Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 7

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

Deux ou trois choses que je sais d'elle III-IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Anouchka, Argos, Carosse, Parc; Verleih: Idéal; Regie und Buch: Jean-Luc Godard, 1967; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Jean Narboni, Raoul Lévy und andere.

Wer vom Kino eine abgerundete Geschichte, eine in sich geschlossene Form, einen pseudorealen oder irrealen Mikrokosmos erwartet, lasse die Augen von «Deux ou trois choses que je sais d'elle», einer wohlkalkulierten, polemischen Improvisation, die Godard fast gleichzeitig mit «Made in USA» im August 1966 gedreht hat. Der Autor (Buch, Dialog und Regie aus einer Hand, oft während den Dreharbeiten durch Mikrofonverbindung mit den Darstellern spontan variiert oder verändert) hat in einem Interview selbst erklärt: «Das ist kein Film, sondern der Versuch eines Filmes und auch als Versuch präsentiert.»
Auch ohne dieses Eingeständnis könnte man sich dem Eindruck nicht entziehen, dass Godard hier nicht so sehr ein Endprodukt zeigt, sondern einen Werkstattbericht, der freilich dem Stoff und Thema einzig angemessen ist und insofern, aufs ganze gesehen, doch eine immanente formale Vollendung erreicht. Godard zeigt nämlich eine höchst subjektive (wie könnte es anders sein?), schon im Titel selbstbescheiden relativierte Dokumentation der sich wandelnden Industriegesellschaft rund um Paris und zugleich eine Aufzeichnung seiner eigenen Arbeitsmethoden und Ausdrucksmittel. «Elle» ist doppeldeutig: das Wort bezeichnet die Stadt Paris, die im geordneten Chaos der «grandes ensembles» fortwuchert, und es bezeichnet auch die Hauptdarstellerin Marina Vlady, die als individuelles Beispiel der hier lebenden Menschen durch einen Tag hindurch begleitet wird. Dass die gelangweilte Ehefrau und Mutter sich, halb zum Zeitvertreib, halb zur offenbar dringlichen Aufbesserung des Familieneinkommens, ganz beiläufig auch als Amateurprostituierte betätigt, hat auch seine paradigmatische Bedeutung: Godard liess sich durch einen Report im «Nouvel Observateur» in seiner «eingefleischten Überzeugung bestärken, dass man, um in der heutigen Pariser Gesellschaft leben zu können, sich auf diese oder jene Art prostituieren muss ... Ein Arbeiter, ein Bankier, ein Beamter, ein Regisseur, jeder prostituiert sich gezwungenermassen, wenn er existieren will, in drei von vier Fällen seines Tätigwerdens, indem er eine Arbeit verrichtet und sich dafür bezahlen lässt, die ihm zuwider ist oder doch seiner Überzeugung oder Lust widerspricht ...»
Dass Godard, um diesen von ihm diagnostizierten «Normalzustand der Prostitution» in der modernen Wohlstands- oder Unwohlstandsgesellschaft ins Bild zu fassen, besonders ausgiebig die pikanteste Form beguckt und belauscht, entspricht wohl dem Gesetz, dem er, als Regisseur, selbst unterliegt, indem er dagegen protestiert ...
Sein Protest, das sei sogleich einschränkend richtiggestellt, ist ohnehin weder dogmatisch-doktrinär noch irgendwie pharisäisch, sondern – echtester Godard auch hierin – nichts als ironische Feststellung, impulsiv schwankende Meinungsäusserung («vielleicht ... vielleicht»), Unverbindlichkeit aus halb zynischem, halb scheuem, jeden Anschein von Selbstgerechtigkeit verpönendem Prinzip. Wohl wird im sarkastisch-konspirativ geflüsterten Wort des Selbstkommentars und im collageartig verwendeten Bild Doktrinäres, Wissenschaftliches und Pseudowissenschaftliches eingeblendet, vielfach aus Raymond Arons «18 Lektionen über die Industriegesellschaft». Aber dieses ganze ernsttuende Brimborium wird dauernd wieder in Frage gestellt, ja sogar die Willkür mancher Einstellung, die Wahl der zunächst exemplarisch gemeinten Heldin Marina Vlady wird immerzu – durch Wort und Bild – relativiert. «Ich lasse den Zuschauer an den Zufällen meiner Sujetwahl (warum dieses Haus? diese Frau? diesen Augenblick?) selbst teilnehmen», so hat Godard einem Interviewer gegenüber das formale Grundmuster dieser Filmarbeit verdeutlicht. Das ständige Nebeneinander und Ineinander «objektiver und subjektiver Beschreibung von Objekten und Subjekten», die unablässig noch einmal verfremdete Verfrem-

