

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 4

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

I Never Promised You a Rose Garden (Ich hab dir nie einen Rosengarten versprochen)

USA 1977. Regie: Anthony Page (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/33)

Seelische Verwirrungen, Geisteskrankheiten, Irrenhäuser, Psychoanalyse und Psychiatrie sind seit der Frühzeit des Kinos beliebte Filmthemen. G.W. Papsts «Geheimnisse einer Seele» (1926) war die erste filmische Aufzeichnung eines psychoanalytischen Falles, und im gleichen Jahr entstand in Japan «Eine Seite des Wahnsinns» von Teinosuke Kinugasa. Luis Buñuels frühe surrealistische Werke gehören ebenso in diesen Bereich wie einige der mit psychologischer Akribie gestalteten Kriminalfilme Alfred Hitchcocks («Spellbound», 1945, «Psycho», 1960, «Marnie», 1964). In den meisten Fällen diente der psychisch Kranke als irrational handelnde Ausnahmefigur in einer sonst stereotyp ablaufenden Handlung, also ein blosses Stimulans zur Steigerung des Nervenkitzels der Zuschauer. Dabei wurden Vorurteile gegenüber psychisch Kranken einkalkuliert, ausgenutzt und unterschwellig konserviert. Faszination und Erfolg solcher Filme sind nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass der psychisch Kranke als Repräsentant der Irrationalität einen Gegenpol darstellt zum angepassten Normalbürger, der auf die «Abnormen» seine Ängste, aber auch seine verdrängten Wünsche projiziert. Etwa seit Anfang der siebziger Jahre setzen sich immer häufiger Filme ernsthaft mit psychischen Konflikten und psychiatrischen Behandlungsmethoden auseinander («Family Life», 1971, «Asylum», 1972, «Der Weg des Hans Monn», 1972, «Nessuno o tutti», 1975, und andere). Seit dem Erfolg von Milos Formans umstrittenem «One Flew Over the Cuckoo's Nest» sind solche Filme fast zur Mode geworden (nächstens gelangt mit «Equus» von Sidney Lumet ein weiterer «psychiatrischer Fall», der einigen Stoff zur Auseinandersetzung bietet, in die Kinos). Das hängt einerseits damit zusammen, dass die «Geisteskrankheiten» nicht mehr isoliert von Umwelt und Gesellschaft, sondern als Symptome einer kranken Gesellschaft begriffen und, wie die ganze Randgruppenproblematik, als gesellschaftskritische «Munition» verwendet werden. Andererseits wächst das Interesse an diesen Filmen aus der Angst weiterer Bevölkerungskreise, angesichts einer wachsenden «psychischen Verelendung» selbst Opfer einer psychischen Krise zu werden.

★

Anthony Pages «I Never Promised You a Rose Garden» steht zwischen Formans «One Flew Over the Cuckoo's Nest» und Andreas Kettelhacks authentischer Analyse «Der Weg des Hans Monn». Der Film basiert auf dem gleichnamigen autobiographischen Buch von Hannah Green, das als einer der eindrücklichsten und authentischsten Berichte über eine Geisteskrankheit und deren Heilung gilt (deutsch 1973 im Radius-Verlag, Stuttgart, erschienen und jetzt auch als Rowohlt-Taschenbuch erhältlich). Da Hannah Greens Buch bereits 1964 veröffentlicht worden ist, vermute ich, dass nicht zuletzt der enorme weltweite Erfolg von Formans Film den als Reisser- und Horrorfilm-Spezialisten bekannten und als Talentförderer des neuen amerikanischen Films wichtigen Roger Corman dazu bewogen hat, diesen Film zu produzieren. Corman hatte schon immer eine Nase dafür, was «in» ist. «Bericht einer Heilung», der Untertitel des Buches, trifft auch für den Film zu. Geschildert wird die Geschichte der 16jährigen, hochintelligenten und hochsensiblen Deborah Blau (Kathleen Quinlan), die nach einem Selbstmordversuch von ihren wohlhabenden Eltern in eine psychiatrische Klinik eingeliefert wird. Die Diagnose



