsatz der Bildfiguren in den Bewegungsrhythmus wird nicht jener überzogene Effekt erzielt, der zum Lachklamauk wird und die Comic-Story nur als nebensächliches Anhängsel mitbalanciert. Bei Charlie Brown rückt die Geschichte in den Mittelpunkt.
Charlie ist gleichsam ein professioneller Versager. Das beginnt beim Drachensteigen und endet bei einem Buchstabierwettbewerb, bei dem er dem Leistungsprinzip unserer Gesellschaft seinen harten Tribut zahlt. Schwitzend vor Angst im Fernsehstudio und mit dem auswendig gebüffelten Lexikon im Kopf, hat er beinahe schon den Sieg in der Tasche, als er in der letzten Runde an dem Wort Jagdhund scheitert, als hätte ihm die Wahrheit dieses Begriffes die letzten Kraftreserven weggeschmolzen. Seine Umwelt, die Tüchtigkeit fordert, besonders charakterisiert im zugleich einschüchternden wie aufstachelnden Dirigismus und Ehrgeiz der Freundin Lucy, baut ihn unbarmherzig zum Muss-Sieger auf. Doch am Ende sind es auch die Freunde, die Charlie mit der nüchternen Tatsache wieder auf die Beine stellen, dass die Welt ob seines Versagens nicht unter- und das Leben auch für ihn weitergeht. Kein Happy-end, sondern eine Mischung aus Trauer und Hoffnung legt sich besinnlich über diesen Schluss. Charlie kann die nüchterne Realität des Lebens nicht kom-

pensieren mit der Mitgift seiner Gefährten, die ihnen gnädig in die Wiege gelegt wurde oder mit der sie sich gesellschaftlich abstützen: mit heiterem Gleichmut, Selbstüberschätzung und Durchstehvermögen; mit einem Ventil für Zärtlichkeiten und sei es auch nur Linus' Schmusedecke; mit der Jagdlust auf Mann, Geld und Ansehen oder mit dem Talent, den Alltag poetisch zu verwandeln oder musikalisch zu entrücken (die Beethoven-Traumlandschaft gehört zu den schönsten Sequenzen des Films); und auch nicht mit Snoopys glückhafter Unbekümmertheit, die ihm den schönsten Eistanz gelingen lässt. Dabei wird das Hintergrunddrama dem Spass an der Unterhaltsamkeit und Komik nicht als Ballast aufgeladen, sondern es wird sich immer nur so weit entschlüsseln, als es dem kritischen Verständnis des Zuschauers entspricht. In diesem Sinne hat der Film auch für Erwachsene seinen besonderen Reiz (wobei die Orignalversion der synchronisierten Fassung mit ihrem norddeutschen Slang bei weitem vorzuziehen ist). Paula Linhart

---

Five Easy Pieces (Ein Mann sucht sich selbst)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: USA (BBS); Verleih: Vita; Regie: Bob Rafelson, 1970; Buch: Adrien Joyce, nach einer Originalstory von B. Rafelson und A. Joyce; Kamera: Laszlo Kovacs; Musik: J. S. Bach, F. Chopin, W. A. Mozart, Tammy Wynette, B. Sherril u. a.; Darsteller: Jack Nicholson, Karen Black, Billy «Green» Bush, Lois Smith, Susan Anspach, Ralph Waite, William Challe u. a.