dung, der unmerkliche, sozusagen selbstverständliche Einbruch des Absurden in die Banalitäten und Schablonen des familiären, kommerziellen, dogmatischen, politischen und wissenschaftlichen Gesprächs, die scheinbaren Abirrungen vom Thema, all das und überdies die vordergründig pop- und op-artigen Gags, die «bloss» in Bewusstsein oder Wahrnehmung übersteigerte Wirklichkeitspartikeln sind, stellen insgesamt nichts anderes dar als einen neuen Versuch, die Dinge so komplex zu sehen, wie sie sind: kein untauglicher, aber ein ewig unzureichender Versuch, seit einem halben Jahrhundert immer verbissener (und immer resignierter) in Literatur, Malerei, Theater und, mehr und mehr, auch im Film unternommen. (Nicht unterschlagen sei, dass der Versuch bisweilen gehemmt wird durch Godards Neigung zur stereotypen Selbstimitation und durch seine Zitaten-Wut.)
Das Kino hat sich bisher (so Godard) vom Kino selbst genährt: «Es hat sich selbst abgebildet». Jetzt versucht der Film, das Leben «mit jungfräulichem Blick» zu betrachten, und was er dabei wahrnimmt, ist unweigerlich verworren und verwirrend, Hintergrund und Vordergrund kaum unterscheidbar. Mit der Traumfabrik hat solche Filmerei nur noch das belichtete Rohmaterial gemein, aber sie ist der Wirklichkeit auch bloss auf der Spur oder genauer: auf einigen Spuren. «Zwei oder drei Dinge...», die wir wissen, vielleicht, das muss uns genügen: nicht die Wahrheit selbst, nicht einmal die Wahrheitssuche, nur der richtige Ansatz für sie. In dieser Erkenntnis, in einem Werkstattbericht adäquat Gestalt geworden, liegen Reiz und Grenze, Wert und Unwert dieses Versuches zu einem Film von morgen. IsK.

La mariée était en noir (Die Braut trug schwarz) III. Für Erwachsene

Produktion: Carosse, Art. Ass., Dino De Laurentiis; Verleih: Unartisco; Regie: François Truffaut, 1967; Buch: F. Truffaut, Jean-Louis Richard, nach dem Roman von William Irish; Kamera: Raoul Coutard; Musik: Bernard Herrmann; Darsteller: Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, Michel Bouquet, Charles Denner, Claude Rich, Daniel Boulanger, Michel Lonsdale, Alexandra Stewart und andere.

François Truffaut, der Begründer der Nouvelle Vague, erweist sich als vielseitiger und ebenso empfindsamer, diskreter und verantwortungsvoller Regisseur unter den jungen Regie-Koryphäen Frankreichs. Er vermag ein Hauptthema, das ihn seit seinem ersten Spielfilm nicht loslässt, da es für ihn das ärgste Geschehen gegen die Gabe zur «Vollkommenheit» enthält, von (auch stilistisch) verschiedenen Seiten zu betrachten und mit äusserster Unerbittlichkeit auszuführen: den Ehebruch – die vor allem sozial-psychisch zerbrochene Ehe, die gegenseitige Tötung ehelicher Liebe als Zerstörung der Familie und Gemeinschaft und als Unmöglichwerden natürlicher Erziehung («Les 400 coups», Fb 18/59), dargestellt in wechselnden Formen des poetischen Realismus am authentischen Beispiel eines Pariser Schuljungen. Ehebruch – die dadurch verursachte Enttäuschung und Umkehrung der Gefühle führte Truffaut mit der Konsequenz der seelischen und physischen Vernichtung in «La peau douce» (Fb 11/64) psychologisch-realistisch zu Ende; und nun die Zerstörung der Liebe und Ehe von aussen, durch den fatalen Leichtsinn anderer, in einer oft kinomärchenhaft-halbreal erscheinenden Kriminallegende.
Wenige Minuten nach der Trauung ist für Julie Coler alles Glück ihrer Liebe zerstört: Von einer Kugel getroffen, bricht ihr Mann, den sie schon als Kindergespielen und seitdem als einzigen Freund besessen hat, beim Verlassen der Kirche tot zusammen. Von nun an empfindet sich Julie selbst als tot. Nachdem ihre Mutter einen Selbstmordversuch verhinderte, sieht Julie den einzigen Inhalt ihres Lebens nur noch darin, den Tod ihres Mannes zu rächen. Sie weiss genau, dass fünf Männer als Täter in Betracht kommen, fünf sich langweilende Junggesellen, die während der Trauung am Mansardenfenster eines gegenüberliegenden Hauses mit einer Flinte hantierten, zunächst auf den Hahn des Kirchturms zielten, ehe Delvaux den unglücklichen Schuss abgab. Julie stören keine Überlegungen, ob es ein beabsichtigter Schuss, eine Gruppenaktion aus übermütiger Laune oder ein persönliches Missgeschick war. Alle fünf, von dieser Absicht ist sie durchweg ohne jede Reue und Furcht erfüllt, will sie mit dem Tode bestrafen. Und es gelingt ihr auch, mit hass-

