Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1967)**

Heft 9

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

stimmung mit dem Grundtenor der Handlung. Immer mehr gewinnen Landschaften, Häuser, Strassen und Objekte eine die Hauptperson einkreisende, einschliessende Funktion, durch die die zunehmende Bedrohung offenbar wird. Meisterhaft dann die Schlussequenz nach der Ermordung des Professors: Die Arztwitwe, die dem Professor bei seinen Nachforschungen geholfen hat, wird den Hauptschuldigen heiraten. Die Clique triumphiert über die Gerechtigkeit in einer gespenstischen Demonstration ihrer Macht. Hinter dem handgreiflichen Geschehen des Films verbirgt sich eine harte, bittere, gelegentlich an Buñuel gemahnende Kritik an der Gesellschaft. Sie macht auch nicht vor der katholischen Kirche halt, deren Repräsentanten ursächlich in das Komplott verwickelt sind. Ein Werk, mit dem man sich auseinandersetzen muss.

Von den beiden in Locarno gezeigten brasilianischen Beiträgen verdient Glauber Rochas schon in Cannes innerhalb des Wettbewerbs gezeigter Film «Terra em transe» Beachtung. Er berichtet von einem politisch engagierten Schriftsteller und Journalisten, der bei seinem Kampf um bessere Lebensbedingungen für das Volk und um einen fairen politischen Stil zwischen zwei korrupte Demagogen gerät. Rochas Film lebt in der Tradition des «Cinema nuovo», wie sie entscheidend von Filmen wie «Die Gewehre» und Rochas eigenem «Gott und Teufel im Land der Sonne» geprägt wurde. In «Terra em transe» werden südamerikanisches Pathos und das Ungestüm einer aufbegehrenden Generation noch dissonanter und rigoroser zu einem individuellen Stil verarbeitet als in den bereits bekannten brasilianischen Filmen. Glauber Rocha lagert manchmal gleich mehrere Bild- und Tonebenen übereinander, deren Effekt eine dem Thema durchaus gemässe anarchische Wildheit ist, die freilich die Aufnahmebereitschaft europäischer Zuschauer bisweilen erheblich strapaziert.

Der bemerkenswerte jugoslawische Film «San» (Der Traum) wurde bereits in unserem Festivalbericht aus Berlin (FB 8/67) ausführlich behandelt. Leider lief er in Locarno in einer ebenso unzureichend untertitelten Fassung wie in Berlin.

Unter den weiteren Filmen des Festivals kann Wojciech J. Has' «Szyfry» (Chiffre) erwähnt werden, der sein beachtliches Thema der Überwindung der Vergangenheit und der notwendigen Aufmerksamkeit für die Probleme der Gegenwart leider durch allzu statische Dialogszenen und überstilisierte Vorstellungsbilder formal nicht überzeugend in den Griff bekam. Auch Jan Nemec' «Mucednici lasky» (Märtyrer der Liebe) scheiterte an der stilistischen Eintönigkeit dreier zwischen Slapstick und eigenwilligem Musical angesiedelter Episoden. Allerdings gibt es in diesem Film noch die vergleichsweise grössten Reize der ironisch distanzierten Gestaltung zu entdecken. Weit weniger diskutabel als Nemec' Film ist Stefan Uhers «Panna zázracnica» (Die wundertätige Jungfrau), der fragwürdige Versuch, an die surrealistische Bewegung im Prag der vierziger Jahre anzuknüpfen. Es wurde ein wirrer Film, dem selbst das schlechteste Werk Cocteaus vorzuziehen ist. Franz Everschor

Filme

Bronenosez Potjomkin (Panzerkreuzer Potemkin) III. Für Erwachsene

Produktion: Goskino; Verleih: Rialto (35-mm-Tonfassung), Schweizerische Arbeiterbildungszentrale (16-mm-Stummfilm- und -Tonfilmfassung); Regie: Sergej M. Eisenstein, 1925, unter Mitarbeit von G. Alexandrow; Buch: S. M. Eisenstein, nach einer Idee von N. Agadshanowa-Schutko; Kamera: E. Tisse; Musik: N. Krjukow; Darsteller: A. Antonow, W. Barski, G. Alexandrow und andere, Mitglieder des Proletkult-Ensembles, Mannschaften der Roten Flotte und Einwohner Odessas.

Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin» ist die Tatsache grosser kommunistischer Kunst, wie nur wenige Kunstwerke – Brechts «Kaukasischer Kreidekreis» etwa – es sind. Auf solch beunruhigende Tatsache muss westliches Bewusstsein immer wieder

verwiesen werden. Denn die Tatsache besteht darin, dass solche Kunst über alle ideologischen Abschirmungen auf beiden Seiten hinweg menschlich einleuchtet. Sie ist glaubhaft, nicht bloss ästhetisch abstrakt, sondern auch in ihrem Programm, mit der ganzen Dialektik der «Brüderlichkeit». Das Wort, über das wir sonst als über eine Phrase des ideologischen Jargons witzeln, heisst hier etwas, was man immer noch versteht und was man nicht umhinkommt, emotional zu bejahen. Man wird beim Sehen dieses Films gleichsam Revolutionär, während man zum Beispiel «Oktober» (FB 5/67) desselben Regissieurs viel eher als grosses ästhetisches und geschichtlich-politisches Dokument «behandeln» kann.

Die Analyse des Films ist x-mal, am kompetentesten von Eisenstein selbst im Aufsatz, der den deutschen Titel «Über den Bau der Dinge» (S. M. Eisenstein, Ausgewählte Aufsätze, Berlin, 1960, Seiten 277–325) trägt, geleistet worden. Wir wollen in diesem kurzen Hinweis sehen, ob wir uns auch den Begriffen, mit denen Eisenstein seine eigene und Kunst überhaupt versteht, zu stellen haben, oder ob wir wenigstens sie als ideologisches Programm ad acta legen können.
«Organisch» und «Pathos» sind die Namen, unter denen sich Eisenstein selbst versteht. Beide scheinen schon unreflektiert für den Film etwas heissen zu können. Denn dass der Film «aus einem Guss» ist und dass er eine grosse Gebärde darstellt, versteht sich beides von selbst.

Doch Eisenstein denkt sich mehr dabei. Wir erfahren, dass der Film über der klassischen Struktur des fünfaktigen Dramas aufgebaut ist. Dass darin sich die ästhetische Grundgestalt des Goldenen Schnitts mehrfach verbirgt, indem zum Beispiel am Ende des zweiten Aktes (die Nebelstille der Trauerfahrt) und am Ende des dritten Aktes (in der ersten Ballung der Volksrevolte) rhythmische Zäsuren liegen, die man als Nullpunkt und als Stauungspunkt erfährt, indem jeder Akt selbst wieder Spannungsbogen über einer Zäsur nach Goldenem Schnitt ist (wer wird nicht buchstäblich entspannt aufatmen, genau wenn die Geschützrohre sich senken und wir von der rasenden Erwartung des Kampfes in die Befreiung des Triumphs hinübergeraten!). Wir erfahren, dass diese ästhetischen Gesetze sehr exakt, fast mathematisch mit organischen Wachstumsgesetzen der Natur übereinstimmen, und dass sich Eisenstein, dessen erstes grosses intellektuelles Erlebnis Leonardo da Vinci war, in die Tradition der abendländischen Ästhetik seit Platons «Timaios» einreiht. Wir müssen aber weiter sehen, wie bruchlos diese Tradition marxistisch-dialektisch im Begriffe des Pathos weitergedacht wird. Wie genau die Gesetze der Schönheit Gesetze der «Entwicklung» sind, indem zunächst im Film selbst wir mit jeder Zäsur in ein anderes hinübergerissen werden (ausser uns geraten). Und wir müssen uns zugestehen, wie sich das wirklich alles fast ausweglos exakt am Film selbst erweisen lässt: die Übergänge von der einfachen, dumpfen, unbewussten Unzufriedenheit zur Meuterei, zur Tat, zur Trauer, zur Begeisterung, zur brutalen Unterdrückung, zum triumphalen und gerechten Sieg der Sache des Volkes. Diese dialektische Reihe aber ist uns im filmischen Bilde zugekommen: wir haben das Fleisch mit den Würmern gesehen, wir haben gesehen, dass der in den Sturz der Offiziere eingeblendete Rettungsring hier seine Funktion nicht zu erfüllen hat, dass die Kosakenstiefel das Unmenschliche der Gewalt sind, dass in der ausweglosen Situation nur noch die Läufe der Geschütze reden können usw. usw. Dass der Klassenkampf notwendig ist? Hier nun müssen wir weiterdenken. Denn wenn kommunistische Kunst so einleuchtend wird, wird sie zur Herausforderung, selbst wenn sie in der Zwischenzeit zu einem, vielleicht zu dem Klassiker des Films geworden ist. Die Konsequenz dieser Kunst nämlich ist ein letzter pathetischer Übergang, der dialektische Übergang des Publikums selbst in die Ein-sicht, die dieser Film vermittelt. Eisensteins Biographie ist untrennbar seine künstlerische Entwicklung und sein Hineingezogenwerden in die revolutionäre Folge, die Russlands Geschichte seit dem Beginn unseres Jahrhunderts durchmacht. Wir täuschen uns (wie wir uns bei Brecht täuschen), wenn wir meinen sagen zu können: Eisenstein ist ein grosser Künstler und daneben ist er (leider) auch noch Kommunist. Seine erste künstlerische Tätigkeit ist Propaganda für die Partei und Arbeit im Volkstheater gewesen. Und es nützt uns nichts, wenn wir

