Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1966)
Heft: 12

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

Filme

Darling IV. Mit Reserven

Produktion: Appia; Verleih: Cinévox; Regie: John Schlesinger, 1965; Buch: F. Raphael; Kamera: K. Higgins; Musik: J. Dankworth; Darsteller: J. Christie, D. Bogarde, L. Harvey und andere.

Vom Zwiespalt zwischen Träumen und Wirklichkeit handelten, wenn auch in verschiedener Weise, die beiden ersten Filme des Engländers John Schlesinger. Auch mit seinem dritten Werk rückt er Illusionen zuleibe, Illusionen übrigens, die an die Thematik des Erstlings «A kind of loving» erinnern können. Demgegenüber gemahnt allerdings die satirische Pointiertheit, mit der Schlesinger zu Werke geht, eher an «Billy Liar». Sein neuer Film gibt den Lebensbericht einer jungen Frau wieder, den ein Reporter aufzeichnet. «Darling» Diana Scott gehört zu den Auserwählten, die Illustrierten-Titelblätter und Reklamefilme zieren; sie hilft also mit, die Vorstellung von der idealen Frau, das zeitgenössische Wunschbild des Weiblichen zu prägen. Erfreulich ist Dianas Geschichte nicht gerade, sie gleicht eher einem langen Irrweg, der in einem Fiasko endet. Der Frühehe folgt die Bekanntschaft mit einem älteren, «reiferen» Mann, mit dem sich ein Zusammenleben jenseits der moralischen Konvention arrangiert. Beruf und Karriere treten an die Stelle des Familienlebens, bieten aber auch Gelegenheit zu neuen Bindungen. Man ist ja frei von Konventionen. Doch aus der Freiheit resultiert mehr und mehr eine Flucht von einer unbefriedigenden Situation in die andere. Da die alten Freunde Diana durchschauen, avanciert sie per Heirat zur italienischen Principessa. Als sie sich in dieser Rolle auch nicht zurechtfindet, will sie zu ihrer «grossen Liebe» zurückkehren, stösst aber nur auf verachtungsvolle Ablehnung. Ein verzweifelter Abschied steht am Schluss des Films; ob und wie sich die Frau mit dem Leben arrangieren wird, bleibt offen.
Schlesinger entlarvt also Wunschbilder. Die grösste Hilfe dabei ist ihm Julie Christie, die schon in «Billy Liar» mit von der Partie war und sich hier als Schauspielerin von ungewöhnlicher Beweglichkeit erweist. Sie macht das Erfolgsmädchen glaubwürdig, das dank seinen fotogenen Talenten vom Leben begünstigt wird und daraus Vorrechte ableitet. In den Kommentaren, die Diana zu ihrem Bericht gibt, wird ihr von solcher Begünstigung geprägtes Bewusstsein erhellt: Im Grunde niemandem wehtun zu wollen, das genügt zur Rechtfertigung jeglichen Tuns. Den Widerspruch zwischen angeblichem Wollen und Wirklichkeit braucht man nicht zur Kenntnis zu nehmen. Ehebruch, Abtreibung, Untreue und Lüge haben in dieser Auffassung Platz. Das Auseinanderklaffen von attraktiver Fassade und innerer Verfassung wird am Beispiel dieser Frau durchaus sichtbar. Dennoch wird man Schlesingers Film nicht recht froh. Zwar handhabt er noch immer mit Geschick die Mittel der Satire. Doch wenn man nach seinen früheren Filmen eine gewisse Verdichtung und Präzisierung seiner kritischen Intentionen erhoffte, so bringt nun «Darling» gerade das Gegenteil. Mit einer gewissen Beliebigkeit nützt Schlesinger sich anbietende Gelegenheiten zu Seitenhieben auf die Gesellschaft, der er freilich wenig Neues vorzuhalten hat. Insbesondere seine Hinweise auf die Dekadenz der alten und neuen Oberschicht, die an sich mit der Karriere seiner Heldin in engem Zusammenhang stehen, wirken auf eine unangenehme Weise vertraut. Man kann sich des Eindrucks immer weniger erwehren, dass hier eine Schablone die andere ersetze, dass manche Filmschöpfer meinen, hinter schönen Fassaden notwendigerweise nur noch snobistische Perversion und Verworfenheit entdecken zu dürfen. Vorurteile so zu bekämpfen, heisst freilich, den Teufel durch Beelzebub austreiben. Etwas mehr Differenzierung und Präzision täte solchen Gesellschaftsporträts allmählich not. Offenbar empfindet Schlesinger aber für die Gesellschaft einfach weniger Sympathie als für seine Heldin, der gegenüber er keineswegs konsequent kritischen Abstand hält. ejW

Akahige (Dr. Rotbart) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Toho; Verleih: Mon.-Pathé; Regie: Akira Kurosawa, 1964; Buch: S. Yamamoto; Kamera: T. Nakai; Musik: M. Sato; Darsteller: Toshiro Mifune, Yuzo Kayama, Yoshio Tsushiya und andere.