erfülltem Herzen und einem offenbar eisig kalten Kalkül, dessen skrupellose Raffinesse den Abgrund der wahnwitzigen Idee nur ahnen lässt: Der mondäne Bliss stürzt vom Dachgarten eines Hauses an der Côte d'Azur, am Abend seiner Verlobung, als die geheimnisvolle Fremde zur Feier erscheint; der romantische, etwas schwachsinnige Coral, in sehnsüchtiger Erwartung einer lang entbehrten Zweisamkeit, stirbt an vergiftetem Arak; Morane, eine um politische Karriere buhlende Strebermemme, erstickt in einem abgedichteten Treppenverschlag; der schwärmerische Maler Fergus wird das Opfer der Besucherin, während sie ihm als Diana Modell steht; den als Autohändler strafbaren Delvaux ersticht Julie in seiner Zelle, als sie infolge der freimütig zugegebenen Morde seine Nachbarin geworden ist.
Eine solche Geschichte, angeregt durch einen Kriminalroman von William Irish, hört sich an wie eine oft gehabte Kolportagemär. Aber das täuscht. Truffaut hat, zusammen mit einem kongenialen Team, exzellentes französisches Unterhaltungskino gemacht, wie es kein perfekteres gibt, von musikalischer Präzision und dramaturgischer Gewagtheit, da man schon eingangs Umstände des Todesschusses erfährt. Dagegen ist «Fahrenheit 451» (Fb 6/67) weithin ein nur «künstlicher» Farbfilm, verblasst sein «Tirez sur le pianiste» wie eine improvisierte Cinéasten-Etüde. Die Synthese von Realität und skeptischer Fiktion erwächst aus der Mitte von Bunuel und Hitchcock, zwischen «Belle de Jour» (Fb 4/68) und «Rear window» (Fb 5/55), mit einem Schuss Losey und Polanski. Doch trotz aller Reflexion von wirkungsstarken Filmphänomenen ist es ein eigenartiges, nicht nur in der Idee ursprünglich erlebtes Werk von unverwechselbarer Regiekunst, die logisch-rhythmische Spannung und psychologischen Kontakt zum Publikum schafft, ohne es zu überfordern. Jedes Bild und Geräusch, Einstellung, Bewegung und Verweisung der Bilder wie der musikalischen Leitmotive (z. B. das Abschwenken der fast unbegrenzten Balkonfront eines Luxushochhauses und die Wiederkehr des Hochzeitsmarsches) vermitteln sinnlich erlebbare Bedeutung.
Selten ist ein so herbprofiliertes Gesicht suggestives Medium geworden wie die trotz unheilvoller Bedrohung distanzierte Erscheinung der Jeanne Moreau. Sie bewirkt die traumwandlerische Funktion der lebend-toten Julie, deren Racheimpuls keiner der Männer ahnt. Die Verfolgten empfinden, auf verschiedene Weise, nur verblendetes Begehren statt Liebe, unterliegen Leichtfertigkeit und Vergesslichkeit, doch keinem Gewissen. Das Schicksal der Braut, die ohne ihre Liebe keinen Lebenssinn, nur unerträgliche Einsamkeit spürt, kümmerte die einzelnen Männer nicht weiter, weil sie nur für sich lebten. Idee, Beobachtung, Charakterisierung der Situationen und Stimmungen sind in diesem Drama also keineswegs abseitig. Trotz aller Virulenz der Geschichte beunruhigt ein moralischer Anstoss auf indirekte, fast listige Weise, indem der ungewöhnliche Charakter der «Unterhaltung» manchen länger als sonst beschäftigen wird. L. Sch.

Reflections in a golden eye (Spiegelbild im goldenen Auge) III. Für Erwachsene

Produktion: Seven Arts; Verleih: Warner; Regie: John Huston, 1967; Buch: Chapman Mortimer, Gladys Hill, J. Huston, nach dem Roman von Carson McCullers; Kamera: Oswald Morris, Aldo Tonti; Darsteller: Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Brian Keith, Julie Harris, Zorro David und andere.

«Im Süden ist ein Fort, in dem vor Jahren ein Mord geschah. An dieser unglücklichen Begebenheit waren beteiligt: zwei Offiziere, ein Soldat, zwei Frauen, ein Filipino und ein Pferd. Der beteiligte Soldat hiess Elgie Williams.» Mit dieser knappen, ungemein genauen Beschreibung des Themas beginnt die kürzlich verstorbene amerikanische Schriftstellerin Carson McCullers ihren Roman «Reflections in a golden eye», den sie 1941 als 22jährige schrieb, angeregt durch ein persönliches Erlebnis ihres Mannes in Fort Bragg. Eine Mordgeschichte unter der heissen Sonne des amerikanischen Südens, in einer kleinen Garnisonsstadt: Dort führen Major Penderton (Marlon Brando) und seine heissblütige Frau Leonora (Elizabeth Taylor) zusammen mit dem benachbarten Oberstleutnant Langdon (Brian Keith) und dessen gemütskranke Frau