uns ausmalen, was aus dem begabten Sohn einer dekadenten Bürgerlichkeit geworden wäre, wenn er nicht durch den Zufall seines Lebens als Student in die Oktoberrevolution buchstäblich hineingeraten wäre (während sein Vater bei den Gegnern stand und seine Mutter die Familie schon lange vorher verlassen hatte) und hier in der Revolution den auch künstlerischen Sinn seiner Existenz gefunden hätte. Die Biographie gehört mit zur Tatsache dieser Kunst. Und gerade deshalb ist es auch mehr als psychologisch einleuchtend, dass der Stoff dieser Kunst einmal das Jahr 1905 in Russland sein musste, in dem es sich an den verschiedensten Punkten zeigte, dass es auf «zaristisch» einfach nicht mehr weitergehen konnte. Gerade deshalb ist es ästhetisch einleuchtend, dass Eisenstein zunächst ein riesiges Filmdokument über Russland im Jahre 1905 machen wollte (als eine Art Epos dieser Revolution, zu der er selber gehörte), und dass er sich dann an einem einzelnen Fall zum Drama der Revolution entschloss, das (als Kunst) so wahr ist, wie Kunst immer die Wahrheit der wirklichen Geschichte war. Kunst ist aber immer wahr als Gestalt, die einleuchtet, und als Forderung, die ergreift – als Tatsache. Wir haben uns wohl der Kunst Eisensteins in allen ihren Aspekten zu stellen, indem wir uns fragen, was wir ihr, und zwar nicht nur in ästhetischer Hinsicht, entgegenzuhalten haben! Manfred Züfle

Der berühmteste aller Russen-Filme

Panzerkreuzer Potemkin

Das Meisterwerk von S. M. Eisenstein

Dieser Film wurde anlässlich der Weltausstellung in Brüssel unter die «12 besten Filme aller Zeiten» eingereiht

Verleih: Rialto Film AG, 8039 Zürich
Schanzeneggstrasse 4, Telefon (051) 25 13 21

The war wagon (Die Gewaltigen) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Batjac, Schwartz; Verleih: Universal; Regie: Burt Kennedy, 1966; Buch: C. Huffaker, nach seinem Roman «Badman»; Kamera: W. H. Clothier; Musik: D. Tiomkin; Darsteller: J. Wayne, K. Douglas, H. Keel, R. Walker, K. Wynn, B. Cabot und andere.

