

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 24 (1972)
Heft: 18

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

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

FILM KRITIK

Family Life

(Familienleben)

Produktion: Grossbritannien, 1971
Regie: Kenneth Loach
Buch: David Mercer
Kamera: Charles Stewart
Musik: Mark Wilkinson
Schnitt: Roy Watts
Darsteller: Sandy Ratcliff (Janice),
Bill Dean (Vater), Grace Cave (Mutter),
Malcolm Tierney (Freund), Hilary Martyn
(Schwester), Michael Riddall
(Dr. Donaldson), Allan MacNaughton
(Mr. Carswell)
Verleih: Monopol-Film, Zürich.

Gibt man sich Spekulationen hin, wenn man in dem in tiefer Agonie liegenden englischen Filmschaffen Tendenzen sieht, die in ihrer Kongruenz oder zumindest in ihrer Verwandtschaft eine neue Bewegung verraten lassen? 1970 liess Kenneth Loach mit seinem Zweitlingswerk, «Kes», aufhorchen: einer feinfühligem und kritischen Darstellung, wie zerstörerisch, ja feindlich die Welt der Erwachsenen auf Träume, Erleben und echtes Reifen eines Jungen wirkt. Ein Jahr später erinnert der 27jährige Barney Pratts-Mills mit «Bronco Bullfrog» – seinem überaus sympathischen Erstlingswerk – an Loach: individuelles Schicksal wird mit soziologischem und psychologischem Hintergrund (aus dem Arbeitermilieu) verkoppelt; die Lebens- und Erlebnismöglichkeit der jungen Generation zerschellt am Unverstand, an der normierten Ordnung der Eltern. Auch hier spielen vorwiegend Laien; auch hier wird das dumpfe Grau der Häuser und des Alltags zu einer mitbestimmenden, inhumanen Figur. In der gleichen Linie liegt der dieses Jahr in Locarno mit dem Grossen Preis ausgezeichnete «Bleak Moments» von Mike Leigh; und gleich mit vielen Kritiker- und Preislorbeeren bedacht hat man Kenneth Loachs dritten Film – «Family Life» –, wobei hier die in all diesen Filmen vertretene neue Konzipierung vom Darsteller – sei er nun Laie oder nicht – erstmals offizielles Lob einheimste: Sandy Ratcliff, die nie zuvor vor der Kamera gestanden hatte, erhielt eine «Spezielle Erwähnung».

«Family Life» ist unbedingt im Zusammenhang mit diesen Filmen zu sehen und aus dieser Bewegung heraus zu verstehen. Denn sonst könnte einem der Fehler unterlaufen, im Film lediglich den «Fall» einer Schizophrenen, die Kritik an einer

gewissen Schuld der Psychotherapeutik (des Behaviourismus etwa) zu sehen: eine klinische Studie einer sich verschlimmernden psychischen Krankheit. Natürlich liefert das der Film auch mit: So etwa den Konflikt zwischen der system-immanenten, individuums-feindlichen Methode, die mit Medikamenten, Schock, Insulin und innerlicher Sterilisierung und Amputierung den Menschen «normalisieren» will, und der Laingschen Schule, die den Einzelnen aus seinem Milieu und seiner Persönlichkeit heraus zu verstehen und zu begreifen versucht. Hier soll die Diskussion unter Fachleuten einsetzen: Die einen werden dem Film in seiner konkreten Darstellung der fortschreitenden Schizophrenie Mängel vorwerfen; die andern werden ihn für ihre Sache verwenden. Beide aber würden vom Film seine eminent politische, soziale und humane Kraft und Virulenz ausklammern, jenes Grundproblem nämlich: Wie weit darf die Gesellschaft gehen, um ihre «Norm», ihre «Moral», ihre «Ordnung» Individuen anderer Generationen oder Weltauffassungen aufzudrängen? Wann wird Wahnsinn Folge des als normal reglementierten Lebens?

