Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1968)**

Heft 5

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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

Filme

Play time II. Für alle

Produktion: Specta Films; Verleih: Royal; Buch und Regie: Jacques Tati, 1967; Kamera: Jean Badal, Andual Winding; Musik: Francis Lemarque; Darsteller: Jacques Tati, Luce Bonifassy, Nathalie Jam, Valérie Camille, Rita Maiden und andere.

Ein Budget von 15 Millionen (neuer) Francs für eine auf Schienen montierte Grossstadt-Kulisse, drei Jahre Arbeit, 70-mm-Breitfilm und zweieinhalb Stunden Aufführungsdauer: Diese Daten belegen den Standard, den Jacques Tati mit seinem vierten Film – zehn Jahre nach «Mon oncle»! – sich leistete. Der Aufwand und die Mühe waren nicht vergeblich. Gepflegt in allen Details, konsequent in der Konzeption und ästhetisch auf Hochglanz gebracht, präsentiert sich der Film in einer geradezu uneuropäischen Grosszügigkeit, der man die Bewunderung nicht versagen kann – eine gewisse Bewunderung mindestens.
Die Notwendigkeit, diesmal mit «grossem Apparat» zu arbeiten, hat Tati selbst von seinem Thema her begründet: Dem Leben in der modernen Weltstadt. Charakteristisch für dieses Leben sind in Tatis Augen ein mehr und mehr international normierter Stil, die imposante, in Glas und Metall glänzende Architektur der Hochhäuser und die zwischen ästhetisierender und funktionalisierender Tendenz schwankende, in jedem Fall aber perfekte Organisation des Lebens. Tati ist also, das stellt man rückblickend fest, dem Thema seines letzten Films einigermassen treu geblieben; die seither sich abzeichnenden Tendenzen der Entwicklung liefern ihm, in leicht utopischer Übertreibung, den Stoff für «Play time». Zu diesen Tendenzen gehören auch die schon im Titel anvisierte Anglisierung der Sprache und, sofern man dem Film eine «Aussage» entnehmen will, die Überwindung der lebensfremden Perfektion durch die Menschen, die sich auch in der geplanten Welt wieder einzurichten wissen.
Handlungsmässig lässt sich der Film schwer wiedergeben, da Tati konsequenter als je – freilich in Weiterführung früher schon verfolgter Absichten – auf die zielstrebige Anekdote mit fester Hauptfigur verzichtet. Wohl ist da Monsieur Hulot, der Unverwüstliche, allein er gerät im Verlauf des Films immer öfter an den Rand oder ganz ausserhalb des Blickfelds. Damit verdeutlicht sich aber auch eine in Tatis Filmen schon immer vorhandene Schwierigkeit, dass nämlich Menschen fast nur noch als Silhouetten in Erscheinung treten, reduziert auf gewisse – meist komische – Züge ihres Wesens. Es kristallisiert sich so eine Art «verselbständigter» Komik, der zwangsläufig ein Zug ins Kühl-Virtuose eigen ist. Das wird vor allem im ersten Teil, da Hulot sich im Labyrinth eines Büro-Hochhauses und in einer Waren-Messe zurechtzufinden sucht, noch unterstrichen durch die ebenso kühle – im übrigen sehr sorgfältig ausgearbeitete – Ästhetik des Dekors. Ins Gewicht fällt in diesem Zusammenhang auch, dass Tati einmal mehr die Sprache fast nur als Bestandteil der ihm wichtigen Geräuschkulisse einsetzt. So bleibt dem Zuschauer keine Chance, sich mit dieser Film-Welt menschlich anzufreunden.
In der ersten Partie des Films, die einen zwischen Glastüren, Büro-Boxen und Verkaufsständen umherirrenden Hulot im Kampf mit der Tücke des Objekts zeigt, fällt auf, wie sehr sich Tati auf den langsam sich entwickelnden, der Spontaneität meist entbehrenden Gag verlegt, der nicht durch Verblüffung Lachen hervorruft, sondern als Spielerei Anlass zum Schmunzeln gibt. Eine gewisse rhythmische Gleichförmigkeit und öftere Wiederholungen der Einfälle lassen hier einzelne Partien deutlich flau wirken. Nach einer fast rein pantomimischen Einlage, welche die uniforme Häuslichkeit der Fernsehfamilie zum Gegenstand hat, ändert sich der Rhythmus in der zweiten Hälfte des Films jedoch spürbar. Die Einweihung eines vornehmen Etablissements, bei der die Handwerker vorzeitig den ersten Gästen Platz machen müssen, entwickelt sich dank vielfachen Mängeln der unpraktischen oder unfertigen Einrichtung zu einem turbulenten Rummel, in welchem endlich steife Vornehmheit einer im-

provisierten, lockeren Fröhlichkeit Platz macht. Zum gerechten Ausgleich überlässt Tati hier den Amerikanern, die in organisierten Touristen-Kolonnen durch den ganzen Film ziehen und reichlich lächerliche Figur machen, die befreiende Initiative. Am Morgen nach dem Fest scheinen auch die Einheimischen ihre lebensfrohe Art wieder gefunden zu haben, und der grosstädtische Verkehrsrummel formiert sich zum Bild eines beschwingt-heiteren Jahrmarkts.
Man kann diesen sympathischen Schluss schätzen und auch die ganze Konzeption des Films verstehen; dennoch wird man den Eindruck nicht ganz los, Tati habe mit seinem vierten Film den Sinn für die Proportionen etwas verloren und sei bei der Arbeit allzusehr durch die aufwendige Technik absorbiert gewesen. Man spürt dem Resultat die Anstrengungen und den Fleiss an; Klugheit und Erfindungsgabe des Autors geraten in der Strapazierung durch die Grossproduktion ins Ausgeklügelte. Oder hat sich Tati umgekehrt aus einer künstlerischen Krise in die technische Perfektion geflüchtet? Die Frage bleibt nach diesem Film offen. An Einfällen leidet immerhin auch «Play time» keinen Mangel. Ein erster Eindruck mag da leicht täuschen, weil Tati diskret zu Werke geht. Darin liegt gerade ein eigentümlicher Reiz seines Films, dass er dem aufmerksamen Zuschauer vielfach Gelegenheit schafft, im Bilde nach versteckten oder beiläufigen Pointen zu forschen. Solche Komik, die sich nicht aufdrängt und die ohne thesenmässige Absicht dem Fortschritt kritisch auf die Finger schaut, macht den Film trotz Mängeln zu einem intelligenten Vergnügen. ejW

In cold blood (Kaltblütig) III. Für Erwachsene

Produktion: Pax Enterprises; Verleih: Vita; Regie: Richard Brooks, 1967; Buch: Richard Brooks, nach dem Buch von Truman Capote; Kamera: Conrad Hall; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart und andere.