Bert Schneider, Bob Rafelson und Steve Blauner (BBS) haben nach «Easy Rider» (Fb 4/70) als ihr Opus 3 «Five Easy Pieces» produziert, und wiederum scheint sich ein beträchtlicher Erfolg abzuzeichnen, zumal dem Film aus den USA überschwengliche Kritiken vorauseilen. Offensichtlich wird an «Easy Rider» angeknüpft: Das «Easy» im Titel, die Hauptrolle spielt Jack Nicholson (der versoffene Provinzanwalt in «Easy Rider»), der Kameramann Kovacs verlieh beiden Filmen die gleiche perfekte Oberflächenrafinesse, wiederum spielt die Musik eine tragende Rolle (allerdings gibt es diesmal neben der Popmusik auch klassische Stücke) und auch thematisch weisen beide Werke Parallelen auf: Beide Male werden junge Aussenseiter, «Unangepasste», dargestellt, die sich in der amerikanischen Gesellschaft nicht integrieren wollen oder können.
Robert Eroica Dupea hat eine Karriere als Pianist aufgegeben und schlägt sich nun als Gelegenheitsarbeiter durch, lebt mit Rayette, einer gutherzigen, aber etwas vulgären Kellnerin, zusammen und verbringt die Freizeit mit seinem Freund und Kumpel Elton. Aber im Grunde fühlt sich Robert nicht wohl, er ist unzufrieden und von innerer Unrast erfüllt, was vor allem seine Geliebte auf ziemlich rohe Weise zu spüren bekommt. Er trifft seine Schwester, eine etwas hysterische Pianistin, die ihm von der schweren Erkrankung des Vaters berichtet. Darauf fährt Robert zum abgelegenen Sitz seiner Familie zurück, lässt aber Rayette vorher in einem Motel absteigen. Im Haus seiner Jugend findet er den alten Vater gelähmt und zu keiner Äusserung fähig vor, sowie die Schwester und seinen älteren Bruder, der wegen einer Halswirbelverletzung nicht mehr Violine spielen kann und deshalb, unterstützt von der hübschen Catherine, auf Klavier umzustellen sucht. Robert, von der ständigen Flucht vor sich selbst und auf der Suche nach einer inneren Mitte, möchte hier vielleicht wieder Wurzeln schlagen, doch bleibt ihm die Welt seines Vaters und seiner Jugend fremd und seine Bemühungen um Catherine scheitern. Als dann noch Rayette auftaucht und mit ihrem unverblümten Mundwerk den Schöngeistern ins Fettnäpfchen tritt, hält es Robert nicht länger: Er setzt sich mit Rayette wieder ab, und auf einer Tankstelle lässt er auch seine Begleiterin sitzen und fährt mit einem Holztransporter in den kalten, weissen und sauberen Norden — immer noch auf der Flucht vor sich selbst.
Der raffiniert fotografierte und recht gut (von Nicholson sogar hervorragend) gespielte Film gibt einem bitteren Unbehagen an der amerikanischen Wirklichkeit

Ausdruck, jedoch auf eine etwas verschwommene und gefühlsbetonte Weise. Die Ursachen für das Unbehagen und Scheitern Roberts werden im Ungewissen belassen. Allerdings lassen einige Szenen unter der polierten Oberfläche Ansätze zu substantieller Kritik erkennen. Eine Schlüsselszene ist zum Beispiel die Episode mit den beiden Mädchen, vermutlich Lesbierinnen, die Robert unterwegs in seinen Wagen nimmt, und von denen die eine ständig ihren fast physischen Ekel vor der schmutzigen Gesellschaft herauswürgt — eine Szene, die sogleich an eine ähnliche in Bergmans «Smultronstället» denken lässt. Aufschlussreich ist auch die Figur des Vaters, der in seiner versteinerten Ausdruckslosigkeit ein Symbos dafür sein dürfte, das die Welt der Vergangenheit, der bürgerlichen Sicherheit und Kunst verstummt ist, dass für Robert die Brücken dorthin abgebrochen sind. Ob ihn seine neue Flucht in den sauberen Norden eine Brücke in die Zukunft finden lässt, bleibt ungewiss. Vielleicht wird ihn auch dort die gesellschaftliche und ökologische Verschmutzung einholen. ul.

Mourir d'aimer (Sterben vor Liebe) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Frankreich (Franco-London-Film), Italien (Cobra-Film); Verleih: Monopole Pathé; Regie: André Cayatte, 1970; Buch: A. Cayatte, Albert Naud; Kamera: Maurice Fellous; Musik: Louiguy; Darsteller: Annie Girardot, Bruno Pradal, François Simon, Claude Serval, Jean-Paul Moulinot, Jean Bouise, Marie-Hélène Breillat, Monique Mélinand u. a.

