Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 1

Rubrik: Filmkritik

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: 14.07.2025

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

FILM KRITIK

Dällebach Kari

Produktion: Schweiz, 1970
Regie: Kurt Früh
Buch: Kurt Früh nach der Dällenbach-Biographie von Hansruedi Lerch (Lukianos-Verlag)
Kamera: Fritz E. Maeder
Chanson: Mani Matter
Darsteller: Walo Lüönd, Lukas Ammann, Annemarie Düringer, Ellen Widmann, Fritz Nydegger
Verleih: Rialto-Film, Zürich

uj. Karl Dällenbach (1877–1931), Coiffeurmeister zu Bern, ist zu seinen Lebzeiten noch über die Stadtgrenzen hinaus als Original bekannt geworden. Als Kind bereits unter seinem Geburtsleiden, einer Hasenscharte, leidend, auch in seinem späteren Leben immer ein Opfer des Spottes, hat er unentwegt den verzweifelten Kampf geführt, von seinen Mitmenschen als einer der ihren anerkannt zu werden. Seine schärfste Waffe in diesem Bemühen war sein ungebrochener Humor und sein angeborener Mutterwitz. Doch er blieb zu seinem grossen Kummer immer ein Aussenseiter, einer, zu dem man gerne hinging, um sich den neusten Witz anzuhören, nicht aber, um ihm wahre Gemeinschaft anzubieten. Eine Reihe schwerer Schicksalsschläge – so etwa blieb seine Liebe zu einer Fabrikantentochter unerwidert, weil deren Eltern ein Coiffeur als Schwiegersohn nicht standesgemäss erschien – machten ihm schwer zu schaffen. Sein ungebrochener Humor vermochte nicht darüber hinwegzutäuschen, dass Kari mehr und mehr unter seiner Einsamkeit zu leiden begann. Er versuchte im Alkohol zu vergessen. 1931 wählte der nun auch von unheilbarem Krebs gezeichnete Mann den Freitod in der Aare. Dällebach Kari war nicht der lustige Witzbold, den die Legende aus ihm machte, sondern ein von Tragik umgebener Mensch, bei dem Leidensgenossen immer gute Aufnahme fanden.
Kurt Früh («Polizischt Wäckerli», «Hinter den sieben Gleisen», «Der Teufel hat gut lachen», um nur drei seiner wichtigsten Filme zu erwähnen) hat die verfälschte Legende um Dällebach Kari weitgehend beiseite gelassen und sich dafür um so intensiver um den Menschen Dällenbach gekümmert. So ist der Film nicht der Dialekt-Schwank geworden, den viele erwartet hatten, sondern ein verhaltenes, im Grundton trauriges Werk, wenn auch der spröde Humor Karis nicht zu kurz kommt. Das Besinnliche macht denn auch die Stärke des Filmes aus, der dazu angetan ist, das in den letzten Jahren stark angeschlagene Image des Schweizer Dialektfilms ein wenig aufzupolieren.
Neben der einfühlenden Darstellung eines Aussenseiterschicksals hat manches andere noch zum Gelingen – von einem solchen darf gesprochen werden – des Films beigetragen. So darf Kurt Früh für sich in Anspruch nehmen, aus einer mässigen literarischen Vorlage eine brauchbare und über Weite Stellen sogar gute Story gebaut zu haben. Seine Regie ist diskret, fast unscheinbar, zeugt aber von handwerklichem Geschick und gutem Geschmack. Selten erliegt er der Versuchung, eine komische Szene zu überdrehen, und fast immer sucht er auch in den handfesten Szenen Grobschlächtiges zu vermeiden. Einige wunderschöne Rückblenden – sehr stilsicher eingesetzt – erregen die Aufmerksamkeit des Kenners, ebenso die enorme Sorgfalt und Pflege des unscheinbaren Details. Was in den Möglichkeiten des doch sehr beschränkten Produktions-Budgets lag, wurde getan, um die Atmosphäre in Bern der frühen dreissiger Jahre spürbar werden zu lassen. Einige unschöne Patzer vermögen den erfreulichen Gesamteindruck des Werkes kaum zu trüben.
Was wäre indessen «Dällebach Kari» ohne den Schauspieler Walo Lüönd, der dem Kari seine Gestalt lieh. Da sitzt jede Geste, stimmt jede Bewegung, und da ist vor allem ein Hineinleben in jene Gestalt zu verspüren, die so viele Gesichter hat. Ob fast arroganter Witzbold oder vereinsamter Mann, ob von Schicksalsschlägen verfolgte oder in der trügerischen Sicherheit des Betrunkenen auftretende Figur, immer hat sich Lüönd in der Hand, bestechend sicher und mitunter einen kaum fühlbaren Hauch von Understatement ausspielend. Das ist grossartige Schauspielkunst, die dem Film auch über jene wenigen Stellen hinwegzuhelfen vermag, die nahe an den Rand des Kitsches oder des Klamauks führen. Auch die übrigen Schauspieler – alles bekannte Gesichter aus dem schweizerischen Theaterleben und dem Fernsehen – scheinen sich in ihren Rollen wohlzufühlen. Eine Ausnahme ist hier Hans Gaugler, der in der Gestalt eines Stromers orakelhaft immer wieder auf das nahe Ende Dällenbachs hinweist. Er ist immer eine Spur zu laut und zu nahe am schlechten Heimatschutztheater. Doch das liegt vielleicht an der Rolle, die nicht so ganz in den Film hineinpassen will.
Der Kameramann Fritz E. Maeder hat atmosphärisch dichte Bilder geschaffen, indem er die Skala des Schwarzweissen sowie Licht und Schatten gekonnt ausnützte. Auch hier besticht die Sorgfalt, mit der gearbeitet wurde, und die fast pedantische Liebe zum soignierten Detail. Richtige Versager gibt es wenige. Zu erwähnen wären da etwa die in Schriftdeutsch gesprochenen Zwischenkommentare (z.T. aus den «Leichenreden» von Kurt Marti), die als Stilbruch zu bezeichnen sind, im Gegensatz etwa zum stimmungsvollen Berndeutsch-Chanson des Berner Troubadours Mani Matter. Auffallend schlecht in den Kommentaren ist der Hang zur moralischen Lektion, die irgendwie erzwungen und deplaziert wirkt, weil sie aus den Bildern hervorgeht und des gesprochenen Wortes gar nicht mehr bedarf. Und dennoch: «Dällebach Kari» ist, so will mir scheinen, ein Glücksfall für den Schweizer Film, weil er – ohne künstlerische Ambitionen, aber trotzdem mit sauberer Handwerkskunst gefertigt – den gepflegten und unter die Oberfläche dringenden Unterhaltungsfilm pflegt, der für die Filmproduktion eines kleinen Landes eine unumgängliche Notwendigkeit ist.