Wenn erst das Motiv gefunden wäre, käme man auch den Tätern auf die Spur, meint ein ratloser Polizeibeamter. Das entspräche ungefähr den Erfahrungen des Kriminalfilm-Kenners: Auf der Leinwand – und auch in der entsprechenden Literatur – wird das Motiv als Schlüssel zum Kriminalrätsel und als Wegweiser für schnelldenkende Detektive mit Vorliebe eingesetzt. Doch «In cold blood» weicht von dieser Übung ab und lässt die Polizei eher zufällig die richtige Fährte aufspüren: Die Täter werden von einem Gefängnisinsassen verpfiffen.
Die «Abweichung» kommt nicht von ungefähr. Richard Brooks, Regisseur und Drehbuchverfasser, hat seine Geschichte nicht erfunden, sondern zeichnet einen Fall nach, für dessen Rekonstruktion der Schriftsteller Truman Capote minutiöse Sammlerarbeit geleistet hat. 1959 wurde in Holcomb, Kansas, die vierköpfige Familie Clutter ermordet. Capote interessierte sich für den Fall, stellte Recherchen über die Vorgeschichte und den Tatablauf an und beobachtete die Verfolgung der Täter bis zu ihrer Jahre später erfolgten Hinrichtung. 1965 veröffentlichte er den Bericht, den Brooks nun adaptiert hat.
Brooks bemüht sich, auch den Film im Stil des Tatsachen-Berichtes zu inszenieren. Der augenfälligste Vorteil dieser Bemühung liegt darin, dass unbekannte, aber tüchtige Darsteller zum Einsatz kommen, die nicht «über die Rampe» spielen. In der Anleitung seiner Schauspieler leistet der Regisseur allerdings Besseres als in der Bild-Dramaturgie, in der er öfters Klischees des Spannungsfilms verwendet. Nüchternheit in diesem Bereich wäre dem Film eher zugute gekommen als die Tatsachen-Manie, der Brooks, wenn man den Verleih-Informationen glauben soll, in belanglosen Details huldigt. Dennoch spürt man dem Film an, dass er nicht blosse Erfindung ist: In seiner Konstruktion entzieht er sich weitgehend dem Schema und auch der Versuchung, den Stoff im Sinne einer These zu ordnen.
Dass die Polizei nicht vom Motiv her auf die Spur der Täter gerät, ist in diesem Fall mehr als nur ein der Wirklichkeit entnommener Zufall. Gibt es überhaupt ein Motiv? Natürlich, es soll ein Safe ausgeräumt werden. Doch wie kommen die zwei wildfrem-

den Burschen dazu, auf eine sehr ungefähre Aussage eines Dritten hin die Clutters zu überfallen, wie gar, nach vergeblichem Beutezug, ihre Opfer «kaltblütig» zu ermorden? Anstelle eines Motivs zeigt der Film Umstände, Überlegungen und Verhalten der Täter vor und nach ihrem Verbrechen. Eine Erklärung wird dem Zuschauer nicht angeboten, sichtbar wird bloss, dass vielerlei im blutigen Geschehen der Mordnacht zusammengewirkt haben muss: Soziales und Psychologisches, Notwendiges und Zufälliges, planmässiges Vorgehen und spontane Reaktion.
«Kaltblütig» macht den Zuschauer mit den Opfern und den Tätern eines Verbrechens näher bekannt. Er weckt Mitleid für jene – und beinahe auch für diese. Das heisst nicht, dass er die Tat entschuldige. Er sympathisiert nicht mit den Mördern, sondern entdeckt bloss erbarmungswürdige Züge ihrer Existenz. Damit stimmt er den Zuschauer kritisch gegenüber dem Gang der Justiz, lässt ihn ahnen, dass die Aufgabe des Gerichts zu schwer ist, als dass sie bloss mit alttestamentlichen Zitaten und dem «common sense» der Jury zu lösen wäre. Die Todesstrafe aber, deren Vollzug vielleicht um eine Spur zu wenig kühl geschildert wird, enthüllt in solchem Zusammenhang von selbst ihre Problematik.
Eindrücklich, ohne einseitig die Emotionen zu mobilisieren, nimmt sich «Kaltblütig» auf diese Weise eines Beispiels jener Kriminalität an, die eine scheinbar geordnete Gesellschaft immer wieder beunruhigt; Brooks Capote-Adaption ist geeignet, eine leidenschaftslose Diskussion über ihr von Schlagzeilen oftmals verzerrtes Thema anzuregen. ejW

The fearless vampire killers (Tanz der Vampire) III. Für Erwachsene

Produktion: Filmways-Cadre; Verleih: MGM; Regie: Roman Polanski, 1967; Buch: Roman Polanski, Gerard Brach; Kamera: Douglas Slocombe; Musik: Krysztof T. Komeda; Darsteller: Jack McGowran, Roman Polanski, Sharon Tate, Fred Mayne, Terry Downes, Jessie Robbins, Fiona Lewis und andere.