André Cayatte hat in einem (einige Jahre zurückliegenden) Interview für sich in Anspruch genommen, nicht nur keine Thesenfilme zu machen, sondern auch auf eine Beeinflussung des Publikums im Sinne einer bestimmten Meinung zu verzichten. In welcher Weise diese Behauptung zutrifft, könnte etwa ein Vergleich des vorliegenden Films mit einem thematisch verwandten wie «La vie, l'amour, la mort» (Fb 10/69) von Claude Lelouch erhellen. Lelouch verwendet die Musik, verwendet die bildgestalterischen Effekte, auf die Cayatte bewusst zu verzichten erklärt. Der stärkere Zwang, der hier auf dem Umweg über die Gefühle auf den Zuschauer ausgeübt wird, ist unbestreitbar. Dennoch klingt Cayattes Erklärung etwas naiv angesichts seines Films. Da wird die Geschichte einer Liebschaft wiedergegeben, die mit Gesetz und Gesellschaft in Konflikt gerät, weil «er» ein 17jähriger Lyzeumschüler ist, «sie» eine doppelt so alte, geschiedene Lehrerin mit zwei Kindern. Dabei ist die Frau durch den einzigen «Star» des Films (Annie Girardot), der Junge durch einen sympathischen Neuling dargestellt. Ihnen stehen gegenüber ein verklemmter, herrschsüchtiger Vater (François Simon), schwächlich-autoritäre Schulleiter, eine tollpatschige Sozialfürsorgerin, ein Untersuchungsrichter mit Mutterkomplex, ein käuflicher Psychiater. Die Reihe liesse sich noch weiterführen, ebenso wie die «helleren» Stellen auf der Gegenseite ausführlicher belegt werden können. Keine Beeinflussung des Publikums? Die Fronten sind klar genug gezogen allein schon durch die Konstellation der Figuren und ihrer Darsteller, aber auch durch den Aufbau der Handlung, der aus der Perspektive der Liebenden geschieht.
Zentraler Angriffspunkt des Films ist das Gesetz, das 17jährige sowohl hinsichtlich der elterlichen Gewalt wie auch im Bereich des Sittlichkeitsstrafrechts als Minderjährige, als schutzbedürftige Kinder behandelt. Es wird vorgeführt, wie diese Regelung in den Händen unfähiger Erwachsener und angesichts des beschleunigten Reifungsprozesses der Jugend ein in seiner Unangemesssenheit gefährliches Machtinstrumentarium darstellt. Darüber lässt sich diskutieren, denn Cayatte geht hier von Fakten aus, die belegbar sind. Freilich ist auch zu bedenken, dass keine Regelung eine missbräuchliche Handhabung ausschliesst oder so elastisch getroffen werden kann, dass allen Sonderfällen Rechnung getragen ist. Fraglich erscheint, ob Cayatte der nüchternen Erörterung dieser Probleme einen Dienst erweist, wenn er sie mit anderen verkoppelt (obwohl das im authentischen Fall, auf den er sich beruft, so ge-

wesen sein mag). Die ideologischen Gegensätze in der Fortsetzung der Pariser Mai-Unruhen von 1968, die menschenfeindliche Eigengesetzlichkeit der Justiz-Maschine und gewissenlose Praktiken in Nerven-Kliniken bilden im Film eine übermächtige Verschwörung gegen das Liebespaar. Damit wird nochmals an die Bereitschaft des Zuschauers appelliert, für die «Schwächeren» Partei zu ergreifen. Überspielt wird die Problematik, die im Verhältnis des ungleichen Paares trotz allem liegt — wenngleich ihr natürlich mit ganz anderen Mitteln zu begegnen wäre, als es hier geschieht. Begriffe wie Liebe, Freiheit und Standhaftigkeit verschmelzen zu einem Kampfmotiv von verdächtiger Unschärfe. Wie immer die Forderungen an die Gesellschaft lauten, die man aus Cayattes Film ableitet, so bleibt jedenfalls kritisch zu prüfen, im Namen welcher individuellen Ansprüche sie erhoben werden. ejW

The Liberation of L. B. Jones (Die Glut der Gewalt)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: USA (The Liberation Comp.); Verleih: Vita; Regie: William Wyler, 1969; Buch: Jesse Hill Ford (nach seinem Roman), Stirling Silliphant; Kamera: Robert Surtee; Musik: Elmer Bernstein; Darsteller: Lee J. Cobb, Anthony Zerbe, Roscoe Lee Brown, Lola Falana, Lee Majors, Barbara Hershey u. a.

