Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1971)
Heft: 6

Rubrik: Filmbesprechungen

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

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

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

Download PDF: 11.07.2025

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

Filmbesprechungen

Kes II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Grossbritannien (Kestrel Films); Verleih: Unartisco; Regie: Kenneth Loach, 1969; Buch: Barry Hines, K. Loach, Tony Garnett, nach dem Roman «A Kestrel for a Knave» von B. Hines; Kamera: Chris Menges; Musik: John Cameron; Darsteller: David Bradley, Colin Welland, Lynn Perrie, Freddie Fletcher, Brian Glover, Robert Bowes, Robert Naylor u. a.

Bei einem der Streifzüge in die Umgebung seiner Heimatstadt Barnsley entdeckt der knapp vor dem Schulaustritt stehende Billy Casper ein Falkennest und entnimmt diesem einen Jungfalken, um ihn abzurichten. Es ist nicht das erste Tier, das Billy dressiert, doch es ist zum ersten Mal, dass er merkt, ein Tier abgerichtet, aber nicht gezähmt zu haben. Dies erfüllt ihn mit Stolz und Genugtuung, denn «Kes» (Kosename für Kestrel, das heisst Turmfalke) könnte jederzeit fortfliegen, aber der Raubvogel macht von dieser seiner Freiheit keinen Gebrauch. Der Junge, der in der Schule keine Leuchte ist und auch nur vage Berufsvorstellungen hat, findet im Verhältnis zum Falken jene Beziehung, die er in seiner Umwelt — daheim bei seiner dem Lebensglück nachjagenden Mutter und seinem rüden Bruder Jud, in der Schule bei den verständnislosen Lehrern und den distanzierten Mitschülern — bisher vermisst hat. Um so grösser ist seine Bestürzung, als Jud eines Tages aus Rache «Kes» tötet, weil Billy das Geld seines Bruders für eine Pferdewette vertan hatte und Jud deshalb um seinen Gewinn geprellt worden ist.
Wiederum hat Kenneth Loach aus einem unerfreulichen Mileu ein Menschenschicksal herausgegriffen, um auf die Verletzlichkeit des Menschen durch die Dumpfheit und Stumpfheit seiner Umgebung hinzuweisen (siehe «Poor Cow», Fb 3/69). Dem pubertären Billy bleibt im Umgang mit Bruder und Mutter, mit Lehrer und Mitschülern, und mit allen, die ihm egoistisch und verständnislos gegenüberstehen, gar nichts anderes übrig, als sich mit Kratzbürstigkeit zu wehren; seine Ansicht, sich soweit als möglich an der Gesellschaft schadlos zu halten, wird begreiflich. Wie sehr Billy in seiner Persönlichkeitsentwicklung durch die Aufgabe, die er sich mit dem Falken «Kes» gestellt hatte, fortschreitet und wie er andererseits durch den Verlust des Tieres getroffen ist, zeigt der Streifen in einer psychologisch unerhört feinen Weise. In die einfache, linear erzählte Geschichte ist eine unüberhörbare Kritik an der Inhumanität eingeflossen, die mit Recht die Verhaltensweisen im familiären Zusammenleben, in der schulischen Wirklichkeit und darüber hinaus angreift. Der Regisseur vermeidet diszipliniert jede Übertreibung und bleibt auch in der Milieuschilderung glaubhaft. Die Schönheit der Szenen mit dem Falken und in der Natur wirkt echt und ist ein geschickt gewählter dramaturgischer Gegensatz zur industriellen und schulischen Welt. Hier ist dem Kameramann eine überragende Leistung gelungen, aber auch die Musik hat ihren Anteil an der Geschlossenheit des Werkes. Vor allem müssen aber die Besetzung und die schauspielerischen Leistungen hervorgehoben werden, wobei David Bradley in seiner jungenhaft-schlaksigen Art das Hauptverdienst am Gelingen des subtilen Werkes zukommt. Dem in jeder Beziehung hervorragenden Film wäre eine möglichst weite Verbreitung zu wünschen. Die recht passable Untertitelung macht es jedem leicht, dem Geschehen zu folgen, und könnte zum Erfolg beitragen. (Vgl. auch Seite 138) Kaspar Mikurda (Fs)

I clowns (Die Clowns) III. Für Erwachsene

Produktion: Italien (R. A. I. Leone Cinemat.); Frankreich (O. R. T. F.), Deutschland (Bavaria); Verleih: Starfilm; Regie: Federico Fellini, 1970; Buch: F. Fellini, Bernardino Zapponi; Kamera: Dario di Palma; Musik: Nino Rota; Darsteller: F. Fellini, Pierre Etaix, Annie Fratellini, Anita Ekberg, Riccardo Billi, Fanfulla, Carlo Rizzo, Freddo Pistoni u. a.