Würzige und kraftvolle Unterhaltung bietet dieser neue Wildwestfilm, dem John Wayne und Kirk Douglas, die zwei berühmten alternden Haudegen des amerikanischen Films, das Gepräge geben. Knisternde Spannung kommt auf, wenn sich diese

beiden gegensätzlichen Charaktere aneinanderreiben: Wayne, der kräftige, schwere Mann mit wiegendem Reitergang, dem es durchaus nicht an List und blitzschnellem Reaktionsvermögen gebricht, und Douglas, der dynamische und zähe, ja verbissene Kämpe, eitel und aufbrausend und über einen die Frauen betörenden Charme verfügend. Beiden sitzen ihre Rollen wie angegossen: Wayne spielt einen ehemaligen, um Ansehen und Besitz geprellten Farmer, Douglas einen zwielichtigen Kopfgeldjäger. Ein massiver Bösewicht, hübsche Mädchen, Cowboys und Indianer sind weitere charakteristische Gestalten des traditionellen Westerns, und natürlich fehlen auch die galoppierenden Pferde und krachenden Schiesseisen nicht. Mit Schmiss und Schwung, wenn auch nicht ohne Längen, rollt die spannende Handlung in einer weiträumigen, mit bizarren Felsbastionen übersäten Landschaft ab. Erfrischend wirkt ein übermütiger, komödiantischer Zug in Bild- und Dialogpointen. Höhepunkte dieser Art sind etwa die knappen Auseinandersetzungen von Wayne und Douglas, mit denen weniger interessante Stellen glücklich überbrückt werden, und die choreographisch inszenierte und hingebungsvoll ausgekostete Schlägerei im «Saloon». Die Handlung wird in einer Art ironischen Distanziertheit vorangetrieben, die es dem Regisseur und den Zuschauern erlaubt, die Geschichte nicht allzu ernst zu nehmen.

Burt Kennedy, Regisseur einiger passabler Western, hat mit «The war wagon» (der Verleihtitel «Die Gewaltigen» ist wenig zutreffend) einen thematisch und formal durchaus herkömmlichen, aber temporeichen Film geschaffen. Die Geschichte ist einfach: Der Farmer Jackson wird auf Bewährung aus dem Gefängnis entlassen und nimmt Rache an dem Bösewicht Pierce, der schuldig ist an seinem Aufenthalt hinter Gittern und nun an seiner Stelle Farm und Goldmine ausbeutet. Pierce hat Lomax, den besten Scharfschützen der Gegend, für 10 000 Dollar angeheuert, um Jackson zu beseitigen. Jackson seinerseits bietet dem Kopfgeldjäger 100 000 Dollar für die Beteiligung am Überfall auf die schwerbewachte, gepanzerte Kutsche, in der Pierce den Goldstaub transportiert. Als weitere Helfer für das riskante Unternehmen wirbt Jackson einen dem Trunke verfallenen jungen Brennstoffspezialisten, einen diebischen, weissbärtigen Fuhrmann samt jugendlicher Frau, die von ihren Eltern für 20 Dollar und ein Pferd an den Alten verschachert wurde und die er eifersüchtig bewacht, und einen riesigen Indianer, der Mitglied einer räuberischen Bande ist. Angesicht der wenig Vertrauen erweckenden Kumpanei zögert Lomax zunächst, da ihm die Kopfgeldprämie sicherer scheint als der Beuteanteil an dem waghalsigen Unternehmen. Zwar gelingt der minutiös vorbereitete Überfall, aber die bereits frohlockenden Täter sehen sich alsbald auf unerwartete Weise um den grössten Teil ihrer Beute geprellt. Der höheren Gerechtigkeit ist damit Genüge getan, und den «ehrlichen» Dieben bleibt doch noch ein kleiner Anteil am Goldstaub. – Kennedys Film ist kein Meisterwerk, er stellt keine Ansprüche irgendwelcher Art, dürfte aber Freunde des Wildwestfilms glänzend unterhalten.

