Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1969)**

Heft 4

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

Joi-Uchi (Rebellion) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Toho-Mifune; Verleih: Columbus; Regie: Masaki Kobayashi, 1966; Buch: Shinobu Hashimoto; Kamera: Kazuo Yamada; Musik: Toru Takemitsu; Darsteller: Toshiro Mifune, Takeshi Kato, Yoko Tsukasa, Michiko Otsuka, Tatsuya Nakadai und andere.

Thematisch ist der vorliegende Film in unmittelbarer Nachbarschaft von «Harakiri» (Fb 19/63) angesiedelt, dem Werk also, mit dem sich Kobayashi internationale Anerkennung errungen hat. Wie dort ein Einzelner die Spielregeln des Herrschaftssystems durchbrach und die überalterte Ordnung in ihrer Korruptheit blosstellte, so lehnt sich auch hier Sasahara gegen ein despotisches Regiment auf. Der greise Tyrann, dessen Vasall er ist, zwingt ihn, eine in Ungnade gefallene Konkubine als Schwiegertochter ins Haus aufzunehmen; später aber, nachdem sich zwischen den also Zwangsverheirateten unerwartet echtes Eheglück eingestellt hat, soll die Frau wieder zurückkehren zu ihrem Herrn, weil der Sohn, den sie ihm geboren hatte, inzwischen zu seinem ersten Erben aufgerückt ist. Gegen diese Zerstörung des Glücks seiner Kinder, an dem er innigen Anteil nimmt, leistet Sasahara Widerstand. Mag immer der Tyrann Gesetz und Macht auf seiner Seite haben, Sasahara klagt ihn der Unmenschlichkeit an. Zu keinem Kompromiss bereit, lässt er es auf den blutigen Kampf ankommen, in welchem er und sein Sohn allein stehen und schliesslich auch untergehen.

Erinnert man sich nochmals an «Harakiri», so stellt man fest, dass der dort und übrigens auch in «Kwaidan» (Fb 1/66) mächtig wirkende Kontrast von Schönheit und schockierender Härte der Darstellung in «Rebellion» stark gedämpft ist. Vor allem in der ersten Hälfte des Films bestimmt das Zeremonielle seinen Stil; der vorerst in harten Wortwechseln ausgetragene Konflikt ist gebändigt in den strengen Formen eines Kammerspiels. Diese vornehme Verhaltenheit löst sich dann erwartungsgemäss in den Kampfszenen, in denen die Emotionen zur Entladung kommen und die Auseinandersetzung mit steigender Dynamik dem tragischen Ende zustrebt. Doch bleibt auch hier, in der Schilderung des blutigen Waffengangs, das Mass des Schönen gewahrt. «Rebellion» mag darum dem westlichen Zuschauer weniger sensationell vorkommen als Kobayashis frühere Werke; der Film gewinnt aber auch an Zugänglichkeit.

Zugänglich ist «Rebellion» noch aus einem weiteren Grund. Handlung und Konflikt sind klar und überschaubar aufgebaut. Das kann dem fremden Betrachter nur willkommen sein, hat er es doch mit einer Welt zu tun, über die er wenig Vorkenntnisse mitbringt. Auch für den Japaner dürften freilich die gesellschaftlichen Gegebenheiten des frühen 18. Jahrhunderts vorwiegend historische Bedeutung haben. Es scheint aber Kobayashi am Historischen nicht allzuviel zu liegen; sonst dürfte er weder Sasahara zum so zweifelsfreien Verteidiger einer individualistisch verstandenen Menschlichkeit machen, noch seine Gegner so eindeutig negativ abstempeln. Mit dieser vereinfachenden Verteilung von Hell und Dunkel kommt er heutigen Vorstellungen entgegen, denen die gesellschaftlichen Normen jener fernen, fremden Welt unverständlich geworden sind. Es geht Kobayashi also vor allem darum, den Zuschauer zur Anteilnahme am Kampf um die Menschlichkeit zu veranlassen. Das gelingt seiner kraftvollen Schilderung sicher. Bloss bleibt die Schwierigkeit, dass in unserer Welt die Menschlichkeit zwar nicht weniger, aber anders bedroht ist. Da könnte den Zuschauer die Versuchung ankommen, sich vor dem Film mit dem Gedanken zu trösten, dass die Feudalsysteme inzwischen ja hier wie in Japan überwunden sind. Das Thema wäre dann am Kinoausgang erledigt. Wenn er den Film dagegen als Gleichnis nimmt, das er für sich zu «übersetzen» weiss, dann freilich gibt ihm «Rebellion» mehr als blosse Erbauung. ejW