Dass Federico Fellinis jüngste Arbeit auf Grund eines Fernseh-Auftrags entstanden ist, scheint eine plausible Begründung für ihre Form zu sein: Für die Form der Reportage, bei der Fellini selber als Interviewer in Erscheinung tritt. Mit einem kleinen Team besucht er Clowns im Zirkus, im Wohnwagen, in Italien und in Frankreich, diskutiert er mit Sachkundigen und mit einstigen Berühmtheiten. In der raschen Folge der meist nur skizzenhaft festgehaltenen Begegnungen ziehen am Zuschauer grelle Masken, bunte Kostüme, groteske Nummern, immer mehr aber auch vergilbte Fotos, verblassende Erinnerungen und vereinsamte Greisengesichter vorüber. Die Episoden fügen sich zum melancholischen Bild eines Künstlerstandes zusammen, der im Zeitalter der Massenkommunikation mitsamt der Zirkusromantik zum Aussterben verurteilt zu sein scheint.

Die Art und Weise, wie Fellini zu diesem Bild kommt, die Beiläufigkeit der sachlichen Information und die deutliche «Inszenierung» der Interviews stossen den Zuschauer bald auf die Frage: Ist es Fellini ernst mit seiner Reportage, dokumentiert er sein Thema «seriös»? Heftigen Protest dagegen hat einer angemeldet, der selber im Film erscheint: Pierre Etaix. Er wirft seinem älteren Kollegen vor, sein «Material» zur Illustrierung einer vorgefassten Meinung — die Kunst der Clowns gebe es nicht (mehr) — missbraucht zu haben. In gewissem Sinne kann man Etaix beipflichten: Dem Reporter Fellini ist nicht zu trauen. Er mokiert sich über das, was er tut, und entschlüpft damit seinen Auftraggebern. Statt eines Berichts, einer Dokumentation, liefert er einen Fellini.

Die Einleitung des Films führt den Zirkus aus der Perspektive eines kleinen Jungen vor, der über die Clowns nicht lachen mag: Zu sehr erinnern ihre Grimassen und verrückten Einfälle an die Menschen seiner täglichen Umgebung, an ihre lächerlichen, bösen, krankhaften Züge. Damit setzt Fellini — anknüpfend an persönlichen Erinnerungen — zu einer Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Künstler und Wirklichkeit an, die nicht zuletzt für sein eigenes Schaffen besagt: Die Verrenkungen und Ausgefallenheiten sind nicht Produkte einer wildgewordenen Phantasie, sondern einer seherischen Sensibilität. Was immer im weiteren Verlauf des Films grotesk und karikiert, bitter und makaber erscheint, ist damit an seinen Platz gerückt. Und Fellini legt seinem satirischen Temperament wenig Zügel an.

Mit seinen Gesichtern, den oftmals erstaunlich aggressiven und bösen Masken, erinnert «I Clowns» an seinen Vorgänger «Satyricon», ist aber mit seinem lockeren Aufbau, der Wendigkeit und dem Reichtum der Kontraste von dessen schwerer Monumentalität zugleich weit entfernt. Anderseits verbinden Thematik und persönliche Anspielungen den Film mit «8½», von dem optische und musikalische Motive übernommen und weitergeführt werden. Der damaligen Krise des Künstlers steht hier die Krise der Kunst (der Clowns) gegenüber, die Fellini weniger als geschichtlichen Vorgang dokumentiert, denn als innere Gesetzlichkeit versteht. «Sterben» ist die Hauptbewegung des Films, die schliesslich in eine grosse Apotheose in der Manege geführt wird. Fellini inszeniert selber die schrecklich-schöne Nummer vom Tod des Spassmachers, in welcher Zirkus und Clownerie nur noch das Gerüst abgeben für die Vision des Künstlers. Dabei bestätigt «I Clowns» hier die Ausrichtung aller Fellini-Filme auf den Tod hin und durch ihn hindurch auf die Hoffnung auf Erneuerung.

Die anekdotischen Bezüge, der ungewohnt sachliche Vorwand und die zeitliche Beschränkung des Films auf knappe eineinhalb Stunden sollten darum nicht täuschen: «I Clowns» ist ein ganzer Fellini, eine sehr persönliche Schöpfung, die über der Figur des Zirkus-Artisten die Geheimnisse des Lebens und der Kunst meditiert. Damit könnte der Film all jene mit Fellini wieder versöhnen, die den Schock von «Satyricon» nicht akzeptieren konnten. ejW

Svetáci (Die Lebemänner) III. Für Erwachsene

Produktion: Tschechoslowakei (Feix-Broz-Filmstudio Barrandov); Verleih: Cinévox; Regie: Zdenek Podskalsky, 1968/69; Buch: Vratislav Blazek, Z. Podskalsky; Kamera: Frantisek Valert; Musik: Evzen Illín; Darsteller: Jiri Sovák, Vlastimil Brodsky, Jan Libícek, Jirina Jirásková, Jirina Bohdalová, Iva Janzurová, Jirina Sejbaldová u. a.