William Wyler, Altmeister der Traumfabrik Hollywood, hat sich in seinem nach dem gleichnamigen Roman des schwarzen Südstaatlers Jesse Hill Ford realisierten Film «The Liberation of L. B. Jones» dem virulenten Rassenproblem der USA gewidmet. In einer im tiefsten amerikanischen Süden gelegenen Kleinstadt treffen ein junger Anwalt und der Schwarze Sonny Boy ein; ersterer, um in der Praxis seines hochangesehenen Onkels Hedgepath zu arbeiten, letzterer, um mit dem brutalen Polizisten Bumpas eine alte Rechnung zu begleichen. In dieser Kleinstadt lebt auch der schwarze Begräbnisunternehmer L. B. Jones, dessen Frau mit einem weissen Polizisten ein Verhältnis hat, und der Hedgepath bittet, ihn beim Scheidungsprozess zu vertreten. Der Anwalt, der um den guten Ruf des Polizisten fürchtet, verleitet diesen, den Neger kaltblütig zu ermorden. Kraft seines Einflusses gelingt es Hedgepath, das Geschehene zu vertuschen. Der weisse Polizist versieht weiter seinen Dienst. Angeekelt von der Tat, tötet Sonny Boy Bumpas und reist mit dem von seinem Onkel enttäuschten jungen Anwalt wieder ab.
Neben «In the Heath of the Night» (Fb 5/6), «Guess, Who is Coming to Dinner» (Fb 5/68), «Tick, Tick, Tick» und ähnlichen Produktionen ist «The Liberation of L. B. Jones» ein weiterer amerikanischer Film der jüngsten Zeit, der sich mit der Rassenfrage im Süden auseinandersetzt. Wyler versucht mit den Mitteln des konventionellen Unterhaltungsfilms — was ja durchaus legitim ist — dem Zuschauer ein Problem näherzubringen, das wohl verdrängt, nicht aber aus der Welt diskutiert werden kann. Es ist die ungerechte, menschenunwürdige, ja oft verbrecherische Art und Weise, mit der die einen amerikanischen Bürger andere amerikanische Bürger behandeln. Erweckte beispielsweise «In the Heath of the Night», an den, ganz nebenbei bemerkt, einige Einstellungen sowie die Grundkonzeption von Wylers Film erinnern, den Eindruck, nach anfänglichen Schwierigkeiten könne man ja ganz gut miteinander auskommen, stellt Wyler die immer breiter werdende Kluft zwischen de jure und de facto in der Rassenfrage vergleichsweise ungeschminkt und hart dar. Er erspart uns am Schluss den reinigenden Prozess, in dem der weisse Polizist verurteilt wird, ganz einfach darum, weil die Realität der Südstaaten solche Prozesse beinahe nicht kennt; er erspart uns das Auftauchen des einen Guten, der Recht und Gesetz wieder herstellt, ganz einfach darum, weil Recht und Gesetz in jenen Kleinstädten des Mittelwestens meist nur von einer ganz bestimmten Schicht je nach Gutdünken angewendet werden; er erspart uns überdies das traditionelle, schönfärberische, aber um so gefährlichere Happy End. Dafür sollten wir ihm dankbar sein. Man hat dem Film vorgeworfen, er sei betont einseitig und zeige den Schwarzen als unschuldig Verfolgten mit superweisser Weste. Leider ist es nun aber so, dass meist

auch in der Realität keine Kompromisse eingegangen werden; ganz im Gegenteil, man kann sich sehr gut vorstellen, dass solches sich auch heute noch im Süden der USA zutragen kann, gerade heute, wo die Ideen der Black Power das gegenseitige Misstrauen immer stärker werden lassen. Und letztlich dürfen keine Kompromisse eingegangen werden, wo es um Menschlichkeit und Toleranz geht. Überdies kann man «The Liberation of L. B. Jones» nicht als krass einseitig bezeichnen, versucht doch Wyler, ganz abgesehen von der Figur des jungen Anwalts selbst Hedgepath differenziert zu zeichnen. Der Film ist übrigens für die Schweiz genauso notwendig wie für die USA: Auch wir haben Minderheiten, die öffentlich und ungestraft als «Bodensatz des Mittelmeerraumes» tituliert werden dürfen . . . bl.

Love Story III. Für Erwachsene

Produktion: USA (Paramount); Verleih: Starfilm; Regie: Arthur Hiller, 1971; Buch: Erich Segal, nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Dick Kratina; Musik: Francis Lai; Darsteller: Ali McGraw, Ryan O'Neal, Ray Milland, Katherine Balfour, John Marley, Russell Nype, Sysney Walker und andere.

