**Zeitschrift:** Der Filmberater
**Herausgeber:** Schweizerischer katholischer Volksverein
**Band:** 26 (1966)
**Heft:** 11

**Rubrik:** Filme

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

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

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

**Download PDF:** 01.07.2025

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

Martin Schlappner. Filmreise nach Prag: Krieg, Getto und Partisanen. – Neue Themen, neue Wege. In: «Neue Zürcher Zeitung», 1964, Nr. 4978, 5104, 5242, 5374.
Felix Bucher. Der tschechoslowakische Film. In: «Radio und Fernsehen» (Zofingen), 1966, Nr. 35 und 36.

## Filme

**Cerny Petr** (Der Schwarze Peter) II.–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Filmové Studio Barrandov; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Milos Forman, 1963; Buch: M. Forman, J. Papousek; Kamera: J. Nemecek; Musik: J. Slitr; Darsteller: L. Jakim, P. Marinkova, P. Sedlacek, J. Ostrcil und andere.

Der 33jährige Milos Forman, früher Dramaturg der Prager «Laterna Magica», der seit der Brüsseler Weltausstellung entwickelten experimentellen ästhetischen Synthese von Bühnen- und Filmkunst, hat 1963 nach vier Jahren die Prager Filmakademie mit zwei mittellangen Dokumentarfilmen («Wettbewerb», «Wenn's keine Musikanten gäbe») absolviert; 1964 hat er mit diesem, seinem ersten Spielfilm auf Anhieb den 1. Preis der Festspiele in Locarno gewonnen. Die Thematik dieses sehr eigenartigen, persönlichen Werkes ist eine zunächst täuschend «einfache»: das Leben der 16- bis 18jährigen mit – oder genauer: neben – der älteren Generation, oft entgegen dem Verhalten, der Erfahrung der Welt der Alten, deren Kontaktschwierigkeiten mindestens so gross sind wie die Anpassungsschwierigkeiten der Jugend, die sie einerseits gegenüber den Erwachsenen, andererseits aber auch in den Gesellungsformen innerhalb ihrer Generation hat. Solche Thematik würde gewiss das Lebenswerk eines grossen Künstlers ausfüllen können, als den man Forman nach diesem Debüt schon anzusehen geneigt ist. Der geglückte Wurf liegt darin, dass all jene Problematik nicht nach vorne drängt, aber immer und vielschichtig ins Bewusstsein kommt, gegenwärtig bleibt, auch wenn sich der Betrachter beim Genuss des Films dem natürlichen Spiel und der authentischen Wirkung des Ganzen ohne (gegebene oder geübte) Distanz hingibt. Die äussere Handlung wird nämlich in erster Linie von einer doppelten «Liebesgeschichte» bestimmt, einer nicht gerade glücklichen, der Liebe zwischen dem 17jährigen Peter und der gleichaltrigen Pawla und der Liebe zwischen Peter und seinen Eltern. Die Schilderung zweier Tage aus Peters Leben vor Eintritt in die Selbständigkeit charakterisiert den Jungen und seine Umwelt. Peter scheint stets den «Schwarzen Peter» zu ziehen – und alle Leute seines Umgangs mit ihm: Der Geschäftsführer des Selbstbedienungsladens bekommt mit ihm als Lehrling einen zu inkonsequenten Detektiv, der wenig «dazu beiträgt, Menschen zur Ehrlichkeit zu erziehen», wenn er aus wechselnden Motiven, aus Unfertigkeit und Unsicherheit, den vermeintlichen Ladendieb ebenso wie den wirklichen laufen lässt. Der Vater, der nur noch auf «reale Resultate» aus ist, muss feststellen, dass bei Peters Job noch «nichts herausgekommen» ist. Peters spätpubertären Trend zur weiblichen Psyche sieht er als Schwäche und vorzeitigen «Verrat» an der verbürgten Autokratie seiner Welt, die nach seiner Vorstellung immer noch die Welt der Männer ist und sein muss. Die Mutter kann nicht begreifen, dass ihr Junge plötzlich einmal ohne Heisshunger nach Hause kommt (aber mit sehr wortkarger Zunge) und resigniert bald, als sie nicht geschickt genug ist, alles über seinen Umgang herauszubekommen. Und die erste Erwählte seines Herzens fühlt sich in Peters Gegenwart auch nicht gerade animiert, aus sich herauszugehen. Erst als sie längst «oben» sein müsste und seiner aufgestauten Rede nicht mehr richtig zuhören kann, beichtet ihr Peter in der Haustür alle seine Sorgen von daheim, wo man alles anvertrauen soll und kein rechtes Verständnis mehr findet. Auch die Gelegenheitsfreunde haben bei ihm wenig Glück, wenn sie ihm die twen-gerechte Betonung des Modegrusses «Ahoi» beibringen wollen. Und nicht zuletzt die im Tanzsaal sitzenbleibenden Mädchen finden in dem sonst manierlichen Peter nicht einen «sich opfernden» Tanzpartner.
Ist dieser «Schwarze Peter» also vielleicht ein einmaliger, schwieriger Fall, ein ano-

mal individueller Halbwüchsiger, der aus dem schon in Ausschnitten erkennbaren Gesamtbild der Jugend herausfällt? Mitnichten, keiner ist eigentlich «normaler» als er, kein Jugendlicher typischer für eine ganze Generation, die dem soziologischen Porträt der älteren im Ursprungsland dieser Studie auch heute noch vielfach ähnlich sieht. Wohl wandeln sich hier und da die offiziellen Normen in Sitte und Gesellschaft, doch menschliche Verhaltensweise und soziale Vorstellungen zeigen wie ehedem übereinstimmende Grundzüge: Ebenso wie sein Vater ist auch Peter in der Wahl seines Arbeitsplatzes nicht glücklich, ein Wechsel liegt daher nahe. Wie in alten Zeiten hält Peter auch nicht viel von öfterem Wechsel der — auch nach des Poeten Worten — zu «prüfenden» Bekanntschaften, so dass die Eltern schon gleich dem Gespenst der Frühehe vorbeugen möchten, abgesehen von der mütterlichen Eifersucht. Der aus Böhmen berichtende Film leugnet nicht, dass auch dort die Freizeitgestaltung auf Zerstreuung ausgeht und erhöhte Konsum- und Prestigeansprüche verrät. Keine Spur bleibt da vom sozialistischen Bewusstsein in der jungen Generation zurück. Forman demonstriert ohne erhobenen Zeigefinger, dass die Väter nur zur Kritik an einzelnen Formen der Unterhaltung fähig sind, nicht aber am fehlenden geistigen Engagement der Söhne (weil es ja auch zu ihrer Zeit niemals besser gewesen ist). Hiermit sind viele Situationen, indem sie — scheinbar nur «privat» — oft im kleinsten, unauffälligen Detail zur Darstellung kommen, nicht nur für mitteleuropäische Verhältnisse so allgemeingültig getroffen, dass verschiedene notwendige psychologische und pädagogische Erinnerungen, Vergleiche, Selbstüberprüfungen eingeleitet und bewusst gemacht werden und ein weites Feld international vergleichender Sozialforschung sich öffnet, wo sich die fortschreitende Entfremdung der Generationen von den Querbeziehungen der strukturellen Entwicklung der Familie, Arbeit, Wirtschaft bis hin zur politischen Auswirkung offenbart. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, inwieweit dieser Film auch eine ideologische Aussage über die neuen sozialen Prozesse in der Tschechoslowakei enthält, die sich von der Entwicklung in Ländern anderer Gesellschaftstypen unterscheiden. Hier sei betont, dass auch dieser tschechische Film nicht politischer Selbstbestätigung und -rechtfertigung Vorschub leistet, sondern mit spielerisch leichter Hand und treffsicherem Auge inhumane autoritäre Symptome aufspürt, absolute Standpunkte revidiert, das dialektische Verhältnis zwischen der Welt der Alten und der Jungen widerspiegelt, andererseits in den Beziehungen der Jugend zwischen Sinn für Vergnügen und Sinn für Freude, zwischen Innerlichkeit und Vertraulichkeiten unterscheidet, kurios wirkende Schwerfälligkeit, Trägheit, aber auch Grazie und Unbeschwertheit junger Menschen dieses Alters gleichermassen auffängt.