lautet: Schizophrenie. Diese scheint ihre Ursache in einem Trauma zu haben, das Deborah als Fünfjährige erlitt, als man sie bei einer Operation belog. Sie hat den Kontakt mit der Umwelt fast völlig abgebrochen, sie spürt nicht einmal mehr körperlichen Schmerz. Deborah hat sich eine innere Wahnwelt aufgebaut, die von an Höhlenmenschen oder Indianer erinnernden Halbdämonen bevölkert ist. Dieses Reich Yr, das seine eigene Sprache und eigene Gesetze und Riten hat, bildet eine Art Über-Ich, dem Deborah sich verpflichtet und ausgeliefert fühlt, das aber auch ihre einzige Zuflucht vor der störenden Umwelt ist. In einer dramatischen, langwierigen und von Rückschlägen gekennzeichneten Therapie versucht die Ärztin Dr. Fried (Bibi Andersson) das Mädchen aus seiner Wahnwelt zu lösen und in die Realität, die alles andere als ein «Rosengarten» ist, zurückzuführen. Die menschlich warme, die mit- und einfühlende Anteilnahme der Ärztin, für die Deborah nicht bloss ein medizinischer, wissenschaftlicher «Fall» ist, sondern ein leidender Mitmensch, gehört, trotz der zurückhaltenden, unaufdringlichen Darstellungsweise der Andersson, zu den stärksten Seiten des Films. Deborahs Heilung kündigt sich damit an, dass sie wieder Schmerz verspürt und Tränen weint, sich allmählich öffnet und löst und zu ihrer Identität findet. In der letzten Szene schlägt sie auf einem Sportfeld einen Ball, trifft und rennt vor Freude jauchzend und selbständig über Wiesen in ihr Heim zurück. Sie ist in die Welt der «Normalen» zurückgekehrt. Wie sie sich darin zurechtfinden wird, lässt der Film offen.

★

Der Film musste Deborahs sich über Monate hinziehende Heilung auf rund andert-halb Stunden verkürzt darstellen. Deshalb erscheint vielleicht der Schluss etwas unvermittelt, zu optimistisch, fast wie eine Wunderheilung. Soweit das in der Verkürzung möglich ist, wirkt Deborahs Heilungsprozess dagegen einsichtig und glaubwürdig, weil nüchtern, sachlich und unaufdringlich berichtet wird. Der Film gibt nicht vor, Deborahs Schizophrenie ergründen zu können. Er beschränkt sich auf eine

distanzierte Schilderung des Geschehens und legt sich sogar in der Darstellung der Wahnwelt Deborahs Zurückhaltung auf, sodass man vor reisserischen Horror Szenen à la «Exorzist» verschont bleibt. Der Regisseur konzentrierte sich weitgehend auf das fast beängstigend echt wirkende Spiel von Kathleen Quinlan als Deborah und die Entwicklung ihrer Beziehung zur Ärztin. Ausführlich kommt auch das «Innenleben» der psychiatrischen Anstalt zur Darstellung, der gegenüber ich allerdings etwas skeptisch bin. Ob nicht die hysterischen Anfälle und Ausbrüche der anderen Kranken, der sadistische Pfleger und andere nicht etwas überzeichnet, zu stereotyp sind? Wird da nicht etwas zu brillant «irr» gespielt? Allerdings sind die Leistungen der Darstellerinnen, allen voran die umwerfende Susan Tyrell (bekannt geworden als «Schlampe» in John Hustons «Fat City»), bewundernswert. Diesen Charakteren ist immerhin auch zuzuschreiben, dass der Film nicht bei der Beschreibung eines klinischen Einzelfalles stehen bleibt, sondern immer wieder Durchblicke auf die «Welt draussen» ermöglicht, in der ja jeweils der Leidensweg in die «Welt drinnen» beginnt.

Franz Ulrich

Un autre homme, une autre chance/Another Man – Another Chance

(Ein anderer Mann, eine andere Frau)

Frankreich 1977. Regie: Claude Lelouch (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 78/41)

Mindestens seit seinem ersten grossen Erfolg «Un homme et une femme» (1966) ist Lelouchs Thema die Liebe zwischen Mann und Frau. Er hat seit damals geschmackvollere, aber auch völlig deplazierte Hintergrundsituationen für seine Liebesgeschichten gewählt. In seinem 21. Spielfilm ist es zum kleineren Teil das Paris des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71, zum grösseren der amerikanische Westen der Pioniere jener Zeit.

Die Geschichte: Eine Pariser Bäckerstochter (Geneviève Bujold) entzieht sich der von ihrer Familie vorgesehenen Heirat mit einem flotten Leutnant, indem sie mit einem durch das Elend des Krieges desillusionierten Photographen nach Amerika übersiedelt. In einem parallel dazu geführten Handlungsstrang lernt man einen abenteuerlustigen Cowboy-Tierarzt (James Caan) kennen, der es sich im rauen Westernklima etwas auf Kosten seiner Frau wohl sein lässt. Jedenfalls kommen ihm Beruf und Zerstreutheit mit Flittchen und Pokerspiel weit vor seiner Angetrauten.