Alison (Julie Harris) ein recht monotones Leben. Während Penderton den jungen Offizieren von Clausewitz erzählt und ihnen seine Privatphilosophie von kernigen Männern und vom Kriegführen vorträgt, ist Leonora – von seiner Männlichkeit längst enttäuscht – ein Verhältnis mit Langdon eingegangen, das Penderton zu tolerieren scheint. Die Eintönigkeit eines solchen Daseins wird unversehens gestört, als der Soldat Williams (Robert Foster) erkennt, dass Leonora Notiz von ihm nimmt. Mehrmals schleicht er nun nachts ins Schlafzimmer der Frau und betrachtet ihren Körper bis zum Morgengrauen. Penderton fühlt sich mehr und mehr von seiner Frau erniedrigt. Als sie bei einem Streit davon spricht, dass ihr Lieblingspferd «Firebird» ein rassiger Hengst sei (im Gegensatz zu ihrem schlappen Mann), prügelt er das Pferd in sadistischer Wut. Eisern versucht Penderton seine abartigen Gefühle zu beherrschen, schliesslich aber beginnt er, dem Soldaten Williams nachzuschleichen. Als er wieder nachts in sein Haus kommt, diesmal von Penderton bemerkt, wartet dieser angstvoll gespannt auf die Begegnung mit dem Mann, zu dem er sich so stark hingezogen fühlt. Doch Williams verschwindet wieder in Leonoras Schlafzimmer und kauert sich zu Füssen der schlafenden Frau nieder. Major Penderton nimmt seine Dienstpistole, dreht im Zimmer seiner Frau das Licht an und erschiesst den erschreckten Williams. – Man mag sich fragen, was den bekannten amerikanischen Regisseur John Huston wohl veranlasst hat, diesen sicherlich nicht bedeutenden Roman der McCullers zu verfilmen. Die Story kommt der Kolportage bedenklich nahe, sie weist wenig psychologischen Tiefgang auf. Das Drama von Hass und Liebe in der schwülen Atmosphäre des amerikanischen Südens präsentiert sich als eine Mischung aus William Faulkner und Tennessee Williams, aber es wird nicht zum erschütternden, mahnenden, über den Einzelfall und seine Lokalisierung hinausweisenden Schicksalsbild. Von Huston heisst es, jeder Film bedeute für ihn ein neues Abenteuer, jeder sei ein neuer Beginn. So dürfte das Abenteuer beim vorliegenden Projekt in dem Versuch bestanden haben, einen dem ausserordentlichen Thema adäquaten Filmstil zu schaffen. Und das ist John Huston hier eindrucksvoll gelungen. Dem Charakter der nicht alltäglichen Story entsprechend, die ja seltsam undurchsichtig und intim, auch wohl abgestanden und antiquiert ist, benutzte Huston ein neues Farbverfahren. Es liegt zwischen Schwarz-Weiss und der «normalen» Farbe und wurde von Technicolor entwickelt. Bei diesem «Filtracolor» genannten Verfahren knallen die Farben nicht, sie sind ungesättigt, erscheinen wie durch einen Gazeschleier ziemlich fahl und verblichen, eben «gefiltert». Diese Optik und das äusserst disziplinierte Spiel der Darsteller unterstreichen die Intimität der Story, ihre Entrücktheit von der Realität, zeigen an, dass es sich hier nicht um einen «Normalfall» handelt. Huston hat diesen Inszenierungsstil konsequent durchgehalten und das heikle Thema insgesamt mit Takt und Zurückhaltung ins Bild gesetzt. Auch in der Voyeurperspektive (Soldat Williams) leistet sich die Kamera keine spekulativen Eskapaden. Der Zuschauer gewahrt stets nur soviel, wie für das Verständnis der Handlung notwendig ist. Fazit: ein nicht gerade bedeutender Roman in einer interessanten Inszenierung. lz.

Count down (Start zum Mond) II. Für alle

Produktion und Verleih: Warner; Regie: Robert Altman, 1966; Buch: Loring Mandel, nach einem Roman von Hank Searls; Kamera: William Spencer; Musik: L. Roseman; Darsteller: James Caan, Joanna Moore, Robert Duvall, Barbara Baxley, M. Murphy und andere.