L'inconnu de Shandigor (Der Unbekannte von Shandigor)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Frajea-Film; Verleih: Parkfilm; Regie und Buch: Jean-Louis Roy, 1967; Kamera: Roger Bimpage; Musik: Alphonse Roy; Darsteller: Marie-France Boyer, Ben Carruthers, Howard Vernon, Jacques Dufilho, Daniel Emilfork und andere.

Jean-Louis Roy (Jahrgang 1938) gehört zu den besten Regisseuren des westschweizerischen Fernsehens. 1964 erhielt er für die musikalische Komödie «Happy End» die «Goldene Rose» des Fernsehfestivals von Montreux. Dieser Preis ermöglichte es ihm, mit bescheidenen Mitteln seinen ersten Langspielfilm zu realisieren, der zur ersten westschweizerischen Filmproduktion internationalen Charakters wurde. «L'inconnu de Shandigor» verdient als perfekte professionelle Leistung und als — eher rarer — welscher Film Interesse und Anerkennung.
Roy erzählt an sich eine banale Agenten- und Spionagegeschichte. Der Wissenschafter Herbert von Krantz, der den Annulator, eine Superwaffe zur Zerstörung aller herkömmlichen Atomwaffen, erfunden hat, sitzt wie eine Spinne in seiner unheimlichen Villa, wo er despotisch und halb wahnsinnig die Pläne, seine Tochter und einen Assistenten überwacht. Drei Spionageorganisationen (Amerikaner, Russen und die «Glatzköpfigen») interessieren sich für die Wunderwaffe, wobei sie sich gegenseitig in die Quere kommen und umbringen. Weiter geht aber die Übereinstimmung mit den üblichen Agentenfilmen kaum. Jean-Louis Roy hat eine höchst ungewöhnliche Persiflage auf diese Filme geschaffen, weil er deren Klischees und Versatzstücke übersteigert und verfremdet hat, indem er sie in einer Welt des fantastischen Realismus' ansiedelte. Auf Logik und Zusammenhänge der Handlung wird weitgehend verzichtet, der Zuschauer soll sich das groteske, von bizarr-mysteriöser Poesie und fantastisch wirkendem, aber natürlichem Dekor erfüllte Mosaik selbst zusammensetzen. Dem Zuschauer wird keine Identifikation erlaubt, der rasche Wechsel der Schauplätze und die sprunghafte Handlung führen eine aufkeimende romanhafte Spannung immer wieder ins Leere. Klischees werden als solche kenntlich gemacht und dadurch zerstört.
«L'inconnu de Shandigor» steht weit über jenen Agentenfilm-Parodien, die sich zwar ein ironisch-humoristisches Mäntelchen umhängen, dabei aber mit den gleichen Klischees operieren. Roys Werk ist eine vor allem optisch fesselnde, intelligente Mischung aus realistischem Spionagefilm, groteskem Gruselfilm und Science-fiction. Hervorragend ist die Leistung des Genfer Kameramannes Roger Bimpage, der eine eindringliche, mysteriöse, ästhetisch ausgeklügelt gestaltete Atmosphäre schaffte. Auf überraschende und gelungene Weise sind Musik (Alphonse Roy, Vater des Regisseurs) und Geräusche verwendet. Ausgezeichnet werden die Schauspieler ihren Rollen, zum Teil recht seltsamen und exotischen Figuren, gerecht. Dass der Film trotzdem nicht immer trägt, liegt vor allem an der intellektuellen Konstruktion, die manchmal zum Selbstzweck wird, und an dem optisch raffinierten Stil, der gelegentlich zum kunstgewerblichen Aesthetizismus erstarrt. Trotz dieser Schwächen ist «L'inconnu de Shandigor» als vielversprechende Talentprobe eines welschen Filmautors zu schätzen. ul.