Als die vernachlässigte Frau auf dem alleinstehenden Hof vergewaltigt und ermordet wird, beschliesst der Veterinär mit dem kaum geborenen Sohn an einen andern Ort zu ziehen, dorthin selbstverständlich, wo sich das Pariser Photographenpärchen niedergelassen hat. Auch bei diesen bleibt das traute Eheglück nicht ungetrübt: Unglücklichen Umständen zur Folge, wird der Mann bei seiner Arbeit erschossen, und die Frau bleibt mit ihrer Tochter allein.

Man wusste von Anfang an, wie es kommen musste. Da bleibt nicht der leiseste Zweifel offen, wer «der andere Mann – die andere Chance», wer für wen bestimmt ist. Immerhin lässt sich Lelouch bei der sich anbahnenden neuen Liebesgeschichte so viel Zeit, dass er, von allem Vorherigen einmal abgesehen, ohne allzu gezwungene Zufälle auskommt, hie und da sogar ganz nette Ideen entwickelt, bis die beiden sich für ewig haben, wie es sich für ein triviales Kinomärchen auch gehört. Die Frage, wieviel einen stört in diesem «ersten amerikanischen Lelouch», «seinem ersten Western» und wie er sonst noch angepriesen wird, ist eine Frage der angemessenen oder eben wahrscheinlich unangemessenen Ansprüche.

Nimmt man ihn als simple Unterhaltung, ohne mehr inhaltlichen Anspruch als eine Silberroschenroman-Story, zerstreut er sicher leidlich. Dann wird man ihm die im ganzen äusserst schematische Handlungsführung, die die konventionellen Erwartungen kaum je enttäuscht, verzeihen. Man wird sich von den weichzeichnenden,

golden-schimmernden Bildern wie von Werbespots einlullen lassen. Man wird umso dankbarer sein für jeden etwas unkonventionelleren Einfall, der über den «Geschmack von Freiheit und Abenteuer» hinausgeht. Man wird jedes Travelling, jede Kamerakranbewegung, ohne es bewusst zu merken, selig mitmachen und sich auch am guten Spiel der Darsteller freuen können. Höchstens beim über Gebühr oft verwendeten, pathetischen Thema aus Beethovens Fünfter (ta-ta-ta-taaa) könnte man mit der Zeit etwas unruhig werden. Oder aber man mag halt diese zu schöne, zu romantische, diese unechte, aber echt scheinen wollende Kinowelt Lelouchs immer noch nicht.

Ich kann es nicht einmal in einer Inhaltsangabe verleugnen: Mir bringt dieser Film, trotz vieler gelungener, schöner und lustiger Szenen schliesslich als Ganzes doch zu viel Ärger, selbst wenn sich Lelouch diesmal viel mehr zurückhält, nur andeutet, wo er sonst oft genug bis zum vollendeten Kitsch geschmäckelte. Und trotzdem gibt es ernsthafte Leute, die in diesem Film nicht nur ein gefälliges Kinomärchen, sondern gar ein bemerkenswertes Epos, ein treffendes Bild zweier Länder zu einem historischen Zeitpunkt und anderes mehr sehen und sich nicht scheuen, an Werke wie Kazans «Amerika, Amerika», oder Troells «Die Auswanderer/Die Siedler» zu erinnern.

Niklaus Loretz

Mimi Metallurgico ferito nell'onore

Italien 1972. Regie: Lina Wertmüller (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/50)

Die Figur des Südtalieners, der sich zwischen kecker Herausforderung und feiger Unterwerfung durch die Widrigkeiten des Lebens schlägt – oder vielmehr sich zwischen ihnen hindurchzuwinden versucht, diese Figur kehrt in den Filmen von Lina Wertmüller regelmässig wieder. Regelmässig auch anvertraut die Regisseurin die Rolle dem unnachahmlichen Giancarlo Giannini. Dieser Umstand mag mit daran schuld sein, dass sich ihre Filme alle ein wenig gleichen, dass man mit ihnen auch immer wieder die gleichen Schwierigkeiten hat. Ohnehin ist der Stil dieser Filme auffällig und selber herausfordernd. Die Theatralik der Figuren, die Überzeichnung der Charaktere, die Turbulenz der Handlung und die beispiellose Hässlichkeit einzelner Szenen, sie ergeben ein verwirrendes, abstossendes, zugleich groteskes und subversives Konglomerat.