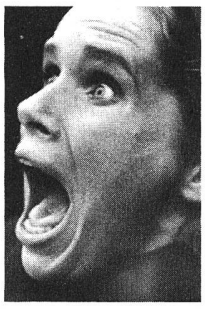
Zwei Beiträge zum neuen Bergman-Film

Passion

Produktion: Schweden, 1969
Regie: Ingmar Bergman
Kamera: Sven Nykvist
Darsteller: Max von Sydow (Andreas Winkelman), Liv Ullman (Anna Fromm), Bibi Andersson (Eva), Erland Josephson (Elis)
Verleih: Unartisco, Zürich

uj. Der Schwede Ingmar Bergman ist nicht nur in kirchlichen Kreisen eine heissumstrittene Persönlichkeit des Films. Er, ohne dessen Wirken der moderne schwedische Film undenkbar ist, hat mit seinen Filmen immer wieder Diskussionen hervorgerufen, hat insbesondere auch jene auf den Plan gerufen, die sich sonst um das Medium Film nur wenig kümmern. Unbestritten ist, dass seine Filme, wie immer auch ihre Thematik war, den Zuschauer herausgefordert haben, ja ihm den Zwang auferlegt haben, sich mit einer Sache ernsthaft auseinanderzusetzen. Bergmans Problematik kreist seit jeher um existentielle Fragen des Menschen: um die Einsamkeit und die Lebensangst (etwa in «Wilde Erdbeeren»), um die brennende Frage nach dem Jenseits («Das siebente Siegel»), die Frage nach Gott («Wie in einem Spiegel», «Abendmahlsgäste»), um die Beziehung der Menschen zueinander («Persona»). Etwas leichtfertig ist Bergman von vielen als «verzweifelter Sucher nach Gott» abgestempelt worden. Das ist eine Verallgemeinerung, mit der darüberhin weggesehen wird, dass es dem Filmschöpfer in seinem Gesamtwerk wahrscheinlich wesentlich mehr um das Erkennen des Menschen, seine Nöte und Hoffnungen, also seine Existenz überhaupt geht.
Spätestens mit seiner sehr kompakten Färo-Trilogie – benannt nach dem schwedischen Eiland, auf dem die drei Filme spielen – wird indessen klar, dass Bergman weniger ein Sucher Gottes als vielmehr ein Frager nach dem Menschen ist. Alle drei Filme – «Die Stunde des Wolfs», «Schande» und «Passion» – befassen sich, in allerdings recht pessimistischer Weise, mit der Verhaltensweise des Menschen, wobei nun allerdings die Fragen nach einer höheren, überirdischen Macht nie ausgeschlossen