Der junge Regisseur hat es — zusammen mit einem überzeugend eingespielten, nicht mehr arrangiert wirkenden Team — verstanden, all diese Dinge ins Gespräch kommen zu lassen, ohne sie in längeren Sequenzen ausdrücklich zu behandeln; er schildert eigentlich «nur» die Situation des Jugendlichen in seiner privaten Sphäre, daheim, draussen zwischen jung und alt, und in der Arbeitswelt in wenigen, aber bezeichnenden Zügen, drückt die Unselbständigkeit und die Unzufriedenheit mit den Erwachsenen durch häufigen Standortwechsel der «subjektiven», dann wieder «objektiven» Kamera aus; er inszeniert das dokumentarische Spiel im allgemeinen auf die vorgefundene Wirklichkeit hin, manchmal auch bewusst verfremdend, Ton abtrennend und mit grotesken Schlaglichtern, um bestimmte Akzente zu setzen, so dass kein störender Widerspruch zwischen Realität und Inszenierung entsteht. Die Wirklichkeit wird also nicht vorgetäuscht, sondern künstlerisch neugestaltet, nachgespielt. Die Darsteller — bis auf einen Jungen nur Laien — improvisieren, als ob keine Kamera dabei wäre, keine Szene wiederholt wäre, frisch, unbefangen, gewandt und auch unbeholfen. Auf diese Weise erreicht Forman den verblüffenden Eindruck authentischen Geschehens und Einblickens. Er folgt dabei nicht den modernen Methoden der mit Kamera und Bleistift ausgerüsteten Dokumentaristen, Interviewer, Meinungsforscher, nicht den Arbeitsweisen des «Cinéma vérité», des «Cinema direct» oder des «Uncontrolled Film»; man kann ihn weder mit dem Ethnologen Jean Rouch noch mit dem Essayisten Chris Marker noch mit dem Reporter Richard Leacock vergleichen: Formans eigener Stil umgibt die prosaischsten Dinge,

besonders die scheinbar selbstverständlichen, «natürlichsten» Begebenheiten des Alltags mit humoriger Lyrik. Seine kleinen empirischen Erhebungen drücken die kritische Stellungnahme kaum aus, die erst im Betrachter entsteht, wenn dieser zum Partner Peters wird oder den «Schwarzen Peter» unversehens selber in Händen zu haben scheint; kurz gesagt: der Zuschauer wird — zwischen Schmunzeln und Ernst — immer wieder angehalten, kritische Schlüsse zu ziehen. Forman erzielt ohne polemische Thesen und aktionsreiche Handlung eine doch anregende Atmosphäre, die statt äusserer Spannung die volle innere Anspannung des Beobachters erreicht, bis zum überraschenden Schluss: der mehr tadelnde als helfende Vater erstarrt zum Stoppbild nach den eifrig gestikulierten, selbstbezeichnenden Worten: «Weisst du überhaupt, was du da redest?» Die vorhaltende Geste ist das letzte Bild des Films. Vorwürfe, ohne Gespräch und Verständnis, können nicht Vorbilder ersetzen. L. Sch.

---

**Lasky jedne plavovlasky** (Die Liebe einer Blondine) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Filmové Studio Barrandov; Verleih: Columbus; Regie: Milos Forman, 1965; Buch: M. Forman, J. Papousek, I. Passer; Kamera: M. Ondricek; Musik: Karel Vlach jun.; Darsteller: L. Brejchova, V. Pucholt und andere.

Thematisch und gestalterisch steht der zweite Film des Tschechen Forman mit seinem vielbeachteten — in der deutschen Schweiz bis dahin freilich nicht aufgeführten — Erstling «Der schwarze Peter» nahe. Manche Feststellung, die dort zu machen war, könnte hier wiederholt werden. Darin darf sicherlich eine Bestätigung von Formans eigenständigem Talent gesehen werden. Anregend und aufschlussreich ist jedenfalls auch «Die Liebe einer Blondine» ausgefallen. Dennoch, ganz kann man sich dieses zweiten Films nicht freuen. Des Regisseurs Arbeitsmethoden wollen diesmal weniger überzeugen, sie stossen an Grenzen, die anzeigen, dass ihre Möglichkeiten beschränkt sind.
Wie schon im «Schwarzen Peter» ist von der Jugend die Rede, mit dem Unterschied allerdings, dass diesmal ein Mädchen im Mittelpunkt der Schilderung steht. Andula gehört zu den zweitausend Angestellten eines Industrieunternehmens; sie ist keine Schönheit, aber immerhin anziehend genug, um bei den Männern Interesse zu wekken. Von ihren Erfahrungen im Umgang mit Männern berichtet der Film. Es sind keine aussergewöhnlichen Erfahrungen, Neues und Besonderes liegt darin nur für Andula selbst, die sich zwischen Wunschvorstellung und Wirklichkeit ihren Weg ins Leben hinein ertastet. Sie knüpft da und dort eine Beziehung an, verwirft sie wieder, lässt sich endlich zu gänzlicher Hingabe überreden und wird am Ende verlassen. Von einem Ende kann freilich nur bedingt gesprochen werden, die Beiläufigkeit, mit welcher der Film die Episoden aufgreift, die unterschiedliche Aufmerksamkeit, mit der er sie behandelt, hindern ihn daran, sich zu einem runden Ganzen zu formen. Etwas Disproportioniertes ist an ihm, wie er behende ins Geschehen hineinspringt, dann aber plötzlich einhält und einzelne Situationen gleichsam in Zeitlupe abrollen lässt. Offensichtlich ist für Forman die Handlung weniger Selbstzweck als Anlass zu solchen Detailbeobachtungen. Was er durch die wenig zielstrebige Dramaturgie an Interesse verspielt, springt hier wieder heraus: Menschliches Verhalten, soweit seine Darstellung der Vergrösserung in der Zeitlupe standhält, wird in seinen unkontrollierten Phasen sichtbar. Der Gewinn liegt bei der Spontaneität der einzelnen Regung, in der sich die Menschen unmittelbar ausdrücken. Aber nicht überall hält die Darstellung dieser Vergrösserung stand. Man weiss, dass sich Forman bei der Lenkung der Spieler einer Mischung von Improvisation und Inszenierung bedient, in der er sich gleichermassen die Fähigkeiten und die Persönlichkeit der Darsteller — auch hier zumeist Laien — verfügbar macht. Die Methode bewährt sich, wo Szenen nur knapp umrissen werden. Sie wird aber strapaziert, wenn Forman grössere, zusammenhängende Begebenheiten durchspielt. Je länger der Zuschauer hinblickt, desto mehr beschleicht ihn das ungute Gefühl, den Dingen zu nahe gerückt zu sein. Etwas Unnatürliches liegt in diesem angestrengten Beobachten anderer Menschen aus