Wie sehr das Gebaren filmwirtschaftlicher Kreise bisweilen alle ernsthafte Auseinandersetzung mit Filmen fragwürdig macht, erweist sich einmal mehr am neuesten Werk von Kurosawa. Während der ahnungslose Zuschauer nach rund zwei Stunden – so jedenfalls anlässlich der Erstaufführung in Zürich – das Kino verlässt und glaubt, er habe den ganzen Film gesehen, erfährt der Interessierte aus ausländischen Fachzeitschriften, dass die Spieldauer des Originals drei Stunden und fünf Minuten beträgt. Man kann ausfindig machen, was an Handlung der Schere zum Opfer gefallen ist; ein Urteil über den Film kann unter diesen Umständen dennoch nur bedingten Charakter haben.
Dass Kurosawa Humanist ist und sich mit Vorliebe sozialer Probleme annimmt, hat man an einer Reihe seiner Werke schon feststellen können. Auch «Akahige» liegt auf dieser Linie, fasst soziale Gegensätze und das Menschenunwürdige der Armut ins Auge und fordert durch die Hauptfigur zur Gegenaktion auf. Während zweier Jahre hat Kurosawa an dem Film gearbeitet, um darin das Vorbild eines Menschen guten Willens zu entwerfen, von dem er glaubt, dass seine Nachahmung die Welt vom Leid erlösen müsste. Dr. Rotbart ist ein Arzt, der als Vorsteher eines Provinzspitals medizinische, psychologische und soziale Tatbestände zusammen sieht und sich um Heilung im umfassenden Sinne bemüht. Wie er einen ehrgeizigen jungen Assistenten zu seinen Auffassungen bekehrt, davon handelt der Film. Revolutionär ist die Geschichte nicht, sie verläuft – in der vorgezeigten Fassung wenigstens – geradlinig und berichtet ohne Komplizierung von den Erlebnissen des jungen Arztes in Rotbarts Spital: Krankheitsfälle mit sozialen Hintergründen werden beleuchtet, und wenngleich die Handlung um ein oder zwei Jahrhunderte zurückverlegt wurde, so ist der Hinweis auf das notwendige Zusammenwirken von Medizin und Sozialarbeit durchaus aktuell zu verstehen. Der Glaube daran, dass in solchem Zusammenwirken die Probleme gelöst werden könnten, dokumentiert sich in den Hauptfiguren und gibt dem Film einen deutlichen Zug ins Idealistische.
Die grössere Spannweite in den Ausdrucksmitteln, die den europäischen Zuschauer bei japanischen Filmen zumeist erstaunt, ist auch bei diesem Film Kurosawas festzustellen. Kennzeichnet ihn im allgemeinen eine statisch-ausgewogene Bildgestaltung von ziemlich strenger Stilisierung, so stehen dem einzelne Szenen von eruptiver Bewegung gegenüber. Dazu gehört unter anderem eine Schlägerei, die an Drastik auch im japanischen Film – soweit er uns zugänglich ist – nicht so bald ihresgleichen findet. Erklärt sich die Gegensätzlichkeit aus dem andersartigen Erzähltemperament oder hat Kurosawa dem Bedürfnis nach Auflockerung Rechnung tragen wollen? Da in seinem Schaffen längst auch westliche Einflüsse wirksam sind, ist die Frage nicht leicht zu beantworten. In eindeutig störender Weise machen sich solche Einflüsse in der leitmotivisch und an sich sparsam eingesetzten Begleitmusik bemerkbar, die in naiver Weise unterstreicht, was man ohnehin schon als zu deutlich empfindet: die Wendung zum Guten, welche Rotbarts Wirken allem Geschehen um sich herum gibt. Im Bestreben, «positiv und konstruktiv» zu sein, gerät Kurosawa manchmal in bedenkliche Nähe zum erbaulichen Lehrstück. So muss auch Mifunes rauhbauziger Menschenfreund Rotbart allzu viele lebensweise Erklärungen von sich geben. Das wäre kaum hinzunehmen, wenn nicht die spannungsgeladene Intensität des Spiels und der ganzen Inszenierung den Zuschauer immer wieder in Bann schlüge. Nötigen die Unbedingtheit von Kurosawas humanistischem Engagement und sein Mut, «positiv» zu sein, Achtung ab, so bewahrt doch nur die beherrschte Kraft der Inszenierung dem Film soviel Glaubwürdigkeit, dass man «Akahige» als ernstzunehmendes Gegengewicht zu dem auf der Leinwand heute üblichen Skeptizismus betrachten und ihn daher der Aufmerksamkeit und Förderung filmkulturell Interessierter empfehlen kann. 1965 wurde «Akahige» am Festival von Venedig mit dem Preis des Internationalen Katholischen Filmbüros ausgezeichnet. ejW

How to steal a million? (Wie klaut man eine Million?)

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Fox; Regie: William Wyler, 1966; Buch: H. Kurnitz, nach einer Erzählung von G. Bradshaw; Kamera: Ch. Lang; Musik: J. Williams; Darsteller: A. Hepburn, P. O'Toole, H. Griffith, M. Dalio, E. Wallach, Ch. Boyer und andere.

