

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: 7

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: 03.02.2025

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

FILM KRITIK

La moglie del prete

(Die Frau des Priesters)

Produktion: Italien/Frankreich, 1970
Regie: Dino Risi
Buch: Ruggero Maccari und Bernardino Zapponi
Kamera: Alfio Contini
Musik: Armando Trovaioli
Darsteller: Sophia Loren (Valeria), Marcello Mastroianni (Don Mario), Venantino Venantini (Maurizio)
Verleih: Warner Bros., Zürich

uj. Dino Risi, sowohl von der folkloristischen (Comencini) wie der dokumentarisch-sozialkritischen (Lattuada) Richtung des italienischen Neorealismus beeinflusst, besass schon immer die Gabe, grosse und weitreichende Probleme in die Form der Satire zu kleiden. Nie aber hat er dabei die menschliche Seite vergessen. Diese Vorzüge gereichen nun auch seinem neusten Film zum Vorteil. «La moglie del prete» ist eine intelligente spritzige Komödie mit leicht tragischem Einschlag. Hinter der scheinbaren Leichtigkeit handelt Risi indessen nicht ohne persönliches Engagement ein Problem ab, das gerade in letzter Zeit viel zu reden gegeben hat: die Priesterheirat.

Don Mario, ein ergebener Diener Gottes, wird am Telephonapparat der «Helfenden Hand» mit einer Ex-Sängerin konfrontiert, die aus dem Leben scheiden will, weil sie entdeckt hat, dass ihr Geliebter, dem ihre ganze Leidenschaft gehört, bereits verheiratet ist. Doch es bleibt nicht beim telephonischen Kontakt. Valeria will den sympathischen Tröster kennenlernen, und als dies geschehen ist, als sich gegenseitige Sympathie nicht mehr verhehlen lässt, gedenkt sie den Priester zu freien. Valeria hat von der Liberalisierung der katholischen Kirche gehört und auch von ersten Bemühungen zur Aufhebung des Zölibates. Dadurch gerät nun Don Mario in einen erheblichen Gewissenskonflikt. Wohl fühlt auch er Zuneigung zu Valeria, doch hat er der Kirche Treue gelobt. Drei Wege stehen ihm offen: Er kann auf die Liebe verzichten, sich hinter dem Rücken der Öffentlichkeit in eines jener nicht ganz sauberen Verhältnisse einlassen oder seine Vorgesetzten um Heiratserlaubnis und Entlassung aus seinem Amte bitten. Don Mario, eine ehrliche Haut und ein gläubiger Christ, wählt die dritte Möglichkeit. Nach Rom zitiert, wird er zum Monsi-

gnore ernannt. Die Kirche, so wird ihm eröffnet, stecke augenblicklich in einer Krise. Sie sei auf Männer wie ihn angewiesen, und im übrigen könne er in höherer Stellung zum rechten Zeitpunkt sich auch wirksamer für sein Anliegen einsetzen. Geduld sei vonnöten. Valeria, die inzwischen ein Kind unter dem Herzen trägt, begreift: In stiller Trauer verlässt sie ihren geliebten Don Mario. Dino Risi hat diesen Stoff mit Witz, Ironie und Charme in Szene gesetzt. Mit Geschick lässt er das südländische Temperament seiner zwei Protagonisten gegen das uneinnehmbare Bollwerk der kirchlichen Institution anrennen und lässt es dabei an beissender, aber immer gemütvoll vorgetragener Kritik nicht fehlen. Ein Mastroianni in Hochform und eine Loren, die man so gut schon lange nicht mehr gesehen hat, sind dabei seine Trümpfe. Doch bei aller Heiterkeit hat dieser Film seine tragische Seite. Zwei füreinander geschaffene Menschen können zueinander nicht finden, weil eine, zumindest für den liberal Denkenden, biblisch kaum zu begründende Tradition zwischen ihnen einen Graben aufwirft, der ohne Gesichtsverlust nicht zu überbrücken ist. Es gibt auf der Welt schreckliche Dinge, so ähnlich hat Friedrich Dürrenmatt einmal gesagt, denen nur noch mit dem Mittel der Komödie beizukommen ist. Dino Risi hat dieses Mittel angewandt, um gegen die erstarrten Konventionen der katholischen Kirche anzukämpfen, gegen Gegebenheiten, die gerade in unserer Zeit zu einer schweren Kontroverse zwischen liberalen und konservativen Vertretern dieser Konfession geführt haben und die mitverantwortlich sind für den Riss, der heute auch durch den römisch-katholischen Glauben geht. Es gibt keine Zweifel, dass Risis Film verstanden wird, gerade weil er durch seine scheinbar nicht verpflichtende Form nicht nur in die Lager der Theoretiker, sondern mitten ins Leben trifft: dorthin, wo Menschen über glaubenstheoretische Lehrsätze hinaus miteinander leben müssen und wo keine dicken Mauern sie vor der Versuchung bewahren.