Dem aufmerksamen Betrachter fällt auf, dass «Die Gewaltigen» in einigen Punkten vom Kanon des üblichen amerikanischen Wildwestfilms abweicht. Die Handlung konzentriert sich nicht auf die Auseinandersetzung zwischen dem Farmer und dem verbrecherischen Pierce. Es gibt daher keinen im Mythos gründenden Kampf zwischen Gut und Böse, Recht und Unrecht. Pierce bleibt eine Randfigur, und der Sheriff als Vertreter des Rechts tritt kaum in Erscheinung. Gegenpol und Gegenspieler von Jackson ist vielmehr Lomax, der zwar sein Verbündeter ist, ihm aber zugleich nach dem Leben trachtet. Auch die übrigen Helfer sind zwielichtige Figuren mit keineswegs reinen Westen. Folgerichtig steht im Zentrum des Geschehens nicht die Rehabilitierung von Jacksons lädiertem Ruf und die Wiedergewinnung seines rechtmässigen Besitzes. Dies arrangiert sich von selbst im Schatten der Hauptaktion: Vorbereitung und Durchführung des Überfalls auf den Goldtransport. Es geht also ganz unheroisch um Geld, viel Geld. Wie im italienischen Western ist hier eine Wandlung vom heroischen Heldenepos zur Darstellung einer nüchternen, unpathetischen Wirklichkeit spürbar, die glücklicherweise ohne die sinnlose Aneinanderreihung brutalster Schiessereien und Quälereien des italienischen Konkurrenten auskommt. ul.

Das Haus in der Karpfengasse II. Für alle

Produktion: Independent-Film; Verleih: Elite; Regie: Kurt Hoffmann, 1964; Buch: G. Angermann, nach dem Roman von M. Y. Ben-Gavriel; Kamera: J. Jllik; Musik: Z. Liska; Darsteller: E. Schultze-Westrum, W. Kieling, R. Schäfer, V. Voska, E.-M. Meineke, J. Brejchova, I. Mistrik und andere.

Die Karpfengasse lag im alten Prager Judenviertel. Ihre Bewohner waren meist Deutsch sprechende, traditionsbewusste Juden, deren Familien schon seit Jahrhunderten in der Stadt ansässig waren, arbeitsame Bürger, die sich um die grosse Welt und ihre Politik wenig kümmerten. Bis eines Tages, am 15. März 1939, Hitlers Wehrmacht in Prag einmarschierte und diese krampfhaft nicht zur Kenntnis genommene Weltgeschichte auch über die Karpfengasse hereinbrach. «Ein Land wurde zwischen Abend- und Morgenzeitung von der Landkarte gestrichen, und soundsoviele Menschen hatten das angeblich unveräusserliche Recht verloren, in der ihnen gewohnten Weise zu atmen, zu handeln, zu lieben und zu leben. Das Schicksal des Hauses Karpfengasse 115 erfüllte sich in einer Art teuflischer Systematik. Es begann im Erdgeschoss und stieg von Stockwerk zu Stockwerk.» So schreibt M. Y. Ben-Gavriel in seinem Erinnerungsroman (erschienen in der Taschenbuchreihe des Kindler-Verlages, München-Zürich, 1963), nach dem dieser Film gedreht wurde. In diesem Haus also wohnen Menschen, die plötzlich aus ihrem friedlichen Alltag in ein tödliches Schicksal gestossen werden. Da ist zunächst in der Wohnung hinter ihrem Geflügelladen die Witwe Kauders, die nur der Erinnerung an ihren verstorbenen Gatten lebt. Sie begreift kaum, was geschieht, aber sie muss fassungslos erfahren, dass ihr verlorener Sohn, den sie wegen seines Abfalls vom Glauben aus ihrem Gedächtnis gestrichen hatte, ihr Visum und Schiffskarten schickt, um sie nach Brasilien zu holen. Schon hat sie den Pass in der Hand, da bricht ihr die Angst vor den entwürdigenden Schikanen der SA das Herz. Im ersten Stock wohnt der Buchhändler Marek, der nichts von Politik wissen will und den Verstand verliert, als seine Frau, von der er menschlich und finanziell abhängig ist, ihn verlässt, um «ohne Ballast mitmarschieren zu können». Darüber wohnen die beiden Kompagnons der Papiergrosshandlung Lederer und Laufer. Während deren halberwachsene Kinder schon zum Aufbruch nach Palästina drängen, wollen die Alten nichts davon wissen, Heimat und Besitz aufzugeben, und warten so lange, bis die Firma völlig ruiniert ist. Die Laufers können im letzten Augenblick noch fliehen, Herr Lederer aber zündet sein Warenlager an und begeht Selbstmord. Im dritten Stock wohnt auch der Bankangestellte Mautner mit seiner gelähmten Frau. Von ihm verlangt der Hausverwalter Glaser Geld, weil er von einer jüdischen Kommunistin erpresst wird, die von ihm ein uneheliches Kind hat. Als Mautner das Geld nicht verschaffen kann, denunziert ihn Glaser und das Ehepaar wird ins KZ abtransportiert. In der Portiersloge wohnt noch die junge Bozena mit ihrem Vater. Aus Liebe zu dem jungen Milan schliesst sie sich einer studentischen Widerstandsgruppe an und wird bei einer Razzia verhaftet. Ihre Hinrichtung ist sicher.