Unternehmen «Pilgrim» nennt sich das Weltraumprogramm der USA, bei dem der erste Mensch auf dem Mond landen und das folgendermassen vor sich gehen soll: Zunächst wird ein Biwak vorausgesandt, und die Hauptschwierigkeit des nachkommenden Menschen wird sein, dieses Biwak auf dem Mond ausfindig zu machen. Doch wie schon oft sind die Russen eine Nasenlänge voraus und drauf und dran, gleichfalls auf dem Mond zu landen. Da ihr Team nur aus Wissenschaftern besteht, sind die Amerikaner überdies aus Prestigegründen gezwungen, statt des vorgesehenen Luftwaffenoffiziers ebenfalls einen Zivilisten auf die Fahrt zu schicken, was

wieder zu Rivalitäten auf höherer Ebene bis hinab in den persönlichen Bereich führt und für den erwählten Mann ein überstürztes, hartes Training bedeutet. Etwas später als die Russen und mit Komplikationen während des Fluges langt der erste Amerikaner am Mond an, und mehr zufällig und im letzten Augenblick erreicht er das rettende Biwak, das ihn auf viele Monate beherbergen soll. Unterwegs trifft er die Russen tot bei ihrem zerschellten Raumschiff und legt ihre Fahne neben die seine. — Dieser amerikanische Breitwandfilm gibt sich keineswegs utopisch und ist eigentlich auch nicht mehr als Science-Fiction anzusprechen, denn selbst die zurzeit noch ausstehende Mondlandung könnte nach den gegebenen Möglichkeiten ähnlich vor sich gehen, zumindest was die rein technische Seite des Unternehmens angeht. Indes will der Film den ganzen Komplex der Weltraumfahrt beleuchten, und dies, wie es scheint, auf durchaus seriöse und informative Weise. Im Vordergrund steht der gigantische Apparat, der an der Vorbereitung und Durchführung der Projekte beteiligt ist. Es werden die verschiedenen Verflechtungen mit der Politik deutlich, die auf die öffentliche Meinung ebenso achten wie sie die Absichten und Erfolge der russischen Konkurrenz im Auge behalten muss. Der Schwerpunkt des Streifens liegt aber eindeutig auf der technischen Ausstattung, die Darstellung hat untergeordnete Bedeutung und sinkt, wo sie private Probleme streift, fast ins Banale ab. Ein Film daher für technisch versiertes und interessiertes Publikum, wozu auch schon jüngere Jahrgänge, etwa ab 12, gehören. FS

West e Soda (Der wildeste Westen) II. Für alle

Produktion und Regie: Bruno Bozzetto, 1967; Verleih: Rialto; Buch: Bruno Bozzetto, Attilio Giovannini; Kamera: Luciano Marzetti, Roberta Scarpa; Musik: Giampiero Boneschi.

Die Verrohung des europäischen Westerns ist vor allem dem italienischen Film zuzuschreiben. Nun kommt just aus der Hand eines Italieners diese Westernparodie. Es ist ein Zeichentrickfilm, der alle Standardfiguren und Klischees des Wildwestfilms launig versammelt. Die Handlung ist fast so etwas wie der Reinextrakt aus allen Western: Ein Überschurke möchte die hübsche kleine Farmerin Clementine zur Frau. Um seinen selbstverständlich erfolglosen Bemühungen besonderen Nachdruck zu verleihen, lässt er sie von zweien seiner Spiessgesellen terrorisieren. Doch Clementine bleibt abweisend, um ihr Herz auf der Stelle an den rettend auftauchenden Johnny zu verlieren. Leider hat Johnny neben seinem Edelmut so viele Komplexe und Hemmungen, dass er sich dauernd den Hut so tief wie möglich ins Gesicht zieht. Aber nach der Beseitigung konfliktschürzender Missverständnisse und einem «Abräumen» aller Bösewichte nach einem Verfahren à la Zorro gelingt es Clementine doch, ihm happy-endlich in die Augen zu sehen.
Bruno Bozzetto, bekannt geworden durch seine Trickfilm-Figur «Signor Rossi» («Herr Rossi kauft ein Auto», «Herr Rossi am Meer», «Herr Rossi fährt Ski» und «Ein Oskar für Herrn Rossi» sind auch in der Schweiz im Verleih), entfesselt viel fröhliche Bosheit. Der elegant rhythmisierte Film strotzt von witzigen Einfällen ebenso wie vor ironisch entlarvenden Milieuschilderungen. Bozzetto verulkt aber nicht nur den Wilden Westen an sich, sondern mit besonderen Hieben die filmischen Nachempfindungen des nordamerikanischen Einwandererlebens. Kaum übersehbar ist die Fülle geistvoller Verspottung bekannter Western. Neben dem grotesken Überschlag steht auch ein ordentliches Stück makabren Humors. Zum pointierenden Zweck sehr gut genutzt sind Geräusche und Musik. Für die Farbe ist kein uneingeschränktes Lob möglich. Die Formentwicklungen der modernen Kunst, die weitgehenden Einfluss auf den Zeichentrickfilm genommen haben, machen sich in behutsamen Massen bei Bozzetto bemerkbar. Die grafische Gestaltung seines Films ist mit der Form des heutigen Zeichentrickfilms verbunden. Indes ist auch Störendes zu notieren. Nicht immer bringt Bozzetto seine Gags in das richtige Verhältnis zur Story. So lässt er die Tiere mitspielen und gibt ihnen ein menschliches Verhalten. Bozzetto stammt aus Walt Disneys Schule; er kann seinen Ahn-

herrn, auch wenn er dessen herkömmlichen Naturalismus weitgehend verschmäht, nicht verleugnen. Der whiskysaufende Hund oder das teenagerhaft kichernde und schleifchentragende Rindvieh sind von Disneys Gnaden. Am ehesten wird sich der Witz des Films den Kennern des Westerns erschliessen. Die Verständniskraft der Jüngsten ist auf jeden Fall überfordert. Bas.