A paty jezdec je strach (Der 5. Reiter ist die Angst) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Sigma, Filmstudio Barrandov; Verleih: Parkfilm; Regie: Zbynek Brynych, 1965; Buch: Hana Belohradska, Z. Brynych, nach einer Novelle von H. Belohradska; Kamera: Jan Kalis; Musik: Jiri Sternwald; Darsteller: Miroslav Machacek, Olga Scheinpflugova, Zdenka Prochazkova, Josef Vinklar, Eva Svoboda und andere.

Zbynek Brynych ist bei uns bekannt geworden durch seinen erschütternden KZ-Film «Transport ins Paradies» (Fb 1/65). Seit dem Erscheinen dieses einzelnen Zeugen einer künstlerisch bedeutsamen tschechoslowakischen Produktion sind Jahre ver-

gangen, und die Szene hat gewechselt. Eine jüngere Generation und die politische Aktualität haben dem tschechoslowakischen Filmschaffen zu einer Resonanz verholfen, wie sie sonst nur die Grossen unter den Produktionsländern geniessen. In dieser Situation erreicht uns ein zweiter – auch nicht mehr ganz neuer – Film von Brynych. Er zeigt, dass das Schaffen der ältern Generation sich in der Tschechoslowakei neben demjenigen der Jüngeren kontinuierlich weiterentwickelt und keineswegs etwa stagniert. Im Formalen ist Brynych eigenwilliger, radikaler geworden. Es gelingt ihm darum nicht nur, nochmals eine Erfahrung der Nazi-Schreckenszeit so eindringlich zu schildern, dass die Anspielung des Titels auf die Apokalypse (mit ihren vier Reitern) nicht übertrieben erscheint; die Stilisierung hebt den Stoff zudem aus seiner historischen Beschränkung hinweg ins Zeitlose.
Wiederum ist also die Rede von Krieg, Okkupation, Verfolgung und Antisemitismus. In Prag, zur Zeit der deutschen Besetzung 1942, leben die Juden unter der ständigen Todesdrohung, gleichsam auf Abruf. Brynych erspart sich eine Erläuterung der grösseren Zusammenhänge, sie sind, soweit notwendig, bekannt. Stattdessen rückt sein Objektiv ganz nahe an die Situation der immerwährenden Angst heran, in der hier Menschen leben – oder im Grunde schon aufgehört haben, in menschlicher Weise zu leben. In der Vergrösserung, künstlerisch geformt mit expressiven Mitteln, ergibt sich ein kafkaeskes Bild: Eine Welt im Banne des Terrors stöhnend, schwitzend, delirierend, ermattet in Angst. Die Bewohner eines zweimal von den Schergen der Macht heimgesuchten Mietshauses und die in einem Vergnügungslokal Vergessen Suchenden, sie unterscheiden sich kaum mehr von den Insassen des Irrenhauses, so entstellt sie die Angst. Diese Stationen passiert der Zuschauer mit Dr. Braun, einem jüdischen Arzt, der allerdings seinen Beruf längst nicht mehr ausüben darf. Auch Braun ist gehetzt, geängstigt, mit seinen Nerven am Äussersten. Aber er rafft sich auf zu einer brüderlichen Tat. Gefährdeter als andere, wagt er dennoch, einen verwundeten Widerstandskämpfer zu operieren, zu verstecken und zu pflegen. Er bietet dem Terror die Stirn, bis der Mann in Sicherheit ist. Als feiger Verrat ihn den Häschern ausliefert, gibt er sich selbst den Tod, mit einer Geste, die nicht heroisch ist, aber doch besagt, dass er das Mögliche geleistet, sich als Mensch nicht ganz aufgegeben hat.
Trost liegt in diesem Schluss des Films nicht. Er zeigt bloss, dass und wie ein Mann im zermürbenden Terror der Angst untergeht. In ihrer Eindringlichkeit vermeidet Brynychs Schilderung Erbauung und Pathos; sie wirkt nur bedrückend, würgend, niederschmetternd. Da hält es schwer, über Einzelheiten zu rechten. Dass der Autor die Sprache gefunden hat, die Apokalyptisches zu fassen vermag, besagt genug. Einzig die Szenen in einem Nazi-Bordell genügen diesem Anspruch nicht; sie sind nicht nur reichlich lang geraten, sondern veräusserlichen die Thematik auch. Man lässt sich berichten, der Italiener Ponti habe diese «Beigabe» für den Export verlangt. Triumph der freien Wirtschaft? Auch das ist ein Grund zum Nachdenken bei einem Film, der sonst kompromisslos und packend bitterste menschliche Erfahrung in künstlerisch reife Form bringt. ejW