Dass tschechische Filme allemal tiefgründig sein müssten — wer wollte es verlangen? Es wäre darum ungerecht, die vorliegende Komödie kurzerhand abzuqualifizieren durch einen Vergleich mit Spitzenwerken, die in den vergangenen Jahren die Blüte des tschechischen Films markierten. Anderseits besteht Grund zur Annahme, dass es gerade seine relative Harmlosigkeit ist, die diesem Film nach dem Regimewechsel in Prag den Weg in den Westen offengehalten hat (entstanden soll er vorher sein).
«Die Lebemänner» sind drei Maurer aus der Provinz, die sich mit ihren Ersparnissen in Prag ein «gutes Wochenende» leisten möchten, und sich zu diesem Zweck nicht nur einen feineren Stoff, sondern auch Umgangsformen und Bildung der besseren Gesellschaft verpassen lassen. Ihre Anstrengungen und ihr Beinahe-Erfolg geben Anlass zu munteren Spässen, von denen allerdings einige aus dem Schwank-Repertoire stammen. Zu solchen Ausrutschern verführt das Drehbuch, wenn es die drei Möchtegern-Kavaliere in die Hände einer geschäftstüchtigen Bordell-Mutter treibt, die mit ihrem Geschäft gebührend vorgestellt sein will. Im übrigen wird aber die Szene beherrscht von einem begabten Schauspielertrio (Jiri Sovák, Vlastimil Brodsky, Jan Libícek), von drei Komödianten, die in ihren Rollen brillieren.
Eine Eigentümlichkeit des Films — und offenbar eine Spezialtät des bei uns bisher nicht bekannten Regisseurs Zdenek Podskalsky — liegt in den locker eingestreuten Gesangsnummern. Nach der Art von Musical-Szenen nützen sie einzelne Situationen für kommentierende Einlagen. Das gibt etwa beim Einzug der drei Helden im vornehmen «Diplomat-Grill» Anlass zu einer köstlichen Parodie. An anderen Stellen ist man als nicht sprachkundiger Zuschauer etwas in Schwierigkeiten, weil die Untertitel die gesungenen Texte nur teilweise wiedergeben. Aus diesem Umstand resultiert auch eine gewisse Unsicherheit in der Einschätzung der genauen Stossrichtung von Podskalskys Komik. Trifft der Spott wirklich nur die drei Aufstiegsbeflissenen, oder meint er ebensosehr das, wonach sie streben: Bildung, bürgerlichen Stil und Wohlstand? Dem Film eignet hier eine gewisse Doppeldeutigkeit, die sich bei genauerer Kenntnis der Sprache und der Verhältnisse vermutlich auflösen lässt (vgl. untenstehendes Interview), die ihm aber doch auch für seine gesellschaftlichen Anspielungen die nötige «Narrenfreiheit» sichert. Denn, wenngleich «Die Lebemänner» ihrem Publikum vor allem Unterhaltung bieten wollen, so steht hinter ihren Pointen zumeist der Widerspruch zwischen offizieller Ideologie und der im Grunde kaum veränderten Mentalität der Arbeiterklasse — ein doch nicht ganz so harmloses Thema. ejW

Bittere tschechoslowakische Wirklichkeit in humoristischem Gewand

Ein Interview zu «Svetáci»

Da dem westlichen Zuschauer viele Anspielungen und Bezüge in «Svetáci» verborgen bleiben, haben wir einem Kenner tschechoslowakischer Verhältnisse einige Fragen gestellt. Stanislav Bor (Jahrgang 1936) war bis zum «Prager Frühling» in der Tschechoslowakei als Theater-, Film- und Fernsehschaffender tätig. Er ist vor dem Einmarsch der Russen in die Schweiz emigriert und arbeitet seither in Zürich als Drehbuchautor und Kurzfilmregisseur.

Fb: Wer ist Zdenek Podskalsky, welcher Generation, Gruppierung gehört er an? Was hat er bisher gedreht?

Bor: Der heute etwa 50jährige Podskalsky gehört keiner eigentlichen Gruppe oder «Welle» an. Er gehört zu jener Generation älterer Regisseure, die ihre Arbeit in der hoffnungslosen «dogmatischen» Zeit begonnen haben und die Kommunisten sind, weil sie keine andere Möglichkeit hatten, als Künstler arbeiten zu können. Im Unterschied zu vielen anderen hat Podskalsky aber keine politisch belastete Vergangenheit. Er hat sich von Anfang an fast ausschliesslich der Filmkomödie gewidmet.
In den sechziger Jahren hat er in einem viel diskutierten Artikel für den Künstler das Recht verlangt, als «Hofnarr» den Herrschaften auch unangenehme Wahrheiten zu sagen. Im «sozialistischen» Fall ist Herrschaft der glorifizierten Arbeiterklasse gleichzusetzen, die seit der Machtübernahme, genauso wie früher die Bourgeoisie, humorlos und der Komödie feindlich gesinnt ist.
Podskalsky hat als erster begonnen, sich über die «verehrte Arbeiterklasse» lustig zu machen. Seine Filme waren immer sehr populär, weil sie auf versteckte Weise immer bissiger als andere damalige Filmkomödien waren. Aber sein Humor hat nie eine bestimmte Grenze überschritten, sondern ist im Grunde immer liebenswürdig geblieben; Podskalsky ist nie ein «Kämpfer» gewesen, und er ist es auch heute nicht. Er hat zahlreich Spielfilme geschaffen, und zwei seiner Fernsehproduktionen wurden mit der «Goldenen Rose» von Montreux ausgezeichnet.