Women in Love

(Liebende Frauen)

Produktion: Grossbritannien, 1969
Regie: Ken Russell
Buch: Larry Kramer nach D. H. Lawrences «Women in Love»
Darsteller: Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson, Jennie Linden, Eleanor Bron
Verleih: Unartisco, Zürich

cs. D. H. Lawrence heutzutage zu verfilmen, ist nicht leicht. Schliesslich hat er mit seinem 1928 verfassten Buch «Lady Chatterly's Lover» weltweiten Skandal ausgelöst, und in unseren Tagen meint nahezu jedermann, jener Roman sei ein

Sexknüller. Wie macht man den Kinogängern klar, dass Liebe nicht gleich Sex ist? 1920 schrieb Lawrence «Women in Love», und Ken Russell hat daraus nicht ohne beträchtliches Fingerspitzengefühl einen Farbfilm inszeniert. Lawrence vertritt in seinen Büchern immer gewisse Thesen, und ausserdem hat er eine Schwäche für Symbolik. Wenn also beispielsweise im Film der seelisch sehr verstörten Gattin des Minenbesitzers im Park die wilden Hunde durchgehen und sich auf Besucher stürzen und kaum zu bändigen sind, so bedeutet dies in Lawrences Optik ungefähr soviel wie: Auch der von einem Gesellschaftssystem härtester Profitgier, Moral und Lebensfeindlichkeit ausgedörrte Mensch verfügt noch über elementare Kräfte. Aber er weiss sie nicht zu gebrauchen, hat sie nicht im Griff. Alles an ihm ist wild und bleibt unartikuliert. Bereits in diesem 1920 verfassten Text ist das Leben nicht mehr lebenswert. Rupert (Alan Bates) sagt zu seiner Freundin Ursula (Jennie Linden): der Tod ist das Beste, und dann wiedergeboren werden in eine Welt, deren Luft noch niemand geatmet hat. Diese sehr provinzielle englische Gesellschaft des Kohlenreviers, die akkurat nach Minenbesitzer und Kumpel gestaffelt ist, wird erschüttert durch den Ertrinkungstod der jungverheirateten Laura, Tochter des reichen Mannes, die im Teich des Parks und während des sehr partiarchalischen Betriebsfestes untergegangen ist. Nachdem man den Teich entleert hat, erblickt man das nackte Paar im Schlick, denn Laura hat ihren Gatten mit sich in den Tod gerissen. Auch hier wiederum die Grundthese von Lawrence: in einer toten Welt, die immer toter wird, hat der Mensch nur noch eine einzige Chance: sich einlassen auf die Liebe zwischen den Geschlechtern; denn die Liebe ist der letztverbliebene Einstieg zu den Elementarkräften der Welt und damit des Lebens.

Elementar ist die Liebe für Lawrence schon deshalb, weil sie hegend, befreiend und rettend, aber auch dämonisch, zerstörerisch und vernichtend ist. Sie ist magische Macht, und Lawrence und alle seine Figuren haben diese Marschrichtung. Doch hinzu kommt, dass Lawrence die Frau aus ihrem Untertanenverhältnis dem Mann gegenüber befreit. Die Frau hat volles Recht, in der Liebe faktische Erfüllung zu finden. An den beiden Liebespaaren Rupert und Ursula und Gerald (Oliver Reed) und Gudrun (Glenda Jackson) weist Russell nun sehr werkgetreu Lawrences Doppelsicht der Liebe vor. Nicht ohne Romantik, ja bisweilen nicht ohne Kitsch baut er sorgfältig die englische Umwelt der Zeit gleich nach dem Ersten Weltkrieg auf. Es ist jener englische Jugendstil eines späten Viktorianismus: die Villa des Minenbesitzers, die düsteren Häuser der Kumpel, der mittlere Bürgerstand Ruperts, der Schulinspektor ist, und das Kleinbürgertum der beiden Freundinnen und Lehrerinnen Ursula und Gudrun. Die Szenerie verbleibt im englischen