Der Mangel an kultivierten und geistvollen Unterhaltungsfilmen ist notorisch. So begrüsst man denn auch dankbar diese feintonig instrumentierte Komödie um ein gefälschtes Meisterwerk. Sie enthält sich im Gegensatz zu der Masse neuerer Lustspiele strikte solcher auch im Bereich der Filmkomödie modisch gewordener unsauberer Elemente wie Sex, Frivolität oder zweideutigem Witz. Dafür erfreut sie mit einer hellen Munterkeit, mit intellektuellem Charme und einer sich bis auf die Randfiguren erstreckenden komödiantischen Brillanz. — Schauplatz der elegant verfugten Handlung ist das künstlerische Milieu von Paris. Hier gilt der reiche Papa Bonnet als Besitzer und umworbener Dann-und-wann-Verkäufer von berühmten Meisterwerken der bildenden Kunst. Schwerreiche Kunstsnobs aus aller Welt beschwören ihn förmlich auf den Knien, ihnen doch diesen oder jenen «kostbaren Meister» zu verkaufen. Aber was Papa Bonnet hier und da nach dem Motto «Die Welt, sie will betrogen sein» ohne besondere Skrupel verkauft, sind geniale, von ihm mit Meisterhand verfertigte Fälschungen. Eines Nachts dringt ein Spezialdetektiv für gestohlene und gefälschte Kunstwerke im Auftrag eines misstrauischen Kunsthändlers in Papa Bonnets pompöse Villa, um sich dessen Kunstbesitz einmal näher anzusehen. Dabei wird er von Bonnets Tochter als vermeintlicher Einbrecher gestellt. Man verliebt sich; und da das Mädchen Papas «Kunstbetrieb» streng missbilligt und sein Tun zu sabotieren versucht, veranlasst sie bald ihren «Einbrecher» zu einer heiklen Aktion, als Papa Bonnet eine skandalöse Entlarvung droht. Zur atemlosen Freude aller Kunstbegeisterten hat er nämlich gegen den Widerstand der Tochter aus dem Familienbesitz eine kostbare Venus-Statue, die «Schaumgeborene» von Cellini, in eine Ausstellung gegeben. Leider ist das von der Kunstwelt geradezu angebetete Werk aber nichts anderes als eine Fälschung von Grosspapa Bonnet, aus dessen Hinterlassenschaft. Da die Statue wegen der millionenschweren Versicherung von Sachverständigen geprüft werden soll, können die Bonnets sich ihre künftige Schande leicht ausrechnen. So schleichen sich denn Bonnets Tochter und der Detektiv, der über seinen künftigen Schwiegervater selbstverständlich längst genau Bescheid weiss, heimlich ins Museum, um die kompromittierende Venus zu «stehlen». Wie sie das vorbereiten und ausführen, ist ein herrliches, geistvoll parodiertes Stück Kriminalreisser und obendrein von perfekter Spannung. Schlusspointe: Der Detektiv «verkauft» einem kunstlüsternen US-Millionär, der, um in den Besitz der Statue zu gelangen, Bonnets Tochter heiraten wollte, die falsche Venus und versucht sodann, Papa Bonnet zur Aufgabe seines «Kunstbetriebes» zu bewegen. — Was die Personen dieser Schelmengeschichte augenzwinkernd treiben, ist, genau genommen, ein wenig ausserhalb der Legalität, aber auch so sehr ausserhalb aller Realität, dass man unbekümmert seinen Spass daran haben kann. William Wyler gab dem Ganzen einen eleganten Märchenglanz und setzte es ganz «einfach», ohne modisch-manirierte Verhackstückelung, chronologisch und nach den Regeln der Komödientradition in Szene. So kommt eine Fülle erheiternder Spannungen und Effekte schon dadurch zustande, dass die Personen der Handlung gleich den Figuren von Shakespeare-Komödien immer weniger voneinander und von der wahren Natur ihrer Beziehungen wissen als der Zuschauer. Zusätzlich setzte Wyler dieser Vergnüglichkeit noch viele ironische Lichter auf. Hand in Hand mit einer liebenswürdig-toleranten Verspottung allgemein-menschlicher wie volkstypischer Schwächen geht eine kräftige Verulkung des überspannten Verhältnisses zur Kunst und des hohlköpfigen Kunstrummels. Wenn zum Beispiel der amerikanische Dollarbold die eigentlich von ihm begehrte Tochter des Kunstfälschers fahren lässt, um dagegen mit der falschen «Venus» glücklich zu werden, dann geht das weit über einen Gag hinaus, indem es nämlich ein hintergründig-treffender Schlag gegen das Fragwürdige der Kunst als Lebensersatz ist.

Bas.

