**Zeitschrift:** Der Filmberater
**Herausgeber:** Schweizerischer katholischer Volksverein
**Band:** 27 (1967)
**Heft:** 2

**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:** 09.07.2025

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

# Filme

**Der junge Törless** III. Für Erwachsene

Produktion: Franz Seitz, Louis Malle; Verleih: Elite; Regie: Volker Schlöndorff, 1966; Buch: V. Schlöndorff, nach dem Roman von Robert Musil; Kamera: F. Rath; Musik: H. W. Henze; Darsteller: M. Carrière, B. Tischer, M. Seidowsky, A. Dietz und andere.

Deutschlands Filmfreunde setzen auf eine Reihe junger Regisseure neue Hoffnungen. Gab es bei Ulrich Schamonis «Es» immerhin schon eine ungewohnte Frische des formalen Ausdrucks anzuerkennen, so überrascht der 27jährige Volker Schlöndorff nun mit einer mehr als nur sympathischen Leistung. Schlöndorff, einst Regieassistent von Alain Resnais, Jean-Pierre Melville und Louis Malle, hat als Vorlage für seinen Film Robert Musil gewählt: die 1906 erschienene, autobiographische Episode von Törless' Aufenthalt in einer Internatsschule zur Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie. Der Alltag des Schuldaseins verändert sich für ihn, als Basini, ein körperlich den anderen unterlegener Mitschüler, einen Diebstahl begeht. Ein Dreierbund, dem auch Törless angehört, macht sich zum Richter über Basini. Während Törless sich durch die plötzliche Augenscheinlichkeit der in Basinis Diebstahl manifestierten Schwäche oder Anfälligkeit des Menschen für das Schlechte – er weiss den Vorfall noch nicht zu deuten – fasziniert zeigt, beginnen die anderen, den ihnen ausgelieferten Mitschüler zu quälen und zu erniedrigen. Das geht bald über übliche Roheiten pubertierender Jungen hinaus; das hilflose Opfer reizt sie zu sadistischen Misshandlungen: sie peitschen ihn aus, stechen ihm mit einer glühenden Nadel ins Fleisch, hängen ihn schliesslich sogar in der Turnhalle an einem Strick auf.
Was hier zum Ausbruch kommt, ist nicht von ungefähr in der Umgebung eines von autoritärer Zucht beherrschten Internats angesiedelt. Schlöndorffs Film macht im ersten Drittel denn auch das latente Vorhandensein solcher Neigungen deutlich: die angedeuteten sexuellen Betätigungen unter den Jungen oder die Lust, Tiere zu quälen. Törless schreibt in sein Tagebuch, er müsse krank sein oder wahnwitzig, dass ihn abstosse, was den anderen Freude bereitet. Die Grausamkeit fasziniert ihn weder um ihrer selbst willen noch durch die Reaktion des betroffenen Opfers; ihn interessiert vielmehr der Grund, aus dem heraus seine Kameraden so handeln; er versucht zu begreifen, was ihm unbegreiflich ist. Bei den Lehrern findet er keine Hilfe, antworten sie ihm doch nicht einmal auf seine Fragen nach der Denkmöglichkeit wissenschaftlicher Fiktionen. Sein Denken und Suchen, seine Beobachtungen und sein Zweifel vermitteln ihm schliesslich eine Erkenntnis, die ihm das Misstrauen des Kollegiums einbringt und ihn das Internat aufgeben lässt, dass Gutes und Schlechtes nämlich im Menschen eng beeinander sind und deshalb möglicherweise Unmenschliches sich aus völlig normaler Existenz entwickeln lasse.
Törless' Fazit lautet: «Basini war ein Schüler gewesen, wie wir alle, ein ganz normaler Mensch. Plötzlich war er gefallen ... Ich musste einsehen, dass es so etwas gibt, dass der Mensch nicht ein- für allemal geschaffen ist, gut oder böse, sondern wir alle uns dauernd ändern. Dass wir nur aus unseren Handlungen bestehen. Dass wir uns aber so ändern können, wenn wir Folterknechte oder Opfertiere werden, dann ist alles möglich. Dann gibt es keine Mauer zwischen einer guten und einer bösen Welt. Dann gehen beide unmerklich ineinander über. Dann können ganz normale Menschen schreckliche Dinge tun. Die Frage bleibt nur: Wie ist es möglich ... Was so entsetzlich aussieht, von weitem so unfassbar, geschieht einfach. Ganz ruhig und selbstverständlich. Und deshalb hat man sich davor zu hüten. Das habe ich gelernt.» (Aus dem Drehbuch, das in «Film» [Velber bei Hannover], Nr. 7/1966, veröffentlicht wurde.)
Es ist unschwer zu erkennen, wie sehr dieser Stoff die Wurzeln eines historischen Vorgangs berührt, der wenige Jahrzehnte später Deutschlands und der Welt Schicksal bestimmte. Dennoch hat Schlöndorff die Vorlage nicht etwa zu einem Theaterstück umgearbeitet, sondern sich bemüht, Musils Gedanken dem literarischen Werk