Diese Menschen stehen mit ihren Schicksalen stellvertretend für Tausende andere, die ebenfalls Opfer der Politik «einer grossen Zeit» wurden. Der Film soll nun zeigen, was damals geschah und möglich war, und darüber hinaus noch deutlich machen, dass man sich nicht heraushalten konnte. Vielleicht kommt diese kritische Seite der Thematik etwas zu kurz, denn Kurt Hoffmann – bisher eher als Deutschlands bester Lustspielregisseur bekannt – hat in den lose verflochtenen Episoden mehr das Menschliche in sentimentaler Sicht als das Politische eingefangen. Bis auf Bozena und die Studenten sind alle Personen seines Films gänzlich von ihren privaten Sorgen und Problemen beschäftigt. Der Film hat also Schwächen in der politisch-sozialen Motivierung, die schon im Buch liegen, er ist durchaus kein Kunstwerk. Aber es gelingt ihm zu packen, zu erschüttern, menschlich anzusprechen. Denn Hoffmann erreicht eine ungemein dichte Atmosphäre. Durch Einblendung von Wochenschauaufnahmen vermochte er überdies der Spielhandlung den authentischen zeitgeschichtlichen Rahmen zu geben. Mag sein, dass die Erinnerung an die historischen Vorgänge unbequem ist – das Vergessen aber ist tödlich. FS

Une fille et des fusils (Der falsche Weg) III. Für Erwachsene

Produktion: Films 13, Pléiade; Verleih: Filmor; Regie: Claude Lelouch, 1964; Buch: C. Lelouch, P. Huytterhoeven; Kamera: J. Colomb, P. Pouget; Musik: P. Vassiliu; Darsteller: J. Magnan, P. Portet, J.-P. Kalfon, A. Ben Messaoud, P. Barouh und andere.