werden. Es ist in dieser Trilogie ein ungeheuer systematisches Vordringen in psychische Bereiche zu verspüren, das vorerst einmal zutiefst erschütternd wirkt, dann aber auch zu einer Selbsterkennung des Menschen führt, die zwar brutal, aber für eine Veränderung notwendig ist.
Bergmans «Passion» ist letztlich nur im Kontext mit den zwei vorangehenden Filmen zu verstehen. Probleme um menschliches Verhalten werden in «Die Stunde des Wolfs» und in «Schande» aufgegriffen. In «Passion» dann findet so etwas wie eine Zusammenfassung statt, d.h. der Regisseur bietet ein «Extrakt» seiner Erkenntnisse an, klar, direkt und ohne die sonst von Bergman so oft praktizierte Verschlüsselung. Was in den beiden vorangegangenen Schwarzweiss-Filmen sehr bewusst stilisiert und in der Form der Allegorie über die Existenz des Menschen ausgesagt wurde, findet nun hier in einem Farbfilm eine erstaunlich realistische Erläuterung.
Vier Personen begegnen einander in «Passion» auf einer Insel, in einem sozusagen sterilen Raum, der praktisch von den Einflüssen der Umwelt abgesondert ist und gerade deshalb menschliche Verhaltensweise und Denkart sichtbar macht. Bergman steckt den Menschen in die Retorte, um ihn analysieren zu können. Vier Menschen sind es, die wenig Gemeinsames haben, ausser dass sie ihr Leben auf einer Lüge aufbauen. Da ist der 48jährige Andreas Winkelman, der ein moderner Eremit geworden, nachdem seine Ehe angeblich gescheitert ist, und der das vermeintliche Unrecht, das ihm die Welt zugefügt hatte, mit kleinen Gaunereien vergelten wollte. Seine Lüge ist die Flucht vor der Gesellschaft, in die er sich nicht zu integrieren vermag und der er glaubt entfliehen zu können. Anna Fromm umgibt sich mit den Attributen der schwergeprüften Frau, die bei einem Autounfall Mann und Sohn verloren hat. Um diesen Schicksalsschlag herum baut sie ihr Leben auf, selbstquälerisch und verschlossen. Es fehlt ihr die Bereitschaft, zuzugeben, dass ihre Ehe bereits vor dem Unfall – der vielleicht gar nie stattgefunden hat, sondern Imagination ist – durch ihre Kommunikationsschwierigkeiten zur Farce geworden ist. Auch das Ehepaar Eva und Elis hat sich auseinandergelebt. Die eheliche Verbindung ist nur noch morsche Fassade. Eva vermag ihre Liebe nicht zu äussern und leidet an ihrer Bedeutungslosigkeit. Elis stürzt sich sinnlos in seine Arbeit, um seine Unzufriedenheit zu verdrängen. Er glaubt zudem, das Wesen des Menschen an dessen äusserlichen Form, in der Photographie nämlich, erkennen zu können.
Die Konfrontation dieser vier Menschen führt zu einer schonungslosen Aufdekkung ihrer Charaktere. Die Lügengebilde fallen in sich zusammen, zurück bleibt eine verzweifelte Leere. Um ihren letzten Halt beraubt, fallen sie in eine hoffnungslose Einsamkeit, die Bergman dem Tod des Menschen gleichsetzt. Der Regisseur ist nun aber weit davon entfernt, die Tragödie der Menschheit – dafür steht der Film – in der Konzentration der vier Schicksale allein darzustellen. Er zeigt mit aller Deutlichkeit, dass das Scheitern nie einzig auf persönlicher Schwäche und Unfähigkeit beruht, sondern dass eine Reihe von Faktoren bestimmend mitwirken. Wie Katalysatoren wirken deshalb die seltsamen Ereignisse, welche die vier Personen auf der Insel aus ihrer Beschäftigung mit sich selber herausreissen: Da taucht ein eigenwilliger Kauz auf, der sich charakterlich nicht erfassen lässt und dessen Lebensgewohnheiten im dunkeln bleiben und der wohl deswegen von einer anonymen Masse zu Tode gehetzt wird. Da findet Winkelman eines Tages im Walde einen Dackel, der mit einem fachgerechten Henkerstrick getötet werden sollte, verstümmelte Schafe werden aufgefunden, und ein einsamer Hof geht in Flammen auf, weil ein Tierquäler ein Pferd mit Benzin übergossen und angezündet hat. Taten sind das, die für die Grausamkeit der Menschen dastehen, Taten, wie sie täglich überall in der Welt geschehen (nicht nur an Tieren) und uns in der Verzweiflung zum Rückzug ins eigene Schneckenhaus, in die scheinbare Geborgenheit des Nichtwissens bewegen könnten. Hier wiederholt Bergman mit aller Deutlichkeit seine These aus «Schande», wonach der Mensch sich schuldig macht, wenn er sich der Konfrontation mit der Umwelt entzieht und sich in den unbedeutenden Kreis seiner persönlichen Lebensprobleme zurückzieht.
Bergmans Film hat einen zutiefst pessimistischen Grundton. Das Menschenbild, das er entwirft, ist düster und ohne Hoffnung. Es gibt kaum einen anderen Film des schwedischen Meisterregisseurs, der den Zuschauer so stark und direkt trifft. Dafür gibt es nur einen Grund. Bergman, der ewige Frager und Skeptiker, hat eine Antwort für den Zustand der Menschheit gefunden und sie mit allen Konsequenzen am Modellfall formuliert. Das Erschrecken – das letztlich ein Erschrecken vor sich selber ist – rührt von der Bemühung um das Blosslegen der Wahrheit her. Bergman ist dem Wesen des Menschen, seiner Ichbezogenheit, seinem Egoismus und seiner Beziehungslosigkeit zum Nächsten auf den Grund gekommen. Er ist damit unüberhörbar an die Wurzeln allen Übels auf dieser Welt vorgestossen.