Will Penny (Der Verwegene) III. Für Erwachsene

Produktion: Paramount; Verleih: Star; Regie und Buch: Tom Gries, 1967; Kamera: Lucien Ballard; Musik: David Raksin; Darsteller: Charlton Heston, Joan Hackett, Donald Pleasence, Anthony Zerbe und andere.

Will Penny (Charlton Heston) ist zusammen mit anderen Cowboys nach einem Viehtrieb ausgezahlt worden. Will ist nicht mehr der jüngste, er geht auf die Fünfzig zu, aber er versteht sein Handwerk. Mit zwei Kameraden macht er sich auf Arbeitssuche vor dem einbrechenden harten Winter. Als sie einen Hirsch erlegen wollen, überrascht sie der «Prediger» Quint mit seinen rohen Söhnen, die das Tier für sich beanspruchen. Es gibt eine Schiesserei, bei der einer der Cowboys schwer verletzt, ein Quint-Sohn getötet wird. Der Alte schwört fanatisch Rache! Nachdem Will den verwundeten Kameraden in ärztlicher Obhut weiss, reitet er alleine weiter und findet bald Arbeit als Linienreiter einer Gross-Ranch. Als er seine Blockhütte im Gebirge beziehen will, stösst er dort auf die junge Catherine und ihren zehnjährigen Sohn, die er zuvor bei einem kurzen Aufenthalt auf einer Ranch bereits kennengelernt hatte. Die beiden sind unterwegs nach Kalifornien und wollen die Hütte zum Überwintern benutzen, was Will aber im Auftrag seines Arbeitgebers nicht dulden darf. Doch es kommt anders. Die rachsüchtige Quint-Bande überfällt Will und lässt den Schwerverletzten in der Einsamkeit liegen. Unter unsäglichen Mühen gelingt es Will aber, sich zu Catherine in die Hütte durchzuschlagen. Sie pflegt ihn gesund, und er entdeckt seine Liebe zur ihr. Aber das Glück währt nicht lange; wieder erscheinen die Quints und verbreiten Terror, bis ein paar Freunde von Will die Bande schachmatt setzen. Dennoch gibt es nicht das kino-übliche Happy-End: Will reitet still davon, er fühlt sich zu alt für die Ehe mit einer jungen Frau, die ihn heiraten wollte.
Die Helden des Western sind alt und müde geworden; Hollywood hat längst angefangen, einen Mythos zu beerdigen. Ein eindringliches Beispiel solcher Bewusstwerdung ist dieser Film von Tom Gries, eines bei uns bislang noch nicht bekannt gewordenen Filmregisseurs. Im Gegensatz zu den modischen Italo-Western, deren Handlung meist auf die Aneinanderreihung von Brutalitäten und faschistischen Gewaltmethoden reduziert ist, erzählt «Der Verwegene» eine schlichte Cowboy-Geschichte in zwar epischer Breite, aber dafür psychologisch genau und überzeugend. Aktion gibt es in diesem Film nur am Rande, sie ist nicht vordergründiger Spannung wegen da, vielmehr realitätsnah und glaubwürdig in den Duktus der Schilderung des gar nicht so romantischen, eher schäbigen, auf jeden Fall harten Daseins eines Viehtreibers integriert. Es ist die Realistik des detailgetreu gezeichneten Cowboy-Milieus, die für diesen Film einnimmt. Tom Gries zeigt das Viehtreiberleben ohne Romantisierung und Heroisierung. Eine Mannschaft versieht eine Saison lang harte Arbeit, wird ausgezahlt und geht auseinander; vielleicht trifft man sich irgendwann irgendwo einmal wieder. Ein tristes Leben, ohne Familie, ohne Freunde, ohne viel Zerstreuung; die Angst vor dem Altwerden kommt hinzu. Dieser Will, den Charlton Heston eindrucksvoll verkörpert, spürt sehr genau, dass es für ein «normales» Leben zu spät ist, er hat eine entscheidende Phase in seinem Leben nicht genutzt. Er bleibt der «Lonely Rider», der einsame Reiter. Gewiss, Tom Gries' Film ist nicht frei von Längen, insbesondere im Mittelteil, auch ein paar sentimentale Drücker schleichen sich ein, dafür entschädigt aber die authentische Wiedergabe des Milieus wie das fesselnde psychologische Porträt eines äusserlich harten, innerlich aber unsicheren Menschen. Effekthascherei ist Tom Gries fremd; die epische Breite der Schilderung sollte man ihm nicht vorwerfen. Sie ist das Stilmittel zur Schilderung des realistischen Alltags. A. P.