Mimi ist der Kurzname eines jungen Sizilianers, der sich naiverweise einreden lässt, Wahlen seien in seinem Heimatdorf geheim, und, unbekümmert um Drohungen, für die Kommunisten stimmt. Um der Rache, die nicht auf sich warten lässt, zu entgehen, verzieht sich Mimi in den Norden, nach Turin. Dass es dort keine Mafia und keine Gangster gebe – auch das erweist sich allerdings als eine naive Annahme. Mimi hat als Zugewanderter keine Chance, er landet sogleich wieder im Kreis der Sizilianer und damit im Netz der alten Abhängigkeiten. Er tritt der Gewerkschaft bei, verbessert seine Stellung, sieht sich aber überall beobachtet und kontrolliert durch den immer gleichen Knäuel von Drahtziehern. Als Mimi von ihnen wieder in seine Heimat zurückdirigiert wird, ergeben sich Komplikationen, weil er eine Freundin samt Kind mitbringt. Er vernachlässigt deswegen seine Frau, die sich dafür bei einem Polizeiwachtmeister schadlos hält. Mimi wiederum rächt sich bei dessen Frau und inszeniert zur Rettung seiner Ehre einen grossen Auftritt auf der Kirchentreppe. Nicht eingeplant ist dabei das Eingreifen eines Mafia-Dunkelmanns, der an seiner Stelle den Rivalen erschießt und ihm dann die Tatwaffe in die Hand drückt. Mimi muss dafür ins Gefängnis. Als er wieder freikommt, hat er den Glauben an eine bessere Welt verloren und fügt sich der Herrschaft der «Vettern», wie er sie nennt.

Die Geschichte ist grotesk und überdreht, vor allem soweit sie die Abenteuer des Toren Mimi beschreibt. Den sozialen und politischen Hintergrund behandelt der Film mit Sarkasmus. Bei Mimis Frauengeschichten treten dagegen schwankhafte Züge in



den Vordergrund und steigern sich beim Racheakt gegen den Wachtmeister zu einem monströsen Höhepunkt, wenn Mimi unter den Fleischmassen der Polizistengattin unterzugehen droht. Diese bewusst vulgäre Art des Filmmachens, wie sie Lina Wertmüller betreibt, ist nicht leicht zu verstehen. Sie beruft sich selber darauf, dass sie mit politischen Themen zum breiten Publikum in Italien vorstossen will und damit tatsächlich auch Erfolg hat. Man kann ihr aber auch zubilligen, dass mindestens bei der Hauptperson hinter dem Grotesken und Erbärmlichen der geschundene Mensch noch erkennbar bleibt. Mimi geht den Weg der Anpassung, aber es ist ein Leidensweg. Seine Kapriolen sind theatralisch und lächerlich, aber es sind doch auch Gesten der Auflehnung und des Sichwindens zwischen Befreiungswille und übermächtigem Zwang. Ähnlich wie die Denunziationen eines Elio Petri oder eines Marco Ferreri ist vielleicht die Ästhetik der Wertmüller nur zu verstehen als Reaktion auf eine hoffnungslos festgefahren erscheinende Situation. Mit dem Unterschied immerhin, dass Lina Wertmüller in ihren Filmen nicht nur bitteren Spott ausgiesst, sondern auch so etwas wie Mitleid aufkommen lässt. Edgar Wettstein

The Choirboys (Die Chorknaben)

USA 1977. Regie: Robert Aldrich (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/44)

Zwischentöne waren noch nie seine Stärke, ganz im Gegenteil: Die, häufig selber produzierten, Werke des sechzigjährigen Robert Aldrich sind so einfach wie Comic Strips, seine Figuren erscheinen auf der Leinwand wie die überlebensgrossen gemalten Gestalten auf den mächtigen Werbeplakaten entlang amerikanischer Highways.

Ganz bewusst arbeitet Aldrich mit diesen plakativen Bildern, ganz bewusst auch schlägt er harte Töne an. Seine Filme unterscheiden sich aber dennoch von den B-Pictures Hollywoods, weil seine Figuren – meistens – von grossen Stars dargestellt werden, und vor allem darum, weil sie viel brillanter gemacht sind als diese. Kaum ein anderer Regisseur beherrscht diese plakative Bildersprache mit höherer Perfektion als Aldrich. Andererseits sind seine Filme keine Superprodukte, die Amerikas «way of life» der verwirrten Welt als Ausweg anbieten sollen, sie sind vielmehr böse, diesen Weg der amerikanischen Gesellschaft manchmal schonungslos kritisierende, amerikanische Idealbilder zerkratzende Filme. «Kiss Me Deadly» (1955) etwa, Aldrichs Beitrag zur Schwarzen Serie, endet mit der Explosion einer Atombombe: Die düstere Welt, als die die Schwarze Serie Amerika beschrieb, wird endgültig zerstört.