Der Exil-Pole Roman Polanski ist einer der wenigen Regisseure, die sowohl ein intellektuelles Publikum begeistern als auch kassenstarke Filme drehen. Das mag vorwiegend daran liegen, dass Polanski den Begriff des «Kunstfilms» mit seinem falsch verstandenen Schwierigkeitsanspruch für sein eigenes Schaffen nie gekannt hat. Was seine Filme bewegt, von den ersten Kurzfilmen an, ist spielerische Phantasie, Vergnügen an der filmischen Umsetzung eines Gedankens. Auch wo seine Filme philosophisch, zeitkritisch werden, entbehren sie der abstrakten Formulierung, bleiben sie in allen Phasen lebendige, nacherzählbare Geschichten. «Tanz der Vampire» kann durch seine Skurrilität, seine Heiterkeit, seine Spielfreude nur den überraschen, der sich bisher wenig mit Polanski anhand seiner Filme beschäftigt hat, der mehr Polanskis (oftmals übereifrige) Interpreten als dessen Schaffen selbst befragt hat. Es führt ein direkter Weg von den «Säugetieren», «Ekel» (Fb 4/66) und «Wenn Katelbach kommt» (Fb 2/67) zu diesem Film.
Die Geschichte spielt in den Südkarpaten, inmitten einer verschneiten, frostklirrenden Landschaft. Die Helden sind der methusalem-alte Professor Abronsius und sein Adlatus Alfred, gespielt von Polanski selbst. Sie sind dem Schrecken der Landbevölkerung, den Vampiren, auf der Spur. Der Professor, eine Kapazität auf dem Gebiet der Fledermäuse, ahnt sogleich die Nähe der Vampire an den Knoblauch-Girlanden der einsamen Schenke. Er hat sich nicht getäuscht. Die hübsche Wirtstochter Sarah bekommt nächtlichen Besuch aus dem nahen Schloss. Und ihr Vater fällt den Unwesen zum Opfer. Abronsius und Alfred kommen dem Geheimnis des Schlossherrn und seines etwas abseitig veranlagten Sohnes auf die Spur. Doch bevor es ihnen noch gelingt, die Vampire unschädlich zu machen, erheben sich die Ahnen zu einem Mitternachtsball aus ihren Gräbern. Abronsius und Alfred entreissen ihnen Sarah und fliehen mit ihr im Pferdeschlitten, nicht ahnend, dass Sarah längst selber zum Vampir geworden ist. Noch während der Fahrt erlebt Alfred die dementsprechende Überraschung.

Der Schluss des Films pointiert die Geschichte mit sarkastischer Ironie. Der Professor trägt das Unheil, statt es zu beseitigen, nichtsahnend in die ganze Welt. Man mag darin, wie in der ganzen Konzeption der Story, Polanskis Thema der Menschlichkeit in einer feindlichen Umwelt wiederentdecken, versehen mit den Vorzeichen des Absurden. Dann aber ist Polanskis spielerischer Film zugleich sein am wenigsten optimistischer. Eine solche Interpretation erscheint möglich, doch nicht zwingend. Es ist ebensogut denkbar, «Tanz der Vampire» als intelligente Parodie einer Filmgattung zu nehmen, die so alt ist wie der Film selbst. Ihre Mythen und ihre Klischees werden von Polanski auf phantasievolle Weise beschworen, freilich nirgends um eines puren Horroreffektes willen, sondern dem Publikum zum Vergnügen. Polanskis Film räumt denn auch gründlich mit dem Vorurteil auf, Horrorfilme könnten nur primitive Erzeugnisse zur Erregung noch primitiverer menschlicher Instinkte sein. Es gibt in der Filmgeschichte Beispiele genug, die ein solches Pauschalurteil widerlegen, z. B. Murnaus «Nosferatu», Dreyers «Vampyr» oder Franjus «Judex». Der Vorzug von Polanskis Film ist die Integration auch der modernen Horrorfilm-Welle, die absichtsvolle Verwendung all ihrer Erscheinungsformen, aber in künstlerisch bedachter Weise, die jedes übernommene Modell dem Stil der Geschichte einpasst. Dadurch wird nicht zuletzt die Variierbarkeit scheinbar festgefahrener Muster unter Beweis gestellt.
Was stets schon für einen Horrorfilm von entscheidender Bedeutung war, ist die kenntnisreiche Beschreibung einer gesellschaftlichen Atmosphäre und ihrer räumlichen Bedingtheiten. Polanski bringt in seinen Film eine verblüffende Fülle solcher Informationen ein. Bewundernswert bleibt auch sein Sinn für den Rhythmus einer Geschichte, der ihn als einen der besten filmischen Erzähler der Gegenwart ausweist.
BHR.

Le départ (Der Start) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Elisabeth Films, Brüssel; Verleih: Monopol; Regie: Jerzy Skolimowski, 1967; Buch: Jerzy Skolimowski, Andrzej Kostenko; Kamera: Willy Kurant; Musik: Krysztof T. Komeda; Darsteller: Jean-Pierre Léaud, Catherine Duport, Jacqueline Bir, Paul Roland, Léon Dony, Georges Aubrey und andere.

Der 19jährige Marc ist Lehrling in einem Coiffeursalon, aber seine grossen Träume kreisen um Autos und Autorennen. In zwei Tagen findet wieder ein Rennen statt, Marc hat sich mit dem Porsche seines Chefs, den er «borgen» will, zum Start gemeldet und trainiert schon nachts mit seinem Freund als Beifahrer. Doch dann hört er, dass sein Chef beabsichtigt, mit dem Wagen über das Wochenende wegzufahren – er muss sich ein anderes Auto beschaffen. Mit Hilfe eines «indischen Maharadschas» (= seines Freundes, der sich einen Turban aus Toilettenpapier um den Kopf gewikkelt und einen künstlichen Bart angeklebt hat) kann er sich einen Wagen von der örtlichen Porsche-Vertretung leihen und wenigstens kurze Zeit trainieren. Bei der Arbeit im Frisiersalon gibt ihm eine Kundin ihre Telefonnummer und den Tip, einen Wagen von einem Autoverleih zu mieten. Dazu müsste er 15 000 Francs hinterlegen; Marc ist verzweifelt. Nur mit Mühe hält ihn seine neue Freundin Michèle davon zurück, auf der Automobilausstellung kostspielige Ersatzteile zu stehlen. Am nächsten Tag können sie zwar einige alte Sachen an einen Trödler verkaufen, jedoch nicht den Haarzopf für 10 000 Francs, den Marcs Freund «besorgt» hat. Auch eine Unterredung mit der zuvorkommenden Kundin vermag die finanzielle Lage nicht zu verbessern; ein Autodiebstahl misslingt. Als Marc abends völlig entmutigt mit Michèle im Coiffeursalon sitzt, kehrt der Chef plötzlich von seinem Ausflug zurück. Marc und Michèle fahren mit seinem Porsche los. In einem kleinen Hotel unweit der Rennstrecke schlafen sie noch ein paar Stunden. Lautes Motorengeheul weckt Michèle, Marc steht am Fenster und schaut auf das Rennen hinaus, das bereits begonnen hat. «Der Start», wenngleich in Belgien für eine belgische Produktionsfirma mit französischen und belgischen Darstellern gedreht, ist ein durch und durch polnischer Film.