kurzer Distanz, die jedes Detail zu Aufmerksamkeit heischender Wichtigkeit vergrössert. Forman selbst reagiert darauf in den Hauptszenen seines Films mit einer Vergröberung der Komik, die seine Darstellung unglaubwürdig, ihre Spontaneität als nurmehr vorgetäuscht erscheinen lässt.
Bemerkenswert bleibt trotz diesen Vorbehalten, wieviel an kritischer Anregung von dem Film ausgeht, der doch eigentlich nichts anderes als die genaue Beobachtung betreibt. Aber die Beobachtung erspart ihm eine direkte Stellungnahme, sie wirkt selbst schon entlarvend. Was wird entlarvt? Bei Andula ist es vor allem die aus Unsicherheit und Neugier gemischte Haltung, das teils kecke, teils ängstliche Vortasten in einen neuen Erfahrungsbereich, das Forman herausarbeitet. Es liegt darin keine Idealisierung, aber immerhin der Versuch, ohne Vorurteil zu registrieren. Aufschlussreich ist hier die Art und Weise, wie die Generation der Erwachsenen, der Eltern, und selbst die gesellschaftlich-politischen Instanzen ins Auge gefasst werden. An ihnen kommt der scharfe Blick Formans noch kritischer zur Wirkung als bei den jungen Mädchen. Das Auseinanderfallen von Anspruch und Wirklichkeit wird ohne dramatische Geste, aber auch ohne Rücksicht auf ideologische Ordnungsvorstellungen blossgelegt. Des Regisseurs Reduktion seiner eigenen Bemühungen auf ein blosses Beobachten — das natürlich noch immer Niederschlag einer persönlichen Anschauung ist — erscheint darum nur bei erstem Hinsehen als Unentschiedenheit. Vor dem Hintergrund der geltenden Ordnung stellt sein bedenkenloses Eingehen auf das «was ist» bereits einen unübersehbaren Widerspruch dar, dem einiges an Sprengwirkung zuzutrauen ist. Nicht nur was in Formans Film zu sehen ist, auch dass und wie es zu sehen ist, verrät ein entschiedenes Abrücken von ideologischen Wunschbildern. Mit seinem offenen Blick ist der Film, trotz den nicht ganz leicht zu nehmenden Schwächen, ein Werk, von dem starke Anregungen auf ein selbständig denkendes Publikum ausgehen können. ejW

---

**Un homme et une femme** (Ein Mann und eine Frau) III. Für reife Erwachsene

Produktion: Films 13, Art. Ass.; Verleih: Unartisco; Regie und Buch: Claude Lelouch, 1966; Kamera: C. Lelouch, F. Pouget, J. Collombe; Musik: P. Lai; Darsteller: A. Aimée, J. L. Trintignant, P. Barouh, V. Lagrange und andere.

Er ist Witwer mit Sohn, sie ist Witwe mit Tochter; im Institut, in welchem die Kinder untergebracht sind, begegnen sie sich. Das ist die Ausgangslage des Films «Un homme et une femme», der die Geschichte einer Liebe zwischen zwei erwachsenen Menschen erzählt. Zwischen zwei erwachsenen Menschen: der Akzent liegt auf dem je Eigenen der beiden Partner, auf dem persönlich Ausgeprägten, das Reichtum ist und zugleich Hindernis auf ihrem Weg zueinander. Die Geschichte ihrer Liebe verläuft darum bewegt, aber nicht gradlinig, denn es sind zwei Welten, die aufeinanderstossen und sich vorerst aneinander stossen, ehe ihre Verschmelzung stattfinden kann. Wie sehr Liebe innere Anspannung, Rücksichtnahme und schliesslich Selbstentäusserung fordert, vermag am Beispiel einer solchen Begegnung deutlich zu werden.
Der Mann, der sich ein so anspruchsvolles Thema wählte, heisst Claude Lelouch. «Un homme et une femme» ist nicht sein erster Film. Aber es ist sein erster, der zu uns kommt, weil es sein erster Erfolg überhaupt ist: er hat damit Frankreich an den diesjährigen Filmfestspielen in Cannes vertreten und auch gleich die «Goldene Palme» — und den Preis des OCIC — zugesprochen erhalten. Hierzulande also noch ein Unbekannter, gehört Lelouch mit 29 Jahren zur jungen Generation französischer Filmautoren. Dabei ist der Begriff des Autors für ihn die zutreffende Bezeichnung, da er nicht nur inszeniert, sondern auch Drehbuch und Dialoge verfasst und die Kamera führt. Darüber hinaus ist er erst noch sein eigener Produzent und damit frei — wie er selber sagt —, zu drehen, was er will. Weiss er diese Freiheit, um die ihn manche älteren Kollegen beneiden würden, zu nützen? Angesichts seiner Themawahl möchte man die Frage bejahen. Mit Genugtuung stellt man fest, dass hier einer