Von den drei Filmen des Franzosen Claude Lelouch, die gegenwärtig in der Schweiz zu sehen sind, ist dieser der erfrischendste, der verblüffendste und derjenige, der am meisten zum Widerspruch oder bloss zur Diskussion reizt. Unmittelbar vor «Un homme et une femme» (FB 11/66) entstanden, steckt er ähnlich voller optischer Effekte. Zitate und Spielereien mit vorgeprägten Wendungen sind in ihm sogar häufiger anzutreffen, und dennoch liegt darin mehr Originalität als in dem jüngeren Erfolgswerk. Denn nicht die Formeln aus dem Kino-Repertoire machen seinen Stil aus, sondern erst das Spiel mit ihnen. Es ergeht dem Zuschauer dabei ähnlich wie mit «L'amour avec des si» (FB 4/67), zeitweise will ihm das Ganze überhaupt nur als selbstgefällige Spielerei erscheinen. Doch am Ende führt ihn Lelouch dorthin, wo er, der Zuschauer, es nicht erwartet hat, und hinter der Spielerei zeigt sich die Methode. Es ist nicht die Handlung, die den Zuschauer im ungewissen lässt, obwohl der Schluss einen überraschenden Umschlag bringt. Wenn vier junge Burschen und ein taubstummes Mädchen zusammen eine «Gangsterschule» gründen und sich übungshalber in kleinen «Coups» versuchen, so liegt es nicht jenseits aller Erwartung, dass aus dem halb spielerischen, halb rebellischen Beginnen unversehens blutiger Ernst wird. Hingegen irritiert Lelouch das Publikum durch seine Erzählweise. Sie gibt sich, den jugendlichen Helden gleich, locker, stets bereit, durch Zitate Effekt zu machen; sie schaut wie jene den Gangster- und Wildwestlegenden auf die Finger, um ihre Gebärden nachzuahmen. Bei einiger Aufmerksamkeit stellt man freilich rasch fest, dass Lelouch sich damit nicht begnügt. Er lässt den Zuschauer teilhaben an der Lust, welche Nachahmung und Wiedererkennen bereiten, aber er holt ihn immer wieder in Distanz. Ein Mittel hiefür ist ihm die Stimme des Drehbuchautors, die sich in Abständen einschaltet und den Fortgang des Geschehens diktiert. Ein anderes sind die Naivität und die Vergeblichkeit, mit der die Burschen ihren Vorbildern nacheifern und dadurch zum Lachen reizen. Doch eben darum, weil gespielt wird und das Spiel immer wieder in heiteren Spott ausläuft, steht man am Schluss wie vor den Kopf geschlagen, wenn ein Missverständnis eine wilde Schiesserei auslöst und die Mitglieder der Bande sich in Panik gegenseitig umbringen.

Als These lässt sich Lelouchs Film nicht verstehen. Dem steht schon der Rückgriff auf den Autor entgegen, der den fiktiven Charakter der Geschichte betont. Wollte man den Film mit dem Anspruch belasten, über Zusammenhänge zwischen Lektüre und Kinobesuch einerseits und Jugendkriminalität anderseits Beweis zu führen, dann wäre ihm anzukreiden, dass er soziale und psychologische Zusammenhänge vernachlässigt. Zudem sprechen Statistik und wissenschaftliche Untersuchungen hier eine andere Sprache. Also doch nur eine Spielerei mit verblüffendem Ausgang – und von fragwürdigem Geschmack? Es existiert dieses Urteil über den Film. Und dass Lelouch als Regisseur ein spielerisches Temperament ist, lässt sich nicht leugnen. Das mag erklären, warum auch im Rückblick auf den Film nicht alle Fragen sich lösen, nicht alles Unbehagen schwindet. Dennoch gibt es den Aspekt, unter welchem «Une fille et des fusils» seine Logik hat und Sinn gewinnt. Der Umschlag ins Tragische bewirkt eine Konfrontation, die ansonst dem Filmbesucher, der sich nicht selber dazu zwingt, erspart bleibt. Leinwandschablonen, an denen man sich zu ergötzen pflegt, werden unvermittelt einer Wirklichkeit gegenübergestellt, in der Maschinenpistolensalven nicht bloss Lärmkulisse sind und Statisten purzeln lassen, sondern Leben auslöschen. Neben die Abenteurerpose tritt der nackte Tod. Und der beruhigende Gedanke, dass die Toten sich ja wieder erheben, wenn der Vorhang gefallen ist, kommt dem Zuschauer nicht zuhilfe. Mit Bezug auf die Jugendkriminalität hat sich Lelouch seinen Fall konstruiert. Doch in anderer Hinsicht wirkt sein Werk exemplarisch. Er zwingt zum Nachdenken über die Erscheinung des Verbrechens im Film. ejW

Objectif 500 millions (Operation 500 Millionen) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Rome-Paris Film; Verleih: Constellation; Regie: Pierre Schoendoerffer, 1966; Buch: J. Semprun und P. Schoendoerffer; Kamera: A. Levent; Musik: P. Jansen; Darsteller: B. Cremer, M. Mell, J. C. Rolland und andere.