«Love Story» ist, was den Erfolg anbetrifft, ein typisches Produkt des Zusammenwirkens verschiedener Medien. Vom Buch, dem Vorabdruck in Zeitschriften, der Auflagensteigerung durch Buchclubs und Taschenbuchausgaben springt der Bestseller-Effekt auf den Film über und wirkt, unterstützt durch die mit der Begleitmusik gross ins Geschäft gestiegene Schallplatten-Industrie, von dort wieder zurück. Für sich allein würde dagegen Arthur Hillers Verfilmung kaum zum Kassenfüller werden, denn mehr als handwerkliches Können ist darin nicht investiert. Die (unbekannten) Darsteller bieten keine besonders eindrücklichen Leistungen, und Extremes wird in der Inszenierung vorsichtig gemieden. Immerhin scheint gerade die «mittlere Linie», die auch den Gehalt des Romans von Eric Segal kennzeichnet, der Bedürfnislage auf Seiten des Publikums zu entsprechen. Generationen- und Sozialkonflikt ebenso wie Weltanschauungs-Probleme treten zwar in Erscheinung, aber in so gedämpfter Form, dass sie keine Herausforderung enthalten.
Protagonisten der Liebesgeschichte sind ein Jus-Student aus sehr reichem und eine Musikstudentin aus wenig begütertem Hause. Beide sind tüchtig in ihrem Fach und emanzipiert in ihren Ansichten. Das bedeutet: Die religiösen und sozialen Vorurteile ihrer Eltern behindern ihre Liebe — es ist natürlich die «grosse» — nicht. Sie heiraten gegen den Willen **seines** Vaters, der daraufhin seine Zahlungen einstellt, und heiraten in «aufgeklärter» Form gegen den Willen **ihres** (katholischen) Vaters. Eine erste ökonomische Durststrecke ihrer Ehe überbrückt die junge Frau, indem sie einem Verdienst nachgeht. Dann hat es ihr Gatte geschafft und startet in einem renommierten Anwaltsbüro zur vielversprechenden Karriere. Alle Hoffnungen scheinen sich zu erfüllen — da erkrankt die Frau an Leukämie und stirbt in wenigen Wochen.
Über die Banalität der Geschichte sind keine Worte zu verlieren. Immerhin gibt es zwei Eigentümlichkeiten zu vermerken, die vermutlich zum Erfolg wesentlich beigetragen haben und die der Film getreulich von der Vorlage übernimmt. Im Dialog lässt Autor Segal seine Liebenden einen ziemlich rauhen Umgangston pflegen, den er offenbar dem ihm als Dozent vertrauten Studenten-Milieu und den weitaus besseren Erzählungen Jerome O. Salingers abgelauscht hat. Das ergibt einen effektvollen Kontrast zu den unter dieser Sprache hervortretenden Gefühlen. Und das Glück, das sich die beiden erkämpfen, steht von Anfang an unter tragischem Vorzeichen, weil die Erzählung als Rückblende aus der Sicht des jungen Witwers konstruiert ist. Beides sind Kunstgriffe, die auch im Film ihre Wirkung tun. Der eine täuscht eine grössere Ehrlichkeit und Tiefe des gegenseitigen Engagements vor. Der andere — schon eher bedenklich — macht die Frage nach den Konsequenzen der anstehenden Probleme gegenstandslos. Trauer vereint die Uneinigen — ändern muss sich niemand. Das ist nicht nur oberflächlich, sondern angesichts der vorgeblichen Lebensnähe auch unehrlich. ejW

La moglie del prete (Die Frau des Priesters) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Italien/Frankreich (Carlo Ponti/Champion); Verleih: Warner; Regie: Dino Risi, 1970; Buch: Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi; Kamera: Alfi Contini; Musik: Armando Trovaioli; Darsteller: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Venantino Venantini, Jacques Stany, Pippo Starnazza, Augusto Mastrantoni, Giuseppe Maffioli u. a.

Albernes Zölibats-Lustspiel . . .