Passion: Leidenschaft, die Leiden schafft

«Passion» zeigt die Leidensgeschichte einer Entfremdung in der Vereinzelung und des Scheiterns auf der Suche nach der Wahrheit. Am Ende wird der «Held», Andreas, zwischen der zurückgewünschten, konfliktarmen Einsamkeit und der weggeschickten, Konflikte schaffenden jungen Witwe Anna hin- und hergerissen – und setzt sich nach

«Passion» von Ingmar Bergman: das dritte Opus der Färo-Trilogie mit Liu Ullman und Max von Sydow

einigem Zögern einfach hin. Eingeklemmt zwischen zwei Lebensmöglichkeiten bleibt er in seiner Entscheidungsverweigerung gefangen. Wird er hier nun ewig sitzen bleiben, mitten auf der Strasse? Oder könnte Anna vielleicht einmal zurückkommen und ihm so eine Entscheidung aufdrängen? Oder wird er selber sich doch noch einmal aufraffen und gehen, nach links oder nach rechts? – Bergman gibt keine Antwort auf diese Fragen; aber mit einiger Sicherheit lässt sich wenigstens das eine annehmen, dass er seinen Hauptdarsteller Max von Sydow wohl in einen nächsten Film hineinretten wird um ihn dann wahrscheinlich wieder irgendwo sitzen zu lassen. Hoffnung scheint Bergman also lediglich je in seinen nächsten Film, d.h. in sich selber, zu setzen, während er gleichzeitig seinen «Seelenkrebs» immer weiterwuchern lässt. Solch egoistischer, fast trotziger Pessimismus mag tatsächlich Symptom für eine regressive Entwicklung des schwedischen Regisseurs sein, vielleicht ist er aber auch den Kritikern anzulasten, die selber solchem Pessimismus huldigen wollen?

Wir wollen dennoch versuchen, eine (dialektisch-theologische) «aufbauende Botschaft» aus diesem Film herauszulesen. Andreas hat sich, nachdem seine Frau ihn verliess, in seiner Einsamkeit leidlich eingerichtet, indem er lernte, sich selber und seine Vergangenheit – halb verdrängt, halb angenommen – zu ertragen; Konflikte bieten sich keine, bis die anderen kommen, sein selbstgewähltes Gefängnis aufbrechen und Fragen stellen. Wenn Anna vorgibt, ständig nach Wahrheit und Ehrlichkeit zu trachten, dann muss Andreas sie und sich selber durchschauen, muss schliesslich erkennen, dass die so auf die eigenen Erwartungen fixierte Wahrheit zur Lüge gerinnt – für Anna wie für ihn selber. Wenn Eva ihn grossmütig der anderen überlässt, obwohl sie und Andreas ganz glücklich zu zweit vereinsamen könnten, zieht er die scheinbare Sicherheit dem Risiko vor, dass Elis – oder Anna? – seine Zuneigung zu Eva weiterhin stören könnte. Wenn Elis, der Architekt, mit Geschick, aber ohne Berufung, zynisch seine Mitmenschen ins Glanzpapier bannt und diese «Bilder» ihm als wahrer gelten als die Menschen selber (vgl. das Photo von Eva, der lächelnd–«migränekranken» Frau!), dann muss Andreas verstehen, dass er sich weder von sich selbst noch von den andern «ein Bild machen» kann. Schliesslich sollte er das Erbe Johans, des «verrückten» Alten mit dem Karren, nach dessen Selbstmord antreten: Das Leiden am Leben, das sich nicht aufhalten lässt!