Die Filme von Aldrich sind, abgesehen einmal von «What Ever Happened to Baby Jane?» (1962), Männerfilme. Seine Männer sind aber nicht wie jene aufrechten Leinwand-Amerikaner, für die heutige Kinogänger oft nicht mehr allzuviel Verständnis aufbringen können. Ihr Verhalten ist nie im üblichen Sinne heldenhaft – ob sie nun Soldaten sind wie in «Attack» (1956), Schwarzfahrer in Güterzügen wie in «The Emperor of the North-Pole» (1973) oder Gefangene und Wärter wie in «Mean Machine» (1974). Aldrichs Männer sind Opfer von Verhältnissen, die nicht sie geschaffen haben, sie versuchen, sich in einer brutalen Umwelt zu behaupten. Lange vor den verunsicherten Männern des neuen Hollywoods hat Aldrich Männerfiguren geschaffen, die sich nicht dem trügerischen Klischeebild anpassten. Es ist darum auch nicht überraschend, dass er als einer der ersten Regisseure einen Hollywood-Indianerfilm gedreht hat, «Apache» (1954), der dem – zwar von einem Weissen, von Burt Lancaster dargestellten – Indianer gerechter wurde als die meisten früheren Filme, in denen Indianer auftraten. Robert Aldrich, der 1945 bei Jean Renoirs «The Southerner» als Regieassistent mitgearbeitet hat, und der in den fünfziger Jahren selber zu drehen begann, hat konsequent gegen einige «Gesetze» des amerikanischen Kinos gearbeitet. Es ist sicher nicht übertrieben, ihn darum einen Einzelgänger zu nennen. Denn von den Kollegen, die zur gleichen Zeit ungefähr wie er angefangen haben, unterscheidet er sich durch die radikalere Filmsprache, von den Jungen, den mehr vom europäischen Kino beeinflussten «Intellektuellen», unterscheidet er sich durch seine beinahe primitive Art, Geschichten zu erzählen. Diese Position zwischen «Stuhl und Bank» verdeutlicht sein neuestes Werk «The Choirboys».

Der nach der gleichnamigen Romanvorlage des ehemaligen Polizisten Joseph Wambaugh entstandene Film ist angelegt zwischen billigem Klamauk und zynischer Darstellung amerikanischer Dekadenz. Beschrieben wird der Alltag kalifornischer Polizisten. Dies ist kein besonders neues Thema, Hollywood hat sich immer wieder dem Polizistenfilm gewidmet. Während der Nixon-Aera erlebte er seine Höhepunkte mit Filmen wie «Dirty Harry», «Electra Glide in Blue», «Magnum Force» und «The Seven-Ups». Die Polizistenfilme dieser Zeit zeigten den «Hüter der Ordnung» als Wärter im Asphaltschungel, als einen, der seine «Dreckarbeit» nicht besonders liebt, sie aber dennoch erledigt, weil sie sonst ja niemand erledigen würde. Der Polizist wurde zum Märtyrer einer von grausamsten Verbrechen verunsicherten Gesellschaft. Don Siegel schuf dafür das eindeutigste Bild: In «Dirty Harry» wird der von Clint Eastwood dargestellte Cop von jenem verrückten Verbrecher, der die ganze Stadt mit hinterlistigen Morden durcheinander gebracht hat, gezwungen, sich mit ausgestreckten Armen an ein grosses, steinernes Kreuz zu stellen. Obschon die Polizistenfilme dieser Zeit den Polizisten scheinbar kritisch betrachteten und dann und wann sein manchmal gefährliches und rücksichtsloses Vorgehen zeigten, bestätigten sie letztlich die fragwürdigen Methoden des Supercops. Indem sie ihn als einen von den Mächtigen, dem Polizeivorsteher, dem Bürgermeister und den hinter ihnen stehenden Reichen, Ausgebeuteten zeigten, machten sie ihn zum Helden. Die Polizisten im Film von Aldrich sind Karikaturen des Supercop. Sie betrinken sich masslos und sind nur in der Gruppe stark, ihre Brutalität gegen Homosexuelle, Frauen und Farbige bewahrt sie davor, wahnsinnig zu werden. Sie sind eine heruntergekomm-

mene Horde, Hyänen, wie ein Vorgesetzter einmal meint. Von jenen, die sie bekämpfen, unterscheiden sie sich nur dadurch, dass sie eine Uniform tragen, dass das Gesetz auf ihrer Seite steht – der Supercop ist zum Amokläufer geworden.