Paris, brûle-t-il? (Brennt Paris?) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Paris Transcontinental; Verleih: Starfilm: Regie: René Clément, 1966; Buch: G. Vidal, F. Coppola, nach dem Werk von L. Collins und D. Lapierre; Kamera: M. Grignon; Musik: M. Jarre; Darsteller: G. Fröbe, O. Welles, J.-P. Belmondo, L. Caron, S. Signoret, K. Douglas, G. Ford und andere.

1964 machte sich der Produzent Paul Graetz (amerikanischer Bürger, in Leipzig geboren und 1936 von Deutschland nach Frankreich emigriert) daran, die «schönste Huldigung, die das Kino Paris je darbringen wird», zu verfilmen, nämlich die Geschichte seiner Befreiung im Zweiten Weltkrieg. Als Vorlage diente der auf umfangreichen Forschungen beruhende Bestseller «Paris, brûle-t-il?» von Larry Collins, Korrespondent von «News Weeks», und Dominique Lapierre, Reporter beim «Paris-Match». Graetz, der sich mit der amerikanischen Paramount verband, um die grossen finanziellen Mittel auftreiben zu können, wollte einen ähnlichen Film wie «Der längste Tag» (FB 16/1962) schaffen. Während über die Invasion in der Normandie solide Quellen vorhanden sind, gibt es über die Ereignisse um die Befreiung von Paris, trotz des Werkes von Collins und Lapierre, vorwiegend unsichere und einander widersprechende Vermutungen und Gerüchte, die, zum Teil auch wegen der heutigen politischen Lage in Frankreich, nur schwer zu entwirren sind. Die schwierige Frage lautet: Wem hat Paris die an ein Wunder grenzende Tatsache zu verdanken, dass es als eine der wenigen grossen Städte Europas unzerstört aus dem Zweiten Weltkrieg hervorging, trotz des «Führerbefehls», die französische Hauptstadt in «einen Schutthaufen» zu verwandeln? Wem kommt das Verdienst zu, dass Paris am 26. August 1944 heil von der französischen Widerstandsbewegung übernommen werden konnte? Der gaullistischen und kommunistischen Résistance oder dem schwedischen Generalkonsul Raoul Nordling, der zwischen den Deutschen, de Gaulle und den Alliierten zu vermitteln suchte? Den Generälen Patton, Bradley und Leclerc, die, obwohl eine Umgehung von Paris geplant war, ihre Panzertruppen rechtzeitig auf Paris in Marsch setzten? General de Gaulle, der Eisenhower dazu gebracht habe, früher als vorgesehen einzugreifen? Oder Dietrich von Choltitz, dem letzten Oberbefehlshaber der deutschen Wehrmacht in Paris, der sich nicht zur Durchführung des widersinnigen Hitlerbefehls, Paris in die Luft zu sprengen, durchringen konnte und deshalb den Ehrennamen «Retter von Paris» erhielt (und anfangs November dieses Jahres im Alter von 71 Jahren in Baden-Baden gestorben ist)? Graetz und seine Drehbuchautoren entschieden sich nicht für eine dieser Thesen allein, sondern versuchten allen Beteiligten den ihrer Bedeutung entsprechenden Platz in diesem historischen Gemälde zu geben, was ihnen zum grossen Teil gelungen ist und wodurch sie der historischen Wahrheit wohl am nächsten gekommen sind. Mit der Realisierung des schwierigen und aufwendigen Unternehmens wurde René Clément beauftragt, der schon 1946 einen hervorragenden dokumentarischen Film über den Widerstand der französischen Eisenbahner gedreht hatte, «La bataille du rail». Paul Graetz erlebte die Beendigung seines ehrgeizigen Werkes, mit dem er seine Karriere als Produzent zu krönen gedachte, nicht mehr; er starb am 5. Februar 1966 an einer Herzkrise – der Film hatte seine Kräfte aufgezehrt.
René Clément gliederte den gewaltigen Stoff deutlich in zwei Teile. In der ersten Hälfte des Films schildert er die dramatischen Ereignisse und Aktionen jener Augusttage 1944, die der Befreiung der Hauptstadt vorausgingen. Ohne falsche Dramatisierung gibt er ein mosaikartiges, weitgehend objektives Bild der gespannten Lage. Wichtige Auseinandersetzungen und Entscheidungen, die sich im Hauptquartier General von Choltitz', im Lager der gespaltenen Widerstandsbewegung (die kommunistischen Forces Françaises de l'Intérieur unter Colonel Rol wollten losschlagen, während die gaullistische Résistance unter Chaban-Delmas die Beschlüsse des alliierten Hauptquartiers abwartete) oder auf den Strassen der Stadt abspielten. In der nüchternen Beschreibung des Geschehens aus verschiedenen Perspektiven ist die Leistung Cléments am überzeugendsten. Besonders stark wirken die Hinrichtung von 35 Studenten im Bois de Boulogne und die Verladung von Gefangenen nach Buchenwald im Bahnhof von Pantin. Bemerkenswert ist auch die sachliche und ge-