Pierre Schoendoerffer hat seinen ersten Film – man erinnert sich: «La 317ème section» (FB 8/65) – dem Krieg in Indochina gewidmet, wo er seinerzeit als Berichterstatter tätig gewesen war. Vom Krieg handelt auch sein zweites Werk, das freilich der äusseren Erscheinung nach wenig mit jenem gemeinsam hat. War man sich damals auch bewusst, dass hinter der nüchtern-unscheinbaren Form des tagebuchartigen Berichts kühle Berechnung und beherrschtes Können standen, so überrascht nun doch die auffällige Wende zum raffiniert fotografierten und mindestens im zweiten Teil handlungsbetonten Verbrecherfilm. Die Geschichte dreht sich um einen Überfall auf ein Postflugzeug, der von einem ungleichen Trio verübt wird. Ein Pilot plant den Coup, und seine Freundin engagiert den Mann, der die Ausführung übernimmt, einen ehemaligen Algerien-Offizier. Doch die Aktion gelangt zu einem überraschenden Ende: Capitaine Reichau narrt seine beiden Partner und holt aus dem Flugzeug statt der erhofften Notenbündel bloss einen Sack gewöhnlicher Post; daraufhin erschiesst er den Piloten und rennt selber in den Tod.
Reichau, dessen Rolle Bruno Cremer (der Sergeant des früheren Films) innehat, ist die Figur, die Schoendoerffer interessiert, die auch den Schlüssel zum Verständnis des ungewöhnlichen Finales bietet. Reichau hat 1961 zu den Offizieren gehört, die sich gegen die offizielle französische Politik auflehnten und die Übergabe Algeriens an die Freiheitsbewegung gewaltsam zu verhindern suchten. Eben erst in die Freiheit zurückgekehrt, bleibt er auch in Zivilkleidern der Offizier, der im Kreise früherer Untergebener und Kameraden verkehrt, an heimlichen Zusammenkünften die alte Gesinnung aufleben lässt und davon träumt, nach Südamerika zu fliehen und dort eine Muster-Kommune zu errichten. Weil seine früheren Kampfgenossen sich für den Plan nicht begeistern können, verübt er den Überfall bloss noch als Racheakt gegenüber dem Piloten, der ihn seinerzeit in Oran verraten hat.
Die Sackgasse, in die sich Reichau verrennt, kennzeichnet seine Aussenseitersituation in einer Gesellschaft, für die der Krieg längst zu Ende ist. Reichau will sich, kann sich diesem Zustand nicht anpassen, weil ihm das als Selbstaufgabe, als Verrat an der eigenen Existenz erschiene. Der rücksichtslose Kampf, zu dem ihn seine Vergangenheit erzogen hat, ist ihm zur Lebensart geworden; da sie sich mit der veränderten Situation nicht mehr verträgt, bleibt ihm nur das Exil – in dieser oder jener Form. Schoendoerffer greift also, ausgehend von einem konkreten französischen Problem, erneut das Thema des Menschen im Krieg auf. Die formende oder vielmehr deformierende Wirkung des Krieges mit seiner Kampf- und Männerideologie weist er am Beispiel Reichaus nach, und von diesem Thema her verdient sein Film zweifellos Aufmerksamkeit. Zu bedauern ist bloss, dass Schoendoerffer sich durch die gewählte Form des Kriminalfilms verführen liess, vor allem in der zweiten Hälfte fast nur noch Aktion zu geben. Zwitterhaft mutet darum seine Inszenierung an; wenngleich der Schluss logisch aus dem Vorausgegangenen herauswächst, so bringt er doch keine weitere Entwicklung mehr, lässt damit einige von den Charakterzügen Reichaus ungeklärt und bringt den Film in gefährliche Nähe zum blossen Reisser.

ejW

In eigener Sache. Alle Klischees der im «Filmberater» erscheinenden Bilder können leihweise von der Redaktion, Wilfriedstrasse 15, 8032 Zürich, bezogen werden. Sie dürfen jedoch nicht geschnitten werden und sind sogleich nach Gebrauch zurückzusenden. Mietpreis: Fr. 20.– für Titelbilder (15x15 cm); Fr. 10.– für kleinere Formate.