Wie in «Kes» oder «Bronco Bullfrog» spielt die Handlung auch hier in natürlichen Dekors und um Leute, die zum Teil ihr eigenes Leben verkörpern (hier etwa: Psychiater, Schizophrene). Diese authentische Atmosphäre ist wichtig, um bereits den Anfang zu verstehen, wo Janice (Sandy Ratcliff) verloren auf dem Perron steht und die Züge ein- und wegfahren lässt, ohne sich zum Einsteigen entschliessen zu können. Das liegt aber bereits ausserhalb des genormten Verhaltens: Die Polizei bringt Janice nach Hau-

Ein Mensch wird zum Wahnsinn getrieben: Grace Cave (links) und Sandy Ratcliff in «Family Life» von Kenneth Loach

se, und das ist in dieser Gesellschaft bereits Grund genug, Janices Refüsierung und Entfremdung als ernsthaftige geistige Störung zu diagnostizieren und ihr einen Arzt zu empfehlen. Gewiss ist Janice übersensibel, und in der heutigen funktionalen Welt ist das gefährlich. Daher ihr erster, ihr einzig authentischer Wahn: Dadurch dass ihr die Mutter rät, das von ihr erwartete Kind abzutreiben, sieht sie in ihr die Mörderin ihres Kindes. Nun hätte Janice allerdings die Chance, ihre Persönlichkeit abzutasten, zu finden und zu realisieren. Das bedingte indessen: Ausbruch aus dem Zuhause. Aber sie besitzt nicht den Mut, ihre Eltern zu verlassen, mit der Vergangenheit und der Abhängigkeit zu brechen. Notgedrungenermassen fühlt sie sich zwischen beiden Welten – der ihren und jener der sie gefangenhaltenden Eltern und Erziehung – blockiert. In einem Ausbruch der folgerichtigen Revolte wirft sie ein Brotmesser gegen die Mutter – und nun ist der Tatbestand erfüllt. Zuerst kommt sie in eine psychiatrische Behandlung, die ihr die Chance gibt, ihre Identität zu entdecken und ihre Handlungen zu begreifen. Doch dann wird der Psychiater versetzt, jede weitere Äusserung eines nicht-konformen Verhaltens, einer normalen Verzweiflung oder Ausbruchsgeste, wird als Beweis ihrer Krankheit gewertet, und mit den Methoden des Behaviourismus wird versucht, aus Janice eine gutbürgerliche, brave, beschnittene, vernünftige Dame zu machen, nach dem Vorbild der kleinbürgerlichen Eltern und der Gesellschaft, die brave, bürgerliche, beschnittene, vernünftige Menschen braucht. Der innere Widerstand – sagen wir: der Drang zum eigenen, echten Leben – ist in Janice aber zu gross, um durch Chemikalien und 600-Volt-Stösse eine andere zu werden; sie bleibt in ihrem unartikulierten Ich stecken, kriecht in sich selbst zurück, verliert jeden Willen, jede Identität: verliert sich



im Vakuum und in der Dunkelheit zwischen den beiden Welten. Und dann ist es nur noch ein kleiner Schritt zur hoffnungslosen Schizophrenie – zum psychischen Tod, an dem die Psychiater kräftig mithelfen: am Schluss wird Janice an der Universität zu Demonstrationszwecken verwendet.

Diese Sequenz im Vorlesungssaal ist vielleicht etwas forciert; fragwürdig ist auch Loachs Porträt der Eltern, und zwar insofern, als sie keine Entwicklung durchmachen. Bisweilen geraten auch die Charaktere zur leichten Karikatur.

Jede Gesellschaft, die in derartigen Konflikten die Symptome ihrer eigenen Krankheit verbergen und vernichten will, anstatt die Krankheit selbst zu erkennen und zu heilen, reduziert ein Schicksal wie das von Janice zwangsläufig zu einem Fall, womit die Sache erledigt wäre. (Dafür gibt es ja Gefängnisse und Kliniken.) Loach greift mit der Familie, die selbst durchaus das Gute will und ihrerseits Opfer von Erziehung und Umgebung ist, die Gesellschaft als Ganzes an. Selbstgerechtigkeit, Konformismus, Ordnung, Recht und Tradition sind hier die oft mit Gewalt errichteten Mauern, mit denen eine etablierte Generation das junge Leben einkesselt: gleichsam als Mauern eines Gefängnisses, in dem Janice gar nichts mehr übrigbleibt, als sich für die gefangen gehaltene Verrückte zu halten, da ihr die Kraft, darüber hinauszugehen, fehlt. Janices einzige Chance, in sich einen Halt zu finden, ist so nicht realisierbar. Vielleicht war sie zu normal für die genormte, selbst eingekesselte, des Lebens verlustig gewordene Welt.