rechte Darstellung, welche von Choltitz erfährt, der sich zwischen militärischem Gehorsam und der Erkenntnis, dass der Krieg verloren war, in einer äusserst heiklen Lage befand.
Bedeutend weniger gelungen ist die zweite Hälfte des Films mit dem Marsch der alliierten Truppen auf die Hauptstadt und ihrer Befreiung. Zwar sind auch hier die Kampf- und Massenszenen oft derart authentisch rekonstruiert, dass sie sich von den eingeschnittenen Aufnahmen aus dem 1946 fertiggestellten Dokumentarstreifen «La libération de Paris» kaum unterscheiden lassen. Aber anstelle einer freskoartigen Geschichtsschreibung werden zu viele ans Gemüt greifende Geschichtchen und pittoreske Genrebildchen geboten, wie man sie aus zahllosen heroischen Kriegsfilmen kennt. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass gerade diese Anekdoten, etwa das Schicksal eines amerikanischen G.I. (Anthony Perkins) oder die Wirtin mit goldenem Herzen (Simone Signoret), den drei Stunden dauernden Film immer wieder auflockern. Doch degradiert diese Abfolge von Sketches, mögen sie noch so sehr von menschlicher Wärme zeugen, die Darstellung des Krieges zu einem stellenweise bloss mehr unterhaltsamen Spektakel. Schuld daran ist auch das riesige Aufgebot von international renommierten Stars, von denen die meisten nur «ihren Auftritt» haben und dann wieder verschwinden: Kirk Douglas (Patton), Glenn Ford (Bradley), Belmondo (Morandat) usw. Ohne Zweifel mussten Produzent und Regisseur aus finanziellen Gründen diese Publikumskonzession der Paramount akzeptieren. Damit liessen sie aber auch die Verwässerung und den Verlust historischer Echtheit zu, um so mehr als einige der Protagonisten jener Augusttage noch am Leben sind. Gewiss, die Leistungen einiger Schauspieler sind eindrücklich; allen voran Gert Fröbe als von Choltitz, Orson Welles als Konsul Nordling und Claude Rich als General Leclerc, die ihre Rollen hervorragend charakterisieren.
«Paris, brûle-t-il?» endet mit dem triumphalen Einzug de Gaulles in Paris. Wen wundert's, dass viele Franzosen im Hinblick auf die kommenden Wahlen schockiert sind und den Film als Apotheose de Gaulles im Dienste gaullistischer Propaganda apostrophieren. Nicht zu unrecht weisen sie darauf hin, dass Georges Bidault, einst Chef des Nationalrates der Résistance und Held des Widerstandes, heute als Gegner von de Gaulles Politik im Exil, weder im Wort noch im Bild erwähnt wird.
René Cléments Werk ist zwar kein Meisterwerk, aber ein auf weite Strecken packender und respektabler Film, trotz allen Einwänden, die vorzubringen sind. Die künstlerische Geschlossenheit von «La bataille du rail» und «Jeux interdits» erreicht er nicht. Vielleicht wurde ihm auch zum Verhängnis, dass Clément auf zu viele Seiten Rücksicht nehmen musste. Da die Ereignisse noch in so naher Vergangenheit liegen, wollten nationale Empfindlichkeiten geschont werden. Die Verdienste um die Rettung von Paris waren gerecht zu verteilen auf die linke und rechte Widerstandsbewegung, auf Amerikaner und Franzosen. Dass Clément dies weitgehend gelungen ist, verdient zumindest unsere Achtung. ul

---

Abschied von gestern III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Kairos, Independent; Verleih: Emelka; Buch und Regie: Alexander Kluge, 1966; Kamera: E. Reitz; Ton: H.-J. Wicha; Darsteller: Alexandra Kluge, G. Mack, E. M. Meineke, H. Korte und andere.

Alexander Kluge, 1932 in Halberstadt geboren, studierte Jura, speziell Strafrecht und Kulturrecht, und neuere Geschichte. Der junge Dr. iur. wandte aber der Rechtswissenschaft bald den Rücken zu und wurde 1958 Volontär bei Fritz Lang, als dieser den «Tiger von Eschnapur» drehte. Nebenbei begann Kluge teils erfundene, teils nicht erfundene (weil während seiner juristischen Tätigkeit kennengelernte) Geschichten zu schreiben, die «aus sehr verschiedenen Aspekten die Frage nach der Tradition stellen». Diese Erzählungen erschienen 1962 unter dem Titel «Lebensläufe» (Fischer-Bücherei 608). 1964 veröffentlichte der Walter-Verlag, Olten, Kluges «Schlacht-