Freiheit des Schaffens nicht zu privaten Gaukelspielen benützt, sondern sich dem Leben stellt, ohne sich mit gerümpfter Nase auf die Position des Skeptikers zurückzuziehen. Indes ist ein Film ja nicht allein von Thema und Gesinnung her zu beurteilen. Man hat sich denn auch bei der Prämiierung in Cannes nicht allein darauf berufen, sondern dem Film auch zum guten angerechnet, dass er eine unkonventionelle, frische Sprache spreche. Tatsächlich geht Lelouch bei der Gestaltung seiner Idee die Wege der jungen Generation. Er begnügt sich mit einer höchst bescheidenen, simplen Handlung, deren Banalität er noch herausstreicht durch seine halbwegs auf Improvisation abstellende Arbeitsmethode: Er wirft den Darstellern (Anouk Aimée, Jean Louis Trintignant, Pierre Barouh) nur Ideen von Situationen und Geschehnissen hin, lässt sie dann selbständig agieren und belauscht sie dabei mit der Kamera. Das Verfahren — das man von anderen jungen Autoren her kennt — zielt auf menschliche Authentizität der Szene, nimmt dafür den Zufall und die Unebenheit in Kauf. Die reportagehafte Unmittelbarkeit, die der Film so bei der Beobachtung der Darsteller anstrebt, gerät allerdings in harten Kontrast zu der die Möglichkeiten einer hochentwickelten Kameratechnik voll ausnützenden Bildgestaltung. Als Kameramann zieht Lelouch alle Register, und es ist nicht zu bestreiten, dass ihm dabei Bilder und Szenen von erstaunlicher Virtuosität und Schönheit gelingen. Aber die Frage nach dem Verhältnis dieses Aufwandes an optischen Effekten zum Gegenstand der Schilderung drängt sich auf. Dieweil vom Höchstpersönlichen zweier Menschen die Rede ist, ergiesst sich über die Leinwand ein Strom von «Stimmungs»-Bildern: Sonnenuntergänge, Lichterglanz, Meeresstrand wechseln ab mit zahllosen und langen Autoszenen, die in einen eigentlichen Kult ausarten und dem Film die maliziöse Bemerkung eingebracht haben, «Ford» spiele die Hauptrolle. Die optische Brillanz dieser Szenen ist unbestreitbar, aber sie wird dort fragwürdig, wo sie in der Handlung keine Entsprechung findet, somit Selbstzweck wird oder durch «Stimmung» die im Rudimentären belassene Psychologie des Spiels geradezu ersetzen muss. Man hat, unter Hinweis auf gewisse sentimentale Züge des Films, davon gesprochen, Lelouch gehe es überhaupt nur um die Fixierung eines Gefühlszustandes. Diese Interpretation mag der Sache näherkommen, ändert aber nichts daran, dass der Autor in seinen Ansichten derart deutlich, in ihrer Verwirklichung derart effekthascherisch wird, dass der Zuschauer es als aufdringlich und platt empfindet. Was als Überhöhung gemeint ist, wirkt — gleichsam in unfreiwilliger Verfremdung — aufgesetzt. Die gleichen Konsequenzen hat es, wenn Lelouch überflüssige Dialoge durch Chansons ersetzt, die der Autor (Pierre Barouh) selbst vorträgt. So stellt der Film insgesamt eine eigenartige Mischung von Banalität und Virtuosität dar, im ästhetischen Detail faszinierend, jedoch im Streben nach «émotion» — nach Lelouchs eigenen Worten der Hauptzweck eines Films — von stossender Direktheit. Achtenswert bleibt seine massvoll optimistische Gesinnung, welche ob der Schwierigkeiten zwischen Mensch und Mensch nicht gleich einem verzweifelten Pessimismus verfällt, sondern abzuwägen weiss. Dabei ist freilich nicht zu übersehen, dass der Film in seiner Gefühlshaftigkeit nicht weit unter die Oberfläche dringt. Die Probleme, die er aufwirft, sind aber vor allem solche des künstlerischen Geschmacks. Er überschreitet — jedenfalls der Meinung des Kritikers nach — die Grenze zum Künstlichen hin deutlich. ejW

---

**Doctor Zhivago** (Doktor Schiwago) III. Für Erwachsene

Produktion: Carlo Ponti; Verleih: MGM; Regie: David Lean, 1965; Buch: R. Bolt, nach dem Roman von Boris Pasternak; Kamera: F. A. Young; Musik: M. Jarre; Darsteller: O. Sharif, G. Chaplin, J. Christie, T. Courtenay, A. Guinness und andere.

Der Erfolg von «Lawrence of Arabia» scheint David Lean bewogen zu haben, ein anderes bedeutendes Werk der modernen Weltliteratur auf die Leinwand zu übertragen. Teilweise mit den gleichen Leuten und mit der gleichen Konzeption wie damals hat er den russischen Roman «Doktor Schiwago» in Bearbeitung genommen,

der 1958 durch die Verleihung des Nobelpreises an Boris Pasternak zu Berühmtheit gelangt ist. Eine gewisse Verwandschaft des Stoffes mit demjenigen seines früheren Films kann darin gesehen werden, dass wiederum ein tragisches Einzelschicksal sich vor imposanter und bewegter historischer Kulisse erfüllt. Indes hat sich, mindestens im Künstlerischen, Leans Erfolg nicht erneuert. Woran das liegt? Vor allem daran, dass des Regisseurs Konzept auf diesen Roman nicht passt. Doch sei, um den Film nicht gänzlich auf seine Vorlage festzulegen, der Vergleich vorerst zurückgestellt.
«Doktor Schiwago» ist das Porträt eines russischen Arztes und Dichters, dessen Lebensspanne ungefähr die ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts umfasst. Was kann am Leben dieses Mannes interessieren? Zuvorderst wohl das Schicksal des Gebildeten in der Epoche der Machtübernahme durch das Proletariat. Der Weltkrieg, die Revolution und die anschliessenden Wirren entreissen Schiwago seinem Milieu, führen ihn nach Westen an die Front und nach Osten in die Provinz, berauben ihn auch seiner sozialen Stellung und seiner materiellen Lebensgrundlage. Der Film nimmt diese Änderungen eher als vorgegeben, als dass er sie exakt nachzeichnet in einem Zusammenhang von Ursache und Wirkung. Sie dienen ihm als belebende Elemente, die einen vielfachen Szenenwechsel ermöglichen. Zugleich halten sie den Zwiespalt wach, dem die Hauptaufmerksamkeit des Filmes gilt, den Konflikt der Gefühle, in den Schiwago durch seine zweifache Liebe gerät. Seiner Gattin Tonja gegenüber, die von Kindheit auf seine Gespielin und Begleiterin war, sind seine Empfindungen von einer natürlich schönen Selbstverständlichkeit. Schicksalshaft dagegen ist seine Bindung an Lara, die Geliebte, deren Wege er immer wieder kreuzen muss. Dass der Film seine Schilderung einigermassen konsequent in die Perspektive dieses Konflikts stellt, bedeutet nicht auch, dass er hier die Zusammenhänge erschöpfend ausleuchtet. Die psychologische Motivierung bleibt trotz einer gewissen Sorgfalt knapp, die Figuren werden eher durch die Umstände als aus ihrer Person charakterisiert. Diese Konzeption steckt bereits im Drehbuch, das der Brite Robert Bolt — an «Lawrence» seinerzeit ebenfalls beteiligt — verfasst hat. Auch die bessern unter den Darstellern haben wenig Gelegenheit, ihren Rollen Profil zu geben, da der Film seine Aufmerksamkeit unter ihnen aufsplittern und dabei erst noch den zeitgeschichtlichen Hintergrund im Auge behalten muss. Dieser Hintergrund, das Revolutionsgeschehen und die russische Kulisse (die freilich in Spanien und Finnland gesucht oder rekonstruiert werden musste), inspiriert Lean zu einem grossangelegten Bilderbogen, der mit seinem Reichtum an Sujets der Schaufreude ihren Teil gibt, dabei trotz unleugbarem Zuviel an Politur und effektbewusstem Arrangement durch eine gewisse gestalterische Zucht die geschmacklichen Grenzen respektiert. Einen «grossen» Film hat Lean somit geschaffen, dessen Grösse — messbar an der dreieinhalbstündigen Aufführungsdauer — erträglicher ist als diejenige mancher vergleichbarer Werke. Nimmt man freilich das Mass an Leans eigenem Schaffen, dann bleibt festzustellen, dass dem Regisseur die Gestaltung individueller Schicksale vor historischem Hintergrund weniger geglückt ist als seinerzeit in «Lawrence of Arabia».
Der Vergleich mit Leans früherem Werk führt zurück zur Frage nach dem Verhältnis des Films zu seiner Vorlage. Dass der Regisseur diesmal nicht gleich erfolgreich ist, hat seinen Grund vor allem im Missverhältnis zwischen Stoff und Konzeption. Dem Presseheft des Verleihs zufolge soll Lean erklärt haben, das wilde Geschehen, der Schrecken und der Aufruhr der Revolution stellten nichts als den Hintergrund für eine ergreifende Liebesgeschichte dar. Dieser Interpretation entspricht sein Film, nicht aber der Roman. Bei Pasternak ist das Verhältnis sogar eher umgekehrt. In seinen Beziehungen zu den beiden Frauen verwirklicht Schiwago sich selbst. Die Unterdrückung dieser Entfaltung durch die Revolution, welche einer personal geprägten Kultur um ihrer bisherigen sozialen Bindung willen feindlich gegenübersteht, diese Unterdrückung ist es, die als Erfahrung, gefiltert durch die Person und das Bewusstsein Schiwagos, den eigentlichen Gegenstand von Pasternaks Schilderung bildet. Aus solchem Zusammenhang herausgerissen verlieren die einzelnen Elemente der Erzählung ihren Sinn und ihren Wahrheitsgehalt. Kennzeichnend für diesen Verlust ist es, wie das Verhältnis Schiwagos zu Tonja und Lara im Film zur banalen Drei-