Jerzy Skolimowski, der mit «Besondere Kennzeichen: Keine», «Walkover» und Barriere» bereits überzeugende Zeugnisse seines Regietalents vorlegte, blieb der Linie seiner bisherigen Filme treu. Er zeichnet ein präzises Bild der jungen Generation, ihrer Sehnsüchte und ihres Alltags, des Konflikts zwischen diesen Sehnsüchten und dem Alltag. Freilich verzichtete er auf die Darstellung dekorativer Verbitterung oder psychologischer Vereinsamung, aggressiver Haltung gegenüber der Erwachsenenwelt und «Rebellion ohne Ursache», wie sie in vielen Filmen junger, vor allem deutscher, Regisseure in Mode gekommen sind. Skolimowski klammert die Erwachsenenwelt quasi aus, indem er sie an den Rand drängt und zugleich die Vertreter der Erwachsenenwelt Menschen bleiben lässt, will sagen: sie nicht zu blutleeren Personifizierungen von Standpunkten oder zu Karikaturen fixiert. Skolimowskis junge Menschen nehmen die Erwachsenen zur Kenntnis, bedienen sich ihrer, nutzen sie aus, lassen sich von ihnen übers Ohr hauen, unterhalten mit ihnen aufs Minimum begrenzten notwendigen Verkehr, wobei sie die gesellschaftlichen Übereinkünfte bis zu einer gewissen Grenze respektieren. Seine jungen Menschen sind nicht verbittert und verbiestert, weil sie ihre Chancen sehen und sich ihrer bedienen, sie ziehen sich nicht ins gehätschelte Ghetto ihrer Unverstandenheit zurück, weil sie sich unverstanden meinen. Über Skolimowskis Film liegt ein Hauch melancholischer Heiterkeit oder heiterer Melancholie, ein Hauch von Alltagspoesie. Die Schlafzimmerszene am Ende des Films unterscheidet sich von ihresgleichen in den meisten modernen Filmen durch ein Mass an optischer und psychologischer Reserve, das überrascht. Und zugleich nicht überrascht: hier blieb ein polnischer Regisseur Pole, Skolimowski mied die Anpassung an die Erfordernisse einer Filmindustrie, die noch immer mit dem Speck nach der Schinkenseite wirft. In Jean-Pierre Léaud hatte Skolimowski einen idealen Darsteller für seine Hauptperson: Léauds Gesicht erinnert an den jungen Keaton in der Transparenz seines schönen, von einer zuweilen gezeigten Heiterkeit ausgeleuchteten Ernstes. (Das Drehbuch erscheint als Band 21 der Reihe «Cinemathek.») P. F. G.

Lo straniero (Der Fremde) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Dino de Laurentiis, Marianne; Verleih: Starfilm; Regie: Lucchino Visconti, 1967; Buch: Suso Cecchi d'Amico, nach der Erzählung von Albert Camus; Kamera: Giuseppe Rotunno; Musik: Piero Piccioni; Darsteller: Marcello Mastroianni, Anna Karina, Georges Wilson, Bernard Blier und andere.

«L'étranger» von Albert Camus, erschienen im Zweiten Weltkrieg, zählt zu den wichtigen Büchern der modernen Literatur. Mit geradezu klassischer Klarheit und Kongruenz in Inhalt und Form, wird ein Abenteuer der Freiheit entworfen, das tödlich ausgeht: das Schicksal eines einfachen ehrlichen Mannes, der von der Gesellschaft verneint wird, weil er sich für ihre Spielregeln nicht interessiert. Indem sie diesen unbefangenen einzelnen als «Fremden» ausstösst, offenbart diese Gesellschaft ihren aggressiven Charakter.

Durch einen unglücklichen Zufall hat der kleine Angestellte Monsieur Meursault aus Algier einen Araber getötet, in einer Notwehr-Situation, dazu von der grellen Mittagssonne am Meer geblendet. Nicht aber wegen dieser Tat wird er verurteilt, sondern wegen seines Charakters, seiner Moral. Meursault ist absolut aufrichtig, sich selbst und anderen gegenüber. Sein Unglück fängt damit an, dass er beim Tode seiner Mutter keine Tränen vergiesst, einfach, weil er und sie sich seit Jahren nichts mehr zu sagen hatten. Dazu kommt, dass er am Tage nach der Beerdigung die ehemalige Kollegin Maria Cardona trifft und sie über Nacht bei sich behält. Ob er sie heiraten wird oder nicht, ist ihm unwichtig. Ferner meidet er nicht die Gesellschaft des Zuhälters Raymond Sintès, weil er nichts Besseres zu tun hat und keine Vorurteile hat gegenüber den Menschen. Er glaubt nicht an Gott, weil ihn das nicht interessiert, und macht daraus keinen Hehl. Und schliesslich bereut er nichts. Das genügt für die Richter und Geschworenen, ihn für einen Unmenschen zu halten und zum Tode zu verurteilen in Übereinstimmung mit den Zuschauern.