Einen sensiblen Film hat Ken Russell mit «Women in Love» nach D. H. Lawrences Roman geschaffen

Rahmen, bis sich die Paare gefunden haben. Das eigentliche Drama rollt auf den Schneefeldern um Zermatt ab. Rupert und Ursula stellen die bergende Seite der Liebe dar. Beide sind sich einig, dass Liebe ein Akt sozusagen «kosmischen» Vertrauens ist, der ein ganzes Leben beansprucht. Sie wagen diesen Sprung und verschwinden mehr und mehr aus der Handlung. Gerald hingegen ist für Lawrence die problematische Figur. Gerald ist der Sohn des Minenbesitzers. Sozial fraglos sicher und gesichert, ist er als Mann und Mensch zutiefst enturzelt und tappt nach neuem Wurzelgrund. Sein steriles Verhältnis zu Mutter und Vater, der plötzliche Tod der jungen Schwester Laura, sein Freundschaftsverhältnis zu Rupert, alles scheucht ihn auf und lässt ihn sich an Gudrun klammern. Gudrun ihrerseits ist problematisch. Sie ist nicht bloss Lehrerin, sondern auch Bildhauerin und glaubt sich zur Kunst berufen. Alle diese für den heutigen Filmkonsumentenschwierigen seelischen Verhältnisse werden verständlich dank dem Spiel der ausgezeichnet geführten Darsteller. Gudrun erwartet vom Mann Stärke, Erfahrungsdichte, überwältigende Präsenz, und Gerald verwechselt das mit Gewalt. Während seiner Skiferien in Zermatt zerreibt sich das Paar in lauter Missverständnissen, und Gerald, der den äussersten und unzureichenden Einsatz eines Mannes wagt, der durch Herkunft, Tugend und innere Biographie bereits gebrochen ist, wählt schliesslich den Tod in Schnee und Eis.

Für Lawrence ist das Paar Gerald/Gudrun Inbild des durch die moderne Zivilisation verwüsteten Menschen. Gudrun, die durch eine Zufallsbekanntschaft in

Zermatt, nach drittklassigen Erfahrungen zu haschen beginnt, und Gerald, der glaubt, Liebe sei eine Art von gewaltsam erworbenem Besitz. Jedenfalls macht Russells Inszenierung klar, dass «Women in Love» eine Perspektive der Moderne enthält, die sich seit 1920 bedenklich verdüstert hat.

Soldier Blue

(Das Wiegenlied vom Totschlag)

Produktion: USA, 1970

Regie: Ralph Nelson

Buch: John Gay nach dem Roman «Arrow in the Sun» von Theodore V. Olsen

Kamera: Robert B. Hauser

Musik: Roy Budd

Darsteller: Candice Bergen (Cresta Marybelle Lee), Peter Strauss (Honus Gant), Donald Pleasence, John Anderson, Dana Elcar

Verleih: MGM, Zürich

uj. Das Unheil und das Böse werden in diesem Film gleich zu Beginn angekündigt: Während ein Trupp Kavalleristen der amerikanischen Armee mit ihrem schrilligen Kommandanten durch ein wildes Tal ins Indianergebiet reitet, verkriecht sich eine Klapperschlange ins Skelett eines verdursteten Büffels. Dann gerät der kleine Expeditionstrupp in einen Indianerhinterhalt und wird aufgerieben. Nur zwei Menschen entrennen dem Gemetzel, das der Regisseur Ralph Nelson mit ungewohnter Deutlichkeit schildert, so, als wäre er nicht der Autor eines Spielfilms, sondern ein Kriegsberichterstatter der Truppe: Cresta Marybelle Lee, ein Naturmädchen, das in der