Cool hand Luke (Der Unbeugsame) III. Für Erwachsene

Produktion: Jalem; Verleih: Warner; Regie: Stuart Rosenberg, 1966; Drehbuch: Donn Pearce, Frank R. Pearson, nach dem Buch von D. Pearce; Kamera: Conrad Hall; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: Paul Newman, George Kennedy, J. D. Cannon, Lou Antonio, Robert Drivas, Strother Martin, Jo Van Fleet und andere.

Er scheint anfangs gar nicht so unbeugsam, dieser Luke, der wegen eines relativ geringfügigen Deliktes – er hatte im Rausch Parkuhren geplündert – zur harten Strafe von zwei Jahren Zwangsarbeit verurteilt wurde. Ziemlich passiv duldet er die Schikanen der Aufseher und eines Mithäftlings, der auf Grund seiner körperlichen Überlegenheit die beherrschende Figur unter den Gefangenen ist. Als Luke die Kraft zum Überleben gefunden hat, bricht er, kurz nach dem Tode seiner Mutter, aus. Einmal, ein zweites Mal, doch wird er jedesmal bald wieder gefasst, in Ketten gelegt und aufs unmenschlichste misshandelt. Als er sich dem harten Gesetz des Lagers endlich zu unterwerfen scheint, verachten ihn seine Leidensgenossen, deren Idol er wegen seiner unbeugsamen Haltung bisher war. Aber Luke wagt noch ein drittes Mal die Flucht. Diesmal endet das aussichtslose Unterfangen für Luke tödlich.
Stuart Rosenberg, bei uns bekannt geworden durch sein politisches Gewissensdrama «Frage 7», hat hier einen harten Männerfilm mit geballter Kraft in Szene gesetzt, allerdings nicht ohne reisserische Effekte und einige Längen im zweiten Teil. «Cool hand Luke» kann als Charakterstudie eines Individualisten aufgefasst werden. Luke ist ein gutmütiger und physisch unverwüstlicher, aber geistig etwas träger Aussenseiter, der sich in der Gesellschaft nicht anpassen kann oder will. Der bärenstarke Mann ist keineswegs aufsässig gesinnt. Erst als man im Lager seine Anpassung autoritär und brutal erzwingen will, wird er zum Rebellen und leistet Widerstand bis zum Äussersten. Donn Pearce, der Drehbuchautor, hat als ehemaliger Sträfling gewiss eigenes Erleben in seine Geschichte einfliessen lassen. Daher ist es verständlich, wenn er die Figuren in Schwarz-Weiss-Manier verzeichnet: Die Lagerleiter und Wächter sind allesamt brutale Leuteschinder, nur bei den Häftlingen wird psychologisch und charakterlich differenziert. Diese Verzerrung und die gezeigten Unmenschlichkeiten können aber nicht einfach als bloss subjektiv und unbegründet abgetan werden, nachdem vor einiger Zeit auch unsere Presse berichtete, dass auf einer amerikanischen Gefängnisfarm die Leichen zu Tode gequälter Häftlinge aufgefunden wurden. In «Cool hand Luke» steckt also auch eine berechtigte scharfe Kritik an Misständen des amerikanischen Strafvollzuges.
Hervorragend sind die Farbfotografie und die Musik, durchwegs gut auch die schauspielerischen Leistungen. Nicht über jeden Zweifel erhaben ist die Heroisierung des fragwürdigen Helden, der am Schluss, nach einer etwas merkwürdigen Zwiesprache mit Gott, geradezu glorifiziert wird. Durch eine nüchternere, weniger grelle Darstellung wäre das Thema menschlichen Freiheitsdranges und Widerstandsvermögens eindrucksvoller zur Geltung gekommen. FS/ul.

On the waterfront (Die Faust im Nacken) III. Für Erwachsene

Produktion: Columbia, Sam Spiegel; Verleih: Columbus; Regie: Elia Kazan, 1954; Drehbuch: Budd Schulberg, nach einer Artikelserie von Malcolm Johnson; Kamera: Boris Kaufmann; Musik: Leonard Bernstein; Darsteller: Marlon Brando, Eva-Marie Saint, Lee J. Cobb, Karl Malden, Red Steiger, Pat Henning, Leif Erickson und andere.