Yellow submarine (Das gelbe Unterseeboot) II. Für alle

Produktion: Apple Films, King Features; Verleih: Unartisco; Regie: Georg Dunning, 1968; Buch: Lee Minoff, Al Brodax, Jack Mendelsohn, Erich Segal; Kamera: John Williams; Künstlerische Leitung und Designs: Heinz Edelmann; Musik: The Beatles.

Ein wunderbarer Film, dieser Beatles-Streifen! Weil jedoch nicht alle im Publikum so denken, schlägt ein deutscher Rezensent vor, man solle sich diesem abendfüllenden Trickfilm der vier Pilzköpfe auf eine vielleicht etwas altmodische und passive Art und Weise, nämlich instinktiv, intuitiv, neugierig, gutgläubig, befreunden. Der Rat scheint mir richtig, die Methode dürfte Erfolg haben.
Das Phänomen, dass bei diesem Film mehr Leute als üblich das Kino vorzeitig verlassen, ist symptomatisch für den gegenwärtigen Stand unserer «Filmkultur». Einen

Bergman- oder einen Antonioni-Film hat man inzwischen, seiner geistigen (lies: weltanschaulichen) Relevanz wegen, ernst zu nehmen gelernt. Den späten Truffaut, den Lester der Beatles-Filme und ein Werk wie «Yellow Submarine» hingegen akzeptiert man nicht. Es fehlt ihnen der geistige Überbau, es fehlen die für «Kultur» notwendigen Probleme. Von echter Filmkultur darf man meines Erachtens indes nicht sprechen, solange ein Film wie dieser ausgeklammert werden muss. Denn wohlgemerkt, hier handelt es sich nicht um eine Frage des Geschmacks, sondern um die Fähigkeit, künstlerische Form, geformten Geist dort wahrzunehmen, wo er ist — auch in einem «Unterhaltungsfilm».

Die Story bildet hier nur den roten Faden, um elf Episoden einer Pop-Odyssee, elf Songs der Beatles zusammenzuhalten. (Mit Ausnahme von vier Titeln sind alle Hits auf den beiden Langspielplatten «Revolver» und «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» enthalten.) Die vier — John, Paul, George und Ringo —, die als spleenige Müssiggänger mitten in einer grauen Stadt ihren Liebhabereien nachgehen, werden ins Pfefferland gerufen. Denn hier wurde eine blumen- und musikliebende Bevölkerung spätviktorianischen Zuschnitts von den «Blauen Mieslingen», ihrem Chef, dem Assistenten Max und 99 Spiessgesellen, angegriffen. Bandleader Old Fred führt die Beatles im gelben Unterseeboot nach einer Unzahl bewegter, teils haarsträubender Abenteuer durch skurrile Meerreiche zu den Einwohnern des Pfefferlandes. Nachdem die Band in fantastischer Verkleidung ein Arsenal von Musikinstrumenten eingeschmuggelt hat, beginnt sie zur Melodie «All You Need is Love» ihren Kampf gegen die hartgesottenen «Blue Meanies». Wie könnte es anders enden: Die Beatles besiegen die Bösewichter und bekehren sie. Flower Power and Love! Musik, Glück und Liebe gibt es wieder!