Wildnis aufgewachsen ist und sich in ihr zu behaupten weiss, und der junge Soldat Honus Gant, den die Vorsehung vor der Vernichtung rettet. Beide schlagen sie sich nun durch das Territorium der Indianer, auf der Suche nach einem fernen Fort. Er mit seiner harmlosen Naivität, seiner ihm in der Armee anezogenen Disziplin und Gründlichkeit, die ihm einmal fast das Leben kostet, sie, ausgestattet mit weiblicher List und den Fähigkeiten zu überleben. Ein ungleiches Paar. Doch das gemeinsame Schicksal bindet diese zwei Menschen aneinander, lässt sie zur Lebensgemeinschaft auf Zeit werden. Eine innere Bindung wächst und führt vor allem bei Honus zu einem Gesinnungswandel. Durch das Mädchen lernt er, der Indianerhasser voller Vorurteile, die andere Seite kennen, begreift nach und nach die Verzweiflung der Rothäute, die von den Siedlern und der Armee ihres Landes und damit ihrer Existenz beraubt werden. Nur eines glaubt er noch nicht, nämlich dass die Vertreter seiner Rasse in den Kriegshandlungen gegen die Indianer noch grausamer handeln als diese. Bis es, nachdem er zu seiner Einheit zurückgefunden hat, zu einem furchtbaren Vergeltungsschlag gegen die Indianer kommt. Zu Hunderten stürzen sich die Blauröcke auf ein Indianerdorf, obschon der Häutling mit einem weissen Tuch und der amerikanischen Flagge seine Bereitschaft zum Verhandeln kundgetan hat. Mordend, raubend und brandschatzend fallen die Soldaten über die Indianer her, töten wehrlose Frauen und Kinder und reiben den Stamm bis auf ein kleines Grüppchen auf. Vergeblich versucht Honus das Unheil aufzuhalten, vergeblich wirft er sich vor die Kanonen der Angreifer. Diese, von einer fanatischen Rede ihres Kommandanten und vom Blutausch ange-stachelt, werden zu einer Horde hungriger Wölfe. Was sie am Ende des Massakers als grossen Sieg feiern, ist in Wirklichkeit eine Schande für ihre Nation.

Schon immer hat in den Vereinigten Staaten der Western und der Indianerfilm als Vehikel für politische Botschaften gedient. Auch Ralph Nelson, u.a. bekanntgeworden durch beachtliche Werke wie «Lilies of the Field» und «Charly», ist nicht der Mann, der diesen brutalen und erschreckenden Film einfach um des Betrachters Vergnügen willen gedreht hat. Er will ganz offensichtlich auf Gegenwärtiges hinweisen. «Soldier Blue» (wohl am besten zu übersetzen mit «Trauriger Soldat») ist unzweideutig eine Parallele zum Massaker von My Lai in Vietnam, welches für die amerikanische Armee einen nicht wiedergutzumachenden Schandfleck darstellt. Nelson stützt sich bei der schonungslosen Schilderung des Überfalls auf das Indianerdorf auf eine historische Begebenheit: Im November 1864 haben ungefähr 700 US-Kavalleristen tatsächlich die Bewohner eines Cheyenne-Dorfes niedergemacht, obschon die Indianer ihre Bereitschaft zur Ergebung kundgetan hatten. Ein General nannte



Candice Bergen und Peter Strauss
in Ralph Nelsons unerbittlichem Film
«Soldier Blue»

dieses furchtbare Ereignis «das schrecklichste Kriegsverbrechen in der amerikanischen Geschichte».

Dass es Nelson nicht allein um die Aufzeichnung eines historischen Ereignisses gegangen ist, erhärtet sich aus der peinlich genauen Charakterisierung des Soldaten Honus Gant, welche vielmehr auf die Wesensart und Denkweise der heutigen GI's zutrifft als auf einen Kavalleristen der Vergangenheit. Honus ist das Musterbeispiel eines der zahllosen US-Boys, die heute auf fremder Erde einen fragwürdigen Kampf auszutragen haben, leiden und sterben. Er verkörpert jene gewiss nicht unsympathische Mischung von Naivität, Ehrgeiz, Abenteuerlust und Unbekümmertheit, wie sie so vielen Amerikanern eigen ist. Er ist der Glückspilz, der auf der Nahrungssuche die wilde Ziege verfehlt, aber zufällig einen Hasen trifft und der Pechvogel, der auf der Suche nach einem verlorenen Socken in einen Hinterhalt gerät. Nelson verwendet viel Zeit und enormen Aufwand für die Darstellung dieser Person, die im Grunde nichts anderes als die Verkörperung des Durchschnittsamerikaners ist.

