

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1966)
Heft: 1

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 24.12.2024

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

Filme

La vie à l'envers

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Davis Film; Verleih: Columbus; Regie und Buch: Alain Jessua, 1965; Kamera: J. Robin; Musik: J. Loussier; Darsteller: Ch. Denner, A. Gaylor, J. Yanne und andere.

Ein etwas starrer Blick, das ausdruckslose Lächeln, die manirierte Leichtigkeit der Bewegung, das sind die einzigen und nicht sehr auffälligen Eigenheiten des jungen Mannes, dessen gepflegte und diskrete Erscheinung durchaus nichts vermuten liesse, was die Grenze des Alltäglichen überschritte. Dennoch überschreitet Jacques eine Grenze, die, wie er wähnt, die Menschen in dieser trüben Welt festhält und sie vom Glück trennt, das in ihnen selbst für sie bereitliegt. Alles hängt nur vom Vermögen ab, sich zurückzuziehen aus der Welt in sein Inneres. Durch Zufall ist er diesem «Glück» auf die Spur gekommen. An einem Nachmittag hat ihn in einem Augenblick der Ruhe und der inneren Abwesenheit plötzlich ein neuartiges Wohlgefühl erfasst. Seitdem hat er diesen Zustand wieder herbeizuführen gesucht, sich darin geübt, bis er gänzlich hinübergelangen ist auf die «andere Seite» des Lebens. Die Welt und die Menschen, die ihm auf die Nerven gegangen sind und die ihn nicht verstanden haben, ist er losgeworden, er führt ein glückliches Dasein in seinen vier Wänden, und sein einziger Wunsch ist es, dass der Zustand möglichst von langer Dauer sei. Dass die Wände die Mauern eines Hauses für Geisteskranke sind, nimmt er nicht zur Kenntnis.

Eine Krankengeschichte also? Gewiss, vom Schluss her gesehen präsentiert sich der Film als solche. Vor den Augen des Zuschauers vollzieht sich schrittweise die Abkapselung des jungen Mannes von der Umwelt. Von der Überdrüssigkeit gelangt er über die Gleichgültigkeit zur völligen Abwesenheit, in einer Entwicklung, von der unklar bleibt, wie weit Jacques sie gesucht hat, wie weit er sie nur erduldet. Seine Einbildungskraft gewinnt allmählich die Übermacht über die Sinneswahrnehmungen, die Welt wird für ihn «verfügbar», er fühlt sich befreit von den Grenzen von Zeit und Raum. Für die Welt freilich ist er in die Irre gegangen, sein Verhältnis zu ihr ist gestört. In ihren Augen ist er ein Kranker. Krankheitsgeschichten, klinische Fälle sind auf der Leinwand meist problematisch. In ihrer Abwegigkeit, als aussergewöhnliche Fälle, haben sie etwas Unverbindliches an sich, das sie zur blossen Kuriosität stemmelt. In der filmischen Rekonstruktion geraten sie allzu leicht in den Sog einer auf das Publikumsverständnis zugeschnittenen Dramaturgie. Amerikanische Aussen-seiter-Werke, die sich in neuerer Zeit mit dem Thema befasst haben, etwa «David und Lisa» oder der in Cannes 1965 gezeigte Nachwuchs-Film «Andy», leiden an solchen Schwächen. Auch der junge Franzose Alain Jessua meidet nicht überall die Gefahren seines Stoffes. Wo er das innere Erleben des Jacques unmittelbar optisch auszudrücken versucht, mit Hilfe von technischen Vorkehrungen, wie Überbelichtung, Rücklauf und Unschärfe, wird er unglaubwürdig, weil sein Verfahren der Dimension der Einbildung nicht angemessen ist. Andererseits hat sich aber Jessua einen Fall ausgesucht, der, wie sein Versuch auf weite Strecken beweist, im Film darstellbar ist: nicht den Fall eines durch die Krankheit schrecklich entstellten Menschen, dessen Manifestationen inneren Lebens unheimlich und zugleich rührend wären, sondern denjenigen sozusagen eines «kleinen Spinners», der von unscheinbaren Verschrobenheiten sich langsam hineinbohrt in den Zustand der Ver-rücktheit. In der Schilderung der Symptome erreicht Jessua Überzeugungskraft. Dabei lässt er den Zuschauer nicht aus Distanz beobachten, wie die Krankheit allmählich sich des jungen Mannes bemächtigt. Sie wird als solche erst gegen Schluss hin eindeutig erkennbar, dort eben, wo der Film sich als Krankheitsgeschichte entpuppt. Zuvor aber erlebt die Kamera mit dem jungen Mann die Welt als eine verdriesslich-blasse, die Menschen als enervierend widerwärtig. In seiner ersten Hälfte vor allem gewinnt der Film darin eine beängstigende Wirklichkeitsnähe. Er geht von Erfahrungen aus, die durchaus noch allgemein, nicht nur die eines Einzelfalles sind: eine innere Ziel- und Span-