ecksgeschichte absinkt und wie die Revolution als blosser Hintergrund in ein bebewegtes Abenteuer veräusserlicht. An den Schauspielern allein liegt es nicht, wiewohl weder Omar Sharif noch Geraldine Chaplin über die erforderliche darstellerische Potenz verfügen, Julie Christie als Typ nicht ganz glaubhaft ist und auch die Nebenrollen – mit Ausnahme vielleicht von Rod Steigers Komarowskij – den Eindruck eines letzten Ungenügens gegenüber dem Anspruch russischen Wesens hinterlassen. Aber der Unterschied zur Vorlage ist ohne ihre Schwächen schon deutlich genug: Drehbuch und Inszenierung haben den Stoff seiner Essenz beraubt und von politischem Sprengstoff weitgehend gesäubert, letzteres insbesondere durch die Umarbeitung des Epilogs zu einer Rahmengeschichte. Damit ist aus «Doktor Schiwago» ein Stück Unterhaltung geworden – grosszügiger, bewegter und damit drei und eine halbe Stunde leidlich überbrückender Unterhaltung. ejW

---

**La Bibbia** (Die Bibel) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Dino de Laurentiis; Verleih: Monopol; Regie: John Huston, 1966; Buch: Christopher Fry; Kamera: Giuseppe Rotunno; Musik: Toshiro Mayuzumi; Dekor: Mario Chiari; Darsteller: U. Bergryd, Ava Gardner, J. Huston, P. O'Toole, M. Parks, G. C. Scott und andere.

Dino de Laurentiis' Superproduktion «Die Bibel» tritt, was den Stoff und den Aufwand betrifft, wieder einmal mit dem Anspruch auf, in jeder Beziehung «eines der gewaltigsten Filmwerke» zu sein, das je über die Leinwand ging. Die Entstehungsgeschichte dieses Werkes enthält eine Fülle von Vorkommnissen, die sich zu Reklamezwecken ausgezeichnet ausschlachten lassen. Über 70 Millionen Franken soll das Mammutunternehmen gekostet haben, und fast sieben Jahre dauerte die Arbeit daran. Ursprünglich war eine Verfilmung der ganzen Bibel, des Alten und des Neuen Testamentes, in drei bis vier Teilen mit einer Gesamtdauer von zwölf Stunden geplant. De Laurentiis wollte damit «sein grösstes und kühnstes Projekt als Produzent» verwirklichen, sozusagen als Krönung und Monument (Film-Pyramide!) seiner bisherigen Tätigkeit. Der durch seine Bühnenwerke bekannte englische Dramatiker Christopher Fry, der schon die Drehbücher für «Ben Hur» (FB 14/61) und «Barabbas» (FB 15/62) verfasst hatte, wurde mit der Bearbeitung des biblischen Textes beauftragt. Der Produzent suchte für die Gestaltung der verschiedenen Episoden die besten Regisseure zu gewinnen: C. Th. Dreyer, F. Fellini, Akira Kurosawa, R. Bresson, O. Welles und L. Visconti. Einigen konnte er sich schliesslich nur mit John Huston, der immerhin so beachtliche Werke wie «The Maltese Falcon» (1941), «The Treasure of the Sierra Madre» (1947, FB 9/48), «The Asphalt Jungle» (1950, FB 2/51) und andere geschaffen hat. Huston sollte ursprünglich nur den Teil Sintflut (wohl wegen seines «Moby-Dick»-Films!) inszenieren; nun wurde ihm die Verantwortung des ganzen, unterdessen auf dreieinhalb Stunden reduzierten Projektes übertragen. Über beinahe zwei Jahre zogen sich die Dreharbeiten hin, es wurden Aufnahmen in Italien, Ägypten und Costa Rica, auf Sizilien, Sardinien, Island und den Galapagos-Inseln gedreht. Als Resultat all dieser gewiss nicht zu unterschätzenden Anstrengungen läuft nun in unseren Kinos ein neuer «religiöser» Monumentalfilm von knapp drei Stunden Dauer, der wenig vom Geist der Heiligen Schrift, dafür um so mehr vom Geiste Hollywoods verrät – vom materiellen Aufwand her ein Schwergewicht, geistig aber kaum ein Fliegengewicht.
Schon der Titel «Die Bibel» ist eine Anmassung, da es sich ja keineswegs um die Verfilmung der ganzen Bibel handelt, sondern nur um die (gekürzten) ersten 22 Kapitel der Genesis. Aufgelöst in sechs Episoden, wird die Erschaffung der Welt, das Paradies und der Sündenfall, Kain und Abel, Noah und die Sintflut, der Turmbau zu Babel und die Geschichte Abrahams bis zur Opferung Isaaks im Stile eines überladenen Bilderbuches für geistig unbedarfte Leute nacherzählt. Durchaus imponierend sind zu Beginn die grossartigen Aufnahmen des bekannten Fotografen Ernst Haas. Seine stilistisch gebändigten, fast abstrakten Bilder in diffusen, brodelnden

