

# Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 6

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

# FILMKRITIK

---

## **Last Tango in Paris** (Der letzte Tango in Paris)

Italien/Frankreich 1972. Regie: Bernardo Bertolucci (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/83).

Bertoluccis neue Arbeit gehört zu den Filmen, die bei ihrer Premiere in der Schweiz bereits einen «Ruf» haben. Es ist nicht nur viel darüber geschrieben worden zum voraus; vor allem werden Schlagworte im Kreise herumgereicht, die leicht, allzu leicht Gehör finden. Eine Erwartungshaltung ist in der breiten Öffentlichkeit vorbereitet worden, die einer Art «gehobenen Sexknüllers» gilt. Ob unter diesen Umständen noch eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Film stattfinden wird, die sich nicht an einem vorgefassten Geschmacks- und Moralurteil orientiert, ist nach den Erfahrungen mit ähnlichen Fällen zu bezweifeln.

Bernardo Bertolucci (Jahrgang 1941) galt bisher als prominenter Vertreter des politischen Kinos in Italien, das sich bei ihm mit besonderer stilistischer und geschmacklicher Verfeinerung verband. Geblieben ist in «Last Tango in Paris» dieses Besondere, während Politik nicht mehr – jedenfalls nicht mehr offen – in der Thematik aufscheint. Eine Einschränkung dieser Feststellung mag immerhin begründet sein, weil die Beschreibung des Versuchs zu einem völligen Rückzug aus der sozialen Umwelt vielleicht von politischen Hintergedanken doch nicht ganz frei ist.

Ohnehin macht es eine der Besonderheiten dieses Films aus, dass in seinem relativ einfach gebauten Gefüge sich mehrere thematische Komponenten gebunden finden. Versuche des alternden Amerikaners, in einer leerstehenden Pariser Mietwohnung mit einer viel jüngeren Zufallsbekannten ein sich auf Betätigung der Sexualität beschränkendes Verhältnis einzurichten, ohne Namen, ohne Vergangenheit, ohne Umwelt, in diesem Versuch scheint vielerlei zu liegen: die Flucht aus einer unerträglich gewordenen Situation auf eine Insel des Vergessens; die Absicht, Ballast abzuwerfen und sich frei von Hemmungen und Bedingungen den inneren Antrieben zu überlassen; die Hoffnung, alle abgenutzten Illusionen zu übersteigen und das Leben durch einen Akt totaler Entblössung von den Wurzeln her doch noch zu be-sinnen; die Überlassung an die Neigung zur Selbstaufgabe, Selbstvernichtung.

Gerade die letztere Tendenz – die nie in Worte gefasst wird, aber im ganzen Film präsent ist – gibt den Details der Schilderung ihre eigene Färbung. Die Figur des Mädchens beispielsweise hat von der ersten Begegnung an etwas Doppeldeutiges in ihrer Aufmachung mit schwarzem Hut und langem Mantel. Das verwahrloste Appartement, in welchem ausser einer Matratze praktisch kein Mobiliar vorhanden ist, atmet ebensosehr modrige Enge wie Geborgenheit. In den Begegnungen selber, die hier stattfinden, gibt es zwar Momente, in denen etwas von der erhofften Befreiung spürbar wird. Aber die Kopulationen sind vom ersten Mal an deutlich mit Aggressivität durchmischt und zeigen eine wachsende Tendenz zur Destruktion, auch zur Selbstdestruktion. Der Selbstmord der Ehefrau des Amerikaners, von dem man nachträglich erfährt, fügt sich mit dem Schlussakt gleichsam zu einem Rahmen zusammen: Ein Film zwischen zwei Selbstmorden ist «Last Tango in Paris», insofern auch der Tod des Mannes Züge eines solchen aufweist.

