Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1970)
Heft: 9

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: 11.07.2025

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

Filme

The immortal story / Une histoire immortelle (Stunde der Wahrheit)
III. Für Erwachsene

Produktion: Albina-Films, O.R.F.T.; Verleih: Monopol-Films; Regie: Orson Welles, 1967; Buch: O. Welles, nach der Erzählung «Die unsterbliche Geschichte» von Tania Blixen; Kamera: Willy Kurant; Musik: Eric Satie; Darsteller: Orson Welles, Jeanne Moreau, Roger Coggio und Norman Eshley.

Orson Welles filmt Orson Welles. So könnte man «Stunde der Wahrheit» überschreiben. Diese für das französische Fernsehen verfilmte Erzählung resümiert das ganze Repertoire an Wellesschen Ideen und Dingen. Und reflektiert es, aus merkbarer Distanz, aus dem Abstand von Jahren, aus der Abgeklärtheit des Alters. Dass «Stunde der Wahrheit» kein Drama und kein Epos ist, sondern eine Erzählung, dazu eine phantastische Erzählung, ist schon bezeichnend: Welles war immer dann sich selbst am nächsten, wenn er Geschichten erzählen konnte. «Citizen Kane» (1940), sein wichtigster und bester Film, aber auch «The Magnificent Ambersons» (1942) und «Confidential Report» (1955) sind Beispiele dafür. Sogar Shakespeare-Dramen, denen sich Welles besonders verbunden fühlt, nehmen unter seiner Hand den Charakter phantastischer Erzählungen an (man denke nur an die Anfangsszenen des «Othello» (1952). Seine Gestalten sind Personen von unbezweifelbarer Entschiedenheit, nicht selten ins Monströse gesteigert. Doch haftet ihnen allen der Makel einer verlorenen Vergangenheit an, eines unrealisiert gebliebenen Traums, einer Illusion, die sie zugleich vorantreibt und auf sich selbst zurückwirft. Welles' überdimensionale Helden leben in einer selbst eroberten Welt, ohne dass ihnen der angehäufte Erfolg genügen würde. Deshalb fallen sie alle irgendwann einmal aus der Realität ihrer Existenz in die Fiktion. Das war das Schicksal Kanes, Arkadins und Quinlans («Touch of Evil», 1957). Und es ist das Schicksal Clays, des reichen Kaufmanns in «Stunde der Wahrheit».

Clay ist alt geworden. Er hat ungeheure Reichtümer aufgehäuft und lebt in seinem Besitztum im Macao des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie ein unanfechtbarer Despot. Als er den Tod nahen fühlt, sehnt er sich nach einem Erben. Und aus seiner Erinnerung steigt eine Geschichte auf, die ihm einst ein Seemann erzählt hat. Ein reicher Kaufmann habe eines Tages einem jungen Matrosen fünf Guineas geboten, damit er mit seiner blutjungen Frau schlafe und ihm einen Sohn zeuge. Clay will die Geschichte wahr werden lassen. Er findet einen Seemann und er findet eine Frau. Doch es endet anders, als er gedacht hat. Die Inszenierung entgleitet seinen Händen. Er, der gewohnt ist, dass sich alles nach seinem Wunsch und Befehl realisiert, muss erleben, wie sich die Dinge in dem Augenblick, da er seine reale Welt verlässt, gegen ihn wenden. Der Mythos, den er beschwört, ist gar keiner. Nur seine Imagination hat ihm vorgegaukelt, seine Geschichte sei eine aussergewöhnliche Geschichte. In Wirklichkeit kennt sie jeder Seemann in jedem Hafen. Nichts Besonderes ist an ihr, ausser der Tatsache, dass sie wohl nie Wirklichkeit gewesen ist. Doch auch Clays Bemühungen, Leben werden zu lassen, was vordem nur Erfindung war, scheitern. Die Frau, die sein Sekretär für das Unternehmen gewinnt, ist die Tochter des Mannes, dessen Tod Clay auf dem Gewissen hat. Das Haus, in dem sie die Liebesnacht verbringt, war früher einmal das Haus ihres Vaters. In dieser Nacht triumphiert sie über den erfolgreichen Clay. Und der Matrose, der Zeugnis geben könnte von der Verwirklichung einer Legende, wird niemals darüber reden. Er hinterlässt eine Muschel, deren Klang einzigartig ist auf dieser Welt. Dem alten Kaufmann entgleitet sie. Er stirbt mit dem anbrechenden Morgen.
Welles umgibt seinen Protagonisten mit allen Insignien eines eroberten Reichtums. Die Kamera orientiert sich in immer neuen Durchblicken von raffinierter Tiefenschärfe, in Weitwinkelaufnahmen von kalkulierter grafischer Komposition an den