beschreibung», ein Werk, das als Beschreibung des «organisatorischen Aufbaus eines Unglücks» bei der Kritik grosse Beachtung fand. Kluge erhielt im gleichen Jahr den Berliner Kunstpreis «Junge Generation» für Literatur und wurde Mitglied der «Gruppe 47». Seine unbestrittene literarische Begabung hinderte Kluge aber nicht daran, auch das Handwerk eines Filmemachers zu erlernen. Es entstanden bemerkenswerte Kurzfilme: «Brutalität in Stein» (1959, Erster Preis in Oberhausen 1962), «Amore» (1960), «Rennen» (1961), «Lehrer im Wandel» (1963) und «Porträt einer Bewährung» (1965, Hauptpreis für Dokumentarfilm in Oberhausen). Zusammen mit seinen Oberhausener Freunden gelang es ihm, das «Kuratorium junger deutscher Film», eine gemeinnützige Stiftung, ins Leben zu rufen. Diese aus öffentlichen Mitteln gespiesene Institution ermöglicht es jungen Regisseuren, ihre ersten Spielfilme zu finanzieren. Wenn 1966 als Jahr des Aufbruchs für den jungen deutschen Film bezeichnet werden darf, so ist das zu einem grossen Teil dieser Stiftung und damit auch den filmkulturellen und -politischen Bemühungen Kluges zu danken. Heute ist Alexander Kluge Dozent an der Filmabteilung der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Diese Stätte theoretischer und praktischer Ausbildung junger Filmleute verdankt ihre Existenz ebenfalls weitgehend Kluge. Sein erster Spielfilm weist ihn als eines der stärksten Talente aus, von denen mit Recht eine substantielle Erneuerung des deutschen Films erwartet werden darf.

«Abschied von gestern» ist die Verfilmung der auf einem authentischen Fall beruhenden Geschichte der Anita G. aus den «Lebensläufen». Überspitzt gesagt ist diese Anita so etwas wie eine überlebende Anne Frank. 1937 in einer jüdischen Familie geboren, sah Anita G., «unter dem Treppenaufbau hockend, die Stiefel, als ihre Grosseltern abgeholt wurden. Nach der Kapitulation kamen die Eltern aus Theresienstadt zurück, was keiner geglaubt hätte, und gründeten Fabriken in der Nähe von Leipzig. Das Mädchen besuchte die Schule, glaubte an eine ruhige Weiterentwicklung. Plötzlich bekam sie Angst und floh in die Westzonen. Natürlich beging sie Diebstähle auf ihrer langen Reise. Der Richter, der sich ernstlich Sorge um sie machte, gab ihr vier Monate, von denen sie aber nur die Hälfte abzusitzen brauchte. Für die andere Hälfte bekam sie Bewährungsauflagen und eine Bewährungshelferin, die aber die Betreuung übertrieb, also floh das Mädchen weiter nach Wiesbaden . . .» So beginnt Anitas Lebenslauf in der Buchausgabe. Im Film begegnet der Zuschauer zuerst dem lebhaften, sensiblen, neugierigen und erschreckten Gesicht Anitas in einem Café, und dann, nach dem Titelvorspann, befindet er sich plötzlich mitten in der Gerichtsverhandlung in Braunschweig. Anita hat als Krankenschwester einer Kollegin «ganz gefühlsmässig» eine Jacke entwendet. Auf die Frage, warum sie ihren früheren Beruf aufgegeben habe, antwortet Anita G., sie habe aufgrund früherer Vorfälle Angst gehabt und sei in den Westen gegangen. Der Richter sagt darauf: «Ah, Sie meinen die bewussten (Vorfälle) aus dem Jahre 1943/44? Das glaube ich nicht. Nach der Lebenserfahrung wirkt das bei jungen Leuten nicht nach.» Der Richter macht noch weitere pflicht- und gewohnheitsmässige Versuche, näher auf dieses Mädchen vor ihm einzugehen. Aber es bleibt bei den schwachen Versuchen, denn jedesmal brechen sie ab, versanden in nichtssagenden Redewendungen und Ausflüchten, in den kalten Formeln der juristischen Fachsprache, die er vor sich hin murmelt. Zwischen Angeklagter und Richter ist eine Mauer, die dieser nicht wirklich zu überspringen sucht. Der Urteilsspruch ist unwichtig, ein Schwenk — und gleich folgt das Innere des Gefängnisses.

In dieser Szene ist bereits die ganze Thematik des Films enthalten: das Verhältnis von Mensch und Gesellschaft. Anita G., ein von seiner Vergangenheit, also auch von den bewussten Vorgängen aus dem Jahre 1943/44 geprägter Mensch, kommt mit ihren Vorstellungen, Erwartungen und Verhaltensweisen in die bundesrepublikanische Gesellschaft, die von der Vergangenheit zu früh Abschied genommen, sie nur scheinbar «bewältigt» hat. Es gibt aber keine echte Bewältigung der Vergangenheit ohne ihre Gestaltung in der Gegenwart. Das Gestern muss im Heute wirksam sein, sonst gibt es nur eine Verdrängung, nicht eine Bewältigung des Vergangenen. Anita G. aber trägt ihre Vergangenheit mit sich herum und muss versuchen, sie in der gegenwärtigen Wirklichkeit zu integrieren, um von ihr loszukommen. Das Motiv ihrer