Weder Andreas noch Bergman selbst können Gott / Wahrheit / Sinn des Lebens/Identität finden und festhalten, weil all dies nicht einfach zu haben ist; ebensowenig wie Eva ihren Kinderglauben an das «Bild» vom wunderschönen, langbärtig über der Erde schwebenden Vatergott bewahren konnte. Denn auch für die Wahrheit wie für den Sinn des Lebens gilt: «Du sollst dir kein Bildnis machen!», das zweite Gebot, das Max Frisch in seinem Tagebuch (Knaur) eben gerade nicht auf Gott allein, sondern auf den Mitmenschen bezogen wissen will. Wo die Wahrheit nicht mehr gesucht, der Sinn des Lebens nicht mehr gelebt, der Nächste nicht mehr frei geliebt und Gott nicht mehr als in der Geschichte werdend verstanden wird, da gerinnen die Wahrheit zur Lüge, der Sinn zum Unsinn, die Liebe zum Zynismus, und Gott stirbt!

Vielleicht ist Bergman deshalb unfähig, die Einsicht in diese Dialektik des Lebensprozesses zwischen Schein und Sein zu gewinnen, weil er mit jedem Film alles erreichen und die Fortbewegung aufhalten will, weil er nicht von einer Station zur nächsten unterwegs sein, sondern gleich an der Endstation ankommen möchte?

Un homme qui me plaît

(Der Mann, der mir gefällt)

Produktion: Frankreich, 1969
Regie: Claude Lelouch
Darsteller: Jean-Paul Belmondo, Annie Girardot, Maria-Pia Conte, Marcel Bozzuffi
Verleih: Unartisco, Zürich

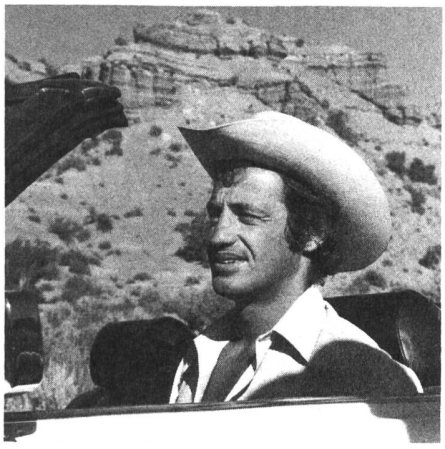
rn. Der Franzose Claude Lelouch («Un homme et une femme») ist zum Orpheus der siebenten Kunst geworden: Seine Filme sind lyrische, bisweilen beglückende und manchmal traurige Liebeserklärungen von bewegender Schönheit. Lelouch wird damit zum modernen Minnesänger, zum Zelluloid-Troubadour, der die Laute mit der Kamera vertauscht hat, zum galanten Rattenfänger, dem die Verliebten nachlaufen wie weiland die Kinder seinem Kollegen aus Hameln.

Was die amourösen «Lelouchiaden» indessen von louchem Kitsch trennt, ist nicht nur Ästhetik. Es sind vielmehr Geschmackssicherheit und Menschlichkeit. Bei Lelouch offenbart sich das erstaunliche Verständnis eines sensiblen Mannes für die weibliche Seele in ihren feinsten und feinfühligsten Schwingungen, für die zartesten und leisesten Zwischentöne im Bereiche der Liebe zwischen Mann und Frau. Es sind Erlebnisse, die jenseits bürgerlicher Moralschranken liegen, wie denn Lelouch auch soziale Barrieren mit Nonchalance wegräumt: Seine Heldinnen und Helden kennen nur seelische, nicht aber materielle Probleme. Ihre Zugehörigkeit zum Jet-Set atmet den Duft der «grossen weiten» Peter-Stuyvesant-Welt mit Pan-Am-Appeal.

Und trotzdem: «Un homme qui me plaît» ist die poetische Liebesgeschichte zweier Menschen, die sich aus ihren festen Bindungen nicht lösen können und deren Liebe ohne Zukunft ist. Doch ihre Begegnung trägt nicht den Stempel des Abenteuers – sie wird unauslöschliche Erinnerung bleiben; Erinnerung, die bei der Frau wohl tiefere Spuren hinterlassen wird als beim Mann.

Das Glück des liebenden Paares, einer Filmschauspielerin und eines Komponisten, die sich beide zu Dreharbeiten in die Vereinigten Staaten begeben haben, wird gleichsam symbolisch in einer «Traumreise» durch die gewaltige Landschaft des amerikanischen Südens dargestellt. Diese Liebes-Odyssee von Los Angeles über Las Vegas nach New Orleans wird von Lelouch zu einem unterhaltsamen, schönen und zuweilen ironischen «Optical» gestaltet. Einem unwiderstehlichen Belmondo, der den

Komponisten, einen charmanten Schwindler im Reiche Amors, von entwaffnender Schlagfertigkeit, spielt, steht die als Filmschauspielerin eine Filmschauspielerin mimende Annie Girardot gegenüber, in deren erstaunlichem Spiel keine falschen Töne, keine verlogenen Sentimentalitäten aufklingen. Da ist die Skala der Zwischentöne menschlicher Beziehungen echt: Es ist (wie bereits in «Un homme et une femme») erstaunlich, wie Lelouch seine Hauptdarstellerinnen (damals war es Anouk Aimée) mit instinktiver Sicherheit zu führen vermag.
«Wie oft betrügst du deinen Mann» wird die Frau während der Tage intensivsten Liebeserlebens von ihrem Geliebten gefragt. «Jedesmal, wenn ich einen Mann treffe, der mir gefällt», gibt sie zurück. Und fügt leise bei: «Doch das geschieht sehr selten.» Fast ebenso selten geschieht es, dass in einem Film Unterhaltung und wahre Gefühle in derart stilsicherer Form vereinigt sind. Aus «Un homme qui me plaît» ist ein «Film qui me plaît» geworden.