Dimensionen des Hauses und an den düsteren Farben der Dekors. Der alte Kaufmann wirkt darin wie eine Versteinerung, als sei er schon tot, nur noch aufrechterhalten durch den angehäuften Prunk, durch die Macht seines Besitzes. Die Szene der Liebesbegegnung setzt Welles als einzige Sequenz von der dunklen Patina des übrigen Films ab: Helle, lichte Farbtöne bestimmen das Bild, oft gebrochen durch hauchdünne weisse Vorhänge. Verweist schon die optische Konzeption den Film aus dem Bereich einer realistischen Geschichte, so verstärkt der Ton noch diesen Eindruck. Die Stimmen der Darsteller sind brüchig; der dänische Matrose spricht makelloses Englisch, während die junge Frau einen leichten Akzent behalten darf (Jeanne Moreau); die Klaviermusik von Eric Satie und die Geräusche sind auf ein Minimum zurückgenommen. Nicht die psychologische Befindlichkeit der Personen, nicht deren Aktionen als solche interessieren Welles, sondern für ihn sind die abstrakten Bezüge zwischen den Helden, zwischen Gegenwärtigem und Vergangenem wichtig. Es ist ein schon altersweiser, sehr introspektiver Film — eine Meditation über die Problematik der Kane-Gestalt, die eigentlichen Dimensionen des Lebens einsam aus eigener Kraft verwirklichen zu wollen. Die Muschel, in der ein Klang von nie gehörter Schönheit verborgen sein soll, ist nichts anderes als jene Glaskugel in «Citizen Kane», die den Traum eines in der Kindheit verlorenen besseren Lebens spiegelt.
Wie schon erwähnt, wurde der Film für das Fernsehen gedreht. Der Rezensent hat den Film sowohl über den Bildschirm wie auf der Leinwand gesehen und fühlt sich deshalb berechtigt, die Vorführung des Films auf Breitleinwand zu kritisieren. Die ausgetüftelten Einstellungen verlieren auf der grossen Kino-Leinwand ihre Proportionen; die düsteren Farben lassen sich dank den anderen Lichtverhältnissen sicher nicht ganz in ihrer überlegten dramaturgischen Verwendung erkennen. Vor allem aber geht die Diskretion verloren, die dem Film eigen ist, wird alles vergröbert, das Pathos des Stils übersteigert. In der Regel bemängeln Filmfreunde die künstlerischen Einbussen bei der Übertragung eines Kinofilms auf den Bildschirm. «Stunde der Wahrheit» ist ein Beweis dafür, dass das umgekehrte Verfahren ebenso wenig sinnreich sein kann. F. E.

Filmkreis Baden

In seinem 18. Zyklus zeigte der Filmkreis Baden unter dem Titel «Rebellion» im August und September folgende Filme: «Paths of Glory» von Stanley Kubrick, «Joi-Uchi» (Rebellion) von Masaki Kobayashi, «Charles mort ou vif» von Alain Tanner und «Terra em Transe» von Glauber Rocha.

«der film tip», Liestal

Ein kontrastreiches Programm haben die Organisatoren für die Studioabende in Liestal, an denen jeweils Gäste oder Referenten teilnehmen, zusammengestellt. Im Kino Uhu gelangen jeweils um 20.00 Uhr zur Vorführung: 19. Oktober: «Die Landschaftsgärtner» von Kurt Gloor und «Le grand amour» von Pierre Etaix (Gast: K. Gloor, Zürich); 9. November: «Hier hast du dein Leben» von Jan Troell (Referent: F. Ulrich, Zürich); 7. Dezember: «Krawall» von Jürg Hassler und «Hugo und Josefin» von Kjell Grede (Gast: J. Hassler); 11. Januar: «Zum Beispiel Uniformen» von Urs und Marlies Graf und «Alexandre le Bienheureux» von Yves Robert (Gäste: U. und M. Graf); 8. Februar: «Der Scherz» von Jaromil Jires (Referent: E. Lutz, Rothenfluh); 8. März: «Honno» von Kaneto Shindo (Referent und Thema werden noch bestimmt).

A man called horse (Nackt wie ein Pferd) III. Für Erwachsene

Produktion: Sandy Howard; Verleih: Columbus; Regie: Elliot Silverstein, 1969; Buch: Jack De Witt, nach einer Originalstory von Dorothy M. Johnson; Kamera: Robert Hauser; Musik: Leonard Roseman (Berater für die indianische Musik: Lloyd One Star); Darsteller: Richard Harris, Dame Judith Anderson, Corinna Tsopei, Manu Topou, Eddie Little Sky u. a.