Loachs Film mahnt an Henri de Montherlants Ausspruch, wonach die Menschen – im Gegensatz zur Natur – aus dem Schmetterling einen Wurm machen; Loach zeigt das mit einer würgenden, einschnürenden Präzision, die überaus stupend ist, Dokumentares und Fiktives verbindet und in hervorragend herausgehobenen Details brilliert. Seine Kritik an einem System, das alles zerstört oder «normalisiert», was ausscheren will, ist von seltener Brisanz. Ein Lob dem Verleiher, der sich dieses hervorragenden, vielgerühmten, doch unbequemen Films angenommen hat.

Bruno Jaeggi

Viva la Muerte!

Produktion: Frankreich, 1970
Regie und Buch: Fernando Arrabal
Kamera: J.-M. Ripert
Musik: J.-Y. Bosseur
Darsteller: A. Ferjac N. Espert,
M. Chaouch, I. Henriques
Verleih: Elite Film, Zürich

Der spanische Dramatiker Fernando Arrabal wurde weltberühmt durch seine exzessiven, ritualisierten und höchst eigenwilligen Theaterstücke, wie «Garten der Lüste», «Und sie legen den Blumen Handschellen an» und «Der Architekt und der Kaiser von Assyrien». Mit seinem ersten Film, «Viva la Muerte!», hat er den

Versuch unternommen, seinen autobiographischen Roman «Baal Babylon» ins Optische umzusetzen, was ja gar nicht so leicht ist, da die an sich dünne Handlung durchsetzt und umwuchert ist mit reichen Kommentaren und deliriumhaften Szenen. Freilich hat denn auch der Film mit dem Buch nicht mehr viel gemeinsam. Dennoch muss man sagen, dass es sich um eine adäquate Umsetzung handelt. Träume und Visionen hat er in eingefärbten Negativ-Einstellungen reizvoll verfremdet. Im Mittelpunkt steht die Bewusstwerdung eines sensiblen Knaben (während des spanischen Bürgerkriegs), der zu lernen beginnt, dass seine Umwelt eine durch Terror und Ungerechtigkeit gepeinigete Gesellschaft ist, die freie Gedanken, ein freies Leben und echte Liebe nicht zulässt. Der Knabe, das ist leicht zu erraten, ist Arrabal selbst. Arrabals Mutter hat ihren Mann als Gegner des Regimes und als Atheisten – für sie unmöglich zu büssende Sünden – der Miliz denunziert. Er wird verhaftet, gefoltert und verschwindet für immer. Arrabal und seiner Schwester erklärt sie, der Vater sei tot. Da sie des Vaters Photos beseitigt und ihn aus Familienbildern herausschneidet, begreift das den Kinderschuhen entwachsene Bürschchen. Aber dennoch befällt ihn mit der Abscheu vor der Mutter gleichzeitig eine leidenschaftliche physische und metaphysische Liebe zu ihr. Im Hause herrscht nun ein bigottes Matriarchat. Der Junge wächst zwischen der Mutter, der Tante und der Grossmutter auf. Der schüchterne Grossvater, im geheimen «ein Roter», hat nichts zu bestimmen. Die sexuellen Verklemmungen der in Frömmerei und Obskurantismus erzogenen Frauen entzünden sich an dem bald nicht mehr naiven Knaben. Typisch und grossartig zwei exemplarische Szenen: einmal für die physische und metaphysische Liebe zur Mutter die Sequenz, in welcher der Knabe die Mutter streichelt, genau untersucht, selbst ihre Zunge herausnimmt – und zum anderen, die Szene, in der die Tante ihre fleischlichen Gelüste damit zu unterdrücken versucht, dass sie sich vom Knaben auspeitschen lässt, wodurch sie in Erregung gerät und im Orgasmus den Jungen zwischen den Beinen packt. Alle diese persönlichen Geschehnisse sind mit dem politischen Terror der Zeit verquickt.