entsprechend zu verfilmen. Er beweist dabei ein bemerkenswertes Mass an optischer Exaktheit, an Verständnis für das Milieu und an Einfühlungsvermögen in die Situation der jungen Internatszöglinge. Diese Glaubwürdigkeit im Detail wird unterstrichen durch die distanzierte Art der Beobachtung. Schlöndorff versteht es stilistisch, den historischen Abstand zu bewahren und anstelle einer Projektion heutiger Empfindungen angesichts der äusseren Aktionen das geistige Kernthema allein aus der Genauigkeit und der Feinfühligkeit der Beschreibung dem Zuschauer einsichtig werden zu lassen. Dazu tragen nicht zuletzt die Musik Hans Werner Henzes, die aus 16 kurzen Stücken besteht, und die Art und Weise bei, in der Schlöndorff die getreu von Musil übernommenen oder aber in dessen Stil gehaltenen Dialogtexte sprechen lässt. Es ist im Grunde eine ähnliche Methode, wie sie Straub in seinem umstrittenen Böll-Experiment «Nicht versöhnt» angewendet hat. Auch hier rezitieren die Darsteller mehr einen literarischen Text, als dass sie versuchen, ihn aus der Situation heraus sprachlich zu gestalten, nur tun sie es weniger dilettantisch und darum auch mit mehr distanzierender Wirkung. Aus eben dem Grund scheint uns auch keine Gefahr gegeben, von den Sequenzen sadistischer Darstellungen könne genau der umgekehrte als beabsichtigte Effekt ausgehen. Einzig und allein die Szene in der Turnhalle ist in den filmischen Mitteln unangemessen und mit einer Neigung zum Artifiziellen gestaltet. Doch der sehr ausgeglichene, die entscheidenden Akzente ohne jedes hemmende Pathos setzende Schluss macht diesen kurzen Ausbruch aus der Besonnenheit der stilistischen Gestaltung vollauf wett. Ev.

---

**The professionals** (Die gefürchteten Vier) III. Für Erwachsene

Produktion: Columbia; Verleih: Vita; Regie: Richard Brooks, 1966; Buch: R. Brooks, nach dem Roman «A mule for the Marquesa» von F. O'Rourke; Kamera: C. Hall; Musik: M. Jarre; Darsteller: B. Lancaster, L. Marvin, R. Ryan, W. Strode, J. Palance, C. Cardinale und andere.