Elliot Silverstein hat seinerzeit schon mit «Cat Ballou» eine Wildwest-Ballade ausserhalb der Konvention geschaffen. Sein neuer Film schlägt in anderer Richtung aus der Art, indem er sich gründlicher als im Genre üblich mit den Indianern beschäftigt. Anlass dazu geben die Erlebnisse eines englischen Lords, der sich 1825 in die amerikanische Wildnis vorwagt und dabei den Rothäuten in die Hände fällt. Der junge Mann wird nicht getötet, sondern einer Alten sozusagen als Haustier überlassen, um für sie zu arbeiten. Mit Hilfe eines ebenfalls gefangenen, sprachkundigen Halbbluts lernt er sich allmählich in seiner neuen Umgebung zurechtzufinden. Als er gar kriegerische Taten vollbringt, beginnt sein Aufstieg in der Stammes-Hierarchie, der ihn über die Heirat in eine Häuptlingsfamilie und grausame Mutproben an die Spitze führt. Nun endlich ist er auch frei, wegzugehen und in die Heimat zurückzukehren. — Man hat sich bei der Produktion des Films allerhand Mühe gemacht, Original-Gegenstände aus Indianer-Museen zusammenzutragen und die Lebensgewohnheiten und kultischen Bräuche von Amerikas Ureinwohnern authentisch zu rekonstruieren. So kommt tatsächlich ein einigermassen ernstzunehmendes Bild von der Rasse zustande, die sonst in den meisten Western bloss als anonyme Verkörperung der Gefahr erscheint. Es bleibt nicht einfach beim wild schreienden Haufen unheimlich bemalter Gestalten, sondern der Held und mit ihm der Zuschauer begegnet Individuen, zu denen persönliche Beziehungen möglich werden. Diese Beziehungen freilich — etwa die Romanze mit der Schwester des Häuptlings — bleiben den Kino-Klischees sehr nahe. Eine echte Begegnung über die Rassenschranken hinweg oder eine eigentliche Konfrontation der Kulturen findet nicht statt. Obwohl eine Bemerkung des Engländers zu Anfang des Films vermuten lässt, er sei der europäischen Zivilisation entflohen, zieht der Film dann doch die meiste Spannung aus der Frage, wie der Held im fremden Milieu überleben und sich ihm endlich entziehen könne. Der Weisse hat unter Beweis zu stellen, dass er trotz verfeinerter Zivilisation noch immer die Willensstärke hat, härteste Torturen — die der Film reichlich ausspielt — zu ertragen und dass er schliesslich doch der Überlegene ist. Das Interesse für Indianisches ist vorwiegend Neugier auf das Fremdartige und Ungewöhnliche, mit dem der Film den Zuschauer in Atem zu halten sucht. Dabei kommen sich aber die Rücksichten auf Ethnographisches und das Abenteuer, das der Film doch bieten will, etwas in die Quere. Das äussert sich auch im manchmal etwas zähen Fluss der Erzählung, die man sonst als Unterhaltung von immerhin originellem Zuschnitt gelten lassen kann.

ejW

Die Glosse

Jede Post für den in Arbeit befindlichen Verleihkatalog 1970/71 bringt neue Porno-Titel. Es wird allmählich schwierig, in der Kartei Ordnung zu halten; noch schwerer werden es die Theaterbesitzer und die Filmbesucher haben, sich unter all den Porno-Varianten zurechtzufinden. Zur Auswahl stehen zurzeit «Porno-Baby», «Porno zwischen Sex und Sünde», «Pornografie in Dänemark», «Pornokratie», «Die Porno-Katzen», «Der Porno-Killer», «Die Porno-Schwestern». Dazu zwei Filme unter «Graf Porno» und einer unter «Baron Porno». Ferner eine «Villa Porno» und «Ein Mädchen mit dem Porno-Trick». Obendrein hat ein ganz Findiger den sechs Jahre alten Film «Die Lady» in «Gräfin Porno von Ekstasien» umgetitelt ... Wer noch nicht im Brockhaus nachgeschlagen haben sollte: Porno ist dem Altgriechischen entlehnt. Porne bedeutet Hure. (Aus dem deutschen Fachblatt für Kinos «Film-Echo/Filmwoche», Nr. 38/1970.)