«On the waterfront» war bei seinem Erscheinen heftig umstritten, weil man ihm Opportunismus und persönliches Rechtfertigungsstreben vorwarf. Der Stoff geht auf tatsächliche Begebenheiten im Hafen von New York zurück. Es gab in den Häfen Amerikas Gangster-Gewerkschaften, die nur jene arbeiten liessen, die einen Teil

ihres Lohnes dem Gewerkschaftsboss abtraten (Shape-up-System genannt). Wer sich nicht fügen wollte, wurde brutal zur Räson gebracht. Es gab Morde, Korruption und Terror herrschten. Die Behörden unternahmen kaum etwas, bis der Jesuitenpater Corrigan und der Journalist Malcolm Johnson an die Öffentlichkeit appellierten. Budd Schulberg verarbeitete diesen Stoff zu einem Drehbuch. Als der Film erschien, scheinen die Misstände, wenigstens im Hafen von New York, behoben worden zu sein, zum Teil vor allem mit Hilfe der Gewerkschaften. Mag die Wirkung des Films für die Beseitigung der Misstände vielleicht überwertet worden sein, so gab es in Amerika doch noch andere kriminell geführte Gewerkschaften, wie etwa jene der Lastwagen-Chauffeure, gegen deren Boss, Jimmy Hoffa, Robert Kennedy einen zähen Kampf führte.
Kazan war in den dreissiger Jahren, in der «New-Deal»-Aera Roosevelts, wie viele andere Intellektuelle kurze Zeit Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen. Nach dem Kriege mussten sich all diese Leute vor dem Komitee gegen unamerikanische Umtriebe rechtfertigen. Sie wurden gezwungen, ihre Haltung zu widerrufen, Besserung zu geloben und die Namen von Gesinnungsfreunden anzugeben. Wer sich weigerte, wurde mit Gefängnis und hohen Geldbussen bestraft; eine weitere öffentliche Tätigkeit war für sie unmöglich geworden. Viele verliessen damals die Vereinigten Staaten, darunter auch die Regisseure Charles Chaplin, Jules Dassin, Fritz Lang, Joseph Losey, John Huston und Orson Welles. Auch Kazan musste im Januar 1952 vor diesem Komitee antreten. Er weigerte sich zunächst, die Namen von Gesinnungsfreunden preiszugeben, fügte sich aber drei Monate später. Es wurde ihm nun vorgeworfen, dass er mit «On the waterfront» seinen «Verrat» rechtfertigen und seine positive demokratische Gesinnung beweisen wollte. Der Held des Films ist ein Dockarbeiter und Mitglied einer Gangster-Gewerkschaft, der den Boss und seine Machenschaften bei der Polizei denunziert. Den Gangstern, die ihm seinen Verrat vorwerfen, antwortet dieser Terry: «Das ist euer Standpunkt. In Wirklichkeit habe ich mich selbst in all diesen Jahren verraten, nur wusste ich es nicht. Ich bin mit dem zufrieden, was ich getan habe.»
Die Kenntnis dieser Hintergründe mag für eine kritische Betrachtung des Films nützlich sein. Eine Beurteilung des Verhaltens von Elia Kazan steht uns hier nicht zu. Die Wiederbegegnung mit dem Film aber macht deutlich, dass in seinem Mittelpunkt weniger ein sozialkritisches Thema, der Kampf gegen Korruption und Terror, sondern vielmehr der «Aufstand eines Gewissens» steht. Terry, ein junger Hafenarbeiter und ehemaliger Boxer, ist ein Mitläufer, der die Wirklichkeit nicht sehen will und sich den Gesetzen des Dschungels fügt, um nichts zu riskieren und sein gutes Leben nicht aufs Spiel zu setzen. Unter dem Einfluss der Liebe zu einem Mädchen und des Beispiels eines Priesters erwacht in ihm langsam das Bewusstsein, dass auch er mitverantwortlich ist für das, was seinen Mitmenschen geschieht. «Einen arbeitenden Menschen unterdrücken, von der Arbeit anderer profitieren, um reich zu werden ohne selbst zu arbeiten – das ist Christus von neuem ans Kreuz schlagen», sagt ihm der Priester. Terry lehnt sich gegen die Gangster auf und setzt Leben und Ehre aufs Spiel. Indem er sich als Mitmensch bewährt, wird er selbst erst richtig Mensch.
Neben dem vorzüglichen Drehbuch von Budd Schulberg und der Musik von Leonard Bernstein beeindrucken vor allem die Bildgestaltung und die Darstellerleistungen. Boris Kaufmann, der Bruder von Dsiga Wertow, gestaltet in Bildern von manchmal schmerzlicher Schönheit eine authentisch wirkende Atmosphäre, deren bitterer Realismus immer wieder durch düstere Poesie und Symbole durchbrochen scheint. Marlon Brando, wie James Dean von Kazan entdeckt, gibt in der Figur des Terry, der aus dumpfem Dämmerzustand langsam zum bewussten Menschen erwacht, die bis heute vielleicht beste, weil noch nicht vom Starruhm beeinflusste Leistung seiner Karriere. Neben Lee J. Cobb, Karl Malden und Eva-Marie Saint gibt auch der junge Rod Steiger eine bestechende Probe seines Talents, das sich später in Filmen wie «Al Capone», «Mani sulla città», «The pawnbroker» und «In the heat of the night» voll entfalten wird. ul.