Farben stellen wenigstens einen diskutablen Versuch dar, die Erschaffung der Welt optisch zu gestalten. Undiskutabel wird das Leinwandgeschehen mit der Erschaffung Adams und Evas und mit dem Sündenfall. Diese buchstabengetreue Illustrierung des biblischen Schöpfungsberichtes muss man im Zeitalter der Formgeschichte und der Bibelkritik schlicht als peinlichen, ja lächerlichen Unfug bezeichnen, den man modernen Menschen nicht mehr zumuten dürfte. Dieser Garten Eden samt Flora, Fauna und den Ureltern (made in Cinecittà à la Hollywood) ist reines, herkömmliches Klischee, wie es unzählige Male in kitschigen Bibelillustrationen und Gemälden festgehalten ist. Auch von den Episoden um Kain und Abel, die Sintflut und den Turmbau zu Babel lässt sich nicht viel Besseres sagen. Dino de Laurentiis hat bei der New Yorker Uraufführung anfangs Oktober erklärt: «Ich mache jene Art Filme, die Hollywood vor dreissig Jahren herstellte.» Wahrlich, eine treffende Feststellung! Der Unterschied zu den früheren Hollywood-Monumentalproduktionen liegt in der im Äusserlichen sorgfältigen Gestaltung, der besseren Technik und den grösseren finanziellen Mitteln. Auch sind derart krasse Geschmacklosigkeiten, wie sie sich etwa in den Filmen von Cecil B. de Mille finden, kaum mehr festzustellen.
Mit sichtlicher Lust und Freude am Detail war Huston im Mittelteil des Filmes am Werkeln, in dem er sich selbst als Noah reichlich lang in Szene setzt. Diese Episode wirkt in dem auf dunkle und bedeutungsschwere Töne gestimmten Gesamtwerk wie ein heiteres Scherzo. Hustons Noah ist ein fromm-schlauer, geschäftiger Pfiffikus, den es diebisch freut, seinen bösen Nachbarn mit dem Bau der Arche ein Schnippchen zu schlagen. Wie ein flötenblasender, vergreister Orpheus lockt er die Tiere in den Bauch der Arche, in der er die kommenden Schrecken getrost zu überstehen gedenkt. Dieser Noah mag im Moment erfrischend und erheiternd wirken, mit dem biblischen Noah und all dem, was sich mit diesem Namen verbindet, hat der gemütliche Zoodirektor nichts zu tun. Von der entsetzlichen Katastrophe der Sintflut geben die lärmenden Wasserspiele des Films überhaupt keinen Begriff. Eher als eine Gänsehaut stellt sich, wie auch sonst öfters, ein Gähnen ein. – Als dichteste Figur des Films bleibt unzweifelhaft Abraham in Erinnerung, der von George C. Scott mit eindringlicher Wucht dargestellt wird. Ihm glaubt man den absoluten Gehorsam gegenüber Gott, das unwandelbare Gottvertrauen, den unsäglichen Schmerz bei der Opferung Isaaks. Fast wider Erwarten des Regisseurs und des Produzenten scheint sich hier etwas vom elementaren Geist der Bibel eingeschlichen zu haben. Doch weht der Geist nur säuselnd, da ihn auch hier pomphafte theatralische Szenen (Turmbau, Zerstörung Sodoms und Gomorras) zu ersticken drohen.
Als Fazit kann man festhalten: «Die Bibel» ist ein spektakuläres, buntes Bilderbuch, das wohl eine oberflächliche Schaulust befriedigt, geistig aber auf weite Strecken Leerlauf bietet. Ein religiöser Film ist dieser Streifen schon gar nicht. Denn wer ein geistig-religiöses Geschehen sichtbar machen will, bedarf eines persönlichen, künstlerischen Stils, der «einerseits etwas von der (äusseren, sinnenfälligen) Realität absorbiert, verhüllt – aber gerade so das Wesentliche, auf das es ankommt, den Geist, zur inneren Anschauung bringt, ihn enthüllt» (Bamberger/Everschor, Religion im Film, Düsseldorf, Haus Altenberg, 1963). Der religiöse Stoff muss vom Regisseur neu durchdacht, reflektiert und in die Bildsprache des Films umgegossen werden. Nur so wird ein Werk möglich, das den Betrachter zu einer geistig lebendigen, fruchtbaren Auseinandersetzung zwingt. Mit dem «Matthäus-Evangelium» (FB 6/65) ist Pier Paolo Pasolini ein Vorstoss in diese Richtung gelungen. Im Vergleich zu seinem Film bedeutet «Die Bibel» einen Rückfall in ausgetretene Pfade.
Vollends fragwürdig wird «Die Bibel», wenn wir sie im Lichte eines modernen Glaubens- und Bibelverständnisses betrachten. Die heutige Exegese betont, dass es in der Bibel vor allem um das heilsgeschichtliche Geschehen, um die innere Wahrheit geht. Die Fakten spielen besonders in der sogenannten Urgeschichte eine weit geringere Rolle, denn die Bibel ist kein Geschichtsbuch im üblichen Sinne, das sich beliebig als Fundgrube für Filmstorys plündern lässt. Allein schon die Erkenntnis, dass das Alte Testament aus verschiedenen altorientalischen Literaturgattungen besteht, sollte es unmöglich machen, das biblische Geschehen einfach wortgetreu und plump historisierend auf Celluloid zu bannen. So ist etwa die Urgeschichte (Schöpfungs-