The lawyer (Ein Arzt als Mörder) III. Für Erwachsene

Produktion: Paramount/Furie; Verleih: Star; Regie: Sidney J. Furie, 1968; Buch: S. J. Furie, Harold Buchman; Kamera: Ralph Boolsey; Musik: Malcolm Dodds; Darsteller: Barry Newman, Harold Gould, Diana Muldaur, R. Colbert u. a.

Dieser Film gehört in die Reihe der spannenden Prozessfilme, die ihre Publikumswirksamkeit aus der Besonderheit des amerikanischen Gerichtsverfahrens mit seinem Florettgefecht zwischen Ankläger und Verteidiger beziehen, so dass man sich ständig an ein gutes Dutzend ähnlicher Filme erinnert fühlt. Die Geschichte hat Spannung, sie bietet auch thematischen Tiefgang mit einer überlegenswerten Aussage. Es geht um jenen «berechtigten Zweifel» an der Schuld eines Angeklagten, der eine Verurteilung ausschliessen muss und den zu wecken die Aufgabe eines Verteidigers ist, wenn es ihm schon nicht gelingt, die Unschuld seines Klienten zu beweisen.

Ein Arzt in einem kleinen Nest des Mittelwestens wird des Gattenmordes beschuldigt. Ein junger Anwalt übernimmt die aussichtslos scheinende Verteidigung, nicht nur gegen den erfahrenen alten Ankläger, sondern auch gegen die Vorurteile der Polizei, der Bürger mit ihrem gesunden Empfinden und der Vertreter der Massenmedien, die allesamt eine wilde Hetze gegen den Angeklagten beginnen. Es gelingt dem Anwalt — freilich erst im Berufungsverfahren —, die Indizien so weit zu erschüttern, dass sich auf ihnen eine ganz andere Geschichte überzeugend aufbauen lässt und auf diese Weise eben jenen «begründeten Zweifel» zu wecken, der einen Freispruch zur Folge haben muss. Der Mord selbst bleibt unaufgeklärt.

Autor und Regisseur haben diese Geschichte mit Brillanz entfaltet. Zur Spannung über den ungeklärten Fall kommt das Vergnügen am Wettkampf zwischen Ankläger und Verteidiger, die thematische Vertiefung zur bedenkenswerten Aussage und die differenzierte Zeichnung der Hauptfigur, des jungen Verteidigers. Der Regisseur blieb mit seiner handwerklich perfekten Inszenierung ganz im Konventionellen, verstand es aber zugleich, seinen Film geschickt modisch herauszuputzen. Da ist zunächst der flotte, ja lässig-heitere Grundton, mit dem die ernste Geschichte serviert wird. Bis zur letzten Sequenz bekommt der Zuschauer immer wieder etwas zu lachen und spürt doch ständig, dass es um sehr Ernstes geht. Dazu kommt die Deutlichkeit, mit der das sexuell getönte Thema in Wort und Bild abgehandelt wird. Die intimen Details der Aussagen, die Orgien an spritzendem Blut bei dem viermal in verschiedener Fassung vorgeführten Mord, die Liebesspiele usw. gehen bis hart an die Grenze des guten Geschmacks. Der offene Schluss betont, dass es hier um anderes gehen sollte als um einen spannenden Fall. Deutlich wird diese Intention in den leitmotivisch den ganzen Film durchziehenden Szenen, in denen Polizeiwillkür demonstriert wird, von der heiteren Sturheit gegen Parksünder bis zur bedrohlichen Behandlung als Verbrecher und zur boshaften Verweigerung des Schutzes gegen eine demonstrierende Menge. Auch das Spiel mit der unterschwellige Rassenvorurteile ausdrückenden Verballhornung des Namens des Anwalts (Petrocelli) durch die Vertreter der Gewalt gehört dazu. Heiterkeit und Spannung münden dann ins Pathos des Bekenntnisses zu einem Rechtssystem, das zwar nicht vollkommen sein mag, aber doch jedem Bürger Schutz und Sicherheit garantiert. Doch trotz dieser aussageträchtigen Wendung scheint dem Film ein thematisches Engagement zu fehlen — welcher Eindruck vielleicht nur auf das konsequente Unterspielen von Regie und Darstellern zurückgeht. Sicher ist eines: dass es sich um einen guten Film nach altem Hollywood-Begriff handelt. e. h.

The Molly Maguires (Verflucht bis zum jüngsten Tag) III. Für Erwachsene

Produktion und Regie: Martin Ritt, 1970; Verleih: Star; Buch: W. Bernstein; Kamera: J. Wong Howe; Musik: Ch. Strouse; Darsteller: Richard Harris, Sean O'Connery, Samantha Eggar, F. Finlay u. a.