Camus hat zu Lebzeiten seinen «Fremden» nicht verfilmen lassen. Vermutlich aus Misstrauen gegenüber dem Filmhandwerk, dessen Meister sich von bedeutenden epischen Vorlagen bekanntlich selten zu kongenialen Entsprechungen inspirieren lassen. Auch bei gutem Willen, auch wenn sich der Regisseur nicht gleich offen nach dem Massengeschmack ausrichtet, geht die Substanz der Vorlage nur zu oft verloren.

Der im Umgang mit Romanvorlagen geschulte Regisseur Luchino Visconti («Der Leopard», Fb 18/63), hat es sich nicht leicht gemacht. Gewissenhaft hält er sich so eng wie möglich an das Buch. Bewunderungswürdig, mit welcher Einfühlung und Genauigkeit das von Camus beschriebene Algier aufgespürt wurde, wie anschaulich das Milieu des schäbigen Mietshauses wird. Mit veristischer Konsequenz werden auch Nebenfiguren gezeichnet, etwa die Alten des Asyls oder der grindige, ständig mit seinem räudigen alten Hund schimpfende Salamano oder die bedrohlich lässig an der Wand lehnenden Araber. Sorgfältig sind die Strassenszenen gestellt; die Sonne, die Hitze, das Meer spielen nach Vorschrift mit. Bemerkenswert ist das Gespür für Farben. Wörtliche Zitate erhöhen die Authentizität.

Und dennoch ist zu bezweifeln, dass die Absicht des Buches erfüllt wird. In einigen wichtigen Szenen erweist es sich, dass es nicht genügt, der Erzählung so getreu wie möglich zu entsprechen. Das kann im anderen Medium auf Kosten der Glaubwürdigkeit gehen. Zum Beispiel die Verhörszene. Camus gibt in wenigen Sätzen – Bruchstücke aus dem Verhör, wiedergegeben durch die subjektive Erinnerung des Ich-Erzählers Meursault – eine deutliche Porträtskizze des Untersuchungsrichters und seiner Vorurteile. Wortwörtlich in den zeitlichen Ablauf der Filmszene übersetzt, objektiviert, ist diese Figur jedoch überzeichnet, ein schrulliges und keineswegs mehr symptomatisches Exemplar seiner Gattung, mit dem sich niemand mehr identifizieren muss. Die kritische Wirkung ist mit dieser Karikatur verpasst. Dasselbe gilt vor allem auch für den lächerlichen Staatsanwalt und seine übertrieben zur Schau gestellte Lust, Meursault mit billiger Rhetorik als Untermenschen zu fixieren, und seine mässigen theatralischen Fähigkeiten. Ebenso überinterpretiert ist mit seinem komischen Glaubenseifer der vierschrötige Gefängnisgeistliche. So muss der Kinozuschauer lediglich das Gefühl haben, dieser arme Meursault hat eben zufällig das absurde Pech, gleichzeitig einen psychopathischen Untersuchungsrichter, einen anstaltsreifen Staatsanwalt, einen hilflosen Verteidiger und einen dümmlichen Richter zu finden. Dabei war von Camus die Aufgabe gestellt und bestand bis zur Hälfte des Films die gute Chance, die Absurdität des Normalen zu zeigen.

Das Publikum hat es leicht, für den Angeklagten Partei zu nehmen und sich selbst freigesprochen zu fühlen. Auch die Besetzung der Titelrolle mit einem populären Filmstar erleichtert das noch. Marcello Mastroianni spielt konzentriert und zweifellos ausgezeichnet den passiven existentialistischen Helden. Für die Rolle dieses wortkargen, schlichten Angestellten sieht er jedoch etwas zu gut aus und wohl auch etwas zu intelligent. Der Filmregisseur in Fellinis «8½» steht ihm besser. E. N.

Les aventuriers (Die Abenteurer) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: S. N. C.; Verleih: Constellation; Regie: Robert Enrico, 1967; Buch: R. Enrico und Pierre Pellegri, nach dem gleichnamigen Roman von José Giovanni; Kamera: Jean Boffety, Didier Tarot; Musik: François de Roubaix; Darsteller: Alain Delon, Lino Ventura, Joanna Shimkus, Serge Reggiani und andere.

In der Schweiz bisher lediglich einem kleineren Publikum als Regisseur des mehrfach preisgekrönten Kurzfilms «La rivière du hibou» bekannt, stellt sich jetzt Robert Enrico, der Schöpfer des Langspielfilms «Les aventuriers», auch einem weiteren Publikum als eine recht interessante Cinéasten-Persönlichkeit vor. Der Film basiert auf einer Episode des gleichnamigen Romans von José Giovanni, der sein Buch zuvor selbst, getreuer als Enrico, unter dem Titel «La loi du survivant» (Fb 10/67) verfilmt hat. Interessant d. h. von Wichtigkeit ist dieser Film; nicht dass er in dieser oder jener Richtung ein volles Gelingen bedeutet, sondern gerade deshalb, weil bei ihm die erregende Spannung zwischen Wollen und Vollbringen, zwischen Intention und Realisation miterlebt werden kann.