Genau in dieser gekonnten Vermischung liegt die Grösse des Films. Fast mit dialektischer Präzision zeigt Arrabal die Verbindung von unterdrückter Sexualität und sozialem Machtrausch. Was dem Tier der «Rang» ist, ist dem Menschen mutatis mutandis die «Klasse». Der Penis des toten Feindes wird abgeschnitten und ist Siegestrophäe. Bei Arrabal sind es die Hoden, die immer wieder als Symbol in den Vordergrund drängen. So träumt der Knabe einmal davon, dem autoritären und heuchlerischen Priester die Hoden abzureissen und sie ihm in den Mund zu stopfen, worauf der Geistliche in Demut und Gottergebenheit spricht: «Oh Herr, ich danke Dir für das Mahl! – Du hast sie mir gegeben und Du hast sie mir genommen!» Kastration zieht hier (vom Knaben) nicht auf Geschlechtskraft, sondern

soll Degradierung bedeuten. Die Ethologie lehrt, dass die Geschlechtsmerkmale primär Rang- und Machtsymbole waren und dass die sexuelle Bedeutung erst später dazukam, erst Ergebnis menschengesellschaftlicher Beziehung ist. Wenn Arrabal die Sexuelsymbolik in seiner sozialen Schicht aufdeckt, so ist das nicht als «Sexualisierung» zu verstehen, weil ja hinter den sexuellen Symbolen phylogenetisch unterschichtig Rangverhältnisse stecken.

Hinzu kommt die archaische Kastrations-Situation, die aus der Unterdrückung und dem daraus resultierenden Machtgefühl entsteht. Das Schlachter-Motiv wird deshalb immer wieder in Filmen verwendet (Fleischmanns «Jagd-szenen in Niederbayern», Godards «Wek- end», ja selbst in Chabrols «Le bou- cher»); so auch hier. Am Ende des Films konkretisiert sich darin die politische Symbolik. Die Mutter schlachtet einen Stier, schneidet ihm die Hoden ab, beschmiert sich mit dem Blut und näht einen Mann ins Stierfell ein. Der Gebrauch dieser Symboltechnik ist nicht an sich verwerflich, es ist eine Frage der Dramaturgie. Von Sade bis Arrabal erzeugt die höhere Ironie des «blutigen Ernstes» einen bewusstmachenden Verfremdungseffekt, der den herrschenden Klassen, die den Mordapparat höchst schamvoll in Bewegung setzen, den Spiegel vorhält. Bei Arrabals Schluss-Apotheose muss diese Erkenntnis jedoch fraglich bleiben, weil diese Szene, im Gegensatz zu den vorhergehenden, nicht mehr verfremdet wird, sondern im Gegenteil «sehr» echt gezeigt wird. Es stellt sich beim Publikum (neugierig geworden durch die Werbung) höchstens noch Ekel ein, Abscheu, aber bestimmt nicht die Kraft, durch die Bilder «hindurchzusehen».

Die Regression, der eine herrschende Klasse in einer patriarchalischen Ordnung kollektiv unterliegt, sobald ihre Herrschaft in Frage steht, führt sie zurück in den Schoss der Grossen Mutter. So wie das unterlegene Tier und das bedrohte Kind buchstäblich zur Mutter flüchten, so erinnert sich phylogenetisch-historisch das Patriarchat in seiner Krise des matriarchalen Stadiums. Diesen Vorgang (oder diese Angst) spiegelt die Familie wieder. Hier schlägt bereits die hysterische Mann-Vergottung (als Produktionsmaximierung) der Herrschenden in den Zustand um, vor dem man Angst hat. Auch hierfür zwei Szenen. Die Mutter lässt sich von Soldaten küssen, ja glaubt, sich wie ein Hund ihnen anbieten zu müssen, und ein Dichter (gemeint ist Garcia Lorca) wird erschossen. Ein Soldat: «Das ist der Schreiberling.» Ein anderer: «Dieser Schwule.» Und schliesslich ein dritter: «Gib ihm den Gnadenschuss in den Arsch!» So schlägt die Mutter nach unten weiter; Opfer aller drei Frauen ist der Knabe. Die Kirche schliesslich blockt die totale Unterdrückung durch Weckung psychischer Ängste gänzlich ab: durch die Allogagnie, die Schmerzlust. Der masochistische Charakter der Geisselung strebt nicht Unlust an, sondern eine, in gelenkte und gesteuerte Bahnen der von oben überprüfbaren Lust. Wilhelm Reich