Jean-Paul Belmondo und Annie Girardot beweisen ihr grosses schauspielerisches Talent im Unterhaltungsfilm «Un homme qui me plaît» von Claude Lelouch

The Cheyenne Social Club

Produktion: USA, 1970
Regie: Gene Kelly
Buch: James Lee Barrett
Darsteller: James Stewart, Henry Fonda, Shirley Jones, Sue Anne Laugdon
Verleih: Monopole-Pathé, Genf

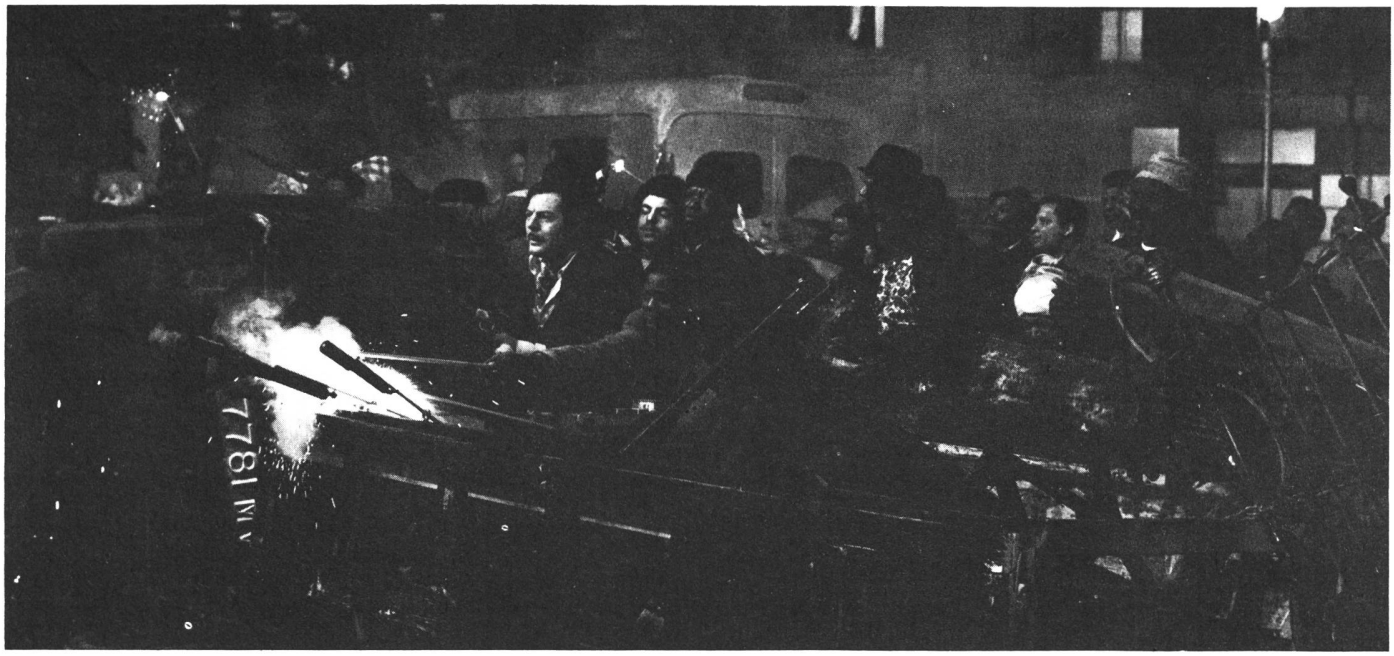
bj. Was sich da wohl Drehbuchautor und Produzent, James Lee Barrett, gedacht haben mag? Wollte er der Originalität eines Peckinpah, Mankiewicz oder Fraker nacheifern, die sich in ihren letzten Filmen klar definierter Randfiguren des Western angenommen haben?
Jedenfalls führt hier der ambitiöse, da äusserst riskante Versuch, die Welt des Western ins Gewitzte, ja Komische zu tauchen, zu einer hoffnungslosen Totgeburt. Dabei wäre die Idee gar nicht so übel: Zwei Cowboys reiten von Texas nach Wyoming, wo James Stewart von seinem erschossenen Bruder einen Saloon erben kann. Verlegen nimmt er das Geld entgegen, ahnungslos will er das Haus besichtigen. Hinter ihm her zu trotten hat stets der noch naivere Henry Fonda, der irgend noch so etwas wie die zwiespältig mythische Treue des Westerners verrät, folgt er nun doch bereits seit zehn Jahren seinem Freund, ohne sich je darüber Gedanken gemacht zu haben, warum und wozu.
Nun, der Saloon, als «The Cheyenne Social Club» ein Begriff in der Stadt, entpuppt sich als ein Bordell, das – nach amerikanischer Manier – sehr happy und bieder zu sein hat. Stewart fühlt sich da natürlich nicht besonders wohl, wenn ihm auch dieses oder jenes im neuen Lebensstil schmeichelt, was Fonda selber gar nicht gefallen will. Und wo sich dann Stewart, seiner tiefen Texas-Überzeugung gewissenhaft folgend, gegen das Bordell wendet und die so hilflosen Mädchen entlassen will, scheint sich Fonda plötzlich mit der weiblichen Gesellschaft ganz angenehm zu arrangieren.
Es kommt dann doch anders als geplant, für das Happy-End für jedermann ist gesorgt. Wobei man Schritt auf Tritt zum voraus weiss, was kommt; wobei kurzatmige, wiederholte Gags offenbar in Atem halten sollen; wobei die beiden talentierten Stars unentwegt die Verlegenen, Tolpatschigen mimen müssen, denen man von den Blauen Bergen her ansieht, dass sie sich nicht wohlfühlen in dieser neuen Welt.
Nicht nur die Darsteller, auch die Idee vom Bordell als nahezu historisch gesegnete Institution und eigentlicher Mythos, gegen den der sture Westerner ankämpft und dann doch im letzten Augenblick die Flucht ergreift, liegen hier völlig brach. Die Persiflierung des Kampfes des Einsamen und Rechtschaffenen, der, selbst wenn er damit allein gegen alle steht, für seine Idee einsteht, der Ausbruch aus der Beispielhaftigkeit eines «High Noon» – das hätte einen vergnüglichen, hinterhältigen Film abgeben können. Doch Gene Kelly fühlt sich hier, erwartungsgemäss, nicht in seinem Element; sein Raffinement, seine Eleganz, oft auch die Melancholie und Liebenswürdigkeit seiner Inszenierung verstärken höchstens noch die verschwommenen Bemühungen um Psychologisierung; der geradezu peinlich rührselige, weiche und schwatzhafte Dialog hätte wohl auch eine präziser zupackende Regie zum Straucheln gebracht.