Einen Abenteuerfilm über das Abenteuer kann man «Les aventuriers» nennen. Er erzählt von drei etwas kauzig skurrilen, liebenswerten Aussenseitern, Abenteurertypen, die freundschaftlich miteinander leben: dem Fluglehrer Manu, der unter dem Arc de Triomphe durchzufliegen versucht; dem Rennfahrer Roland, der an einem Traumwagen bastelt; der Eisenplastikerin Laetitia, deren gross aufgemachte Ausstellung ein Reinfall wird. Nachdem jeder an seinem Platz versagt hat, und sie alle von einem Geldschatz in einem auf dem Meeresgrund nahe der afrikanischen Küste liegenden Flugzeugwrack hören, brechen sie kurzentschlossen zu ihrem grossen Abenteuer dorthin auf. Aber auch dieses Unternehmen gelingt nicht: Ehemalige Kongo-Söldner bedrohen sie, töten das Mädchen bei der Suchaktion und etwas später Manu in einem mit dem erbeuteten Geld gekauften Kastell. Allein mit dem ganzen Reichtum, aber ohne das kleinste bisschen Glück bleibt Roland zurück.
Hinter dem Abenteuer, vielleicht gar im Abenteuer, stehen das Verbrechen (Neid und Habgier lösen es aus) und der Selbstbetrug, dass das Glück im Abenteuer zu erringen sei. Der Film hält einen an, über das abenteuerliche Leben und über das Abenteuer an sich nachzudenken: Wie vertieft das Abenteuer das Leben? Wie bedroht anderseits das Abenteuer das Leben? Diese Fragen hat der Film indes nicht deutlich ausformuliert. Es sind bloss Ansätze dafür zu erkennen. Doch diese muss man wahrnehmen und in einen grösseren geistigen Zusammenhang stellen, will man dem Werk gerecht werden. Ein solcher Zusammenhang könnte angetönt sein in einem Wort Paul Valérys: «Nur durch Extreme hat die Welt ihren Wert, nur durch das Durchschnittliche ihren Bestand.»
Da im Film indes das Geistige der Aussage vom Materiellen der üblichen Abenteuergeschichte in den Hintergrund gedrängt wird, statt in dieser erst Form, Gestalt anzunehmen, bedeutet «Les aventuriers» doch für die meisten Zuschauer nicht mehr als ein Unterhaltungsfilm, wenn auch von überdurchschnittlichem Niveau. Anteil am Gelingen haben neben dem Regisseur Robert Enrico, den Kameramännern Jean Boffety und Didier Tarot die Darsteller: Lino Ventura als Roland, Alain Delon als Manu und Joanna Shimkus als Laetitia.
hst

Guess, who's coming to dinner (Rat mal, wer zum Essen kommt)
II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Regie: Stanley Kramer, 1967; Verleih: Vita; Buch: William Rose; Kamera: Sam Leavitt; Musik: De Vol; Darsteller: Spencer Tracy, Sidney Poitier, Katherine Hepburn, Katherine Houghton, Cecil Kellaway, Beah Richards, Roy E. Glenn und Isabell Sanford.

Gemessen an der Schwere des amerikanischen Rassenproblems hat sich Hollywoods Filmindustrie bisher unverhältnismässig wenig damit beschäftigt. Erst allmählich scheint sie sich der Aufgabe bewusst zu werden, die dem Film als Kommunikationsmittel beim Versuch zur Lösung dieser heissen Frage zukommt. Von den 1966/67 entstandenen Filmen über die Rassenfrage sind nun zwei in unsere Kinos gelangt: «Guess, who's coming to dinner» von Stanley Kramer und «In the heat of the night» von Norman Jewison. Beide suchen auf eine redliche und achtenswerte, wenn auch künstlerisch unzulänglichen Weise einem breiten Publikum eine Lektion zur Überwindung der Rassenschranken zu erteilen. In beiden Werken ist der hervorragende Negerdarsteller Sidney Poitier engagiert, der alle ihm als Star und Mitproduzenten gegebenen Möglichkeiten als Beitrag zur Lösung der Rassenfrage einsetzt.
Stanley Kramers Film stellt das Problem der Rassenvorurteile aus der Perspektive einer Mischheirat zwischen Weiss und Schwarz dar. Joey Drayton, die Tochter aufgeklärter, vorurteilsfreier und vermögender Eltern (der Vater ist Zeitungsherausgeber und die Mutter leitet eine Galerie für moderne Kunst) kehrt vorzeitig von ihrem Ferienaufenthalt auf Hawaii zurück. Sie hat dort den schwarzen Arzt Dr. John Prentice kennengelernt. Für beide war es Liebe auf den ersten Blick, und nach nur einigen Tagen Bekanntschaft wollen sie heiraten. Obwohl der Arzt alle

denkbaren menschlichen und beruflichen Qualifikationen aufweist (er steht im Dienste der Weltgesundheitsorganisation und hat eine glänzende internationale Karriere vor sich), sind die Eltern, aller Liberalität zum Trotz, vom Entschluss ihrer einzigen Tochter völlig überrascht und schockiert. Das Paar verlangt die Einwilligung der Eltern zur Heirat innert weniger Stunden, weil Dr. Prentice noch in der gleichen Nacht für längere Zeit nach Genf abfliegen muss. Die Mutter lässt sich von der strahlenden Liebe der Tochter rasch gewinnen, während sich der Vater in eine immer heftigere Ablehnung der Heirat hineinargumentiert, weil er vor allem die Schwierigkeiten sieht, die das Paar und seine Kinder in der harten Wirklichkeit der amerikanischen Gesellschaft erwarten. Er kann sich mit einem Neger als Schwiegersohn nicht abfinden und lässt sich auch vom besten Familienfreund, einem heiteren, warmherzigen Monsignore, der ihm ins Gewissen redet, nicht von seinem Widerstand abbringen. Widerstand leistet auch die schwarze Köchin, welche die Heiratsabsichten ihres Rassengenossen als ungehörige und empörende Zumutung empfindet. Die Auseinandersetzung spitzt sich zu, als sich Joey, von gleichaltrigen Freunden dazu ermuntert, entschliesst, ihren Bräutigam zu begleiten und in Genf zu heiraten. Vor dem Abendessen, zu dem Joey die Eltern Johns überstürzt eingeladen hat, stellt sich heraus, dass auch hier die Mutter die Liebenden unterstützt, während der Vater, ein pensionierter Postbeamter, ebenfalls gegen die Heirat ist. Die Entscheidung hängt schliesslich allein von Joeys Vater ab, weil sich John ohne dessen vorbehaltlose Zustimmung zurückziehen will. Erst die schlichten, eindringlichen Worte von Johns Mutter bringen den alten Herrn dazu, sich die Zustimmung abzuringen. Die Kraft zu dieser Entscheidung schöpft er aus der Liebe zu seiner Frau: Sie gibt ihm das Vertrauen, dass eine starke Liebe alle Schwierigkeiten und Schranken überwinden wird.
Dieser dialogbetonte und theatermässig inszenierte Film weist unbezweifelbare Schwächen auf. Er ist in vielem nur ein Produkt der Traumfabrik Hollywood, die Gestaltung nähert sich manchmal bedenklich dem Kitsch. Das Drehbuch beschränkt die Auseinandersetzung aus äusseren dramaturgischen Gründen auf wenige Stunden, wodurch sich der Eindruck einer wenig überzeugenden, allzu kalkulierten Konstruktion ergibt. Zu diesen formalen Mängeln gesellen sich inhaltliche. Der Film löst das Problem der Rassendiskriminierung, bevor es überhaupt zur Darstellung kommt. Von den Schwierigkeiten wird nur geredet, das soziale Problem, das in der Rassenfrage entscheidende Bedeutung hat, ist ausgeklammert. Dieser smarte, überdurchschnittlich begabte Arzt wird die Rassendiskriminierung nie so zu spüren bekommen wie der Grossteil der armen Negerbevölkerung. Die Mischehe mag in der Rassenfrage eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen, doch ist die Beseitigung sozialer Misstände (Armut, Diskriminierung, mangelnde Ausbildung usw.) wichtiger. Der Film setzt an die Stelle einer logischen, rationalen Argumentation den emotionalen Appell ans Gefühl. Dieser Appell vermag gewiss viele Zuschauer zu rühren und zu erschüttern, doch genügt dies keineswegs zur Lösung dieses tragischen Problems. Dennoch ist dieser Film als ein erster, notwendiger Schritt zur Überwindung der Vorurteile in breiten Schichten der USA-Bevölkerung zu begrüssen. Denn diese Vorurteile beruhen zum Teil ebenfalls nur auf Emotionen. Trotz allen Schwächen wirkt Kramers Film sympathisch, und es muss dem ehrlich gemeinten Werk eine überwiegend positive Wirkung zuerkannt werden. Sehenswert ist der Film aber besonders Spencer Tracys wegen: Der grosse Charakterdarsteller spielt darin seine letzte Rolle. Kurz nach Beendigung des Films ist er gestorben. ul.