beschreibt diesen Vorgang als eine bestimmte Fixierung, die «immer wieder auf die Versagung, auf Strafvorstellung oder Angst stösst, die sich dazwischenschiebt, und das ursprüngliche Ziel vollkommen verdeckt oder unlustvoll verändert». Der Masochist hat echte Angst vor der Lust-erfüllung, weil er in einer Strafsituation «hängengeblieben» ist. Die Strafe, das Schlagen, legt sich zwischen den Masochisten und die Lust, er bleibt regelmässig darin stecken, sie scheint ihm die Lust zu «ersetzen» – womit (besonders die spanische) Situation, die Arrabal beschreibt und darstellt, genau definiert wäre.

Vielleicht ist noch auf das Auge als Sexuelsymbol hinzuweisen, das er in den Grossaufnahmen zwischen Tante, Mutter und Sohn latent, aber mit Faszination einfängt, obwohl er freilich nicht so weit geht wie Dali/Bunuel. Überhaupt liegt in diesen suggestiven Grossaufnahmen Arrabals Stärke; sie sagen mehr als seine allzu spektakulären Schlacht- und Rausch-szenen, die mir gerade in ihrer grausamen Detailwut zu oberflächlich und platt erscheinen.

Wenn auch Bunuel der viel grössere Filmemacher ist, so muss man doch sagen, dass es Arrabal gelungen ist, seine persönlichen Obsessionen mit ihren gesellschaftlichen Gründen zu vermitteln. Es lässt sich nicht leugnen, dass sein Film ein Dokument der Heuchelei und Frömmelheit, der Unmenschlichkeit und Bestialität unserer Zeit ist, und dabei die Tiefenschichten dieser Zustände hervorholt.

Wolfram Knorr

Elvira Madigan

Produktion: Schweden, 1967

Regie: Bo Widerberg

Kamera: Jörgen Persson

Darsteller: Pia Degermark, Thommy

Berggren, Lennart Malmer, Cléo Jensen,

Nina Widerberg

Verleih: Victor-Film, Basel

Nachdem Bo Widerberg durch «Joe Hill» einem weiteren Publikum zum Begriff wurde, hat man jetzt nicht länger gezögert und mit einigen Jahren Verspätung endlich auch «Elvira Madigan» zur Auf-führung gebracht. Ich weiss nicht, warum man diesen Film vor fünf Jahren dem hiesigen Publikum vorenthielt. Zu vermuten wäre vielleicht, dass er damals zu «unmodern», zu ästhetisch wirkte. Heute darf man aber – erfreulicherweise – auch Zartes, Poetisches wieder zeigen.

Mit «Elvira Madigan» hat Bo Widerberg nun aber nicht eine «Love Story» vorweggenommen. Sein Film ist nicht das Produkt einer Mode-Erscheinung. Er hat ein durchaus eigenständiges, subtiles Werk geschaffen, das durch seine poetisch-traurige Grundstimmung in einem echten Sinne zu rühren vermag und das gleichzeitig durch den realistischen Standpunkt des Regisseurs eine intelligente Analyse enthält.