Martin Ritt, ein handwerklich solider Hollywood-Regisseur, bringt in «The Molly Magiures» (mit einem völlig unpassenden und reisserischen deutschen Verleihtitel versehen) eine Episode des gewerkschaftlichen Kampfes von Bergwerksarbeitern um bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen zur Darstellung. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts haben grösstenteils aus Irland eingewanderte Arbeiter eines Bergwerkes in Pennsylvanien für höhere Löhne und menschenwürdigere Arbeit erfolglos gestreikt. Täglich steigen die Arbeitskolonnen in die staubigen Kohlenschächte, ungenügend gesichert und für einen Hungerlohn. Als Minderjährige fangen sie in den Kohlengruben an und sterben frühzeitig an ihren Staublungen. Die fetten Gewinne streichen die Bergwerksbesitzer ein. Die Unterdrückten und Ausgebeuteten haben sich zur Verteidigung ihrer Interessen zu einer Loge zusammengeschlossen, deren harten, anarchistischen Kern eine Geheimgesellschaft namens «The Molly Maguires» bildet. Diese Männer suchen mit Terror und Gewaltakten ihre Ziele zu erreichen.
Da der Polizei die Mitglieder der Geheimorganisation unbekannt bleiben, versuchen sie es mit einem Spitzel. James McParlan (Richard Harris), ein kleiner Detektiv, erhält Arbeit in den Gruben und weiss sich durch Kraft und Unerschrockenheit die Achtung der «Miners» zu gewinnen. Er teilt ihr hartes Leben und wird allmählich einer der ihren. Er verliebt sich in die Tochter eines lungenkranken Bergmannes, gewinnt Freunde und wird schliesslich sogar in die Geheimorganisation aufgenommen, an deren Anschlägen er aktiv teilnimmt. Im günstigen Moment verrät er aber seine Kameraden und liefert sie an den Galgen.
James McParlan steht im Mittelpunkt des Films und ist psychologisch glaubhaft und differenziert umrissen. Er ist einer, der es satt hat, ewig zu den kleinen Leuten, zu den Getretenen und Geschlagenen, zu gehören. Den zweifelhaften Spitzelauftrag erfüllt er zielbewusst und rücksichtslos, weil ihm mit dessen erfolgreicher Erfüllung eine finanzielle und gesellschaftliche Aufstiegschance geboten wird. Durch die Teilnahme am Leben der Bergleute lernt er jedoch deren Forderungen als berechtigt erkennen. Er gerät in einen Gewissenskonflikt zwischen der Solidarität mit seinen Kameraden und ihren Familien, seinen Auftraggebern und seinen Ehrgeiz. Nach dem Verrat an seinem Ziel angelangt, steht er vor seinen Freunden und sich selbst als Schuft da.
Diese Figur wird vom hervorragenden Richard Harris nuancenreich verkörpert. Daneben fällt der in seinen darstellerischen Ausdrucksfähigkeiten beschränktere Sean O'Connery als Anführer der «Molly Maguires» einigermassen ab. Auch die Inszenierung besitzt neben filmisch gelungenen Höhepunkten (etwa die brutale Rugbyszene, in der das Geschehen eine symbolische Verdichtung findet) auch schwächere Stellen, die wohl in erster Linie dem Drehbuch zuzuschreiben sind. Das Milieu ist mit einer derartigen Hollywood-Perfekton gestaltet, dass es schon nicht mehr ganz echt wirkt. Bei aller formalen Gekonntheit und Redlichkeit fehlt aber Martin Ritts Film eine wesentliche Dimension: Er zeigt nicht die gesellschaftlichen Ursachen der Zustände kritisch auf, sondern konzentriert sich auf die Wiedergabe einer Geschichte, in der das Interesse an der spannenden kriminalistischen Handlung im Vordergrund steht. Daher wohl auch die Klischees (Liebesgeschichte, Polizei usw.), die sich eingeschlichen haben. ul.

Carl-Th.-Dreyer-Ausstellung in Nyon

Im Rahmen des Filmfestivals von Nyon (20. bis 25. Oktober 1970) ist die umfangreiche, von der dänischen Kinemathek geschaffene Ausstellung über C. Th. Dreyer (1889 bis 1968) zu besichtigen. Im November ist die Ausstellung auch in Zürich zu sehen, wo das Gesamtwerk Dreyers vorgeführt wird.

La fiancée du pirate III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Cythère Films, Claude Makovski; Verleih: Universal; Regie: Nelly Kaplan, 1969; Buch: N. Kaplan, C. Makovski; Kamera: Jean Badal; Musik: Georges Moustaki; Darsteller: Bernadette Lafont, Georges Géret, Michel Constantin, Julien Guiomar, Jean Parédès, Francis Lax, Claire Maurier, Henry Czarniak u. a.