Leo the Last

(Leo der Letzte)

Produktion: Grossbritannien, 1969
Regie: John Boorman
Musik und Songs: Fred Myrow
Darsteller: Marcello Mastroianni, Billie Whitelaw, Clavin Lockhart, Glenna Forster Jones
Verleih: Unartisco, Zürich

uj. John Boorman hat mit seinen zwei Filmen «Point Blank» und «Hell in the Pacific» zwei Filme geschaffen, die mehr im Verborgenen liefen, den Kennern aber ihrer aussergewöhnlichen Qualität wegen angenehm auffielen. «Leo the Last», mit dem Regiepreis am Festival von Cannes 1970 ausgezeichnet, ist eine weitere Talentprobe dieses Regisseurs, wenn ihm auch die Geschlossenheit der vorangegangenen Werke fehlt. Da wird wieder einmal das Dilemma eines Filmschöpfers augenfällig, der mit zwei aussergewöhnlichen Talentproben zu einem Namen kommt und dann mit einem weniger geglückten Werk die erhoffte Publizität erreicht, die seinem früheren Schaffen wohl besser angestanden hätte.
Indessen: schlecht etwa ist «Leo the Last» keineswegs. Man vermag diesem Film mancherlei Reize abzugewinnen, ja kann ihn sogar als eine über weite Strecken geglückte Parabel auf die vielschichtigen und komplexen Probleme unseres Verhältnisses zur Dritten Welt interpretieren, ein Gleichnis allerdings, das des Schreckens nicht entbehrt. Die Geschichte ist klar und einfach: Prinz Leo, der Ornithologe, kommt nach dem Tode seines Vaters von ausgedehnten Expeditionen auf sonnigen Inseln ins trübe London zurück. Seine Beobachtungen gelten nun nicht mehr exotischen Vögeln, sondern den Tauben und den Menschen in der armseligen Gasse, die seinem Prunkhaus gewissermassen zu Füssen liegt. Kleine Leute wohnen da, allein gelassen mit ihren Sorgen und Nöten, den Mächtigen ausgeliefert, froh, wenn sie, wie die Tauben unter dem Himmel, genügend Nahrung auftreiben können. Leo, ein Menschenfreund auf Distanz (er beobachtet das tägliche Leben in der Gasse mit dem Fernrohr), wird nach und nach in das Geschehen hineingezogen, kann sich den Schicksalen der weissen und farbigen Bewohner nicht mehr entziehen, hilft und muss gleichzeitig erkennen, dass er – als Be-