nungslosigkeit in einer recht komfortabel gewordenen Kleinbürgerwelt; der Rückzug ins Schneckenhaus der Selbstgefälligkeit und Selbstgenügsamkeit; die innere Trägheit, die den Hürden im zwischenmenschlichen Verkehr ausweicht; das allmähliche Abgleiten aus solchen Haltungen in die Verneinung der Welt ausserhalb der eigenen Person. Es gelingt Jessua, die Schilderung dieses Vorganges so sehr in der Schwebe zu halten, dass es weithin offen bleibt, ob sein Held über die Welt hinauswächst oder eben in die Irre geht. Das Zwielfichtige, das solcherart über den Film sich legt und in seinem Hauptdarsteller Charles Denner unmittelbar Gestalt annimmt, macht die Faszination der Studie aus, die unter diesem Aspekt nun doch den Rahmen der Krankheitsgeschichte sprengt, in der Schilderung der inneren wie der äusseren Situation des Protagonisten eine gewisse Verbindlichkeit erlangt und so den Zuschauer zur Stellungnahme herausfordert. ejW

Tonio Kröger

III. Für Erwachsene

Produktion: Seitz-Mondex; Verleih: Emelka; Regie: Rolf Thiele, 1964; Buch: E. Mann, E. Flaiano, nach Thomas Mann; Kamera: W. Wirth; Musik: R. Wilhelm; Darsteller: J. Cl. Brialy, N. Tiller, W. Hinz, R. Forster, W. Giller und andere.

Dieser Tonio Kröger scheint ein dubioser Fall zu sein. Nach der Empfindsamkeit seiner Jugend lässt er sich in Italien als intellektueller Beau von einer Atmosphäre morbider Triebhaftigkeit einhüllen, kehrt grüblerisch wieder in den Norden zurück, besucht unerkant die Stätten seiner Kindheit und wird aus deren nebliger Wehmut nach kurzem Aufenthalt in die helle, von reinigender Seebrise durchzogene Dünenlandschaft eines nordischen Bades entlassen. Die Geschichte dieser Wanderung soll zugleich die Geschichte einer persönlichen Entwicklung sein, wie manche Dialogstellen und der Kommentar eines unsichtbaren Erzählers vermuten lassen. Aber sehr genau lässt sich das bei den eingestreuten orakelhaften Formulierungen nicht verfolgen. Da es also an der Genauigkeit fehlt, ist unverkennbar der dubiose Fall der Fall des Herrn Thiele. Denn Genauigkeit, Sorgfalt, Nuancen sind die besonderen Merkmale der Sprache von Thomas Mann. Auf der Basis der Gewissenhaftigkeit und der Sprachkultur gelangt der Dichter unter der locker gefügten Oberfläche seiner Erzählung zur minutiösen Aufzeichnung des Zwiespalts zwischen Bürger und Künstler. Solche Basis aber ist dem Regisseur Thiele nicht zu eigen, von ihm ist man sich Schnoddrigkeit gewohnt; die hämische Zeitkritik, mit der er zu hausieren pflegt, lebt gerade davon, dass sie Unterscheidungen verwischt und auf Nuancen verzichtet. Woher also sollte Thiele plötzlich die verfeinerte Kultur des filmischen Ausdrucks zur Verfügung stehen, deren es für einen «Tonio-Kröger»-Stoff bedürfte? Die Bedenkenlosigkeit, mit der im Dialog des Films die Formulierungen Thomas Manns mit solchen der Drehbuchautoren untereinandergemischt werden (nach ähnlichem Rezept ist auch die Musikkulisse zusammengestellt), ist bezeichnend und durch die Umschreibung «Frei nach ...» vielleicht juristisch, kaum aber künstlerisch gerechtfertigt. Dabei drängt sich der Vergleich zwischen Film und Vorlage unmittelbar auf, weil sich Thiele, abgesehen von einer gewissen Verschachtelung und einigen Beifügungen, recht genau an den Ablauf des äusseren Geschehens hält und offensichtlich nicht nach einer eigenständigen Neuschöpfung strebt. Aus naheliegenden Gründen gelangen aber die vom Dichter ausgesuchten Situationen in ihrer optischen Vergegenwärtigung längst nicht zu gleicher Aussagekraft, Thiele muss nachhelfen, verdeutlichen, damit auch vergrößern. Unter diesem Gesichtswinkel kann man die Szenen aus Tonios Kindheit noch am ehesten akzeptieren, während etwa der Spaziergang durch die nebelgebadete Stadt Lübeck mit der aus Thieles früheren Filmen bekannten Montage von Play-back-Szenen weit entfernt ist von der subtilen Ironie der Vorlage. Die Dialoge wirken hochgestochen, vorab etwa jene zwischen Tonio Kröger und Lisaweta Iwanowna, weil den aus der Vorlage herausgegriffenen Partien der vorbereitende Kontext fehlt und der die Atmosphäre nicht treffende Bildkörper des Films dafür keinen Ersatz bietet. Mitschuldig sind freilich auch die Schauspieler, die nur in Nebenrollen Akzeptables leisten, während Jean-Claude