Fluchtbewegungen und ihrer Angst liegt im Dritten Reich. Sie ist von ihrer Rassenzugehörigkeit zwar nicht determiniert, aber die Tatsache der Rassenverfolgung hat sie mitgeprägt. Die Eltern befanden sich zweimal im Gegensatz zur Staatsgewalt und unterlagen beidemal: Als Juden wurden sie ins KZ gesteckt, und als Fabrikbesitzer waren sie in der DDR unerwünschte Kapitalisten. Anitas von den Eltern mitgeprägte Lebenserfahrung, zu der auch ihre Angst und ihre Fluchtbewegungen gehören, macht eine Eingliederung in die kommunistische Gesellschaft unmöglich. Heimat- und elternlos, desorientiert und verängstigt,versucht sie sich der Gesellschaft im Westen anzupassen. Sie sucht soziale Sicherheit, Wärme und Verständnis der Mitmenschen, sie möchte glücklich leben. Da sie aber ihre Erlebnisse und Erfahrungen nicht bewusst zu analysieren, nicht klar ein-zusehen vermag, weil vielleicht ihr Intellekt nicht scharf genug herausgebildet ist, bleibt sie mit ihren von dumpfen und dunklen Emotionen bestimmten Handlungen und Reaktionen ein Fremdkörper, eine Ausgestossene in einer Wohlstands- und Prestigegesellschaft, die von der freien Marktwirtschaft beherrscht wird und die den Gedächnisschwund zum Prinzip erhoben hat. Sie wittert ihr Heil in der restlosen Assimilation, sie versucht fieberhaft, sich an die Spielregeln zu halten, aber sie scheitert, macht Fehler und Dummheiten. Wie ein Chamäleon versucht sie sich anzupassen, aber alle «Anstregungen geraten ihr zum Zerrbild, das wiederum das normale Streben nach Soziabilität als Zerrbild entlarvt». Anita will die Gesellschaft kopieren, vergeblich. In der misslungenen Kopie wird aber, gleichsam in einem dialektischen Prozess, das Krankhafte dieser Gesellschaft sichtbar. Kluge demonstriert dies aber nicht an einer vordergründigen Sozialkritik, sondern durch die alltäglichen Missverständnisse, die Anitas eigenes Ungenügen bei den Begegnungen und Situationen in der Bundesrepublik hervorruft.

Der Richter waltet seines Amtes, routiniert, gelassen und distanziert. Er ist nur Funktionär, nur Maschine, aber kein Mensch, und vor allem kein Mit-Mensch. Er versteckt sich hinter Floskeln und Formeln seiner Amtssprache, in der er sich sicher fühlt. Auf Beunruhigendes geht er lieber gar nicht ein, Anitas Lebenserfahrung ignoriert er, nur die seine zählt. Er geht nicht auf die Vergangenheit Anitas ein, weil er sich sonst auch mit seiner eigenen auseinandersetzen müsste. Seine Vergangenheit, falls er überhaupt eine hat, ist «bewältigt», ad acta gelegt. Eine Konfrontation von Mensch zu Mensch würde seine Ruhe, seine Sicherheit erschüttern. Er will sich aber nicht in einer menschlichen Begegnung engagieren. Damit wird aber seine richterliche Tätigkeit als Spiegelfechterei erklärt, da er ja nur eine «Streitfrage» entscheidet, losgelöst von dem vor ihm stehenden Mitmenschen, der in Alpträumen von gestern befangen ist.

Die weiteren Stationen der Anita G. auf der Flucht durch die Bundesrepublik sind Variationen des gleichen Themas. Übertrieben wird sie von einer Bewährungshelferin bemuttert und mit frommen Sprüchen («Ich möchte nur das Gute. Mein Herz freut sich, das Gute zu tun.») eingedeckt. Auch den versammelten Resozialisierern ist es nicht um eine echte, engagierte Kommunikation mit Anita zu tun. Sie führen mit Worten wie Wahrheit, Freiheit, Friede, Ruhe, Reue ein absurdes Wortballett zur eigenen Berauschung und Befriedigung auf. Anita entgleitet dieser materiellen und spirituellen Wohlfahrtsmaschinerie und wird Vertreterin einer Schallplattenfirma für Sprachkurse. Um den geschäftlichen Erfolg zu steigern, fälscht sie Auftragsformulare, und um sich einen Pelzmantel (in Anitas Augen Voraussetzung sozialen Ansehens) leisten zu können, wird sie die Geliebte ihres Chefs. Dessen Frau wird misstrauisch; um sie zu beruhigen, sagt er: «Damit du mir glaubst, werde ich sie anzeigen.» Anita flüchtet weiter und will sich bessern. Sie versucht es als Zimmermädchen im Hotel, wird aber wegen eines Diebstahls entlassen, den sie nicht begangen hat. Gleichzeitig verliert sie ihr Zimmer, da sie die Miete nicht bezahlen kann. Dann verbringt sie einen Tag und eine Nacht mit einem Freund — ein verzweifelter, melancholischer Versuch, Wärme zu finden, sich irgendwo festhalten zu können. Weil Wissen und Bildung zum Lebensstandard gehören, besucht sie Vorlesungen an der Universität. Ihr Versuch, Kontakt mit den Professoren zu bekommen, misslingt gründlich, denn die Professoren sind, hinter dem Schild ihres Fachjargons, von der Wirklichkeit meilenweit entfernt. Aus ihrem unbezahlten Hotelzimmer stiehlt sie sich davon, und eine Traum-