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts hat ein schwedischer Leutnant Armee und



Pia Degermark als Seiltänzerin Elvira Madigan

Familie verlassen und ist mit der Seiltänzerin Elvira Madigan, allein der Liebe lebend, weggezogen. Im frühsummerlichen Schweden finden die beiden ein anfängliches Glück. Es scheint, als könnten sie von der Liebe leben, als könnte nichts die romantische Idylle stören. Widerberg wäre nun aber nicht ein Realist unserer Zeit, wenn er nicht schon von Anfang an dieser Idylle misstrauisch gegenüberstünde und Zeichen eines unausweichlichen Unglücks setzte. Eine umgeworfene Weinflasche etwa, aus der der Wein wie Blut entrinnt, lässt wohl auch die Liebenden Unheil ahnen. Zwar sind Symbole solcher Art eher selten, denn Widerberg geht es nicht um eine Poetisierung eines zerbrechlichen Glücks. Diese Liebe ist vielmehr durch die Umwelt gefährdet; die Forderungen des täglichen Lebens werden immer bedrohlicher. Elvira und ihr Leutnant leben nicht unter einer Glasglocke. Sie müssen erkennen, dass, um lieben zu können, man auch leben können muss. Allmählich fehlt es am Nötigsten. Sie haben kein Geld mehr, sie hungern, sie werden gesucht – schliesslich sehen sie keinen Ausweg mehr: es bleibt nur der Liebestod.

Das Eindringen der Lebensansprüche in den vermeintlich abgeschiedenen Bezirk der Liebe hat Widerberg auf hervorragende Weise gestaltet. Die Sorge um Geld Essen, Unterkunft wird jeweils angedeutet, während die romantische Grundstimmung – unterstrichen durch Mozartsche Musik – durch den ganzen Film geht. In der Ausweglosigkeit eines Daseins, das absolut auf Liebe gebaut ist, liegt die Tragik von «Elvira Madigan». Um die Liebe nicht umzubringen, müssen sich die Liebenden umbringen.

Widerberg lässt also auch in dieser Romanze gesellschaftliche Aspekte nicht ausser acht. Neben den «Ansprüchen der Welt» ergibt sich ein weiteres Spannungsfeld durch den sozialen Unter-

schied zwischen dem Leutnant und der Artistin. Nach seiner Desertion ist der Leutnant vaterlandslos geworden, während die mit dem Zirkus herumreisende Elvira gar nie an eine Nation gebunden war. Der Liebende hat sich – wie er in einem Gespräch mit einem befreundeten Offizier sagt – auf die Seite der Frauen geschlagen. Dies ist hier die Seite der Liebe, des Friedens und der Schwachen.

Dem eindringlichen Inhalt von «Elvira Madigan» entspricht nun die formale Gestaltung, die immer poetisch, nie aber sentimental ist. Ästhetik ist bei Widerberg nicht Selbstzweck. Zum hohen Niveau des Films tragen zudem Schauspieler und Kameramann das ihre bei.

Kurt Horlacher

Nous ne vieillirons pas ensemble

(Wir werden nicht alt werden zusammen)

Produktion: Frankreich/Italien, 1972

Regie: Maurice Pialat

Buch, Dialog: Maurice Pialat

Kamera: Luciano Tovoli

Montage: Anne Mirman

Darsteller: Jean Yanne, Marlène Jobert,

Macha Méril, Christine Fabrega, Jacques

Galland, Muse Dalbray.

Verleih: Distributeur de Films, Genf

Während der französische Film der Gegenwart in einer argen Krise steckt, wo selbst Godard scheitert, Truffaut nachlässt, de Broca abgelenkt und die beiden profilierten geliebten Autoren Borowczyk und Bresson zumindest vom Publikum im Stich gelassen werden, steht Maurice Pialats «Nous ne vieillirons pas ensemble» im Gespräch einer etwas zerstrittenen in- und ausländischen Kritik und eher in der Gunst des Publikums. Dieses Jahr erkannte man immerhin in diesem Film den einzigen französischen Canner Beitrag, der diesem Festival würdig war.