Schockierend an «Soldier Blue» ist die schonungslose Aufzeichnung der beiden Massaker. Da fließt Blut, werden Gesichter von Kugeln zerfetzt, liegen zerstümmelte Menschen herum. Nelson, so scheint es, erspart dem Zuschauer kein Detail der blutigen Auseinandersetzung. Es sei nicht verschwiegen, dass diese rücksichtslose Darstellung Ekel erregt, abstößt und den einen oder andern Kinobesucher zum Verlassen des Saales bewegt. Was bezweckt Nelson damit? Zwei Dinge gilt es da zu berücksichtigen: Dem Autor geht es in diesem Film um die totale Aufdeckung von kriegs-

verbrecherischen Handlungen, wie sie das Massaker unter den Cheyennes und in My Lai darstellten. Er will den Zuschauer mit der Realität solcher Ereignisse konfrontieren, will die Leiden der Frauen, Kinder und Greise darstellen. Sein Film ist ein Aufschrei gegen die Unmenschlichkeit und die Unvernunft. Dazu greift er mit letzter Konsequenz zum einzigen verbleibenden Mittel, das eine abgestumpfte Menschheit noch aufzuwühlen vermag: zur totalen Darstellung des Grauens. Zum Zweiten: Der Tod und auch die Brutalität sind leider seit langer Zeit zu wesentlichen Faktoren der Kinounterhaltung geworden. Hübsch arrangiertes Sterben – seien es nun die elegant von den Pferden geschossenen Indianer in zahlreichen Western oder die die Hände verwundenen Opfer in den Kriegsfilmern – wird heute ohne Augenzwinkern, ja oftmals unter Beifall, konsumiert. Im Kino hat sich so etwas wie eine Ästhetik des Todes herausgebildet. Nelsons Bilder lassen das nicht mehr zu, weil es Schreckensbilder sind, von denen wir wissen, dass sie der Wirklichkeit entsprechen, weil sie die unvorstellbare Grausamkeit des gewaltsamen Todes offenbaren. Da erstirbt jedes Lachen im Kino, bleibt nur noch der fürchterliche Schock. Wenn er eine heilsame Funktion hat, dürfte der Film seinen Zweck erreicht haben.

Dass dieser Film in den Vereinigten Staaten entstehen konnte, ist keine Überraschung. Immer war die offene und schonungslose Selbstkritik die wirkliche Stärke dieser Nation. Selten aber ist sie in einem Film derart konsequent geübt worden wie in «Soldier Blue». Kein Wunder, dass in den USA darüber heftig diskutiert wird. «Soldier Blue» ist kein Film zur Zerstreung, zur Unterhaltung. Er geht an die Nerven, bestürzt und verunsichert. Vor allem jene, die im Krieg und im gewalttätigen Vergeltungsschlag noch immer fortgesetzte Mittel der Politik sehen.

Mourir d'aimer

(Sterben vor Liebe)

Produktion: Frankreich/Grossbritannien, 1970

Regie: André Cayatte

Darsteller: Annie Girardot, Bruno Pradal, François Simon

Verleih: Monopole-Pathé, Genf

uj. Der Franzose André Cayatte (65) ist ein Moralist. Die meisten Filme des ehemaligen Rechtsanwalts befassen sich mit Krisen, die durch die Rechtsprechung oder durch fragwürdige Gesetze, die der menschlichen Wesensart nicht genügend Rechnung tragen, entstanden sind. So fragt er etwa in «Justice est faite» (1950) nach dem Recht der Geschworenen, aus persönlicher Anschauung heraus Urteile fällen zu können, und in «Le dossier noir» (1955) stellt er einen jungen Untersuchungsrichter vor, der bei der Aufklärung eines angeblichen Verbrechens der Konspiration der Mächtigen begegnet, die auf die Behörden Druck ausüben. Viele seiner Filme handeln von der Liebe, so etwa «La vie conjugale» (1964) in dem er eine aufkeimende Ehekrise aus der Sicht beider Partner zeigt. In «Les risques du métier» handelte der Franzose den Fall der verbotenen Liebe eines Lehrers zu einer Schülerin ab, und das umgekehrte Verhältnis bildet nun die Grundlage zu seinem neusten Film, der indessen ungleich stärker und konsequenter wirkt. Cayatte hat seinen Stoff nicht konstruiert, sondern in der Wirklichkeit gefunden. Hinter seinem Werk steht der Fall Russier, der in Frankreich die Gemüter bewegt hat und nun nach dem Erscheinen des Filmes erneut beschäftigt.