Fb: Lassen die Angaben im Vorspann oder im Film selbst Schlüsse darüber zu, wann er entstanden und wann er für den Export freigegeben worden ist, insbesondere ob das vor oder nach dem August 1968 war?

Bor: «Svetáci» ist praktisch während des «Prager Frühlings» entstanden, aber erst später, nach verschiedenen Korrekturen, fertiggestellt worden. Drehbuchautor und Komponist sind noch 1968 in den Westen emigriert. Dass dieser Film nicht wie viele andere verboten wurde und sogar exportiert werden konnte, hat meiner Meinung nach folgende Gründe:
— die Tschechoslowakei braucht Devisen;
— der Film scheint die Neigung der tschechoslowakischen Gesellschaft zu bürgerlich-westlichen Manieren zu kritisieren, und das ist einer der Gründe, womit die sowjetische Invasion gerechtfertigt wird. So dürfte vermutlich die Argumentation der Zensurbehörden gewesen sein. In Wirklichkeit richtet sich die satirische Tendenz des Films gegen das vergebliche Bemühen des Regimes, «in», «up to date» zu sein und mit dem westlichen Wohlstand Schritt zu halten.

Fb: Von den gesungenen Texten sind insbesondere diejenigen zu Beginn des Films nicht übersetzt. Um was für Texte handelt es sich?

Bor: Die unübersetzten Songs zu Beginn enthalten sozusagen den Schlüssel zum Verständnis des Films: Die im Text wiederholte Behauptung, «Prag ist eine Grossstadt», erfolgt während einer Kamerafahrt durch eine Prager Hauptstrasse, in der nach westlichem Vorbild Neonreklamen aufleuchten, von denen aber die meisten beschädigt sind oder nur teilweise funktionieren. Dadurch wirken sie als Symbol für die ganze «Potemkiade» des Regimes.

Fb: In den gesungenen Einlagen scheinen Musical- und Kabaretteinflüsse wirksam zu sein. Hat diese Art Unterhaltungsfilm in der Tschechoslowakei eine Tradition?

Bor: Die umfangreiche tschechoslowakische Songproduktion ist im Westen wegen Übersetzungsschwierigkeiten der sehr anspruchsvollen Texte weitgehend unbekannt. Diese Songs und Chansons haben bei uns eine sehr grosse Tradition, und sie sind besser als das meiste, was ich bisher im Westen zu hören bekommen habe. Auch das Niveau der Schlager ist geschmackvoller als etwa im deutschsprachigen Gebiet.
Das verdanken wir in erster Linie einem intellektuell fundierten Kabarett, das aber nie nur für Intellektuelle gemacht worden ist. In der Tschechoslowakei stellt der durchschnittliche Hörer und Zuschauer viel höhere Ansprüche an den Humor als hier, und er akzeptiert eigentlich nur einen gezielten Humor, einen «Humor mit

Hintersinn». In der Tschechoslowakei haben Anekdoten und Witze schon immer vorwiegend politische Spitzen enthalten, es sei hier zum Beispiel nur an Schwejk erinnert. Lustspiele oder Musicals in der hier oft vorkommenden oberflächlichen, geistlosen Art sind unbeliebt. Podskalskys Auffassung von Humor ist typisch tschechisch: Das Publikum aus beliebigen Gründen zum Lachen zu bringen, wäre zu wenig künstlerisch und würde daher auch verachtet.

Fb: Das Publikum lacht über die Versuche der drei Maurer, sich Bildung und (vorsozialistische) Umgangsformen zuzulegen. Lässt sich den Original-Dialogen oder sonst irgendwelchen Hinweisen entnehmen, dass damit auch die Bildung (und als ihre Vertreter die Intellektuellen) und der «bourgeoise Lebensstil» verspottet werden sollen? Oder ist das Selbstironie eines Intellektuellen?

Bor: Dies trifft meiner Meinung nach in keinem Falle zu. Ein solcher Versuch wird in der Tschechoslowakei kein Künstler wagen, denn das würde für ihn künstlerischer Selbstmord bedeuten. Podskalsky hält sich auch in diesem Film — übrigens noch stärker als in allen seinen anderen Werken — an seine These vom kritischen Spiegel, den der Hofnarr der Gesellschaft vors Gesicht hält — eine Auffassung, die auf Shakespeare und bis auf Aristoteles zurückgeht und eigentlich auf jedes künstlerische Werk zutrifft. «Svetáci» handelt von einer Gesellschaft, die historisch wie auch geistesgeschichtlich eine westliche ist, die aber wegen des, durch ein «sozialistisches» Regime verursachten, Mangels an Konsumgütern ihr materielles Niveau nur vorspielt. Es ist eine tragikomische Gesellschaft, weil sie zwar westlich blieb, aber ohne das Wesentliche — den Wohlstand. Sie ist auch tragikomisch, weil eine Minderheit der Arbeiterklasse, die die Machtposition der Bourgeoisie eingenommen hat und sich proletarisch nennt, die wirkliche proletarische Mehrheit schlimmer behandelt als es ein bürgerlicher Kapitalist wagen würde. (Allerdings, materiell gesehen, geht es der machtlosen Arbeiterklasse heute besser als dem durchschnittlichen Akademiker.) In einer derartig deformierten Gesellschaft entwickeln sich unter den jetzigen Zuständen ständig solch paradoxe Situationen, wie sie gerade dieser Film persifliert. Allerdings bleibt dem westlichen Zuschauer, der die «sozialistischen» Verhältnisse in der Tschechoslowakei nicht sehr gut kennt, ein bedeutender Teil der im Film angezogenen politisch-gesellschaftlichen Hintergründe verborgen. Podskalsky hat ein sehr gutes Auge dafür, was an der bitteren tschechoslowakischen Wirklichkeit lächerlich ist. ejW/ul.