In the heat of the night (In der Hitze der Nacht)
II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Mirisch; Verleih: Unartisco; Regie: Norman Jewison, 1966; Buch: Stirling Silliphant, nach einem Roman von John Ball; Kamera: Haskell Wexler; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates, Lee Grant, James Patterson und andere.

Ein Kriminalfall? Es geht jedenfalls um die Aufklärung eines Mordes und die Jagd nach dem Täter. Nun spielt aber die Geschichte in einer kleinen Stadt des Südens der USA, wo Rassenhochmut das Denken und Handeln der Weissen bestimmt. In diesem Städtchen Sparta wird eines Nachts ein Mann ermordet aufgefunden. Der Polizeichef ordnet die Fahndung nach Verdächtigen an, und der Streifenpolizist Sam Wood findet auf dem Bahnhof einen ihm nicht bekannten Neger. Er schleppt ihn ins Polizeibüro, ohne ihn weiter nach seinen Personalien zu fragen, und auch der Polizeichef Bill Gillespie behandelt ihn mit beleidigender Arroganz als Verdächtigen, um dann erfahren zu müssen, dass er einen hochqualifizierten Kollegen und Spezialisten von der Mordkommission in Philadelphia vor sich hat. Nicht etwa beschämt, sondern nur widerwillig ersucht er ihn, ihm bei der Klärung des Falles zu helfen, weil er sich bewusst ist, dieser Aufgabe nicht gewachsen zu sein. Ebenso widerwillig, weil im Tiefsten beleidigt, folgt Virgil Tipps diesem Appell an sein Pflichtgefühl. Während er nun mit wissenschaftlichen Methoden untersucht, findet Bill einen Verdächtigen nach dem anderen – doch Tipps kann, ja muss jeden wieder entlasten. So geht es hin und her: Voreiligkeit auf der einen, Vorurteil auf der anderen und Widerwille auf beiden Seiten. Bis Tipps endlich den Fall endgültig klären und die Stadt verlassen kann. – Mit freundschaftlichem Respekt verabschiedet er sich von Gillespie. – Auf geradezu vorbildlich geschickte Weise wurde die Kriminalhandlung mit dem Rassenthema verbunden. Ein an Bildung, Erziehung, Können und äusserer Haltung weit überlegener Neger steht einem primitiven, von Vorurteilen getriebenen Weissen gegenüber. Aber die Autoren machten es sich nicht so billig, den Neger einfach zum fehlerlosen Übermenschen zu idealisieren. Tipps ist – wenn auch auf verhaltene Weise – ebenso arrogant wie Gillespie und wird auch von der gleichen, manchmal vorurteilsblinden Jagdleidenschaft getrieben. Sein Auftauchen lässt einfach die bisher in einer eingefahrenen Ordnung verfestigten Vorurteile aufbrechen und offenbar werden. Gillespies Wandlung hingegen vollzieht sich vor allem unter dem Druck der Solidarität des Polizisten einem Kollegen gegenüber, der von Rowdies angegriffen wird, und endet bei einer gewissen Kollegialität, ohne dass sich an seinem Rassenhochmut irgend etwas geändert hätte. So ist wohl der Unsinn dieser Haltung klar gemacht, ohne dass die Autoren aber ein unglaubwürdiges Happy-End vorgetäuscht hätten. Der Sonderfall bleibt ein solcher – seine Aufgabe ist lediglich ein Appell an die Einsicht und das Gefühl der Zuschauer. Regisseur Jewison hat diese Geschichte aus geschickt verklammerten Grundklischees der amerikanischen Standardproduktion zu einem Werk perfekter Handwerksleistung inszeniert. Da sind Spannung und menschliche Dramatik, zwischendurch auch auflockernder Humor, vor allem aber hervorragende schauspielerische Leistungen, die den Film zur eindringlichen Wirkung emportragen. Im ganzen bietet Jewison einen Film, wie er bester Hollywood-Tradition entspricht: Gute Spannungsunterhaltung mit wertvoller Thematik. FS

Au hasard, Balthazar (Zum Beispiel Balthasar) Schweizer TV, 27. 2. 68

Produktion: Parc Film, Argos, Svensk Filmindustri, Svenska Filminstitutet; Buch und Regie: Robert Bresson, 1966; Kamera: Ghislain Cloquet; Musik: Jean Wiener, Franz Schubert; Darsteller: Anne Wiazemsky, François Laforge, Philippe Asselin, Nathalie Jouaut, Walter Green und andere.