Wie die Filmschaffenden diese (vielleicht etwas naive) Geschichte erzählen, ist jedoch das Erstaunliche. Sie machen eine «Bilder-Reise in den Vorraum des Bewusstseins» (Dietrich Kuhlbrodt). Vorerst stellt der Film ein meisterhaftes Farben- und Formenspiel dar, in dem Pop-Art und Op-Art gemischt werden mit Jugendstil und Psychodelic-Art, zeitweise gemahnend an Max Ernst und Salvador Dali und auf dem Gebiete des Zeichentrickfilms lediglich zu vergleichen mit Walerian Borowczyks «Le théâtre de Mme et M. Kabal». Verantwortlich für das Optische zeichnen der deutsche Grafiker und Designer Heinz Edelmann und seine 33 Mitarbeiter. Der Film stellt eine Enzyklopädie der Nonsens-Poesie dar, Witze enthaltend, die übersetzbar sind, und solche, die man nur im Englischen versteht. Die Verantwortung dafür tragen die Drehbuchautoren Lee Minoff, Al Brodax, Jack Mendelsohn und der Harvard-Professor(!) Erich Segal. Als Regisseur zeichnet George Dunning. Obwohl die Beatles selbst nur wenig am Film gearbeitet haben und nur in einer einzigen Sequenz auftreten, sind sie nach meiner Meinung doch die eigentlichen Schöpfer des Films. Denn diese Mischung von absurdem Humor, überschäumender Fantasie, von schwärmerischer Romantik und gleichzeitig romantischer Ironie trägt das Firmenzeichen der Beatles. Zu belegen ist dies anhand der Schallplatten (siehe dazu «Orientierung», 17/67 und 15—16/68) und der zwei Bücher von John Lennon: A spaniard in the works» (Ein Spanier macht noch keinen Sommer) und «In his own write» (In seiner eigenen Schreibe). Das Erstaunlichste an diesem Werk jedoch ist die vollendete Oekonomie im Einsatz der verschiedenen filmischen Mittel.

Faszinierend die Bild-Musik für «Lucy in the Ski with Diamonds»! Frappierend der optische Grundeinfall bei «Nowhere Man»! Fantastisch die Verbildlichung von «All you need is Love», des vielleicht schönsten Beat-Song überhaupt! Doch halt, ich will niemandem die Sucher- und Entdeckerfreuden bei diesem Film, der die Einfälle zehn üblicher Lustspielstreifen enthält, nehmen!

Nachdenklich stimmt nur, dass viele dieses Glitzern, Flirren, Leuchten und Strahlen des Witzes, das heisst des Geistes, nicht erkennen. Schade! Es seit zwar eingestanden: Der Film steht und fällt also auch mit dem Verständnis für die Beatles. Doch dazu nur die Stimme des amerikanischen Komponisten und Dirigenten Leonhard Bernstein: «Verachtet mir die Beatles nicht! Die Beatles-Musik ist so rein und elementar wie eine Bachfuge.» Anzufügen bleibt nur: «Yellow Submarine» ist ein Film der Beatles! hst

Produktion: Houwer-Film; Verleih: Rialto; Regie: Johannes Schaaf, 1967; Buch: Günter Herburger, J. Schaaf; Kamera: Wolf Wirth; Musik: George Gruntz; Darsteller: Helga Anders, Christof Wackernagel, Rosemarie Fendel, Alexander May und andere.

Ein sechzehnjähriger Junge lebt in einem Westberliner Jugendheim und verletzt eines Tages die ungeschriebenen Gesetze dieser kleinen Gemeinschaft: Er hat eine Pistole gestohlen und weigert sich nun, das Versteck preiszugeben. Mit Gewalt versuchen die anderen Jungen ihn zum Reden zu zwingen, doch die Folterung wird abgebrochen; der Adoptivvater holt ihn ab. Er und seine Frau haben keine eigenen Kinder und wollen dem Jungen ein neues «Heim» geben. Aber diese neue Gemeinschaft bringt auch neue Spielregeln mit sich, die von dem Jungen nicht anerkannt werden oder Widerstand bei ihm hervorrufen. Im Haus seiner Adoptiveltern will man ihn bald zu einem ersten Liebeserlebnis mit der neunzehnjährigen Nichte provozieren. Das Mädchen durchschaut das Spiel und nützt es zu seinem Vorteil. Der Junge ist in seinen Gefühlen verletzt, wieder bleibt er in einer Umwelt allein, die ihn nicht versteht. Er holt seine Pistole. Am Sonntag unternimmt die Familie den üblichen Spaziergang. Plötzlich zieht der Junge seine Pistole und erschiesst ohne ersichtlichen Anlass seinen Adoptivvater. Im verlassenen Wilmersdorfer Hallenschwimmbad, wo er sich (laut Eigendarstellung in den Filmunterlagen) «frei schwimmt», wird er von der Polizei gestellt.