Russischer Herkunft und in Buenos Aires geboren, hat sich Nelly Kaplan in Paris niedergelassen. Sie wurde Assistentin von Abel Gance und hat seit 1961 einige Kurzfilme realisiert. «La fiancée du pirate» ist ihr erster abendfüllender Spielfilm.
In einem Interview (abgedruckt in «Cinéma 70», Nr. 142) sagt Nelly Kaplan unter anderem folgendes: «Gerade weil ich vielleicht nicht Französin war, konnte ich vom Standpunkt des Sternes Sirius aus betrachten, was im Dorf Tellier passierte. Ich habe Maupassant gelesen ... Ich wollte den Finger auf das legen, was mich anekelte, wollte eine Gesellschaft und ihren Kult der Dinge lächerlich machen, in der man nur arbeitet, um Kram zu kaufen. Und wenn man mir Mangel an Geschmack vorwirft, so sollte man verstehen, dass, wenn man die Farce so weit treibt, dies gewollt ist ... Humor ist die grösste Unverschämtheit und ich brauche ihn, wenn ich jene vorherbestimmten sozio-ökonomischen Verhältnisse angreifen will, die ich verabscheue: die Familie, die Religion.» Hat nicht auch Luis Buñuel schon längst diesen «Säulen der bürgerlichen Gesellschaft» den Kampf erklärt? Soviel zur Ideologie, die dem Film der Nelly Kaplan zugrunde liegt.
Schauplatz ist ein Dorf Tellier in der französischen Provinz. Marie ist die Tochter einer armen, aus der Fremde zugewanderten Frau, der Zigeunerin, wie die Dörfler sie nennen. Eine reiche Grundbesitzerin hat den beiden eine schäbige Hütte überlassen. Im Namen dieser «Barmherzigkeit» wird nun Marie ausgebeutet: Sie dient als Magd auf dem Hof, hat die Dreckarbeiten zu verrichten und ist den Nachstellungen der lesbischen Gutsherrin und der geilen Knechte ausgeliefert. Eines Tages wird ihre Mutter auf der Strasse zu Tode gefahren. An der Leiche sorgen sich die Dorfnotabeln, darunter auch der Pfarrer, wer wohl für die Kosten der Beerdigung aufkommen werde. Wütend wirft Marie sie aus der Hütte und lässt die Mutter nachts von ein paar betrunkenen, lüsternen Männern im Walde verscharren. Marie beginnt zu lernen und wird sich langsam ihrer erotischen Macht über die Männer bewusst. Nun kehrt sie den Spiess um. Indem sie sich ausserhalb der bürgerlichen Konventionen stellt, kann sie die Doppelmoral und Heuchelei dieser Bürger erkennen — und zu ihren Gunsten ausnützen. Sie verkauft sich den geilen Männern gegen gutes Geld und gewinnt so Macht über deren schlechtes Gewissen. Wegen eines Schäferstündchens mit der hübschen Marie werden die Bürger zu Dieben, Lügnern und Verrätern ihrer Prinzipien, in deren Namen sie früher Marie verachtet und misshandelt hatten. Marie, die Sklavin, rebelliert und nimmt Rache. Sie wird wohlhabend dabei und stopft ihre Hütte mit Konsumgütern voll. Was sie nicht mehr braucht, trägt sie zum Grab der Mutter. Je mehr die Männer von ihr abhängig werden, desto mehr wird sie gehasst. Sie weiss dies, und eines Tages verbrennt sie die Hütte, setzt in der Kirche während der Messe ein Tonband mit kompromittierenden Aufnahmen in Gang und verlässt das Dorf. Sie hat ausgelernt und ist frei geworden. Sie will André aufsuchen, jenen Mann, der ihr als einziger mit Respekt begegnet war und nun irgendwo in seinem Wanderkino den Film «La fiancée du pirate» aufführt.
Nelly Kaplan hat diese bissige, provokante und wohl auch männerfeindliche Satire mit bemerkenswertem burleskem Schwung inszeniert. Der Film zeugt von einem unbestreitbaren Talent. Jedoch bedient sie sich in ihrer Attacke gegen das Bürgertum und die Konsumgesellschaft derart grober und übertriebener, ja gehässiger Mittel, dass Glaubwürdigkeit und Verbindlichkeit weitgehend verlorengehen. Dafür machen sich altbekannte Klischees von Buñuels Gnaden breit. Nelly Kaplan verhält sich gegenüber den attackierten Bürgern nicht viel anders als diese gegenüber der Dienstmagd Marie, nur mit umgekehrten Vorzeichen, die vielleicht als «linksprogressiv» zu umschreiben wären. ul.