Maurice Pialat erzählt eine äusserst alltägliche Geschichte: Ein Paar hat sich sechs Jahre lang irgendwie geliebt und irgendwie verletzt, und jetzt kehrt der Mann zu seiner ersten Frau zurück; die Geliebte hat sich von ihm gelöst. Der Regisseur von «L'Enfance nue» durchbricht eine glatte, banale Oberfläche, mahnt an den erloschenen Elan eines Démy, an die Hintergründigkeit eines Chabrol: Aber er weicht in keine abstrakte Refugien oder Karikaturen aus; ob es einem passt oder nicht: Er analysiert Gefühle, konfrontiert, trifft dadurch und gibt wenig Möglichkeit, Unerlebtes durch theoretische Formulierungen zu verbrämen. Pialats durchdringender Blick, der die sehr dicht, lebensnah gezeichneten Figuren in ihren schwachen Momenten ergreift, sprengt die üblichen Klischees.

Pialats Abgesang auf ein Leben, das nie gelebt worden ist, reflektiert soziale Motive: In einer Welt arrangierter Scheinvergnügen und in der städtischen Schein-

Geselligkeit zerfällt Kommunikation; die Arbeit trägt das ihre dazu bei, dass über allen Begegnungen und Regungen dichter Staub längst erloschener Vulkane zu liegen kommt. Unter vielen Schichten, hinter sich sporadisch öffnenden Türen deutet Pjalat auf einen Alltag nicht nur der – stets reparablen – Missverständnisse, sondern des permanenten, nur halbwegs vertuschbaren Unverständnisses und Missmuts. Folge dieser Unzufriedenheit sind Aggressionen: Man fühlt, dass einem das eigene Unvermögen beim Erleben der Gegenwart in die Quere kommt, und als Verletzter verletzt man den andern: Man redet sich ein, stark zu sein, und errichtet gerade dadurch jene Barrieren, die letztlich jeden irreversibel auf sich selbst zurückwerfen. Jean Yanne liegt in seiner Mischung von gutmütiger Unbeholfenheit und purem Egoismus völlig richtig als der Mann, der beim besten Willen alles falsch macht in seinem unartikulierbaren Bedürfnis nach dem andern. Hier sagt der Dialog gerade dort alles aus, wo die Worte falsch sind, wo nichts gesagt oder aber nur geschwätzt wird.

Pjalat lässt in diesem Hin-und-Her zwischen dem Versteck des einen und der Verteidigung des andern das durchaus Komische dieser tragischen Banalität erkennen, in einer absurden «vase close». Das verschweigt keineswegs, dass am Ursprung des Scheiterns das Unwissen über sich, den andern und die sozialen Grundlagen liegt; dass Isolation im anonymen, funktionalen Grossstadtleben einkalkuliert ist.

Pjalat arbeitet mit Ellipsen, Anspielungen und – durch die Montage verstärkten – Distanzierungen; er versagt sich jeden poetischen Anflug um, ebenso diskret wie filmisch, aufzuzeigen, in welchem Mass ein Leben von den unreflektierten Nichtigkeiten der Gewohnheit und vom Egoismus des Mannes verzehrt wird. Er bemüht sich in seinem sehr französischen Film um eine Aufrichtigkeit, eine Wahrheit, ja Geständnisfreudigkeit (der Film ist weitgehend autobiographisch), die nie die Grenzen des Subtilen und überpersönlich Verarbeiteten verlassen. Und er zeigt, wie der sozial, gefühlsmässig und

psychologisch entfremdete Mensch am Schluss in seiner Resignation das akzeptiert, was im morosen Alltag noch übrigbleibt: es liegt dem Leben fern, aber es ist offenbar die einzige Alternative zum Tod in einer Gesellschaft, die sämtliche andern Möglichkeiten verbaut hat.