Johannes Schaaf, durch eine Reihe von Fernseh-Inszenierungen bekannt geworden, und Günter Herburger, arrivierter junger Literat, schrieben zusammen nach einer Idee Herburgers das Drehbuch (erschienen in «Film», 10/67): Sie schufen eine junge Welt, in der Pop und Jazz, Moped und Fussball Hauptinteressengebiete sind, legten die Rollen des Jungen und des Mädchens real an, machten beide glaubwürdig, weil authentisch. Beide haben die generationstypische Einstellung zur Erwachsenenwelt: Sie verachten deren Vertreter nicht, sie ignorieren sie einfach. Der Junge antwortet auf Fragen oder Feststellungen des Adoptivvaters fast überhaupt nicht, das Mädchen reagiert auf die Äusserungen seines Onkels nur brummig und kurz. Beide leben wie in einem Ghetto jugendlicher Unabhängigkeit und jugendlichen Rechts auf eigenen Lebensstil, die jenseits dieses selbstauferlegten Ghettos existierende Welt der Erwachsenen besitzt für sie keinen Realitätswert, mithin auch keine Autorität. Sie haben sich in ihrer Welt etabliert, sie erkennen die Spielregeln der Erwachsenenwelt nicht an. Dennoch versteht das Mädchen, die Übereinkünfte für seine eigene Zwecke zu nutzen, während der Junge sich gegen diese Übereinkünfte sperrt und das Vorhandensein der Spielregeln aus seiner eigenen Vorstellungswelt verbannt. Der Kontakt, der in der Idee wohnen mochte, wurde offenbar bereits im Drehbuch (unfreiwillig?) entschärft, in der Inszenierung vollends ausgemerzt: Konfliktsituationen konnten sich glaubwürdig nur ergeben, wo Partner sich auf gleichen Bewusstseins- und Erlebnisebenen begegneten. Nichts von alledem in Schaafs Film. Während er die junge Welt real anlegte, gerannen ihm die Vertreter der Erwachsenenwelt zu Klischee-Figuren, zu Karikaturen. Der Junge und das Mädchen müssen zwei Pappkameraden ignorieren, sie haben keine echten Gegner oder Partner mehr. Der Adoptivvater ist (wie in diversen Filmen der jungen deutschen Welle) Industrieller, erfolgreich, saturiert, mit einem kleinen, aber deutlichen Gelüstkomplex in der Hinterhand (er richtet sich auf seine Nichte, die ihn freilich «ablaufen» lässt), er gibt sich trotz Ablehnung durch den Jungen unablässig gütig und geduldig. Herburger und Schaaf haben diese Güte-und-Geduld-Strähne eifrig strapaziert, bis beide Verhaltensweisen zu guter Letzt absolut unglaubhaft sind – ebenso wie der Habitus der Adoptivmutter: Sie schwankt zwischen dem Unmut über den geplanten Seitensprung des Mannes mit der eigenen Nichte und der Hörigkeit einer älteren Ehefrau mit sexueller Torschlusspanik. Nicht wenige Zuschauer werden den überraschenden Schuss des Jungen auf seinen Adoptivvater als erlösend empfinden (wenn auch wider Willen): Eine Null wird ausgelöscht. Sein Tod ist Sühne für mangelndes Ver-