Produktion: Factory Films, Andy Warhol; Verleih: Rex; Regie, Buch und Kamera: Paul Morissey, 1968; Darsteller: Joe Dalessandro, Geraldine Smith, Patti Darbanville, John Christian, Maurice Bradell, Geri Miller, Candy Darling u. a.

Elemente zur Meinungsbildung über einen umstrittenen Film:

«Strichjunge werde ich nicht, es ist ein zu anstrengender und harter Job». So distanziert, berechnend, leidenschaftslos-kühl kann die Wirkung dieses umstrittenen und — nicht zuletzt — durch die Zensur (nur die englische?) hochgespielten Films aus der «Factory» Andy Warhols auf jüngere europäische Besucher sein. Lust- und leidenschaftslos ist ja schliesslich auch die Art, wie Joe, der Hauptdarsteller, als männliche Prostituierte an der 42. Strasse in New York für Frau und Kind Geld verdient. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren: Eigentlich könnte Joe ebensogut Schuhe putzen oder Wagen waschen, vorausgesetzt, dass der «Nebenzweck» der gleiche bleibt: Make money. «Make money» und «make sex» gehören zu den Pflichtübungen im Leben eines Strichjungen, von dem der Streifen einen Alltag zeigt. Was Vorrang hat, ist nicht immer leicht zu unterscheiden. Paul Morissey, der rechten Hand des nunmehr etablierten «Pop-Andy» aus dem New Yorker Underground, ist es gelungen, etwas von diesem «way of life» aufzuzeichnen. Nackte Körper und sexuelle «Befriedigungen» werden total entmythologisiert und bar jeder Werthaftigkeit mehr bloss- als dargestellt. Antiideologisch, antidogmatisch, antischauspielerisch hat man das genannt. Die Wirklichkeit wirkt trotzdem nicht ganz wirklich, weil nur die Oberfläche gezeigt wird. Das Realistische ist das Faktische, und das Faktische wird hier auf die Kategorien von Verbrauch und Gebrauch reduziert. So bekommt der Film eine Art dokumentarischen Charakter, der durch die Regie, die Kameraführung — es wurde im Stil des Direct-Cinema ohne Buch gedreht —, die Unbefangenheit des Hauptdarstellers, verstärkt und unterstrichen wird.

Über das, was auf diese Weise dokumentiert wird, gehen die Ansichten auseinander. Der nackte Joe und seine Körperteile? Der Warencharakter des Sex in der heutigen «american society»? Oder allgemeiner: Die Unfähigkeit zur Liebe in einer spätkapitalistischen Leistungswelt? So sehr der nackte Joe, mehr als Individuum denn als Person, im Mittelpunkt der (langen) Einstellungen und des ganzen Handlungsablaufs steht (oder liegt), so sehr wird man dieses Warhol-Produkt in soziokulturelle Zusammenhänge hineinzustellen haben. Wenn man sich mit der These einverstanden erklärt, wonach die amerikanische Zivilisation nur noch aus einem Trümmerhaufen besteht, wird es nicht allzu schwerfallen, einige dieser Trümmer wahrzunehmen, wobei dahingestellt bleiben mag, wie weit diese Trümmer von den Filmmachern als solche identifiziert werden oder wie weit sie in ihrer Intention als Bausteine einer neuen, von allen «Tabus» emanzipierten Gesellschaft funktionieren. Als Trümmer werden europäische Beobachter etwa folgende Tatbestände registrieren: Die beinahe totale Kommunikationslosigkeit — wenn die Partner reden, reden sie aneinander vorbei (als Beispiel: Joe und der Aktzeichner im Studio) —, die Oberflächlichkeit der Personen und der Gegenstände (es ist nichts mehr «dahinter»), die Kommerzialisierung und die Isolierung der Sexualität und die daraus folgende existentielle Langeweile. Hintergründige Dimensionen sind nicht mehr da, sie werden auch gar nicht mehr vermisst, geschweige denn gesucht. Fleisch ist Fleisch und Sex ist Sex. Im Grunde genommen wird alles gleichwertig und ist daher austauschbar: Geld, Personen, Bettücher, Busen usw. «Ich möchte am liebsten eine Maschine sein», hat Warhol einmal gesagt. Solche Perspektiven lassen bei vielen Besuchern ein Leeregefühl zurück. Der Tiefpunkt wird vielleicht am deutlichsten sichtbar bei der Einstellung, wo Joe mit seinem Kind am Boden spielt und ihm das Futter reicht. «Dort bin ich mir vorgekommen wie im Zoo!» Das Gefühl dieser Leere könnte sehr wohl den Umstand signalisieren, dass «Flesh» (Fleisch) zwar als ein wesentlicher Bestandteil

zur menschlichen Wirklichkeit gehört, dass diese aber nicht darauf reduziert werden kann. In diesem Sinne einer negativen «Beweisführung», sollte der Film auch im katholischen Raum nicht völlig totgeschwiegen werden! AE