The Music Lovers (Tschaikowsky — Genie und Wahnsinn) IV. Mit Reserven

Produktion: Grossbritannien (Russfilms); Verleih: Unartisco; Regie: Ken Russell, 1970; Buch: Melvyn Bragg, nach einem Buch von Catherine Drinker Bowen und Barbara von Meck; Kamera: Douglas Slocombe; Musik: Peter Tschaikowsky; Darsteller: Richard Chamberlain, Glenda Jackson, Max Adrian, Christopher Gable, Izabella Telezynska, Kenneth Colley, Sabina Maydelle, Maureen Pryor, Bruce Robinson u. a.

«Dieser Film ist dem tragischen und zugleich faszinierenden Leben des grossen russischen Komponisten Peter Iljitsch Tschaikowsky gewidmet» (Presseinformation des Verleihs). Armer Tschaikowsky! Die tragische Lebensgeschichte des von manischen Erregungszuständen und Depressionen heimgesuchten Musikers war für Ken Russell gerade gut genug, daraus ein schwulstiges, monströses Schauerstück zu fabrizieren, das nahezu den Tatbestand einer filmischen Leichenschändung erfüllen dürfte, falls es eine solche gäbe.
Ken Russel hat seit 1961 mehrere Musikerbiographien für das englische Fernsehen gestaltet, so von Prokofieff, Elgar, Bartok, Debussy und Richard Strauss. Mit dem technisch brillanten Spionagethriller «The Billion Dollar Brain» (1967) und der bemerkenswerten Lawrence-Verfilmung «Women in Love» (1969, Fb 3/71) hat sich Russell auch als Filmregisseur gut eingeführt. Um so enttäuschender dieser Tschaikowsky-Film.

Russel hat den in dieser Form untauglichen Versuch unternommen, die genialische Persönlichkeit und das Werk des Komponisten dadurch zu erklären, dass er ihn und seine ganze Umgebung sozusagen auf den Sexualtrieb reduzierte. Tschaikowsky, der unter dem frühen Verlust der Mutter durch die Cholera und unter seiner homoerotischen Veranlagung tatsächlich gelitten hat, wird in diesem Film fast ausschliesslich als Sexualneurotiker inmitten eines Hexenkessels von Hysterikern, Homosexuellen und Nymphomaninnen dargestellt. Sobald er aber komponiert, wird Russel lyrisch, mit Zeitlupe und Birkenwald und Schnittern im Weizen und so.
Mit dem eruptiven, grellen optischen Getue sucht Russel eine ekstatische Wirkung zu erzielen und das herkömmliche, beschönigte Bild des Komponisten zu zerstören. Das ist ihm jedoch kaum gelungen, weil der ganze verkitschte und geschmacklose Aufwand in pseudorussischem Milieu nur einem selbstzweckhaften Exhibitionismus dient und über das Wesen des Künstlers und seines Schaffens nicht mehr Wahres auszusagen vermag als eine x-beliebige konventionelle Biographie. Warum Tschaikowsky trotz aller Melancholie und Spannungen ein grosser Komponist geworden ist, darüber ist nichts zu vernehmen. — Am ehesten zu packen vermag Glenda Jackson in der Rolle der nymphomanen Ehefrau des Komponisten: Sie erreicht in manchen Szenen ihres Verkommens eine erschreckende Intensität und Präsenz. ul.

I pugni in tasca (Die Fäuste im Sack) III. Für reife Erwachsene

Produktion: Italien (Doria Cinematografica); Verleih: Septima Film, G. Müller; Regie und Buch: Marco Bellocchio, 1965; Kamera: Alberto Marama; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Lou Castel, Paola Pitagora, Marino Masé, Liliana Gerace, Jennie McNeil u. a.