Brooks' zweiter Western ist ein rundherum massgeschneiderter, spannender Abenteuerfilm, der mit der Präzision eines Uhrwerkes abläuft und wiederum Brooks' bevorzugte Themen – Gewalt, Brutalität und Angst – enthält. Die Handlung spielt 1917, einige Jahre nach der Revolution unter Pancho Villa und Emiliano Zapata in Mexiko, im texanisch-mexikanischen Grenzgebiet. Ein reicher Texaner heuert vier harte Männer an, die gegen eine hohe Belohnung seine Frau aus den Händen eines mexikanischen Bandenchefs befreien sollen. Die vier Haudegen bilden ein seltsames Quartett, das auf Gedeih und Verderben zusammenhält. Der wortkarge Waffenexperte und Stratege Fardan (L. Marvin) und der Schürzenjäger, Eliteschütze und Pyrotechniker Dolworth (B. Lancaster) kennen sich seit den Tagen gemeinsamer Kämpfe unter Villa. Zu ihnen stossen der Viehtreiber Ehrengard (R. Ryan), den bei der Beseitigung einiger Pferde ein menschliches Rühren ankommt, nachdem er deren Besitzer kurz vorher ohne mit der Wimper zu zucken ins Jenseits befördert hat, und der farbige Fährtenleser Jake (W. Strode), dessen lautlose Pfeile niemals das Ziel verfehlen. Dass diese «gefürchteten Vier», von grossartigen Darstellern genussvoll gespielt, nicht die üblichen Schablonenhelden sind, sondern Menschen mit zwiespältigem Charakter, gibt diesem Werk ein für Wildwestfilme eher ungewöhnliches Relief. Ihr strapaziöser Ritt durch die ausgebrannte Wüste und wilden Schluchten zum Lager der Bandidos, wo sie mit Umsicht und Tollkünheit die spektakuläre Befreiung Marias in Szene setzen, und die mörderische Rückkehr nach Texas sind Muster einer dramaturgisch geschickt kalkulierten Spannung, da den Zuschauer ständig unerwartete Wendungen überraschen, ohne dass die Handlung verwirrend oder unübersichtlich wird. Allerdings ist dabei auch eine mechanisch abspulende Grausamkeit und Brutalität im Spiel, die einen schaudern macht.
Man könnte es mit der Feststellung bewenden lassen, «The professionals» sei ein bemerkenswert intelligent gemachter und gut gespielter, spannender und harter Wildwestfilm. Doch sind vielleicht einige zusätzliche Überlegungen angebracht. Auf halbem Wege müssen die vier nämlich erkennen, dass ihr Unternehmen eine schmut-

zige Sache ist. Denn die Frau wurde nicht entführt, sondern befindet sich freiwillig bei Raza, dem Banditenführer, den sie seit ihrer Jugend kennt und liebt. Den Texaner musste sie wegen der Armut gegen ihren Willen heiraten. Zudem waren Fardan und Dolworth zur Revolutionszeit Kampfgenossen und Kameraden von Raza, der seine Privatrevolution gegen das Regime als Bandit weiterführt. Trotzdem wollen die vier das sinnlos gewordene Unternehmen zu Ende führen, sei es aus Verpflichtung ihrem Ehrenkodex gegenüber, sei es aus Starrköpfigkeit; auf jeden Fall wird weiterhin jeder Gegner erledigt und sogar der eigene Untergang in Kauf genommen. Es sieht aus, als ob Brooks hier ein Heldentum abbaue und scheitern lasse, das nur die Gesetze der Gewalt kennt. Gewalt erzeugt aber Gewalt auch auf der Gegenseite und enthält damit ein Element der Selbstzerstörung. Ihre Anwendung wird sinnlos, wenn Menschlichkeit und Gerechtigkeit, in deren Namen das Unternehmen begann, sich als Trugbild erweisen. Doch Brooks nimmt dieser im Hinblick auf ein in zahllosen Western und Abenteuerfilmen gepflegtes gewalttätiges Heldentum berechtigten Kritik in der Schlussequenz mit einem eleganten Schwenker die Spitze. Das Happy-End nimmt sich nach so viel blutigem Aufwand zwar wie ein überraschender, aber schlechter Witz aus: Der authentische Revolutionär entschwindet mit seiner Liebsten, die vier Abenteurer verzichten (wie heldenhaft!) auf ihre Belohnung, und als brandschwarzer Bösewicht verbleibt allein der bourgeoise Yankee-Millionär – wahrlich ein erfreuliches Resultat für jeden, dessen Herz eindeutig links schlägt. Es ist zwar nicht von der Hand zu weisen, dass ein solcher Interpretationsversuch den Streifen vielleicht überfordert. Immerhin kommt vor allem im Dialog eine bittere Ironie zum Ausdruck, die sich auf die revolutionäre Vergangenheit der Protagonisten bezieht. «Die Zeit ist der gröstse Feind der Revolution» – Gedanken darüber finden sich schon bei Hemingway und Malraux und neuestens auch bei Resnais in «La guerre est finie» (FB 3/1967). Dass das Werk von Brooks sogar ein politischer Film sei, der in der Geschichte der vier Söldner die Sinnlosigkeit amerikanischer Militärhilfe in der Welt darstelle, ist eher unwahrscheinlich. ul.