Für das Klima des Films wesentlich ist, dass er zwar in der Gegenwart handelt, aber assoziativ immer wieder auf die Vergangenheit zurückverweist. Unter den Kulissen spielt die Jugendstil-Architektur des Miethauses eine auffällige Rolle, ein Carné-Zitat ist eingefügt, und die Tanzhalle, in der das Tango-Ritual zu makabrer Kälte stilisiert wird, ist geradezu ein Musterbeispiel für Bertoluccis wirkungsvollen Umgang mit Elementen historischer Stile. Zwischen Optischem und Thematischem herrscht dabei Übereinstimmung. Die Dekadenz-Problematik, der «amour fou», der Surrealismus überhaupt, Freud und, von Bertolucci ausdrücklich angeführt, der französische Schriftsteller Georges Bataille, sie alle be-

zeugen durch ihre Präsenz im Film, dass seine Wurzeln zurückreichen in die Anfänge des Jahrhunderts. Nebenbei – mit der Figur des mit dem Mädchen verlobten Jungfilmers – nimmt Bertolucci auch eine ironische Abrechnung mit der «nouvelle vague» vor, worin wohl auch ein Stück Selbstkritik zu erkennen ist.

Der Entwicklungsschritt, zu dem Bertolucci mit dieser neuen Arbeit angesetzt hat, ist nicht zuletzt ein Schritt in die Subjektivität. Nach seiner eigenen Aussage hat sich im Laufe der Dreharbeiten die beabsichtigte Thematik sehr stark der Persönlichkeit seiner Hauptdarsteller angepasst. Die Authentizität, die man daher dem Film glaubt ablesen zu können, gibt ihm auch einen Zug ins Exhibitionistische. Ob Bertolucci Grund hatte, über die Deformation der neuen Cineasten-Generation zu spotten, kann man bezweifeln. Denn die Form, in der er die Existenznot zur Darstellung bringt, erscheint – auch wenn man ihm nicht einfach ein Einschwenken auf den allgemeinen Sex-Trend vorwerfen will – mindestens milieubedingt, insofern speziell und mit Blick auf ein anvisiertes weiteres Publikum längst nicht von zwingender Verbindlichkeit. Darin liegt auch die Problematik der «anstössigen» Seite des Film, dass diese Sprache ihre Adressaten keineswegs so unverfälscht erreichen dürfte, wie sie im Verhältnis zu ihrem Gegenstand zu bleiben sucht. Im übrigen kann gesagt werden, dass «Last Tango in Paris» nicht mehr vorzeigt, als anderswo – vielleicht in weniger «gehobenem» Kontext – auch schon gezeigt worden ist, und dass die Dinge, von denen er redet, höchstens durch Konventionen unter Erwachsenen aus dem Gespräch verbannt zu sein pflegen.

EdgarWettstein

### **Händler der vier Jahreszeiten**

BRD 1972. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/82)

Vor kurzem noch taten bei uns Kritiker Fassbinder als ein Produkt der Mode ab, das eher dilettantisch in Ideologie und europäischer Schnellfäulnis herumsuhle; heute kommt kaum jemand mehr darum herum, zu erkennen, in welchem Masse der deutsche Theatermann und Filmregisseur kleinbürgerliche Lebensformen transparent zu machen vermag.

In seinem elften Film innerhalb zweier Jahre nun lotet er unerbittlich jenen Raum aus, der sich auftut zwischen dem hochgehaltenen bürgerlichen Ansehen und Gemeinverhalten und den tieferliegenden Bedürfnissen des einzelnen nach Selbstverwirklichung und echter Kommunikation. Wohlanständigkeit, sozialer Erfolg und ein möglichst genormter Alltag reglementieren Privat- und Berufsleben: Zum Ausbruch aus diesem hohlen Gefängnis ist der Kleinbürger, dem die Übersicht und das Verständnis für seine eigene Situation fehlt, zu schwach: Er scheitert am tödlich Normativen einer Umwelt, die im aufgeplusterten Elend moralischer und geistiger Unmündigkeit und Profillosigkeit lediglich äusserlichen – und letztlich wertlosen – Zielen nachjagt.