Aldrich inszenierte den Film seinem Stil entsprechend, also nicht distanziert, sondern spektakulär, plakativ. Dabei unterlässt er es, nach den Ursachen des miesen Verhaltens der Polizisten zu fragen. Er beschreibt nicht die Gesellschaft, die dieses Verhalten bedingt, sondern bloss dieses Verhalten selbst, das heisst, seine für den optischen Effekt brauchbarsten Auswüchse. Dadurch verliert der Film seine Wirkung, bleibt er über lange Strecken eine fragwürdige Ansammlung von Gags, ist er schliesslich von irgendeinem Terence-Hill-Streifen kaum mehr zu unterscheiden. Mit «The Choirboys» ist Aldrich an die Grenzen seiner Filmsprache gestossen, ist er das Risiko eingegangen, dass seine Sprache im Kino nicht mehr richtig verstanden, dass sie vielleicht sogar völlig missverstanden wird. «The Choirboys» ist weder ein Werk des traditionellen Hollywoodkinos, noch eines des neueren, intellektuelleren. Es bietet einerseits ein bisschen zu viel Klamauk und bemüht sich andererseits viel zu wenig um eine klare Analyse. Der Einzelgänger hat sich verirrt. Bernhard Giger

Valentino

USA 1977. Regie: Ken Russell (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 20/77)

Jetzt kommt Ken Russell uns noch mit Valentino. Der Brite, dem manche Filmkritiker nicht recht trauen und sich fragen, ist er nun ein allein auf Firlefanz und Dekoration Eingeschworener oder steckt hinter seinen immerhin als virtuos geltenden Bildern noch ein besonderer Sinn, hat eine Vorliebe für biographische Stoffe entwickelt. Doch bisher wurde unter den von Russell mit der Kamera attackierten Lebensläufen noch keiner in besonderem Masse erhellt oder neu beleuchtet. Es ist ein recht einfältiges und einförmiges Einerlei, das er vom Leben der Berühmtheiten – Liszt und Mahler etwa – abgeliefert hat.

Sicher verlief Rudolph Valentinos Karriere aussergewöhnlich und märchenhaft, also ähnlich wie alle extravaganten Wege zu Ruhm und Reichtum. 1913, mit 18 Jahren, schiffte sich der Veterinärsohn Rodolpho Alfonzo Guglielmi di Valentina d'Antonguolla aus Tarent nach Amerika ein. Er ist gut gebaut und zeigt Talent, also verdient er sich sein Leben als Tänzer und Tröster älterer Damen in New Yorks Amüsierlokalen, später schmeichelt er in Kalifornien. 1920 kommt er zu seiner ersten grossen Filmrolle, ein Jahr später wird er – jetzt heisst er Rudy Valentino – in «The Sheik» gleich weltberühmt. Fortan sind Millionen Frauen verrückt nach ihm, aber sein sexueller Ruf ist zweideutig. (Ähnliches lässt sich wohl von Rudolph Nureyev sagen, und rechtfertigt auf eine dumme Art die Besetzung der Valentino-Rolle durch den Oberländer. Der kann dem Film auch nicht weiterhelfen.) Nun soll der Galante, Elegante, der allein mit seinem magischen Blick die Frauen umkippen lässt, in Wirklichkeit ein wahrer Trottel von einem Liebhaber gewesen sein. Andere halten ihn für ein schönes Tier. Russell macht da nicht in Klarheit: Er lässt den zugleich geliebten und verlachten Italiener durch das ganze Farbenspektrum von Technicolor tanzen, leiden und lieben, ohne dass dieser selber im Lauf von über zwei Stunden nur ein Spürchen von Farbe gewänne. Nureyev gehört zum Mobiliar des von den Ausstattern beherrschten Films wie der schwere Brokat, der den Sarg des prosaisch an einem perforierten Blinddarm gestorbenen Valentino bedeckt.

Berühmt ist die Hysterie, die diesem frühen Tod (1926) nach nur einer Handvoll grosser Filme folgte. Man kann sich heute kaum vorstellen, was Tausende Männer und Frauen bewegte, die Halle mit dem toten Filmschauspieler zu erstürmen. Vielleicht hat's auch nicht viel mit Valentino zu tun. Nach dem Film von Ken Russell ist man in dieser Hinsicht jedenfalls nicht klüger.

Dabei hat sich dieser fast stur an die tatsächliche Biographie seines Helden gehalten,



hat nur gerade den schäbigen Tod durch einen (nehme ich an) erfundenen Boxkampf aufpoliert, zu dem Valentino einen stiernackigen Sportjournalisten herausfordert. Dieser Vertreter der gesunden Volksseele hält Rudy für eine «rosarote Puderquaste», wird jedoch in der dritten Runde nach blutigem Kampf eines besseren belehrt. Auch im anschließenden Wettsaufen trinkt Valentino ihn unter den Tisch und bricht ohne weiteren Kommentar in der nächsten Szene zusammen. Der Romantische, Empfindungsvolle, Unglückliche schlägt den hässlichen Bürstenschnitt-Amerikaner und stirbt. Welch ein Triumph des Gefühls!