bericht, Kain und Abel) eine «Folge dramatisch gestalteter und geraffter Bilder, welche auf diese Weise die entscheidenden heilsgeschichtlichen Ereignisse der Vorzeit vergegenwärtigen, damit die Offenbarungsantwort auf die Mythen der Alten Welt geben und zugleich die spätere Heilsgeschichte verständlich machen» (A. Deissler, Das Alte Testament und die neuere katholische Exegese, Freiburg, Herder, 2. Auflage, 1964). Das Geschehen im Raum des Verhältnisses Gott–Welt–Menschheit wird in typisch altorientalischen Bildern und Sinnbildern erzählt. Die Patriarchengeschichte hingegen ist eine völlig anders geartete volkstümliche Überlieferung, die in ihrer literarischen Form am ehesten mit den altisländischen Sagas zu vergleichen ist. Von solchen stilistischen Unterschieden, geschweige denn von theologischen Tiefen, ist Hustons Film völlig unbelastet. Ihm geht es nur darum, eine wortidentische, fast naturalistische und aufwendige Show zu bieten, ohne jedes geistige Engagement. Nur in der «Brechung» eines künstlerischen Stils könnte die zweite, die heilsgeschichtliche Ebene der bilderreichen Bibelsprache ahnbar und erlebbar gemacht werden. Wer die Bibel nur durch dieses monumentale Bilderbuch kennenlernt, dem muss sie monströs und unglaubhaft erscheinen. Aber noch schwerer wiegt, dass «Die Bibel» einem oberflächlichen, nur wortgemässen Bibelverständnis Vorschub leistet, das die Theologie und der Religionsunterricht durch ein viel tieferes, sinngemässes Verständnis zu ersetzen suchen. Wer mit «La Bibbia» nichts anzufangen weiss, läuft weniger Gefahr, die biblische Botschaft misszuverstehen, als wer darüber eitel Freude empfindet. ul

---

**Destry Rides Again** (Der grosse Bluff) II.–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Universal; Regie: George Marshall, 1939; Buch: F. Jackson, G. Purcell, H. Myers, nach einem Roman von Max Brand; Kamera: Hal Mohr; Musik: Ch. Previn, F. Holländer; Darsteller: James Stewart, Marlene Dietrich, Charles Winninger, Brian Donlevy, Mischa Auer und andere.

Der Western lässt jene Pionierzeit des 18. und 19. Jahrhunderts wieder lebendig erstehen, in der sich die Vereinigten Staaten als Staatswesen formten. Es ist die eigentlich heroische Zeit Nordamerikas, die Geburtstunde der amerikanischen Nation, vielleicht der Gründungszeit der Eidgenossenschaft vergleichbar. Aber während bei uns diese Gründungszeit in Sagen und patriotischen Geschichten lebendig geblieben ist, lebt sie für die Amerikaner vor allem im Wildwestfilm weiter. Bezeichnenderweise nimmt die Zahl bedeutender Western fast immer dann besonders zu, wenn sich die USA zu einer die ganze Nation umfassenden Anstrengung gegen eine Gefahr von aussen aufrafft, so zum Beispiel zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, des Korea- und Vietnam-Krieges. Als 1939 unter dem «New Deal» Präsident Roosevelts das amerikanische Nationalbewusstsein erstarkte, entstanden im gleichen Jahr so wichtige Werke wie «Dodge City» (Michael Curtiz), «Union Pacific» (Cecil B. de Mille), «Stagecoach» (John Ford), «Jesse James» (Henry King), «Northwest Passage» (King Vidor) und «Destry Rides Again», nachdem in den vorangehenden Jahren kaum ein Western das Niveau der üblichen Serienproduktionen überragt hatte. Vergleicht man nun Marshalls «Destry Rides Again» mit seinen Jahrgängern, so fällt einem sofort auf, dass er sich deutlich von ihnen unterscheidet. Der Unterschied liegt darin, dass er, obwohl in Aufbau, Gestaltung und Darstellung geradezu ein klassischer Western, sich selbst nicht ganz ernst nimmt, sondern seine Geschichte augenzwinkernd erzählt.
In Bottleneck, an dessen Eingang sich ein wenig vertrauenerweckendes, verwittertes und von Kugeln durchlöchertes Ortsschild befindet, wird Sheriff Keogh umgebracht, da er einem Farmer gegen die Bande Kents zu seinem Recht verhelfen will. Kent (Brian Donlevy) beherrscht mit seinen Gesellen die Holzbudenstadt, da der hinterhältige, priemende Bürgermeister sein Komplize ist. Seine Geliebte ist Frenchy (Marlene Dietrich), die als Animierdame im «Last Chance Saloon» ein turbulentes

Regiment führt. Damit Kent sein dunkles Handwerk weiter treiben kann, wird der heruntergekommene Säufer Wash (Charles Winninger) zum Sheriff ernannt. Doch der Bürgermeister hat seine Rechnung ohne den Sheriff-Stern gemacht. Kaum trägt Wash dieses Symbol des Rechts auf seiner Brust, wird er nüchtern und geht allen Ernstes daran, die Stadt zu säubern. Da er dieser Aufgabe allein nicht gewachsen ist, lässt er Destry jun. (James Stewart), den Sohn seines einst berühmten, schiesskundigen Freundes, als Hilfssheriff kommen. Der ganze Ort ist versammelt, um den Wundermann zu empfangen. Der Kutsche entsteigen zwei Männer: der eine schiesst dem Kutscher ein paar Kugeln um die Ohren, um ihm für die holprige Fahrt einen Denkzettel zu verabreichen; der andere hilft einer Dame, die aus dem Osten des Landes hergereist ist, beim Aussteigen, indem er ihr den Sonnenschirm und einen Vogelkäfig hält. Zum unfasslichen Erstaunen Washs und zum schadenfrohen Ergötzen der Umstehenden entpuppt sich der hilfreiche, adrett gekleidete, schlaksige Mann mit dem Vogel als Destry. Freundlich lächelnd begibt sich der nette junge Mann in den Saloon, wo sich erweist, dass Destry keine Schiesseisen auf sich trägt und Milch trinkt. Sein erster Einsatz ist dementsprechend: Seelenruhig begiesst er Frenchy und Boris' Frau, die sich wütend am Boden balgen, mit einem Kübel kalten Wassers. (Nebenbei bemerkt: Dieser Szene wegen wurde der Film am 6. August 1940 von der Zürcher Polizeidirektion verboten und am 19. August in gekürzter Fassung wieder freigegeben — eine Massnahme, die heute grotesk erscheinen mag, die aber auch zeigt, wie man sich seither an eine weit rohere Kost gewöhnt hat!) Der Grund für die etwas hässliche Rauferei der beiden Frauen liegt in Boris' (Mischa Auer) Spielleidenschaft: er verlor sogar seine Hosen an Frenchy. Destry muss vor der rasenden, mit allem Greifbaren um sich werfenden Frenchy die Flucht ergreifen. Wash ist seines Gehilfen wegen, der Serviettenringe schnitzt, für jede Situation und jedes Problem ein illustrierendes Geschichtchen weiss und von jedermann verspottet wird, verzweifelt. Er merkt nicht, dass all das nur eine Masche, ein «grosser Bluff» von Destry ist, der felsenfest an das Gesetz glaubt, dem er zielbewusst Nachachtung verschaffen will. Nur sind seine Mittel und Wege nicht die üblichen; er arbeitet mit Verstand, Witz und Ironie, weil ihm das Schicksal seines Vaters, der hinterrücks erschossen wurde, gezeigt hat, dass der Colt allein nie die Lösung aller Probleme ermöglicht. In die Klemme getrieben, muss auch Kent erfahren, dass mit Destry nicht zu spassen ist. Aber erst nachdem die Bande den Sheriff Wash von hinten erschossen hat, greift auch Destry zur Waffe. In der obligaten Schlussschiesserei, in die sich die aufgebrachten Frauen der Ortschaft, mit Schrubbern und Eimern bewaffnet, mischen, um ihren auf Abwege gekommenen Männern die Leviten zu verlesen, rettet Frenchy unter Einsatz ihres Lebens Destry vor einer Kugel Kents, der darauf ebenfalls sein Leben lassen muss. Destry legt sein Schiesseisen wieder weg. Ein neues, solides und fein säuberlich gemaltes Ortsschild gibt Kunde davon, dass auch für Bottleneck die abenteuerliche Zeit des Wilden Westens vorbei ist und ein zivilisiertes, geordnetes Leben beginnt. Destry führt denn auch das Mädchen aus dem Osten, wo es dieses ruhige Leben schon lange gibt, als seine Gemahlin heim.