---

**Die letzten Karawanen** II. Für alle

Produktion und Regie: René Gardi, 1966; Verleih: Columbus; Kamera: Ulrich Schweizer; Musik: Original-Tonaufnahmen und Begleitmusik von Klaus Sonnenburg; Sprecher des Kommentars: Kurt Weibel.

René Gardi, der Berner Reiseschriftsteller, Jugendbuchautor und Globetrotter aus Passion, den viele auch als behäbigen, humorvollen Erzähler am Radio schätzen, befand sich von Mitte November 1965 bis Frühjahr 1966 auf seiner 13. Afrika-Expedition. Begleitet wurde er von seinem Mitarbeiter und Kameramann Ulrich Schweizer und einem jungen Targui (Tuareg-Sippe), der als Dolmetscher diente. Expeditionsgebiet war die südliche Sahara: das Aïr-Bergland, die Tenere-Wüste und das Oasental von Kaouar mit der Salzstadt Bilma in der Republik Niger, die seit 1960 unabhängig ist. Als erste haben Gardi und Schweizer einen ausführlichen Bildbericht in Farben über eine der berühmten Salzkarawanen zurückgebracht, die seit Jahrhunderten zwischen Agades und Bilma auf einem Marsch von über 600 Kilometern die Wüste durchqueren, um Hirse gegen das unentbehrliche Salz und Datteln einzutauschen. – Schon «Mandara» (FB 20/1959) hatte René Gardi als einen allem Spektakulären abholden, sich des Films souverän bedienenden Dokumentaristen ausgewiesen. Diesmal erzählt er in bestechend schönen Bildern, wohltuend sachlich und nüchtern, vom beschwerlichen Marsch einer Tuareg-Karawane durch die stille Unendlichkeit der Wüste, von der Begegnung mit sesshaften Negern, die von den stolzen Nomaden verachtet werden, vom geduldigen Feilschen mit ihren Handelspartnern, den Kanuri-Negern, und von der Salzgewinnung in den Salinen Bilmas. Das Aufbrechen, Marschieren und Rasten der Karawane, das Arbeiten und Beten der Männer ist kontrapunktisch durchsetzt mit Bildern aus den Werk- und Festtagen der zurückgebliebenen Familien. Die Übergänge ergeben sich zwanglos aus den sehnsüchtigen Gedanken der Karawanentreiber an die Frauen daheim und der

Frauen an die fernen Männer; niedergeschlagen haben sich diese Sehnsüchte in Liedern von grosser Schönheit, von denen der Film einige Kostproben gibt. Was dieses an Information reiche Werk der beiden Schweizer aber besonders auszeichnet, ist die natürliche, vornehme Distanz, mit der sie uns, ohne je aufdringlich zu werden, fremde Menschen in ihrer Würde näher bringen. ul.

---

**Cul-de-sac** (Wenn Katelbach kommt) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Compton-Tekli; Verleih: Columbus; Regie: Roman Polanski, 1966; Buch: R. Polanski, G. Brach; Kamera: G. Taylor; Musik: K. T. Komeda; Darsteller: D. Pleasance, F. Dorléac, L. Stander, J. McGowran und andere.