Bruno Jaeggi

Djamila

Produktion: Sowjetunion, 1969

Regie: Irina Poplawskaia

Buch: Irina Poplawskaia, nach dem Buch von Tschinguiz Aitmatow

Darsteller: Natalia Arinbassarowa, Souymenkoul Tschokmorow, Nasreddine Donbachew

Verleih: Victor-Film, Basel

Poplawskaias einfacher, naiv-reiner Film ist ein kleines Juwel in der sonst eher unoriginellen russischen Kinoproduktion der Gegenwart: eine eigenartige, poesievolle Liebesgeschichte in der vor-himalayanischen Welt Kirgisiens. Djamila verheiratet sich mit Sadyk, der kurze Zeit danach in den Krieg zieht und die Frau mit seinem kleinen Bruder, Seit, zurücklässt. Ausschliesslich mit den Augen dieses kaum zehnjährigen Schwagers Djamilas wird nun die Geschichte erzählt und erlebt, mit der Unmittelbarkeit des direkt Betroffenen und der Distanz der Zeit. Denn Poplawskaia lässt Seit als Erwachsenen, nach vielen verflossenen Jahren, an seine unmögliche Liebe zu diesem Mädchen herantreten. Anhand seiner Kinderzeichnungen, die sich mit der Erzählung verschmelzen, folgt er seinem frühen, schmerzlichen Schritt zum Erwachsenwerden: durch das Leiden an der hilflosen Liebe hat er zum künstlerischen Ausdruck, zur Malerei gefunden und so das Unerfüllte bewältigt, indem er

Naiv-reiner Film aus der Sowjetunion: enorme Schönheit und herbe Lyrik zeichnen «Djamila» von Irina Poplawskaia aus

sich seine eigene, bewohnbare Welt schafft.

Djamila geht während Sadyks Abwesenheit eine Verbindung mit einem andern Mann, Daniar, ein. Seit ist durch die gesellschaftlichen Fesseln noch nicht gebunden: Er betrachtet das Geschehen aus der Optik der Liebe und Aufrichtigkeit, mit dem Vermögen dessen, der den Kontakt zum Leben noch nicht verloren hat. Daher gilt seine ganze Sympathie der sinnlichen Frau, die das lauernde Schuldgefühl besiegt. Seit wird stiller Komplize der Flucht der beiden Liebenden; hinter ihnen her sind der ingrimmig auf Rache brennende Sadyk und eine Gesellschaft, die im Namen einer zweifelhaften Norm und Familienwürde eine Jagd inszenieren, von der sie indessen erfolglos, zerknirscht zurückkehren.

Irina Poplawskaia schafft im exotischen Hochland eine fast märchenhafte Welt, die uns um so mehr fasziniert, als wir sie nicht mehr zu der unsrigen machen können. Mit sparsamem Dialog, nur durch stark empfundene Stimmungen, mit eindringlichen Kamerabewegungen, die eine untergründige Erotik schaffen, und mit gelungenen Zeiträffungen gewinnt die für russische Begriffe eher unorthodoxe Geschichte überaus filmische Strukturen; der magische Widerschein der Erinnerungen Seits verstärken eine Poesie, in der sich die Regisseurin sehr viel erlauben kann: Da akzeptiert man selbst eine stark stilisierte Landschaft, über der eine gewaltige Mondsichel steht, und die wilden, fabelhaften Gegenden Kirgisiens kontrastieren überaus glücklich mit der Wärme und Melancholie der romantischen Melodien. Ein klein bisschen Koketterie ist da zwar auch ab und zu dabei, dem Stil einer gewissen russischen Tradition gar nicht so fremd. Aber die enorme Schönheit, die überzeugende Einfachheit und die zurückhaltende, herbe Lyrik des Films beherrschen doch das ganze, schon eher unvergleichliche Filmklima. Und auch die Ausdruckskraft der Darsteller wird man nicht so bald vergessen.

Bruno Jaeggi



30 Rühmann-Filme bei der ARD

Heinz Rühmann gehört nach wie vor zu den beliebtesten Stars auf Leinwand und Bildschirm. Die ARD-Filmredaktion hat sich entschlossen, den zahllosen Freunden Heinz Rühmanns zukünftig jeden Monat einen Spielfilm des heute 70jährigen Schauspielers anzubieten. Sie hat Rühmann-Filme der verschiedensten Quellen und Epochen zusammengetragen und daraus ein Programm mit 30 Titeln aufgestellt, die ab September im ARD-Programm zu sehen sind.

Regie-Erstling von George C. Scott

«Rage» ist der Regie-Erstling von George C. Scott («Patton»); neben ihm agiert wieder einmal Richard Basehart.