«Destry Rides Again» enthält die Quintessenz unzähliger Western und stellt zugleich einen Versuch dar, die üblichen Klischees der Gattung zwar nicht gerade zu parodieren, aber immerhin zu relativieren. 1939 war das noch ziemlich ungewöhnlich, ist aber inzwischen oft nachgeahmt worden. In Destry haben wir nicht den robusten, untadeligen Wildwesthelden mit dem goldenen Herzen, der sein Leben reitend und schiessend, manchmal auch etwas «ausserhalb der Legalität», für Recht und Gerechtigkeit einsetzt, sondern einen manierlichen Bürger, der seinen Kampf mit friedlichen Mitteln strikt im Rahmen des Gesetzes führt. Schade ist nur, dass Destry seine Aufgabe nicht bis zur letzten Konsequenz ohne Gewalt durchführt. Denn zum Schluss greift er ja doch noch zur Waffe, womit er sein bisheriges Verhalten eigentlich desavouiert. Westernheld in der üblichen Manier ist der Viehhändler in diesem Film, der sich sein Recht selber mit Gewalt ertrotzen will. Der alte Wash, der immer wieder in Situationen hineinschlittert, denen er allein nicht gewachsen ist, und der mit dem ewig heraushängenden Hemdenzipfel köstlich charakterisiert ist, und Boris,

der als geradezu lächerlicher Hilfssheriff zu Heldenehren kommt, sind in der karikaturistischen Vergröberung eine Widerlegung der Wildwesthelden alten Stils.
Erstaunlich ist, wie George Marshalls Film heute noch frisch und lebendig wirkt. Das wird an seiner einfallsreichen, mit köstlichen Gags gespickten Regie und an den vorzüglichen Schauspielern liegen. Vor allem aber sind es der herrlich verschmitzte Humor und die klug beobachteten, menschlich reichen Kleinigkeiten, die wie aufgesetzte Glanzlichter wirken. So etwa in der hinreissenden Szene, in der Destry sich von Frenchy verabschiedet und ihr dabei etwas Schminke abwischt, dabei gleichsam ihren verborgenen guten Kern blosslegend. Da Marshall nicht in billiger Schwarzweissmalerei macht, besitzt das Werk auch eine überzeugende psychologische Glaubwürdigkeit. Wie lebendig die Vorlage von Max Brand heute noch ist, beweist eine Bearbeitung als Musical, das 1959 in New York über 400 Aufführungen verzeichnen konnte. Inzwischen gibt es sogar eine deutsche Fernsehfassung von Dietrich Haugk. ul

# Berichte

## AJF-Arbeitstagung für Lehrer und Jugendleiter in Baden

Am 1./2. Oktober fand im Anschluss an die diesjährige Generalversammlung der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film in Baden eine Arbeitstagung für Lehrer und Jugendleiter über das Thema «Filmanalyse und Filmgespräche» statt. Es nahmen daran etwa 60 Erzieher aus der Schule und der freien Jugendarbeit teil. Die Tagung wurde geleitet von Dr. Hans Chresta, dem Präsidenten der Arbeitsgemeinschaft, und Steffen Wolf, dem Mitarbeiter für Kinder- und Jugendfilm am Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht in München und am Silbermann-Institut in Köln.
Am Samstag versuchte Steffen Wolf mit dem mittellangen tschechischen Film von Zdenek Sirovy «Der Knabe und das Reh» (Besprechung in der nächsten Nummer) zu zeigen, wie man einen Film einerseits in einer ausführlichen Analyse, andererseits in einem freien Gespräch erarbeiten kann. Für die Analyse führte er vier Fragegruppen – drei filmische und eine ausserfilmische – an: 1. Filmsprache: Einstellung, Kamera, Ton; 2. Filmische Welt: Zeit und Raum, Personen und Dinge, Normen und Probleme; 3. Tendenzen: für den Zuschauer, für die Öffentlichkeit, für die Normen der Gesellschaft; 4. Ausserfilmisches: Wissen über die Entstehung, Ansichten des Herstellers, Wertschätzung der Öffentlichkeit. Diesem Schema, das demjenigen von Gerd Albrecht in «Filmanalysen 2», 1964 von Franz Everschor herausgegeben, nicht unähnlich ist (Albrecht unterteilt in filmische Produktionsfakten, filmische Gestalt, filmische Welt, filmische Funktion und filmische Absicht), können wir durch diese Vorstellung sicher nicht völlig gerecht werden. Es scheint uns – und das haben die Demonstrationen und das ähnlich aufgebaute FWU-Filmbeiheft, das Wolf verfasst hat, bestätigt – korrekt und sauber gearbeitet, führte in der Anwendung aber doch nicht zum tieferen Verständnis des Filmwerkes. Wir stimmen Steffen Wolf zu, wenn er sagt, «eine Filmanalyse soll stets darauf ausgehen, nicht zu werten»; doch meinen wir, sie soll den Film in solcher Weise erschliessen, dass der Betrachter durch «Story» und «Bildwert» hindurch zum «Tiefensinn», zur letzten der drei sich überlagernden Schichten in der künstlerischen Existenz eines Filmes (nach Henri Angel) geführt wird. Aus der Konfrontation des «erschlossenen» Films mit der Weltschau und Welthaltung des Betrachters ergibt sich dann sozusagen von selbst die Wertung. Wenn eine Analyse aber nicht zu diesem «Tiefensinn» hinführt, halten wir sie – wohlverstanden: in der praktischen Jugendfilmarbeit! – für selbstzweckhaft und verfehlt. Mit anderen, schlichteren und «unwissenschaftlicheren» Methoden kommt man nämlich weiter. (Nicht von der «Wissenschaft der Interpretation», sondern von der «Kunst der Interpretation» spricht etwa der bekannte Zürcher Germanist Emil Staiger. Und das gilt doch wohl auch für den Film.) Das Messen und Abzählen von Ein-