Roman Polanski liebt Situationen der Isolierung. Die kleine, auf sich selbst gestellte Gruppe dient ihm als Modell für die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen. Polanskis erster langer Film «Das Messer im Wasser» gab dafür ein Beispiel. Die Methode ist freilich so wenig seine eigene Erfindung wie das absurde Spiel, das Polanski in seinen früheren Kurzfilmen verwendete, um in verfremdender Optik die in Wirklichkeit verdeckten Grundmuster sozialer Tatbestände an die Oberfläche zu holen. Hier wie dort bestehen nährende Verbindungen von der zeitgenössischen Literatur, insbesondere vom Theater her. Da aber beide Komponenten von Anfang an in Polanskis Schaffen zu finden sind, besteht zwischen ihnen und seinem künstlerischen Temperament offenbar doch eine Entsprechung. Darum wird man sich davor hüten müssen, Polanskis neuen Film vorschnell zu etikettieren. Der deutsche Titel suggeriert die Parallele insbesondere zu Becketts «Warten auf Godot». Aber der Film lässt sich nicht einfach auf diese Linie festlegen. Die Form der Parabel, die ihm Polanski vorerst gibt, wird durchbrochen durch ihre Verknüpfung mit einer konkreten gesellschaftlichen Verfassung, die sich hier als die «westliche», sogar als die englische identifizieren lässt. Für die Parabel bewirkt das eine Einschränkung ihrer Evidenz und ihrer Verbindlichkeit, und die im absurden Spiel gesuchte Verschlüsselung kehrt vorwiegend ihre negative Seite heraus, die Behinderung des Verständnisses.
Schauplatz der Handlung ist ein normannisches Schloss, das bei Flut vom Festland abgeschnitten ist. Ein privatisierender Fabrikant hat sich darin komfortabel eingerichtet mit seiner zweiten, viel jüngeren Frau, die ihn bei jeder Gelegenheit hintergeht. In diese leerlaufende Zweisamkeit dringt Dickie ein: den Arm in der Schlinge, unrasiert, in Begleitung eines zu Tode verwundeten Kumpans, und unverschämt in seinem Benehmen ist er der Prototyp des Verbrechers auf der Flucht. Er will, wie er sagt, im Schloss Mr. Katelbach erwarten, seinen Boss, der ihn aus der Patsche holen wird. Bis dahin erzwingt er sich die Duldung, sogar die Unterwerfung Georges, des Schlosshern, durch Drohung mit brutaler Gewalt. Während dessen Frau, ihrer Herkunft von der Strasse gemäss, sich nach einigen Herausforderungen mit dem Stärkeren arrangiert, weicht George vor dem Terror Dickies zurück. Aus Angst vor der direkten Auseinandersetzung schiebt er den Widerstand auf und spielt die ihm vom Gegner diktierte Rolle. Skrupellose Gewalttätigkeit und schwächliche Friedfertigkeit verkehren so die Ordnung unter den drei Schlossbewohnern.
Die Deutung des Films als politisches Lehrstück scheint zunächst naheliegend. Allein, wer sich auf Details einlässt, gerät mit dieser Interpretation bald in Schwierigkeiten. Dem unmittelbaren Zugriff eines rationalen Verständnisses entzieht sich der Film überhaupt allen überdeutlichen Symbolen und Anspielungen zum Trotz. Was sich kristallisiert, sind Haltungen, die in den drei Personen sich verkörpern, und Beziehungen, die sich zwischen ihnen einspielen. Dabei steht George im Mittelpunkt des Spiels, seine Schwäche ist als Entlarvung einer typischen Lebenshaltung gemeint. Er hat sich zurückgezogen auf seinen Besitz, den er nun Dickie gegenüber bewahren möchte. Das macht ihn unfähig zum Engagement, denn mit dem Besitz muss er zugleich sein Leben erhalten, ohne das auch jener sinnlos würde. Nichts ist ihm darum wichtiger, als den verrückten Dickie zu besänftigen, ihn bei friedlicher Laune zu halten. Solcher Selbstverschränkung gegenüber ist Gewalt immer im Vor-

teil, die Angst vor dem Risiko ist es gerade, die sie zum Zuge und gar zum Ansehen kommen lässt.
George hofft auf Mr. Katelbach, dass er ihn von dem ungebetenen Gast befreie. Aber auch Dickie hofft, durch seinen Boss aus der ungemütlichen Lage erlöst zu werden. Als Mr. Katelbach ausbleibt, endet ihr in der Vorläufigkeit eingerichtetes Spiel in der Sackgasse. Einen Sieger gibt es zwischen ihnen nicht, sie scheitern alle beide. Und da das Ganze eine makabre Farce ist, bleiben sie noch in ihrer Verzweiflung unansehnlich, lächerlich. Doch stellt sich beim Zuschauer deswegen kaum Erschütterung ein. Zwar ist das Spiel, das Polanskis Alptraum-Phantasie produziert, nicht ohne Faszination, und stellenweise geht von seiner Doppelbödigkeit eine gewisse Beunruhigung aus. Aber aufs Ganze gesehen, wirkt sein Pessimismus oberflächlich und eitel. Solche Schwäche und mangelnde Weite des Überblicks lassen Polanski an der Parabel vorbei in eine blosse, dem Zuschauer oft beschwerliche Kompliziertheit geraten. (Das Drehbuch erschien in «Film», Nr. 11/1966.) ejW

---

**Niewinni czarodzieje** (Die unschuldigen Zauberer) III. Für Erwachsene

Produktion: KADR; Verleih: Monopol; Regie: Andrzej Wajda, 1960; Buch: A. Andrzejewski, J. Skolimowski; Kamera: K. Winiewicz; Musik: K. T. Komeda; Darsteller: T. Lomnicki, K. Stypulkowska, Z. Cybulski, W. Koczeska, R. Polanski und andere.