Wenn im folgenden ein Film besprochen wird, der vor einiger Zeit am Fernsehschirm zu sehen war, aber nicht in unsere Kinos kommen wird, so rechtfertigt sich das aus der Bedeutung des konkreten Werks und zugleich aus dem Interesse, das die Entwicklung von Robert Bressons Schaffen allgemein an dieser Stelle verdient. Immerhin legt der Verfasser Wert auf die Feststellung, dass der Besprechung einzig die Fernseh-Ausstrahlung des Films zugrunde liegt. Das bedeutet eine nicht geringe Einschränkung. Die technischen Nachteile der Präsentation am kleinen Bildschirm liegen auf der Hand. Für ein Werk wie das vorliegende haben sie vor allem die eine schwerwiegende Auswirkung: Der geistige Raum, in welchem es spielt, kommt ohne

zusätzliche Anstrengung des Betrachters nicht zur Entstehung. Damit ist zugleich auf die Problematik solcher Programmierungspraxis hingewiesen, mit der das Fernsehen allenfalls dem «Eingeweihten» eine Information vermitteln, jedoch kaum ein weiteres Publikum zum Film hinführen kann. Die erschwerte Zugänglichkeit des Films in dieser Wiedergabe droht unvorbereiteten Zuschauern (eine Einführung wurde nicht geboten) den Weg zu einem Autor wie Bresson eher zu verbauen. Bei diesem Sachverhalt erscheint die in Fernsehkreisen immer wieder vertretene Ansicht, in solchen Aufführungen liege eine Förderung des (Kino-) Spielfilms, mindestens als zweckoptimistisch.

Zufälligerweise der Esel Balthazar, vielleicht auch das Mädchen Marie, der Säufer Arnold oder irgendein anderes Geschöpf – so könnte man den Titel des Films deuten. Es liegt nichts an der nun einmal gewählten Person, an ihnen allen vollzieht sich, was nicht nur der Film, sondern auch die Welt verdunkelt: Sie leiden wehrlos, ohne Aussicht auf Gerechtigkeit. Die Frage nach dem Sinn solchen Leidens bleibt im Film vorerst ohne Antwort. Bresson gestaltet nicht ein Exempel, das erklärt, mit der Welt versöhnt und dadurch erbaut. In Unscheinbarkeit und Stille nähert er sich beschreibend dem Leiden, dem er seine ganze Härte belässt.

Unscheinbarkeit und Stille: Bressons Film handelt mehr denn je in einer Alltagslandschaft, unter Alltagsmenschen; das Pittoreske ist radikal gebannt. Die abgelegene und eher ärmliche, aber nichtsdestoweniger von der technischen Zivilisation eingeholte Provinz ist Ort der Handlung. Sie ist es auch in einem geistigen Sinne: Enge und, von ihr gezeugt, Engstirnigkeit sind Bedingung und Ursache des Leidens. Unbeweglichkeit, Stolz und Selbstbefangenheit hindern die Liebe und machen es möglich, dass ein Tier, dass auch Menschen zu Tode gequält werden. Bresson formuliert das nicht dramatisierend, vielmehr unterspielt er, indem er jene Zurückhaltung, die er stets von den Darstellern verlangt hat, auch gestalterisch übt. Damit entgeht er der Gefahr – die freilich für ihn kaum mehr eine Gefahr ist – zu zerreden, was nur gesammltem Hinhorchen sich öffnet. Die strenge Einfachheit lässt aus dem Spiel das Gleichnis hervortreten, das an das Geheimnis des Leidens heranführt.

Auf den Gleichnischarakter des Films weist den Zuschauer schon die Titelfigur hin: Balthazar, der Esel. Die Episoden aus dem Leben des Vierbeiners, der von Hand zu Hand geht, fügen sich zum Bild eines Leidenswegs zusammen. Stumm, nur in Augenblicken des Schmerzes in unartikulierten Schreien abwehrend, duldet Balthazar, was ihm Menschen auflasten und antun. Als verstockte Unschuld wird er der Welt zum Vorwurf, reizt er sie, ihn immer weiter zu quälen, bis endlich er sich ermattet zu leisem Sterben hinlegen kann. Der Unschuld der Kreatur entspricht unter Menschen die kindhafte Reinheit, der das Mädchen Marie und der alkoholhörige Vagabund teilhaftig sind, eine Reinheit, die selbst unter dem trüben Überwurf äusserer Verkommenheit im Kern bewahrt bleibt und darum die zerstörenden Kräfte zwingt, auch an ihnen ihr Werk bis zum Ende zu tun. So der unbedingten Herrschaft des Bösen unterworfen, erscheint die Welt abgründig düster. Und doch ist sie nicht schlechthin trostlos. Es gibt in ihr eine Solidarität der unschuldig Leidenden, eine heimliche, sinngebende Beziehung, die über sie hinausweist. Wird Balthazar, unschwer erkennbar, zu einem dem Opferlamm verwandten Sinnbild, so treten durch ihn auch Marie und Arnold mit ihrem Schicksal in den Strahlkreis der Erhöhung, die das Leiden durch Christus erfahren hat. Freilich – ohne dass deswegen ein Schein von Verklärung mildernd ihre Verlassenheit unter Menschen überdeckte. Bresson erweist sich hier als hellhörig für die Radikalität der christlichen Botschaft. Sie bringt nicht Erbaulichkeit in diese Welt, sondern eine andere Perspektive: Diejenige des Kreuzes, in dem allein Erlösung ist. So ist Bressons Film christlich in einem wahrhaft beunruhigenden Sinne. ejW