Eine Familiengeschichte, ein Krankheitsbild: Die Mutter ist blind, zwei Söhne leiden an Epilepsie, zu einem von ihnen steht die Tochter in inzestuöser Bindung; einzig Augusto ist «normal» und kann für die Familie sorgen. Sandro, der eine der beiden Epileptiker, tötet die Mutter und den kranken Bruder, um sich und die Schwester zu befreien. Doch das Verhältnis zu dieser zerbricht am zweiten Morde und Sandro selbst bleibt bei einem seiner Anfälle ohne Hilfe, er stirbt.
Der Film, mit dem der junge Italiener Marco Bellocchio in Locarno 1965 (!) Aufmerksamkeit erregte und ein «Silbernes Segel» gewann, beeindruckt durch Sorgfalt und dichte Atmosphäre. Mit Sorgfalt sind die Darsteller ausgewählt und geführt, sind die Figuren entwickelt. Einprägsam wird die schicksalhafte Verfangenheit der Familie im Zustand rasch fortschreitenden Verfalls dem Zuschauer übermittelt. Die zwangshafte Bindung der Familienglieder aneinander liegt als drückende Last auf der Gemeinschaft und den Einzelnen und provoziert Sandros zerstörerischen Ausbruchsversuch.
Bellocchio hat seinen Film mit einem Titel überschrieben, der offenbar besagen soll, dass ein Aufruhr nicht an die Oberfläche kommt. In der Tat ist Sandros «Lösung» die eines Verrückten, eines Wirklichkeitsfernen. Es fällt aber auch auf, wie Sandros Morde von seiner Umgebung hingenommen werden. Augusto und Giulia, die einsichtsfähigen Geschwister, schweigen des eigenen Vorteils wegen. Sonst scheint niemand Verdacht zu schöpfen — weil es «bloss» Kranke sind, die gestorben sind? Hier zeigen sich die gesellschaftskritischen Ansätze, um die es Bellocchio zu tun ist. Die Familie wird charakterisiert als bürgerlich, und ihre Krankheit soll beispielhaft den Zustand des Bürgertums vergegenwärtigen: Ausgehöhlt, siech, in Selbstzerstörung begriffen. Man erinnert sich hiezu, dass des Autors folgender Film «La Cina è vicina» (Fb 11/69) eine bittere Satire auf die politischen Verhältnisse in Italien brachte. Bellocchios Film ist, was das Erzählerische anbetrifft, eine bemerkenswerte Talentprobe. Die gesellschaftliche Verbindlichkeit freilich, die der Autor ihm geben möchte, wird von der Akribie, mit der Klinisches beobachtet wird, überdeckt. Sie wirkt eher als Unterstellung denn als glaubhafte Enthüllung. Dabei schleicht sich

auch ein polemischer Ton in die Schilderung ein, der wiederum die Sachlichkeit des Krankheitsbildes beeinträchtigt. So hinterlässt «I pugni in tasca» den zwiespältigen Eindruck einer gestalterischen Begabung, die aber mit der Bitterkeit ihres Gesellschaftsverständnisses nicht ins Reine kommt. Edgar Wettstein

---

Nippon Konchuki (Das Insektenweib) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Japan (Nikkatsu); Verleih: Sphinx; Regie: Shohei Imamura, 1964; Buch: Keiji Hasebe, S. Imamura; Kamera: Masahisa Himeda; Musik: Thoshio Mayuzumi; Darsteller: Sachiko Hidari, Jitsuko Yoshimura, Hiroyuki Nagato, Seizaburo Kawazu und andere.

Kein Land der Welt hat so rasch die Entwicklung vom Agrarstaat feudalistischen Zuschnitts zur Industrienation einer demokratischen Gesellschaft durchgemacht wie Japan. Das ging nicht ohne Wunden ab, vor allem nicht für die Familie, den japanischen Familienverband, der bis in den Zweiten Weltkrieg hinein noch nach alter Tradition stark zusammenhielt. Erst nach diesem Krieg setzte der Prozess der vehementen Veränderung der japanischen Gesellschaft ein. Soziale Einrichtungen führten zu grösserer Unabhängigkeit, aber auch zu neuer Knechtschaft, vor allem zur Umgestaltung oder gar zur Auflösung des alten Familiensystems. Nicht von ungefähr wenden sich die jungen japanischen Regisseure in ihren Filmen gerade dieser Problematik zu. Am nachhaltigsten gelang dies wohl Susumu Hani mit «Sie und er» (1963), am radikalsten formulierte es der 41jährige Shohei Imamura mit «Das Insektenweib». Durch drei Generationen hindurch schildert er in geradezu brutaler Direktheit die allmähliche Auflösung einer japanischen Grossfamilie, in der jeder jeden bekämpft. Es gilt hier das Recht des Stärkeren, jeder sucht sich seinen Platz. Imamura illustriert diese Verhaltensweise am Schicksal eines Bauernmädchens, das mit seinem Pflegevater wie mit einem Ehemann zusammenlebt, dann zum Geldverdienen und Heiraten auf einen Gutshof geschickt wird, aber mit einem unehelichen Kind und nicht mit dem Trauschein zurückkommt. Vom Land in die Stadt gegangen, erfährt sie in Tokio alle Höhen und Tiefen: Geld und Liebe, aber auch Enttäuschung und Armut. Ein Kerl nützt sie bedenkenlos aus, als sie ein Freudenhaus betreibt, und lässt sie im Stich, als der Laden auffliegt und sie ins Gefängnis muss. Dass derselbe Kerl sich dann auch noch an ihrer inzwischen erwachsenen Tochter vergreift und mit dieser das gleiche Spiel treiben will wie mit ihr, zeigt die Radikalität, mit der Imamura seine These verficht, dass sich an der Abhängigkeit der Frau vom Manne auch in der neuen Wohlstandsgesellschaft nichts geändert hat. Das Geld ist in den Händen des Mannes, die Frau muss für ein bisschen Glück bezahlen — mit ihrem Körper. Eine Lösung hat Imamura nicht anzubieten. Dass die junge Tochter der Frau zu ihrem Freund aufs Land zurückgeht und ihm erfreut gesteht, dass sie bald Mutter wird, ist ein trügerisches Bild. Denn einmal weiss der Junge nicht genau, ob dies sein Kind sein wird (sie war lange in der Stadt, was gleichbedeutend ist mit: sie hatte einen anderen), zum anderen ist die Mutter bereits im Anmarsch, um ihr Kind zurück in die Stadt zu einem alten reichen Kerl zu holen.