Mit stupender Präzision zeigt Fassbinder auf, wie Hans an einer Gesellschaft zerschellt, die ihm Rollen und Beziehungen aufzwingt, die nicht seinen Bedürfnissen entsprechen: Wäre er am liebsten Mechaniker geworden, so winkt seine Mutter entschieden ab – denn in diesem Beruf kriegt man schmutzige Hände. Da ist ihr ein Zeitungsmann, der sich verkauft, schon viel genehmer. Und als Polizist war Hans allzu menschlich: da wurde er rausgeschmissen. Als bescheidener Obsthändler hält er sich dann über Wasser – doch in diesem sozialen Stand lässt sich seine einzige grosse Liebe nicht erfüllen. So bildet er mit einer mediokren Frau, deren Vogelgesicht nur billigen Egoismus und Kälte spiegelt, die obligate Familie. Und es ist ausgerechnet die Familie, im grossen Rahmen nun, die den einzelnen einkreist, kanalisiert, blockiert und zuletzt zerstört. Keiner ist da, der Hans helfen könnte: Selbst seine Schwester, die einzige Aussenseiterin und daher mit einer gewissen Übersicht versehen, versagt im entscheidenden Augenblick. Beim Arzt zählt nur das Medizinische, bei Freunden und Familie das Unpersön-



liche, der äussere Schein-Erfolg. Glänzend nun der Einfall Fassbinders, den Suizid von Hans als Symbol zu fassen: Ausgerechnet am Stammtisch, umgeben von seiner Frau und seinen besten Freunden, gibt er seinem kranken Herzen den Gnadenstoss: Er leert ein Glas nach dem andern; und mit jedem stösst er auf eine seiner entscheidenden Lebensstationen sowie auf seine Kumpanen an, die, passiv und verständnislos wie eh und je, den Selbstmord mitansehen und den Toten darauf zu Grabe tragen, als wäre es die grösste Selbstverständlichkeit auf Erden. Spuren bleiben keine zurück: Der Sinn für das Praktische und Praktikable resorbiert jede allfällige Regung.

Fassbinder hält den Mechanismus des Scheiterns mit einem ungemein sicheren Blick für das Detail fest. Wenn Hans seine Frau aus ihrem Wohlbefinden verscheucht, zeigt Fassbinder haargenau auf deren einzig mögliche Verhaltensweise: Zuerst flüchtet sie zur Familie, verkrallt sich im Kollektiv; dann wird der Anwalt gerufen. Hans bedarf, als Empfindsamer und Hilfloser, der Liebe; doch er stösst nur auf verbaute Gemeinplätze, und die Unerfüllbarkeit seines Bedürfnisses verletzt ihn derart, dass er, verzweifelt, unbewehrt, die andern ebenfalls verletzt: Menschsein vereinzelt in dieser Gesellschaft; für Hans war diese kahle, kalte Welt mit den Zinkbechern an der Wand und dem wohlgeordneten tristen Dekor nicht bewohnbar. Was ihm die andern anzubieten hatten, war bestenfalls reine Phraseologie, die nicht über eine Drei-Groschen-Barmherzigkeit hinausgeht und völlige ethische und moralische Impotenz verrät.

Die bewusste Kunstlosigkeit Fassbinders hat nicht das geringste mit Dilettantismus zu tun: sie ist vielmehr das ihm eigene Mittel, um soziale, psychologische und humane Situationen und vorgeprägte Verhaltensmodelle aufzubrechen. Wie ein Chabrol wertet er das bourgeoise Melodrama auf: Aber im Gegensatz zum Franzosen verrät sein Blick Sympathie, echte Komplexität und beherrschte Trauer. Und schliesslich sind all diese mediokren Kleinbürger, die Fassbinder durchleuchtet, nichts als hilflose, missgebildete Opfer, die ihre eigene Lebensunfähigkeit und Leere schon gar nicht mehr aufspüren können.

Bruno Jaeggi

## **Oh! Calcutta!**

USA 1972. Regie: Jacques Levi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/85)

Eine Revue mit Musik nennt sich die Bühnenfassung von «Oh! Calcutta!», von der man in einer filmischen Wiedergabe nun auch hierzulande ein paar Szenen zu sehen bekommt. An der Produktion dieses Musicals hat sich ein namhaftes Autorenkollektiv beteiligt, dem unter andern der Ex-Beatle John Lennon, der talentierte, früh verstorbene Dramatiker Joe Orton und – als Initiant – Kenneth Tynan, einstiger Film- und Theaterkritiker und ehemaliger Dramaturg am britischen Nationaltheater, angehören.