sequenz hält ihre Fluchtbewegung durch Vergangenheit und Gegenwart symbolisch fest. Dann geht sie ein Verhältnis ein mit Pichota, einem Sportreferenten im Kultusministerium. Pichota spürt, dass dieses Mädchen dringend verstehender Hilfe bedarf, aber seine Bemühungen sind nur eine Karikatur pedantischer Bildungsvermittlung. Er versucht, ihr Kursbuchlesen beizubringen, Keuner-Geschichten von Brecht zu erklären und musisches Verständnis mit einer Arie aus Verdis «Don Carlos» zu wekken. Anita wird schwanger, und Pichota macht Schluss, da er seine Stellung nicht gefährden will. Anita wandert weiter und stellt sich vor ihrer Niederkunft der Polizei. Sie gebiert im Gefängnis, hat eine Nervenkrise und hilft, Belastungsmaterial für ihren Prozess zusammenzutragen.
Kluge geht es keineswegs darum, Anita G. zu entschuldigen. Sie ist alles andere als ein Vorbild, sie hat ihre Fehler, ihre Vergehen und schlechten Seiten. Trotzdem ergreift ihre Geschichte, weil sie nicht allein schuld ist für das, was sie ist. Kluge klagt nicht leidenschaftlich an, sondern enthüllt sachlich den Mechanismus einer funktionalisierten Gesellschaft, in der eine helfende und heilende Begegnung zwischen den Menschen fast unmöglich ist. Er bedient sich dabei einer Filmsprache, deren Wurzeln bei Brecht und Godard zu finden sind. Sie ist aufgebrochen, in Fragmente zerstückelt. Kluge erklärte: «Jede Einstellung steht zunächst einmal für sich selbst und bedeutet nicht mehr, als der Zuschauer ihr entnimmt. Darum könnte man ‚Abschied von gestern' einen dialogischen Film nennen, denn seine volle Wirklichkeit entfaltet er erst im Kopf des Zuschauers.» Kluges Filmstil ist «offen», fragmentarisch, voller Kanten, Bruchstellen und Gegensätze, durch welche verhindert wird, dass der Zuschauer einfach vor sich hin geniessen kann. Die äussere Erscheinung des Films, die Form, entspricht genau Anitas seelischer Verfassung. Damit ist aber gesagt, dass sich der Zuschauer dem Film gegenüber ähnlich einstellen muss, wie wenn er einem Menschen wie Anita G. begegnen würde. Weder ein solcher Mensch noch der Film erschliessen sich von selbst. Um zu ihrem Verständnis vorzustossen, braucht es ein intensives Bemühen und Ringen um den Film und um den Menschen. Dann aber krallen sich bestimmte Szenen ins Bewusstsein ein, verfolgen den Zuschauer und zwingen ihn zur Auseinandersetzung und Stellungnahme. Der Zuschauer wird aktiviert; er beginnt zu sagen: Wie würde ich einem solchen Menschen zu helfen versuchen? Damit ist auch gesagt, dass dieser Film nicht nur die Deutschen betrifft, sondern uns alle in gleicher Weise. Denn dieses Werk stellt uns vor dieselbe Entscheidung wie die Parabel vom Barmherzigen Samariter: Dem Mitmenschen wirklich Nächster zu sein. Der Schlussatz von Dostojewskij, «Jeder ist an allem schuld, aber wenn das jeder wüsste, hätten wir das Paradies auf Erden», ist nichts anderes als ein Appell an die Gemeinschaft und an jeden Einzelnen, die Verantwortung für den Mitmenschen wahrzunehmen. Auf die Frage, wie der unaufhaltsame Abstieg der Anita G. geändert werden könnte, gab Kluge zur Antwort: «In einer anderen Gesellschaft, die sich um den Menschen kümmert, was unsere ja nicht wirklich tut.» («NZN», 15. 11. 1966)
ul

Kurzfilmhinweise

Neighbours / Nachbarn

Real-Trickfilm, farbig, Ton, 9 Minuten; Produktion: National Film Board of Canada; Realisation: Norman McLaren und Grant Munro, Jean-Paul Ladouceur, Wolf Koenig, Clarke Daprato, 1953; Verleih der 16-mm-Kopie: Kanadische Botschaft, Kirchenfeldstrasse 88, 3000 Bern; gratis.

Zwei Männer, die nebeneinander wohnen, setzen sich in ihre Lehnstühle, lesen Zeitung und rauchen Pfeife. Da bemerkt einer ein Gänseblümchen, das zwischen ihnen aus dem Boden spriesst. Die Freude der beiden Nachbarn ist zunächst ungetrübt. Der eine beginnt, das Pflänzchen zu liebkosen; der andere empfindet das als Heraus-