Der Gymnasiast Gérard, in seiner körperlichen und geistigen Reife bereits ein Mann, aber dem Gesetze nach noch nicht mündig, verliebt sich in eine Lehrerin. Danièle, bereits geschieden und Mutter zweier Kinder, erwidert die Zuneigung des jungen Mannes, und es entsteht bald ein recht intimes Verhältnis. Es tritt nun der Fall ein, dem die Gesellschaft mit ihren festgefüigten Konventionen – die, das muss gesagt sein, in vielen Fällen auch eine echte Schutzfunktion haben – nicht mehr gewachsen ist. Vor allem Gérards Vater, vorzüglich verkörpert durch François Simon, kann sich mit dieser Situation gar nicht abfinden. Er, ein scheinbar fortschrittlicher Buchhändler und ein Verfechter der sozialen Gerechtigkeit, bei dem junge Menschen in ihrem Kampf gegen ein verbohrttes Establishment Rat und Beistand finden, entpuppt sich in der für ihn überraschenden Lage als biederer Kleinbürger, als Gefangener der üblichen Konventionen. Er unternimmt demzufolge alles, um der Liebchaft seines Sohnes ein rasches Ende zu bereiten. Doch es erweist sich, dass die Liebe der beiden Menschen stärker ist als die scheinbare Vernunft. Weder gutgemeinte Ermahnungen noch die Verbannung von Gérard in ein abgelegenes

Institut vermögen ihn und Danièle zu trennen. Und selbst als der erboste Vater die Maschinerie des Gesetzes und damit der Repression in Gang bringt, verzichten sie nicht auf die gegenseitige Zuneigung. Wie zwei Verschwörer beschliessen sie, ihren «Fall» bis zum guten Ende durchzustehen. Wenn nun auch die routinemässige Verfolgung der beiden Liebenden ihre Gemeinschaft nicht zu zerstören vermag, so ist sie letztlich doch stärker als Danièle. Die unglückliche Frau ist den Demütigungen, denen sie in immer stärkerer Masse ausgesetzt ist, nicht mehr gewachsen. Verzweifelt scheidet sie aus dem Leben.

Diese Geschichte tönt nach billigem Groschenroman, nach Tränendrüsen-schwarte. André Cayatte ist es indessen nicht darum gegangen, einen Seelenschmetter zu inszenieren. Ihn interessiert das Schicksal der beiden Menschen in der Beziehung zur Gesellschaft, in der sich die Tragödie ereignet. Er sucht nach dem Versagen jener Einrichtungen, die in einem solchen Falle das Urteil über zwei Menschen verhängen, das Versagen, das in diesem Falle seinen Ursprung in jener Verallgemeinerung hat, die alle Menschen unter einen Hut zu bringen versucht. Gewiss, es ist eine Tatsache, dass die meisten Ehen, die zwischen Erziehern und den ihnen noch anvertrauten unmündigen Schülern geschlossen werden, früher oder später in einer Sackgasse enden. Dennoch ist es fragwürdig, daraus ein Gesetz abzuleiten, das für zwei Menschen zur Falle werden kann. Die Tragik von Danièle und Gérard liegt nicht darin, dass die beiden Schwierigkeiten haben, zueinander zu finden, sondern dass ihnen das Gesetz keine Chance lässt, sich so oder so zu bestätigen. Wo immer aber der Mensch um seine Chancen beraubt wird, lebt er in tiefster Unfreiheit, in der totalen Abhängigkeit. Das zeigt Cayatte in «Mourir d'aimer» mit aller Schärfe

Annie Girardot zerbricht in «Mourir d'aimer» an einer «unmöglichen» Liebe



und Deutlichkeit auf. Sein Film ist ein Vorwurf gegen jene Gesetzgebung, die sich nicht nach den Bedürfnissen des einzelnen Menschen, sondern nach den allgemeinen Gegebenheiten des Kollektivs, der Gesellschaft ausrichtet. Was aus der Gemeinschaft zwischen Danièle und Gérard geworden wäre, hätte man ihnen eine Chance gegeben, ist dabei von banaler Bedeutungslosigkeit.