«Oh! Calcutta!», Ende der sechziger Jahre, während des Höhepunkts der Sexwelle konzipiert, richtet sich an ein Grossstadtpublikum, das durch nichts mehr zu schockieren ist und dem man immer mal wieder etwas zeigen muss, was noch nie gezeigt worden ist. Was eignete sich da besser als eine möglichst deftige Parodie auf die diversen Sexpraktiken der Neuzeit! Man kann so sexuelle Verhaltensweisen, die mancherorts noch tabu sind, sehr drastisch darstellen, darüber grinsen und schliesslich behaupten, man habe an einem befreienden Enttabuisierungs-Prozess teilgenommen.

Nun ist der Abbau von Tabus sicherlich wünschenswert. Nur verfehlt «Oh! Calcutta!» seine Absicht. Denn das eigentliche Zielpublikum glaubt ja ohnehin, tabufrei zu sein, und der ahnungslose Zuschauer wird wohl schockiert, aber nicht befreit. Es gibt eben auch heute noch verschiedene Reaktionen auf die krude Darstellung des Sexuellen.

Zur Befreiung gehört die Aufklärung. Da sich «Oh! Calcutta!» aber vollkommen exhibitionistisch gibt, kann es gar nicht aufklärerisch wirken. Denn wenn sich auf der Bühne Exhibitionisten tummeln, werden die Zuschauer zwangsläufig zu Voyeuren.

Musicals dieser Art – «Oh! Calcutta!» ist nur eines unter vielen – haben einen bestimmten Stellenwert in der angelsächsischen Kulturgeschichte. Sie sind auch heute noch Reaktion auf den Puritanismus viktorianischer Prägung. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist die Fixierung auf Vulgärausdrücke, sogenannte «4-letter-words». Sie spielen in «Oh! Calcutta!» eine wichtige Rolle – in den deutschen Untertiteln merkt man kaum etwas davon –, denn durch ihren ungehemmten und häufigen Gebrauch soll auch ein Beitrag zur sexuellen Befreiung geleistet werden. Dem Ganzen haftet etwas Kreuzzughaftes an, etwas Lächerliches auch, wie es sich zeigte, als Kenneth Tynan vor einigen Jahren als erster es wagte, am Fernsehen eines dieser ominösen Wörter laut und vernehmlich auszusprechen.

Etwas von dieser Peinlichkeit steckt in «Oh! Calcutta!». Die Parodie, die weitgehend blosser Exhibitionismus ist, trifft nicht. Es fehlt der Witz, es fehlt die Erotik, die befreiend wirken könnten. Wer glaubt denn schon, dass der Mensch frei sei, wenn er keine Kleider an habe?  
Kurt Horlacher

## **The Savage Messiah (Der wilde Messias)**

Grossbritannien 1972. Regie: Ken Russell (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/88)

«Der wilde Messias» ist kein religiöser Eiferer, sondern ein revolutionärer Künstler im Paris vor dem Ersten Weltkrieg. Bereits der Titel des Films ist – ob bewusst oder unbewusst, bleibe dahingestellt – blasphemisch und peilt jene Windrichtung der freien Manipulation und Übertreibung an, die für Ken Russell bezeichnend geworden ist. *Women in Love*, *The Music Lovers* und *The Devils* waren die bisherigen eigenwilligen Proben dieses Regisseurs, der zwar eine formal blendende Bildsprache spricht, jedoch das Wesentliche, das menschlich Lebendige und vor allem das Psychische nicht einzufangen vermag.