Andrzej Wajda ist von den polnischen Nachkriegsregisseuren der hierzulande bekannteste, bekannter noch als Jerzy Kawalerowicz, der freilich mit «Mutter Johanna von den Engeln» (FB 12/64) und «Pharao» (FB 10/66) mehr ins laute Gespräch kam. Wajdas Werke kreisen mit Vorliebe um das Thema der polnischen Jugend, die um ihre Hoffnungen betrogen wird oder durch die Irrungen und Wirrungen einer Krise hinweg den Weg zu sich selbst sucht: «Generation», «Kanal» (FB 2/59) und «Legion» (sein jüngster Film, ein monumentales Epos von der unglücklichen Hoffnung Polens auf Napoleon) zeigen diese Jugend im tragischen Untergang, «Asche und Diamant» (FB 17/59) und eine Episode in der internationalen Koproduktion «L'amour a vingt ans» beobachten sie im Zwiespalt zwischen dem geistigen Erbe des kollektiven Widerstandes gegen die Deutschen und der Neigung zu einem ungebundenen Lebensstil ohne ideologisch-soziales Engagement. «Die unschuldigen Zauberer» nun, ein Film, der erst sechs Jahre nach seiner Fertigstellung zu sehen ist, sucht zu ergründen, wie es diese polnische Nachkriegsjugend mit der Liebe hält; er sticht insofern aus den übrigen, berühmten Filmen Wajdas hervor, als er ihrem harten Pessimismus oder kritischen Skeptizismus — ausgeprägten und durchgehenden Merkmalen seiner Hauptwerke von 1954 bis 1966 — einen zärtlichen Optimismus entgegenstellt. Ein junger Sportarzt und Amateur-Jazzmusiker, ein rechter Schürzenjäger, lernt auf einer seiner Touren durch Warschaus Nachtlokale ein kokettes Mädchen aus der Provinz kennen. Der Hauptteil des Films — ein Nichts an äusserer Handlung — schildert mit unermüdlicher Geduld und Akribie, wie die beiden die lange Nacht in der dürftigen Junggesellenwohnung verbringen. Das Mädchen reizt die Begehrlichkeit des Mannes und weicht ihm immer wieder im letzten Augenblick aus. Mit frivolen Scherzen, erotischen Spielen, gelangweiltem Zeitvertreib, pseudointellektuellem Geplauder ziehen sie sich an, stossen sie sich ab, hin und her, her und hin. Langsam steigt aus dem gierigen Unernst, dem unverbindlichen Zynismus, der nur Lüste, aber keine Gefühle, nur momentane Befriedigung, aber keine verpflichtende Zuneigung anerkennt, ein Hauch von Ehrfurcht, eine Ahnung von etwas, das man Liebe nennen dürfte, auf. Der Morgen trennt die beiden durch einen tückischen Zufall, wie sie der Abend zusammenführte. Und nun erwacht in beiden eine Sehnsucht, treibt sie auf wilder Suche quer durch die Stadt wieder zusammen. Erneut beginnt das Geplänkel, das Spiel zueinander hin, voneinander weg — bis ein letzter Schritt, ein Schliessen der Türe ängstlich und zart andeutet: sie bleiben nun zusammen, niemand weiss, für wie lange, aber sie bleiben zusammen, sie haben zum ersten Male den schalen Egoismus überwunden, sie haben erfahren, dass aus Scherz Ernst werden kann und soll. Ein äusserst zerbrechliches, äusserst gefähr-