ständnis, für Heuchelei, für Kuppelei, zugleich aber widersinnig in der vermeintlichen Zufälligkeit: Es bleibt offen, ob und inwieweit der Junge sich durch die Tat befreit, von der Besudelung «gereinigt» hat.
Herburger/Schaafs Film ist freilich mehr als nur Darstellung eines beliebigen Einzelschicksals. Zwar ist er nicht exemplarischer Fall, Modellfall einer Auseinandersetzung der Generationen, wohl aber präziser Bericht einer Situation. Die Autoren enthalten sich nicht nur eines Kommentars, wie er in modernen Filmen nur zu bereitwillig immer wieder angeboten wird, sondern auch einer eigenen Stellungnahme. Sie liefern statt dessen eine exakte Bestandesaufnahme, Momentaufnahmen. Sie analysieren nicht, sie referieren, distanziert und doch bei aller Distanz spürbar engagiert. Und sie geben nicht nur eine Anatomie eines vereinzelten Vorfalls, sie geben zugleich ein Bild Berlins. Es ist nicht das liebenswürdige oder politisch in der Wolle eingefärbte Prospektbild der «Insel im Roten Meer» (wiewohl die Mauer wiederholt ins Bild kommt), nicht jenes Berlin, das laut Werbeslogan «eine Reise wert ist», sondern ein in die Realität gefiltertes Bild dieser beiden Berlin. Die Mauer wird zum Tatbestand und zugleich zum Anlass für ein makabres Spiel des Jungen: Er wirft eine an einer Schnur befestigte Harke über die Mauer und zieht an der Schnur, bis die Harke an den Alarmdrähten zerrt — alsbald setzt auf der anden Seite ein Feuerwerk von Leuchtraketen ein. Für den Jungen ist es keine Provokation mit politischen Vorzeichen, sondern ein riesiges Foppen. Die Mauer wird ausserdem zum Objekt eines gegängelten Tourismus, dessen hochformatige Sightseeing-Omnibusse, überdimensionalen Aquarien gleich, die Trennlinie zweier Welten umkurven, Kameras klicken, Gruppenfotos werden angefertigt, «fotogener» Hintergrund: die Mauer. Herburger und Schaaf dementieren so die Legende von der Fronstadt, vom Vorposten der Freien Welt, indem sie unverzagt die reale Beziehung der Menschen zu einem inzwischen heroisierten Tatbestand vorzeigen. Anteil an diesem gelungenen Dementi hat vor allem die Fotografie Wolf Wirths: Hier ist er aus den Vorschriften einer aufs Genüssliche gezielten Inszenierung Rolf Thieles befreit, hier darf er die Kamera als Handwerkszeug benutzen, um Reales in Filmbilder zu übersetzen, die ihre Wirkung aus der Authentizität des Blickwinkels beziehen. Fd

---

The Thomas Crown affair (Thomas Crown ist nicht zu fassen) III. Für Erwachsene

Produktion: Mirisch/Simkoe/Solar; Verleih: Unartisco; Regie: Norman Jewison, 1967; Buch: A. R. Trustman; Kamera: H. Wexler; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Steve McQueen, Faye Dunaway, Paul Burke, J. Weston und andere.

Mit seiner ersten Szene springt der Film in die Kriminalgeschichte hinein, in der ein gerissener Geschäftsmann einen Bankraub inszeniert, um seine Millionen etwas zu vermehren. So dynamisch wie der Start verläuft dann freilich der Rest des Films nicht. Schon bald gibt sich Regisseur Jewison extravagant und jongliert bei Übergängen mit kleinen Bildfensterchen auf der Leinwand herum, um nicht brav der Reihe nach erzählen zu müssen. Der Coup gelingt jedenfalls, die Millionen werden in einen Schweizer Banktresor versenkt, und die Polizei von Boston ist am Ende ihres Latein. Die Versicherung jedoch, die den Schaden berappen muss, hat eine Spezialistin für aussichtslose Fälle in Reserve. Die Dame läuft herum wie ein Mannequin in einem Modeblatt, hat Sinn für den «Charakter» eines Verbrechens und «fühlt» im richtigen Moment, wer der Täter ist. Ihre Mittel freilich sind nicht zimperlich: Mit Kindesentführung und Erpressung stellt sie einem Gehilfen nach, den Boss selbst versucht sie mit ihren Reizen zu umgarnen. Soweit wirkt der Film lediglich spannend, mit gelegentlichen Ansätzen zu ironischer Auflockerung. Nachdem sich Verfolgerin und Verfolgter aber gefunden und beschnuppert haben, wird es seltsam feierlich. Bei einer symbolischen Schachpartie, deren gedämpfte Spannung erotisch angeheizt wird, beginnen Kamera und Musik zu zelebrieren. Während die Handlung nur noch langsam vorankommt, umkreist die Schilderung ausgiebig das zwischen Belauerung

und Zuneigung schillernde Verhältnis der Gegenspieler. Das Ende ist tragisch: Der Kampf ums Geld lässt für Liebe keinen Raum, mit schmerzverzerrtem Lächeln gehen die beiden ihre Wege. Mag sein, dass Jewison einfach mit der Atmosphäre seines Films den Zuschauer fesseln wollte. Wie er aber die «Geld kommt vor Moral»-Mentalität nicht nur ausspielt, sondern auch noch mit Seelenschmerz garniert, das wirkt gelinde gesagt bombastisch und verdirbt den Kriminalfilm zum Pseudo- Drama. ejW