(Die folgenden, in Auswahl wiedergegebenen Meinungen von Zuschauern — nach Besichtigung des Films vom ersten Eindruck her formuliert —, sind als weitere Elemente zur Meinungsbildung über diesen umstrittenen Film gedacht. Damit soll versuchsweise eine Forderung berücksichtigt werden, die in der «Filmberater»-Leserumfrage mehrmals gestellt wurde: Durch differenziertere, vielfältigere Meinungsdarstellung sei unserer pluralen Gesellschaft besser Rechnung zu tragen. Dazu können und sollen auch unsere Leserinnen und Leser beitragen, indem sie zu Artikeln und Filmbesprechungen in unserer Zeitschrift Stellung nehmen. Zuschriften werden veröffentlicht; die Redaktion behält sich das Recht zur Kürzung vor.)

Absolut positiv ist die sachliche und natürliche Darstellung der Sexualität zu werten, welche sich ausgesprochen von der voyeurhaften Art der gängigen Sexfilme abhebt. Jedoch kommt «Flesh» nicht über diese Darstellung hinaus. Es bleibt ein Dokumentarfilm, der in geradezu positivistischer Weise nur feststellt und beschreibt. (R. F.)

Wird der Film als sauber und anständig bezeichnet, weil er jede sexuelle Empfindung durch die perfekt unbeholfene Technik zerstört? Jedenfalls finde ich ihn eine langweilige Anhäufung von menschlichen Unzulänglichkeiten bis Entgleisungen — aber er «will» ja die öde Leere eines Menschen darstellen. (kd)

Der Film zeigt Sexualität natürlich und unverkrampft. Sie steht für sich. Kein romantischer Anstrich und kein metaphysischer Hintergrund werden zum Alibi. So kann der Film eine sachliche Diskussion des Gezeigten ermöglichen und erleichtern. Man spricht dann vielleicht von Freiheit und erahnt eine mögliche Zukunft. (. . .) Allerdings dürfte man dann die im Film gezeigten Opfer — zum Beispiel Transvestiten — unserer repressiven Gesellschaft nicht vergessen. Und hier müsste gerade in Kreisen, die gesellschaftskritischen Fragen offen gegenüberstehen, die Diskussion beginnen. Denn die Befreiung des Sexus, die der Film vorführt, könnte vielleicht ganz einfach blosser Schein sein. (L. S.)

Warum nur stehen vor «Flesh» die Leute Schlange — und der neueste Bresson ging leer aus? Ist es die Zeit, die so «modern-aufgeklärt» sein will? Man muss «Flesh» gesehen haben?! Doch «Flesh» rapportiert ja «nur», reisst auf, lässt liegen. Predigt nicht von neuer Moral — von was denn? Etwa einer neuen Gesellschaft? Prost, da können wir uns ja freuen! Und wenn dem Menschen wirklich nur noch der Körper zur «Verfügung» steht? (ew)

Ich bin auch sitzen geblieben, aus Neugierde, obwohl mich der Film stellenweise langweilte. Friedliche Bürger scheinen nach allem zu lechzen, was nach «Underground» riecht. Für sie haftet an solchen Konsumprodukten etwas Verbotenes, Teuflisches. Aber gerade im «Etwas-Verbotenes-tun-Wollen» zeigt sich der Beginn einer Befreiung aus der bürgerlichen, neurotischen Verklemmtheit. Der Soziologe Gerd Albrecht stellt fest, dass das Betrachten von Filmen einem Probe-Handeln gleichkommt. Gerade der Untergrund-Film bietet ideale Möglichkeiten eines probeweisen Ausbruchs aus der bürgerlichen Wertordnung. Dieser Ausbruch muss aber nicht zwangsweise zu einer Veränderung führen. Der Betrachter kann den Film lediglich als «psychohygienisches Ventil» gebrauchen. Veränderung, das heisst ein neues Bewusstsein, tritt erst dann ein, wenn ein Umdenken beginnt. (W. F.)