Mit «The Savage Messiah» zeichnet Ken Russell' die Biographie eines werdenden Bildhauers unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg, mit dessen Beginn das hoffnungsvolle Künstlerleben abbricht: Der Kriegsfreiwillige kehrt nicht aus den Schützengräben zurück. Sein letztes Werk hat er aus einem Gewehrkolben geschnitten. Henri Gaudier ist dazu verdammt, als Unvollendeter oder – positiver – als Frühvollendeter in die Kunstgeschichte einzugehen.

Unvollendet – von frühvollendet kann leider nicht mehr die Rede sein – erscheint auch der Film über sein kurzes, abgekürztes Dasein. Ken Russell stellt den schöpferischen Akt in die Mitte seines Bemühens. Da ist des Zeichnens und Meisselns kein Ende, da wird in einer einzigen Nacht dem Marmor weibliche Schönheit abgerungen, da gibt es kein Rasten, da ist Hingabe an das Werk und Glaube (also doch religiöser Anklang) an die künstlerische Aufgabe, an die Sendung, aber auch an das eigene Vermögen. Was Henri Gaudier vorangetrieben haben mag, sein Bewusstsein schöpferischer Kraft, das springt in der Interpretation von Ken Russell jedoch schwerlich auf den Zuschauer über; denn nach den ersten paar Hammerschlägen entleert sich der schöpferische Augenblick zu äusserlichem Getue. Der Mensch Henri Gaudier bleibt ungesagt, ungesehen. Was auf der Leinwand flimmert, scheint immer Double zu sein. Dieser Vorwurf trifft allerdings nicht zu auf die polnische Schriftstellerin Sophie Brzeska, die Henri Gaudier in der Bibliothek trifft und die für ihn von da an Muse und – Schwester, ältere Schwester, wird. Ken Russell wird nicht müde, zu betonen, dass die beiden ihr inniges Verhältnis ohne sexuelle Beziehungen lebten und dass sie für ihre Umwelt tatsächlich ein Geschwisterpaar waren. Dort, wo Sophie Brzeska endlich zur Heirat einwilligt, bricht der Tod die Beziehungen zwischen der Muse und dem Künstler ab. Die von Dorothy Tutin gezeichnete Frauengestalt ist wohl das Wertvollste am Film von Ken Russell. Sie weiss etwas von jenen inneren Kämpfen schaubar zu machen, die sie hinderten, den jungen Verehrer zum Gatten zu machen und damit dessen ungestümem Vorwärtsdrängen zu gehorchen. Dennoch weiss sie, dass sie ihn braucht, weiss, dass jede Trennung ins Nichts zurückführt, aus dem sie gekommen ist, reiste sie doch nach Paris, um sich das Leben zu nehmen. Aber auch diese Frauengestalt, ideal besetzt, wird zu Sequenzen mit schier unerträglichem Operettencharakter gezwungen.

So bleibt denn das Verdienst des Films, auf ein Künstlerleben aufmerksam gemacht zu haben. Henri Gaudier wurde jedoch wohl mit autobiographischen Zügen von Ken Russell selbst ausgestattet, der effekthascherisch an der Oberfläche des dramatischen Geschehens bleibt, den ganzen Wellentanz der Unausgeglichenheit, des ekstatisch-romantischen Weltbildes, das er sich aus den Büchern und nicht aus wirklicher Menschenkenntnis zu holen scheint, einmal mehr zur Diskussion stellend. Fred Zaugg

---

## Prix Delluc

AFP. Der Preis «Louis Delluc», der «Goncourt»-Preis des Films, wurde in Paris zum 30. Mal verliehen. Der griechische Regisseur Costa-Gavras erhielt den Preis für seinen jüngsten Film *Etat de siège* (Belagerungszustand). Costa-Gavras' Film hatte sieben Stimmen auf sich vereinigen können, während der bereits mehrfach ausgezeichnete Film *Le charme discret de la bourgeoisie* von Luis Buñuel sechs Stimmen erhielt. *Etat de siège* behandelt die Polizeimethoden und die Rolle der USA in einem nicht näher bezeichneten Land Lateinamerikas. Hauptdarsteller ist, wie schon in den früheren Filmen *Z* und *L'aveu* von Costa-Gavras, der französische Schauspieler Yves Montand.

---