Nun könnte man sagen, der Film sei in seiner krassen Darstellung von Intimitäten, Abartigkeiten und menschlichen Verirrungen ein Sex-Schocker, der vordergründig Spekulation betreibt. Sicher, das Leben ist nicht nur so in Japan, wie es hier gezeigt wird, aber gerade durch seine Überdeutlichkeiten, seine Krassheiten und den Europäer schockierenden Direktheiten wird der Film zu einer Mahnung. Er zeigt nämlich, wohin grenzenloser Egoismus, wohin grausame Ichbezogenheit und hemmungsloses Ausleben führt: zur Erniedrigung des Menschen, zur Zerstörung der Familie, in letzter Konsequenz zur Anarchie, vorbereitet durch die Flucht in den Sexualismus als vermeintlicher, aber trügerischer Lösung. Imamuras Film ist sicherlich weit davon entfernt, ein Kunstwerk zu sein, aber eine vordergründige Spekulation ist er auch nicht. Der Film ist bei besonders kritischer Aufmerksamkeit durchaus überdenkenswert. -lz (fd)

«Trash»: Ein Höhepunkt der westlichen Dekadenz?

Als letzter Film ist «Trash» von der Zürcher Zensur, bevor diese abgeschafft wurde, verboten worden. Am «Film-in Luzern» (4. bis 11. Juni) soll er dagegen zur Aufführung gelangen. Als Information zu diesem umstrittenen Werk bringen wir nachstehenden Bericht aus der Bundesrepublik:

«Trash» schlägt «Flesh»

Was niemand für möglich gehalten hätte, ist eingetroffen: Der amerikanische Sex-Film «Trash» (Fb 7 + 9/1970) schlägt «Flesh». An allen Startorten mit gleichen Bedingungen (dieselben Theater und dieselbe Anzahl Vorstellungen) liegt Andy Warhol's «Trash» noch besser als der Sensationserfolg des Jahres 1970. Hier einige Zahlen: Bonn: 38,3 Prozent stärker als «Flesh»; Oberhausen: 30,1 Prozent stärker; Hamburg: 28,4 Prozent stärker; Hannover: 26,9 Prozent stärker oder Essen: 26,5 Prozent stärker. Wie ist das zu erklären? Handelt es sich bei diesem Film um ein Erzeugnis westlicher Dekadenz, die nach soziologischen Beobachtern ihrem Höhepunkt zueilt?
«Trash» wurde von der Andy-Warhol-Factory in Amerika produziert. Regie, Buch und Kamera: Paul Morrissey. Der Inhalt ist ebenso schockierend wie aufschlussreich und soll wohl als Hinweis auf gewisse New Yorker Gegebenheiten angesehen werden: Ein junger Amerikaner ist impotent geworden, und zwar wegen seiner Heroinsucht. Er vegetiert am Rande der Gesellschaft so dahin, lebt von und im Müll. Zu ihm gehört in etwa die LSD-Konsumentin Holly, ein verkommenes Flittchen. Die beiden fühlen sich gegenseitig angezogen. Aber weder Holly noch das Luder Geri vermögen dem Süchtigen zu helfen. Er kann auch den Verführungen einer «bürgerlichen» Ehefrau nicht folgen, sondern pumpt sich in deren Gegenwart mit «Stoff» voll, bis ihn der Mann auf die Strasse wirft. Zum Schluss kehrt der Süchtige zu der Schlampe Holly zurück.

«Trash» heisst zu deutsch Kehricht, Abfall und kann nicht als Fortsetzung von «Flesh» angesehen werden. Was hier an Hemmungslosigkeit und Perversität geboten wird, übersteigt die Fantasie. Dazu kommt gewissermassen im Protokollstil die Anleitung, wie man sich spritzen kann und was dabei geschieht. Nahezu zwei Stunden wird das Thema Drogen mit einer Intensität abgehandelt, wie sie bisher in dieser Form in deutschen Kinos noch nicht zu sehen war. Die sexuelle Eskalation hat einen Grad erreicht, der wohl nicht mehr zu überbieten ist. Dabei gehört «Trash» weder zu der üblichen Sex-Film-Kategorie noch in die Schublade der Anti-Drogenfilme. Erstaunlich, dass die FSK (Filmselbstkontrolle) den Streifen ohne Schnitte freigab und die FBW (Filmbewertungsstelle Wiesbaden) ihr Prädikat «besonders wertvoll» dafür vergab. Auch Regisseur Paul Morrissey konnte darüber sein Erstaunen bei einem Gespräch in Köln nicht verbergen. Das Produkt «Flesh» lief in Amerika nur in den Grossstädten und wurde in der Provinz weitgehend gemieden. Deutschland, so versicherte der Mann aus der Andy-Warhol-Produktion, sei allerdings ein aufnahmefähiger Markt. Deshalb kam Morrissey auch eigens in die Bundesrepublik, um den Anlauf des Filmes in Augenschein nehmen zu können. Er wird vor allem von Männern im Alter bis 35 Jahre besucht.