Der Himmel und einige FBW-Gutachter mögen wissen, was dem albernen Zölibats-Lustspiel ein Prädikat eingebracht hat. Der Film ist weder besonders kritisch noch besonders komisch, nur «besonders wertvoll»; die Story könnte der Regenbogenpresse entnommen sein. In Padua hat Valeria aus unglücklicher Liebe zu einem verheirateten Mann einen Selbstmordversuch unternommen und via Telefonseelsorge einen Priester, Professor Mario Carlesi, kennengelernt; sie verfolgt ihn auf Schritt und Tritt, sorgt für möglichst peinliche Situationen und gibt erst nach, als ihr Opfer «Feuer gefangen» hat; Carlesi reicht ein Gesuch um Versetzung in den Laienstand ein, auf das er am Ende, zum Monsignore ernannt, noch wartet. Die inzwischen schwangere Freundin harrt skeptisch bei ihm aus. Diese Story ist noch nicht das schlimmste; ein Visconti hätte daraus vielleicht ein aufwühlendes Melodrama gemacht, aber sicher ohne den fatalen Anspruch, einen Beitrag zur aktuellen Zölibats-Diskussion zu liefern. Dino Risi jedoch ging es nur um kitschigen Gefühlsklamauk. Geigen schluchzen auf, als Valeria ihren Mario mitsamt seiner Soutane an die Kirchenwand klemmt und küsst; später drückt sie mühsam ein paar Tränen hervor, um dem Zuschauer ihr Leid zu zeigen. Aktuelles wird verniedlicht, der Zölibat nicht weniger als der Marxismus, über den, in deutscher Lümmelmanier, ein Knabe den Professor aufklärt. Alles, was für oder gegen den Zölibat vorgebracht wird, ist ahnungslos oder verwässert; da heisst es, er sei «das Lieblingskind der Kirche», und «Hauptursache der Krise», «reaktionär» oder «Rettung vor der Ehehölle» usw. Als Komödie ist der Film zu langweilig, als (polemischer) Diskussionsbeitrag zu dumm; unterhalten können sich dabei allenfalls Zuschauer, die weder vom Film noch vom Zölibat eine Ahnung haben. G. P.

. . . oder mehr als ein blosser Vorwand?

Die italienische Filmproduktion pflegt mit soviel Plumpheit beliebige Aktualitäten aufzugreifen, bloss um ein Stichwort zu haben, mit dem das Publikum zur Kasse gebeten werden kann, dass man kaum mehr richtig hinschaut: Eine Komödie, die beliebte Stars (Sophia Loren und M. Mastroianni) in eine Liebesgeschichte mit Zölibats-Komplikationen verwickelt — warum sollte es uns erspart bleiben?
Der Film von Dino Risi scheint solchem Achselzucken recht zu geben. Er beginnt im Ton der Farce und lässt seine Figuren kräftig chargieren. Später weicht er von dieser Linie ab, versucht mal die weiche, mal die harte Tour, mengt Sentimentales und Aggresives bei. Ein Mischprodukt also, dessen Hersteller sich um Glaubwürdigkeit und Stil wenig Mühe gemacht haben. Indes, die Mischung lässt bei näherer Betrachtung vermuten, dass sie doch mit einiger Sorgfalt erarbeitet worden sei. Der muntere, mit etwas Gefühl angereicherte Spass umkleidet einen thematischen Kern, der weder blosser Vorwand ist, noch in seiner Entfaltung der Schärfe entbehrt. Wer Risi kennt, ist ob dieser Entdeckung nicht überrascht. Der Italiener hat schon in früheren Filmen nach dieser Methode gearbeitet.
Die unerwünschte Verbindung bahnt sich auf dem Weg über die Telefonseelsorge an. Ohne Absicht erobert sich Don Mario mit seiner Stimme eine temperamentvolle Verehrerin, die ihm hartnäckig zusetzt. Das gibt vorerst Anlass zu den üblichen — im Komödienfach üblichen — Gefechten zwischen Tugend und Verführung. Tiefgang stellt sich auch nicht ein, als Don Mario anbeisst und ans Heiraten zu denken beginnt. Das Verhältnis zwischen ihm und seiner Geliebten wird vom Film im Be-