Doch lange dauert's, und manche danebengeratene Russell'sche Szene aus Valentinos Leben muss hingenommen sein, bis sich die Protagonisten um seinen Sarg finden. Da sind die habgierigen Produzenten Lasky, Schenck und Rowland, denen natürlich jegliches Kunstverständnis abgeht; die Drehbuchautorin June Mathis, die ihn für seine erste Hauptrolle protegiert hatte, und die Leute aus dem Kreis um die exzentrische Schauspielerin Nazimova (unerträglich dargestellt von Leslie Caron). Michelle Philips, einst Mitglied der Popgruppe «Mamas & Papas», spielt Valentinos

Luchino Visconti im Filmkreis Baden

In seinem 27. Zyklus zeigt der Filmkreis Baden einen Ausschnitt aus dem Schaffen des grossen italienischen Regisseurs. Nach dem im Januar gezeigten «Il Gattopardo» folgen «Lo straniero» (16. bis 19. Februar), «The Damned» (9.–12. März) sowie im 2. Quartal «Morte in Venezia», «Ludwig II.» und «L'innocente». Die Vorführungen finden im Kino Royal statt.

zweite Frau Natasha Rambova. Es wird angetönt, dass Valentino zu diesen Frauen in einem beinahe dienerhaften Verhältnis stand, während sie das Animalische in ihm genossen. Die Rambova wird von dem Ehrgeiz getrieben, sich auch in künstlerischen Belangen zur Beherrscherin Valentinos aufzuschwingen, woran die Ehe schliesslich zerbricht.

Ken Russell ist nicht ein Erzähler, sondern ein Schilderer. Gewöhnliches, Alltägliches aufzutragen, ist ihm nicht gut genug. Er zeigt sich hartnäckig als Geniesser von Schwülstigem und Scheusslichem, von dicken Brocken, an denen man ohne weiteres ersticken könnte. Dass er sich damit den Ruf eingehandelt hat, er mache glänzende Bilderorgien, ist ein trauriges Missverständnis. Eher schien mir, er brauche seine Kamera als Dampfwalze. Ich halte ihn für geschmacklos und hoffe, dass man mir diese Worte nicht übel nimmt. Besteht noch Hoffnung, dass er das Zelluloid sein lässt und zum Fernsehen zurückkehrt, wo er sich wohl seine schlechten Gewohnheiten geholt hat?

Markus Jakob

Filme im Dienste sozialer Artikulation

Arthur Lamothes Zyklus über die kanadischen Montagnais-Indianer «Carcajou et le péril blanc»

Kanada 1974–1976. Regie: Arthur Lamothe (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/43)

Arthur Lamothes Filme in dem grossangelegten Zyklus *«Carcajou et le péril blanc»* sind in einem guten Sinne kompromisslos: Sie kommen wohl dem Zuschauer, nicht aber seinen allfälligen verdorbenen Sehgewohnheiten entgegen. Das erfordert etwas Angewöhnung; man gerät auf dem Kinosessel rasch ins Rutschen, wenn Dokumentarisches nicht «mediengerecht» lebendig aufbereitet ist. Keineswegs sei damit der Formlosigkeit das Wort geredet; die Form von Lamothes Filmen ist die Konsequenz extrem geduldiger und auch Geduld erheischender Beobachtung, darstellende Antwort auf eine zerstörte Kultur, die uns fremd ist, für die unsere Begriffe die falschen Begriffe sind, die Kultur der Montagnais-Indianer, die im Nordosten der kanadischen Provinz Quebec zwischen St. Lorenz-Strom und Hudson-Bay im Offside der weissen Zivilisation leben.

Sich in diese indianische Kultur zu vertiefen, erfordert Geduld; die Träger dieser Kultur, die vor der Kamera berichten, nehmen Geduld in Anspruch. Folgt der Zuschauer diesem Anspruch, vergisst er in seinem Empfinden die Geduld, ist Zeit in die Qualität einer Kommunikation durch das Medium übergegangen. Der alte Indianer, der eine gute Dreiviertelstunde lang in einer einzigen Einstellung von einem Bären erzählt, den er jagt, vermittelt dem Zuschauer keine «interessanten Kenntnisse», sondern bringt ihm Erfahrungen sehr nahe, seine Erfahrungen und mit ihnen seine Welt, seine «Begriffe», seine «Kultur». Die Erzählung des Alten, ein Bündel Tannreisig, ein Bärenfell zum Veranschaulichen und Geduld: so allein ist sinnlich nachvollziehbar, welche Bedeutung der Bär als Gegner und als Partner in der Gemeinsamkeit der Wildnis für den Menschen innehat. Oder, wie Lamothe betont: «Die Montage (muss) dem Raum und der Zeit der Rede Achtung erweisen. Weil dieser Raum, diese Zeit spezifisch sind. Ich verbiete es, in einer Rede zu schneiden.»