Nur Unterhaltung oder Gesellschaftskritik?

Nachdrücklich versicherte der Regisseur, dass er gegen Drogen sei. Auch sein Super-Star Joe Dallesandro bekannte freimütig, «nie gefixt» zu haben. Was er sich im Film in die Armvene spritze, sei pures Wasser. Auf den Sinn von «Trash» angesprochen, meinte Morrissey, dass Filme immer nur Unterhaltung und nicht Kunst sein sollten. Das Thema läge in New York auf der Strasse. Er hätte sich seiner nur in einer Art angenommen, die ausserhalb des üblichen Kinofilms läge. Irgendwelche

Zwecke verfolge er nicht. Von Gesellschaftskritik habe er keine Ahnung. «Wir filmten nur so dahin und dachten uns nichts besonderes dabei.»
Er habe versucht, junge Leute zu zeigen, die immer mehr Drogen nehmen und sich selbst zerstören. Realismus sei Illusion. Im übrigen wäre er kein Moralist. Vor allem hätte wohl die Sprache im Film schockiert. Von den Bildern wolle er nicht weiter reden. Diese Sprache wäre aber tatsächlich in den Fixer-Kreisen zu hören. Deshalb zeige er auch eine Welt, die niemand kenne, weil sie für den Bürger nicht existiere. Das sei falsch. Man müsse auch von unangenehmen Dingen Kenntnis nehmen. Die Leistungsgesellschaft in Amerika, wohl auch in Deutschland, verschliesse die Augen vor Gegebenheiten, die zu verabscheuen wären. Das sei ein Versäumnis und würde sich einmal schlecht bezahlt machen. Auf Befragen gab der Regisseur zu, dass Rauschgift und Sex keine Befreiung des Menschen wären, sondern ihm immer wieder neue Zwänge auferlegten, bis er sich am Ende selbst «erledige».

Ob man «Trash» noch in die Reihe der Untergrund-Filme aufnehmen kann, ist sehr fraglich. Die Hersteller sympathisieren offenbar mit dem Dollar. Sie wissen, wo Barthel den berühmten Most holt. Deshalb kann man nach ihrem offenen Bekenntnis unterstellen, dass sie vor allem an den finanziellen Erfolg dachten «und weniger an Kunst oder so».

Der Protest gegen die Verlogenheit mancher Hollywood-Produktionen ist längst dahin. Heute sind die ehemaligen Untergrund-Leute selbst Unternehmer, deren Erzeugnisse von den interessierten Illustrierten und von der Presse entsprechend gewürdigt und propagiert werden. In Amerika waren es Zeitschriften, wie «Newsweek» oder «Time», die dem Untergrund-Film erheblichen Platz einräumten und ihn erst populär machten.

Aber die Zeit des unkonventionellen Films dieser Art, die fast dokumentarisch war, ist längst vorbei. Wie sagte Regisseur Morrissey: «Eigentlich denke ich bei einem Film weniger an das, was geschehen soll, sondern was im Augenblick so vor sich geht. Hinterher erfahre ich dann aus den Zeitungen, was ich gemacht habe.» Frei nach Goethe also: Was nicht drin ist, wird drunter gelegt.

Ganz anderer Meinung war Horst von Hartlieb, Syndikus des Verbandes der Filmverleiher. Er verteidigte die Freigabe und meinte: «Der Film ist hinsichtlich seiner Aussage und seiner künstlerischen Gestaltung besonders ernst zu nehmen. Beide Momente gestatten natürlich ganz andere Freizügigkeiten in der Darstellung, als wenn ein Film weniger Qualitäten aufweist. ‚Trash' ist in der Darstellung freizügiger, aber auch tiefgründiger als ‚Flesh'». Hartlieb meinte, es handele sich hier nicht um Pornographie. Es sei vielmehr eine Anklage gegen das Rauschgift, gezeigt an den furchtbaren Folgen der Drogen. Der Film wirke auch nicht obszön, sondern erschütternd. Er mache die Einsamkeit der Menschen deutlich und die Schuld der Gesellschaft an dieser Einsamkeit.

Von allen diesen Interpretationen wollte der Gast aus Amerika bei dem Gespräch in Köln nichts wissen. M.-B. (KFK)

Alphabetisches Titelverzeichnis 1970

Das in Heft 12/70 veröffentlichte alphabetische Verzeichnis der 1970 publizierten 419 Kurzbesprechungen (mit Originaltiteln, deutschen und französischen Verleihtiteln) kann gegen Voreinsendung von Fr. 2.50 in Marken als Separatdruck bezogen werden bei der Redaktion «Der Filmberater», Wilfriedstrasse 15, 8032 Zürich.