Baisers volés (Geraubte Küsse) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Films du Carosse, United Artists; Verleih: Unartisco; Regie: François Truffaut, 1968; Buch: F. Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon; Kamera: Denys Clerval; Musik: Antoine Duhamel; Darsteller: Jean Pierre Léaud, Claude Jade, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel, Delphine Seyrig, Michel Lonsdale, André Falcon, Harry Max und andere.

Was ist aus den stürmischen Begründern der «nouvelle vague», die auszogen, das Kino und die Welt zu verändern, in einem kurzen Jahrzehnt geworden? Chabrol wurde zum kommerziellen Routinier, Malle desgleichen, Godard hingegen verbiss sich förmlich in sein zeit- und gesellschaftskritisches Engagement und in ein wildes formales Experimentieren, das unmittelbarer Ausdruck der Krise ist, in der sich für ihn Welt und Kunst befinden. Zwischen diesen Extremen des Unverbindlichen und des Verbindlichen bewegt sich, von Mal zu Mal schwebender, ironischer, schillernder, François Truffaut. Sein jüngster Film vollends, eine elegante Fingerübung des Heiteren, wendet sich vom Gängigen des Sensations- wie des Schockkinos mit maliziösem Lächeln ab, kehrt Chabrol, Malle und Vadim, ihren Zynismen, ihrem Schwulst und ihrem Suspence ebenso den Rücken wie dem intellektuellen Revolutionsgeist Godards.
Truffaut siedelt, fern jedem modischen Kommerz, aber fern auch jedem modischen Geniestreich, seine neueste Story, geradlinig und beschwingt erzählt, zwar im heutigen Paris an; aber er sieht es auch durch die Augen eines René Clair, eines Jacques Becker: ein Kinostück von heute im New Look von gestern gewissermassen, verspielt, zärtlich, dezent-frivol, voll der vertrautesten Schauplätze, ein einziges optisches Chanson — und in was für deliziösen Farben! Berichtet wird darin von einem jungen Mann, der in allen Berufen versagt, Geliebter einer vermögenden Schuhhändlerin wird und auf allen erdenklichen Umwegen doch noch zu seiner Jugendgespielin und seinem stillen, bescheidenen Glück hindurchfindet.
Diesen jungen Mann spielt mit dem ihm eigenen unnachahmlichen Understatement Jean-Pierre Léaud, der vor genau 10 Jahren den unverstandenen Jungen in Truffauts Spielfilm-Erstling «Les 400 coups» (Fb 18/59) darstellte. Aus dem «komplizierten Fall», der Polizei- und Fürsorgebehörden mit Sorge erfüllte und dem Regisseur Anlass zu sozialkritischem Raisonnement bot, ist ein charmanter, problemloser Bursche geworden, der zwar keine geraden, aber auch keine eigentlich krummen Wege geht. In dieser demonstrativen Wandlung mag mancher eine Konzession, vielleicht auch eine Resignation entdecken, aber für Truffaut ist sie vielmehr ein Programm, ja ein Postulat: er konfrontiert mit der rebellischen, kontestationssüchtigen Jugend von heute, die alle Massenmedien mit ihrer anmassend vitalen Präsenz zu sprengen droht, einen «anachronistischen» Burschen, der die Pubertätsschwierigkeiten überwand und nun langsam in ein bürgerliches Durchschnittsleben einpendelt, indem er versucht, sich und ein Mädchen auf durchaus altväterische Art glücklich zu machen: das und nicht mehr. Und Truffaut schenkt ihm seine ganze, freilich ironisch unterkühlte Sympathie.
Das ist gewiss ein Verrat am Engagement, vielleicht sogar eine Verdrängung gesellschaftlicher Realitäten — aber höchst bewusst und absichtsvoll. Truffaut als Reaktionär also? Vielleicht — aber aus Überzeugung, die freilich so unkämpferisch ist wie nur möglich, vielmehr sehr verspielt: Ein reflektierter romantischer Genuss! JsK.