Solcher Ethik der filmischen Beobachtung und Gestaltung ordnet Lamothe auch das Spektakuläre unter. In jenem Film, der das Fallenstellen beschreibt, filmt Lamothe keine Tiere in der Falle: «Das interessiert mich wenig. Mich interessiert, mit welcher Technik der Indianer die Falle herstellt. Das heisst, über die Anekdote hinausgehen.»

Also radikales Cinéma vérité? Lamothe wehrt sich dagegen: «Cinéma vérité zu machen, ist die beste Art zu lügen. Man macht die Welt glauben, was sich da abspielt, sei wahr. Die Leute reden, als ob es keine Kamera gäbe.» Und: «Eine Kamera gebrauchen, heisst die Dinge anders wiedergeben, als sie für gewöhnlich sind.» So

wenig aber Lamothe das Medium leugnet, so wenig leugnet er seine Position als Filmmacher: «Ich bleibe immer ein Weisser. Ich täusche nicht vor, ein indianischer Cinéast zu sein... Ich bemühe mich immer, redlich, respektvoll und sehr feinfühlig der indianischen Kultur gegenüber zu sein. Leider gibt es Cinéasten, die sich in den Indianerreservaten bewegen wie in einem Zoo.»

Arthur Lamothe, 1928 in Frankreich geboren, als Holzfäller, Land- und Bauarbeiter in Kanada tätig, bevor er in Montréal politische Ökonomie studierte, Journalist und Filmmacher wurde, hat, wie er sagt, in der Ecke schon gelebt. Und der Anthropologe Rémy Savard, mit dem er das Projekt von «Carcajou et le péril blanc» vorbereitete, hatte ein Jahr mit den Montagnais verbracht. Lamothe hält nichts vom Entdecken mit der Kamera aufs Geratewohl. Als ethnologisches Dokument ist «Carcajou et le péril blanc» auf rund 20 Stunden Filme konzipiert; den zwischen 1974 und Sommer 1976 realisierten Teil der Produktion (Les Ateliers Audiovisuels du Quebec und Radio Kanada) zeigte vor zwei Jahren das Internationale Forum des jungen Films in Berlin. Zwei Filme, nämlich Teil 1 und 2 von «Ntesi nana shepen» (Es hiess, es sei unser Land) haben das Gesamtunternehmen zu repräsentieren in dem Zyklus über Indianer im Film, der in der Schweiz gegenwärtig zu sehen ist. Martin Walder

ARBEITSBLATT KURZFILM

Künstlich am Leben erhalten

Kurzspielfilm, Lichtton, schwarzweiss, 8 Min., deutsch gesprochen; Produktion: Sendung aus der Reihe «Fakten, Zeugnisse, Einwände» des Deutschschweizer Fernsehens, Schweiz 1974; Preis: Fr. 20.—, Verleih: ZOOM (Dübendorf).

Kurzcharakteristik

Der Film handelt von der Problematik der künstlichen Lebensverlängerung durch die moderne Medizin. In einem Gespräch zwischen Betroffenen werden Argumente vorgebracht, die sich zugunsten beziehungsweise gegen eine passive Sterbehilfe von Seiten des Arztes stellen.

Inhaltsbeschreibung

Der Filmanfang führt uns einen scheinbar authentischen Fall vor Augen: Frau Verena M. (68), deren Mann vor einiger Zeit starb, ist selber krank geworden, und da sich ihr Zustand krass verschlechterte, wurde sie ins Spital überführt. Eine genauere Untersuchung ergab, dass keine Hoffnung auf Heilung oder Besserung mehr bestand, umsomehr als Frau M. das Bewusstsein verlor und nur noch künstlich am Leben erhalten werden konnte. Ihre beiden Kinder, Sohn Hans-Erich und Tochter Martine haben daraufhin eine Besprechung mit dem behandelnden Arzt vereinbart. Diese wird mittels einer nachgespielten Szene zur Darstellung gebracht:

Sohn und Tochter sitzen im Wartezimmer; ersterer spricht sich nachdrücklich für den Abbruch der Behandlung aus, da ohnehin keine Hoffnung bestehe, diesen unmenschlichen Zustand noch zu verändern. Die Tochter hält ihm entgegen, dass man nicht abschätzen könne, was in der Mutter vorgehe, weshalb ein solcher Entscheid schwierig sei. Hans-Erich seinerseits findet, man könne nicht verlangen, dass man sie wegen ihnen so lange am Leben erhalte. Er habe seine Mutter gern, aber er möchte sie in Ruhe sterben lassen. Der eintretende Arzt ist jedoch anderer Meinung