«Mourir d'aimer» lebt von der äusserlichen und inneren Spannung, die durch die Thematik gegeben ist. In Annie Girardot hat Cayatte eine Danièle gefunden, die in jeder Phase glaubwürdig bleibt und die es in erregender Weise versteht, sowohl der Freude wie der Verzweiflung Ausdruck zu verleihen, ohne jemals den Grenzen zur Schmiere nahezukommen. Auch Bruno Pradal (Gérard) vermag zu überzeugen, wenn er sich auch an der Seite der reifen Schauspielerin schwertut, obschon sich diese bemüht, ihn nie an die Wand zu spielen. Cayatte hat den Film mit konventionellen Mitteln inszeniert. Wie in vielen seiner früheren Filme ist der Aufbau sehr schematisch, klischeehaft und ohne Überraschungen. Doch die gradlinige und unkomplizierte Erzählweise vermag in diesem Falle zu fesseln, weil sie der Sache gerecht wird. «Mourir d'aimer» gehört jedenfalls zu den wichtigsten Werken von André Cayatte, dessen Schaffen neben viel Licht auch viel Schatten aufweist.

The Owl and the Pussycat

(Die Eule und das Kätzchen)

Produktion: USA, 1970

Regie: Herbert Ross

Darsteller: Barbra Streisand, George Segal

Verleih: Vita-Film, Genf

mm. Die Eule heisst Felix, führt das zurückgezogene Leben eines leicht versponnenen Intellektuellen und träumt davon, einmal ein berühmter Schriftsteller zu werden. Das Kätzchen nennt sich Doris, arbeitet als Go-Go-Girl, findet ihr Einkommen aber hauptsächlich im horizontalen Gewerbe und träumt ebenfalls von der grossen Karriere. Beide wohnen Wand an Wand im selben Haus, und als Doris wegen einer Klage Felix' hinausgeworfen wird, landet sie prompt bei ihm. Durch den dadurch entstehenden, lautstarken Streit finden sich beide an der frischen Luft, und nach einer langen Odyssee eröffnet sich ihnen schliesslich eine gemeinsame Zukunft bar jeglicher Ambitionen. Der Film, nach einem erfolgreichen Broadwaystück fabriziert, ist optisch belanglos. Seine Qualitäten liegen eindeutig im gesprochenen Wort und in der hervorragenden Rollengestaltung der beiden Hauptdarsteller. «Funny Girl» Barbra Streisand singt hier erstmals keinen einzigen Ton, sondern ab-

solviert eine komödiantische Parforce-Leistung erster Güte: sie keift, lästert, charmiert, redet und schnorrt in einem fort. Dabei ist sie ständig in Bewegung, zeigt unerwartet die Krallen, schnurrt umgekehrt wieder wie ein sanftes Kätzchen, zieht ihre umwerfende Schnute – kurz, sie ist dank ihrem quecksilbrigen Temperament in Hochform. George Segal hat da seine liebe Mühe, Schritt zu halten; aber auch er stattet seine Rolle mit der ihr zugeordneten komischen Note überzeugend aus.

Das Drehbuch entbrennt ein Feuerwerk von Gags, Bonmots, Anspielungen und Wortspielereien; Voraussetzung für eine volle Würdigung sind allerdings gute

In der Zeit zwischen dem 11. Januar und dem 16. April dreht das Schweizer Fernsehen, gemeinsam mit dem Süddeutschen Rundfunk Stuttgart, in Davos in Farbe die siebenteilige Reihe «Lawinen-Patrouille» (Buch und Regie: Theo Mezger; Kamera: Urs Brombacher). Es handelt sich um einen Dokumentarbericht mit Spielhandlung über die Arbeit des Parsenn-Rettungsdienstes und das Lawinenbeobachtungs-Institut Weissfluhjoch. Die Hauptrollen spielen Aldo Huwyler, Siegfried Rauch und Franziskus Abgottspan. In wichtigen Nebenrollen sind unter anderen Fred Haltiner und Walo Lüönd beschäftigt. Das Fernsehen der deutschen und der rätoromanischen Schweiz strahlt die sieben Beiträge von je 45 Minuten Länge im Winter 1971/72 aus.