sitzer der Gasse – Ausbeuter der Armen ist. Er zieht die Konsequenzen und will seinen Besitz den Armen verschenken. Damit aber gerät er in Konflikt mit Interessenvertretern auf weisser und farbiger Seite und wird als verrückt erklärt. Was bleibt ihm anderes übrig, als gemeinsam mit den Besitzlosen gegen sein Haus – einem Prunkstück traditioneller Scheinkultur des Wohlstandes – zu ziehen und es in einem gigantischen Finale abzubrennen. «Ihr brennt», schreit ein junger Farbiger den im Hause verschanzten Bewahrern unmenschlicher Zustände zu, «nur wisst ihr es noch nicht!» Ist das faustdicker Symbolismus oder verkappte Apokalypse? Wahrscheinlich beides ein wenig.
Nun, restlos glücklich will man über den Film nicht werden. Das Genre des Unterhaltungsfilms will zum brennenden Problem ungerechter Güterverteilung auf der Welt nicht so recht passen. Alles bleibt da ein wenig unverbindlich und auch geschmäcklerisch. Das Anliegen des Films ist zu schwer, als dass ihm mit einem leichtfüssigen und gewiss brillanten Film beizukommen wäre. Darüber vermag selbst Marcello Mastroianni, der den Leo gewiss mit echter Anteilnahme und feiner Schauspielkunst mimt, nicht hinwegzutäuschen.

«Leo the Last» von John Boorman ist ein Gleichnis für die ungerechte Verteilung der Güter in der Welt

ARBEITSBLÄTTER ZUR FILMKUNDE

Stichworte zu einer kleinen Hermeneutik des Kinos (II)

Wir können den «hermeneutischen Zirkel» auch informationstheoretisch erklären: In der Informationstheorie gilt, dass für den Austausch von Nachrichten zwischen einem Sender und einem Empfänger bei diesen beiden Polen des Informationsflusses ein gemeinsamer, übereinstimmender Zeichenvorrat vorhanden sein muss, damit die ausgesandte Nachricht beim Empfänger oder Adressaten überhaupt ankommen und verstanden werden kann (vgl. dazu: K. Steinbuch, Die informierte Gesellschaft; rororo TB 6612/13). Diese informationstheoretische Überlegung zeigt uns, dass Vor-Urteile oder Vor-Verständnisse im hermeneutischen Sinne, wenn wir sie vereinfachend mit dem Zeichenvorrat des Empfängers gleichsetzen, durchaus eine positive Bedeutung für den Verständigungsprozess haben, weil ohne sie ja kein Verstehen zustande kommen könnte, da die ausgesandte Nachricht (von der Leinwand her) beim Zuschauer an nichts anknüpfen könnte. Allerdings kann nun informationstheoretisch nur dasjenige wirklich als Nachricht/Information gelten, was dem Empfänger über die gemeinsamen Zeichen hinaus etwas Neues bringt, was also – hermeneutisch ausgedrückt – seinen Horizont erweitert und über die vorhandenen Vor-Urteile hinausführt, diese sozusagen erschüttert und verwandelt. Wenn die «Nachricht» immer nur die selben Zeichen wiederholte, dann verfestigte sie lediglich meinen Horizont, anstatt ihn zu erweitern und behinderte damit meine geistige und seelische Entwicklung, was schliesslich zu verhärteten (negativen) Vor-Urteilen, anstatt zu je neubegründeten Urteilen und Entscheidungen führt. Es wird damit klar, dass für den Filmbetrachter jede neue Kinoerfahrung, die er sich zu verstehen bemüht, ein Risiko bedeutet, weil er mit dem Willen zu Reflexion und Horizonterweiterung seine vorhandenen Vor-Urteile überprüfen und aufs Spiel setzen muss.

Kino ist Spiel

Hiermit sind zwei Stichworte gefallen, die uns wiederum einige Schritte weiterbringen können: Das erste Risiko werden wir später unter psychologischem Aspekt wiederaufnehmen und wenden uns also zunächst dem zweiten zu. Wir haben gesagt, dass wir im Kino unsere Vor-Urteile «aufs Spiel setzen» müssen und wollen nun sehen, welch ernsthafte Sache mit dieser Redensart angedeutet ist. Dass wir unsere Kinoerfahrung als Spiel verstehen dürfen, lehrt uns etwa ein Gedicht des französischen Filmregisseurs Jean-Luc Godard: «Lettre à mes amis pour apprendre à faire du cinéma ensemble». L'Avant-Scène CINEMA, No. 70, Paris 1967). Kino also ist Spiel und «Une règle du jeu» (eine Spielregel) gibt es nur insofern, als der