reich der sinnlichen Attraktion, der Verliebtheit belassen und nicht weiter erörtert. Zugleich scheint Don Mario, obwohl ihm seine Stellung als Professor an einem Knabeninternat einen intellektuellen Anstrich gibt, mit sich und seiner Überzeugung nicht lange im Konflikt zu liegen. Es kostet ihn bloss einige Mühe, zum eingetretenen Sachverhalt zu stehen. Damit ist sein Fall weder sonderlich glaubhaft, noch ein günstiges Beispiel für die Erörterung des Zölibat-Problems. Er gibt vorwiegend Gelegenheit, über die Verwirrung des Mannes in der Soutane zu lachen.
Im Grunde ist es dem Film aber gar nicht um die Frage der Priester-Ehelosigkeit als solche zu tun. Die Spitzen, die quer durch die Komödie hindurch immer wieder aus der harmlos-lustigen Oberfläche hervortreten und gegen Schluss hin polemische Schärfe annehmen, zielen vielmehr auf die Mentalität, mit der Kirche und (italienische) Gesellschaft den Schwierigkeiten des einzelnen Priesters mit dem Zölibat entgegentreten. Dass hier Taktik den Prinzipien vorgeht, Klugheit die höhere Tugend ist als Ehrlichkeit, unterstellt der Film im Verhalten Don Marios und seiner Vorgesetzten bis hinauf in höchste vatikanische Ämter. Allen geht es bloss um die Vermeidung des öffentlichen Skandals, notfalls um den Preis eines auch nicht sonderlich heimlichen, sicher aber unmoralischen Konkubinats. Eine freche Verunglimpfung? Unbestreitbar bietet der Film eine Karikatur, liegt in seinem pauschalen Vorwurf ungerechte Härte. Aber er hätte weniger Chancen, beim Publikum Zustimmung zu finden, wenn nicht kirchliche Stellen öfters den Eindruck erweckten, mehr um Würde als um Lauterkeit bemüht zu sein. Und auch ein so verhängnisvolles Wort wie «Die Kirche hat Zeit» (als Antwort auf die Not einzelner) ist ja keine Erfindung des Film-Dialogs.
«Die Frau des Priesters» ist kein grosser Wurf, auch nicht als Satire. Es steckt Konfektion, Mache und billiger Spott darin. Dennoch zeigt er etwas an: Wo Aussenstehende in der Kirche den Skandal sehen. ejW

Steamboat Bill Jun. (Steamboat) II. Für alle

Produktion: USA (Joseph Schenck/United Artists); Verleih: Majestic; Regie: Charles F. Reisner und Buster Keaton, 1928; Buch: Carl Harbaugh; Kamera: J. Devereux Hennings, Bert Haines; Darsteller: Buster Keaton, Ernest Torrence, Marion Byron, Tom Lewis, Tom McGuire und andere.

In den letzten Jahren wohl die erfreulichste «Serie» im Kino bilden die Keaton-Wiederaufführungen, die sich allmählich zu einem Überblick über die wichtigste Schaffensperiode des amerikanischen Komikers runden. Ausstehend ist hier noch «Spite Marriage» (1929), Keatons letzter Stummfilm, der im Ausland bereits wieder zu sehen ist. Ein Jahr zuvor entstand «Steamboat Bill Junior»; diese Komödie galt zeitweilig als verloren und markiert ebenfalls ein «Ende», nämlich dasjenige von Keatons unabhängiger Produktionstätigkeit. Für die folgenden Filme liess er sich von MGM unter Vertrag nehmen, was seinem eigenen Urteil zufolge «der grösste Fehler seiner Karriere» war, obwohl sich die Konsequenzen nicht sofort bemerkbar machten.
Für «Steamboat» teilte sich Keaton mit Charles F. Reisner in die Regie. Indes verrät die Inszenierung durchwegs die persönliche Handschrift des Komikers. Kennzeichnend ist der etwas bedächtige Start, der nicht nur die Ausgangslage für die nachfolgenden Konflikte schaffen muss, sondern zugleich die von Keaton stets bevorzugte malerische und plastische Kulisse zur Geltung bringt. Zuerst wird die Flusslandschaft vorgestellt, dann kommen die beiden Raddampfer ins Bild, anschliessend wird die Konkurrenzlage erläutert: Der Kapitalist King will mit seinem neuen Boot das Geschäft an sich reissen und Steamboat Bill mit seinem klapprigen alten Kahn verdrängen. Zur gleichen Zeit kehren Kings Tochter und Steamboat Bills Sohn (Keaton) vom College zurück. Die beiden lieben sich und geraten damit zwischen die verfeindeten Väter. Überdies hat aber Bill nach jahrelanger Trennung einen stämmigen jungen Mann erwartet und ist vom Anblick des dandyhaften Jünglings, der da sein
(Schluss siehe S. 109)