detes Glück steht also am Ende, aber ein Glück, das von der Hoffnung lebt, nicht vom Genuss, und das darum — trotz allem — eine Verheissung auf Dauer besitzt. Zerbrechlich und zart ist auch der Stil des Filmes, der dem Thema nicht angemessener sein könnte. Von einer Geduld und Sorgfalt ohnegleichen ist er in den psychologischen Finessen, von einer geradezu enervierenden Feinfühligkeit in der Bildsprache; das schliesst Direktheit, ja Unverfrorenheit nicht aus, wo sie der Situation entspricht, wo Ehrlichkeit sie fordert. Es ist ja eben diese Ehrlichkeit, die Wajda und mit ihm den Zuschauer an der Dauerhaftigkeit der endlich geglückten Zweisamkeit seiner Figuren zweifeln lässt: hinter dem federnden Zynismus des Mannes, hinter dem lächelnden Zweifel des Regisseurs versteckt sich, wie hinter einem Schutzwall, das gleiche verletzliche Zartgefühl, das vor sich selber Angst hat.
Wenn an dieser bildgewordenen Psychologie der Geschlechter ein Rest des Unglaubwürdigen haftet, so ist das die Folge des Kunstgriffs, eine Handlung, die sich in der Realität über Wochen und Monate hinzöge, auf einige Stunden zusammenzupressen. Trotzdem bleiben «Die unschuldigen Zauberer» ein soziales Dokument: ein Zeugnis nämlich von der Gleichartigkeit nicht nur der Psyche, sondern des ganzen Lebensstils einer jungen Generation im Osten wie im Westen. Nicht nur die gleiche Mode (der Film entstand im Sommer der gebauschten Röcke, der breiten Gürtel), nicht nur die gleiche Faszination durch den Jazz — vor allem die gleiche Flucht ins A-Politische, das gleiche Misstrauen gegenüber Partei, Staat, Gesellschaft, Ideologie und Wertskalen, die gleiche gespielte Sicherheit und die gleiche getarnte Unsicherheit, die gleiche Öde und Wildheit des Ungebundenseins, die doch nur eine Form der Suche nach Bindung, Zuneigung, Verantwortung sind: die gleichen «unschuldigen Zauberer» hier wie dort! IsK.

# Bibliographie

**«Arbeitshinweise» der deutschen Jugendfilmclubs.** Die Arbeitsgemeinschaft der deutschen Jugendfilmclubs und -gruppen, von Reiner Keller (51 Aachen, Ahornstrasse 60) geleitet, gibt seit Jahren ihre «Arbeitshinweise» zu möglichst allen diskussionswürdigen, in Deutschland im Verleih befindlichen Filmen heraus. Es sind dies ein bis vier (in besonderen Fällen bis zu 20) Seiten umfassende Blätter (Format A 5) mit Vorspanndaten, 16- und 35-mm-Verleiherangaben, Einstufung der Filmselbstkontrolle (FSK), Filmlänge, Notizen über Einsatz und Auswertung, Inhaltsangabe und Würdigung, vereinzelt mit einem Abriss des Gesamtwerkes des Regisseurs versehen, mit Hinweisen auf Besprechungen im «Evangelischen Filmbeobachter», im katholischen «filmdienst», in der «Filmkritik» usw. Bis Ende 1965 sind solche «Blätter» zu 680 Filmen erschienen. Von Zeit zu Zeit gibt es dazu Beilagen mit ausführlichen Regisseur-Porträts, Bibliographien, Inhaltsverzeichnissen und Grundsatzartikeln. Diese «Arbeitshinweise», die sozusagen jeden besseren (in Deutschland mit «wertvoll», «besonders wertvoll» oder «sehenswert» ausgezeichneten) Film vorstellen, scheinen uns momentan, vor allem ihrer Vollständigkeit halber, im deutschen Sprachraum das brauchbarste Material zur Arbeit mit einzelnen Filmen zu sein! Sie dürften in keiner Bibliothek eines grösseren Filmkreises, Filmclubs oder anderer filmkultureller Organisationen fehlen.
Leider können wir dieses, mehrmals jährlich in Lose-Blatt-Form erscheinende, interne Arbeitsmaterial der deutschen Jugendfilmclubs wegen Zoll- und Portoschwierigkeiten in der Schweiz nicht einzeln abonnieren. Es wird daher eine Stelle gesucht, welche die Lieferungen für die Schweizer Abonnenten gemeinsam bezieht und dann verteilt. Das alte Material würde den Bestellern kostenlos nachgeliefert. Wer diese Aufgabe übernehmen kann, soll ermittelt werden, wenn sich all jene, die diese Publikation wünschen (sie wird voraussichtlich im Jahr etwa 50 Franken kosten), bei der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film, Seefeldstrasse 8, 8008 Zürich, gemeldet haben. hst