Brialy (Tonio) und Nadja Tiller (Lisaweta) – unter Thieles Anleitung jedenfalls – als Fehlbesetzungen erscheinen. So gerät «Tonio Kröger» auf der Leinwand zu einem Porträt von verworrener Problematik, dem mit der Klarheit auch die Wahrfähigkeit abhanden gekommen ist. Wiewohl die Adaption mit ihren Vereinfachungen gerade auf ein weiteres Publikum zielt, beschert sie dem Zuschauer nichts als Langeweile. ejW

Les tribulations d'un chinois en Chine

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Ariane, Vides; Verleih: Unartisco; Regie: Philippe de Broca, 1965; Buch: Ph. de Broca, D. Boulanger, nach dem Roman von Jules Verne; Kamera: E. Séchan; Musik: G. Delerue; Darsteller: J. P. Belmondo, U. Andress, J. Rochefort, M. Pacome, V. Lagrange und andere.

Geringer noch als in den vorausgegangenen Filmen «L'homme de Rio» und «Un homme de compagnie» scheint der Anteil des Eigenständigen und Persönlichen von Philippe de Broca an dieser Produktion zu sein. Am ehesten wird man es noch im Handlungsskelett finden. Die Erziehung eines wohlstandssatten Jünglings zur Lebensfreude mit Hilfe von Widerwärtigkeiten und Gefahren geht von dem für de Broca bezeichnenden Gedanken aus, dass des Menschen Glück gar nicht dort zu Hause sei, wo es gemeinhin – auch auf der Leinwand – erträumt wird. Der chinesische «Philosoph», der diese Widerwärtigkeiten für den Helden inszeniert und sie zum unerlässlichen «Salz des Lebens» erklärt, wäre demnach das Sprachrohr des Regisseurs. Nun ist de Broca freilich alles andere als eine Moraltante, und wenn bei ihm schon von Moral die Rede ist, dann geht es nicht ohne Ironie ab. Das Spiel ist des Komödianten Vorrecht, und es hält in der Schwebelage, was sonst als schwerfällige «Essenz» des Zuschauers Verstimmung riskieren würde. So steht denn der bemitleidenswerte Jüngling am Schluss des Films so hilflos vor seinem Reichtum wie am Anfang. Dazwischen aber, und dafür scheint die Rahmengeschichte zu einem guten Teil nur den Vorwand abgeben zu müssen, liegt eine sich überstürzende Folge von bewegten Abenteuern, von akrobatischen Verfolgungsjagden durch die bunten Kulissen fernöstlicher Exotik. Die Inspiration dazu hat Jules Verne geliefert. De Brocas eigener Anteil daran ist die parodistische Verulkerung, die er in schier jeder Szene betreibt. Er zitiert mit der ihm und seinen Mitarbeitern (vorab dem Hauptdarsteller Belmondo) eigenen Gewandtheit vielerlei quer durch die Filmgeschichte, dem Kenner (und dem Snob) zur Freude, und verschont auch andere Bereiche der Kultur nicht. In den Einzelszenen trennt freilich nicht immer ein grosser Abstand die Parodie vom Vorbild. Zwar bleibt der Grundton des Films komödiantisch, neben ausgiebiger Slapstick-Turbulenz lässt sich de Broca manchen hübschen Gag einfallen, und mit lockerer Hand betreibt er immer wieder die heitere Verfremdung. Aber der Trick ist längst nicht mehr neu und nicht frei vom Verdacht, Vorwand zu sein. Man kann sich des Eindrucks jedenfalls nicht erwehren, dass de Broca den Modeströmungen kräftigen Tribut zolle und dabei immer weiter abkomme von der differenzierten Komik und der sympathischen Originalität seiner ersten Filme. Immerhin wird man ihm zugute halten dürfen, dass er, im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen von der «nouvelle vague», das elegante und geniesserische Spiel mit der Form nie unter falschem Vorwand treibt, sondern als Spass um seiner selbst willen deklariert. ejW

Battling Butler (Der Killer von Alabama / Der Boxer)

II. Für alle

Produktion: MGM; Verleih: Monopol; Regie: Buster Keaton, 1926; Buch: P. G. Smith, Ch. Smith, A. Boasberg, L. Neal, nach der Komödie von S. Brightman und A. Melford; Darsteller: B. Keaton, S. O'Neil, S. Edwards, F. McDonald und andere.

Im Ausland, vorab in Frankreich, ist heute ein Wachsen des allgemeinen Interesses an der amerikanischen Stummfilmgroteske festzustellen, das auch bei uns, durch das Fernsehen gefördert, einzusetzen beginnt. Die wohl wichtigste Neuentdeckung im Zuge dieser Entwicklung heisst Buster Keaton, «der Mann, der niemals lachte».

Er wird bereits heute von vielen als künstlerisch bedeutender denn Chaplin eingeschätzt.

Die Komik von Keaton, am reinsten enthalten in «General», «College», «Go west» und «Battling Butler», resultiert aus dem inadäquaten Verhalten des Protagonisten zu einer fremden Realität. Im «Boxer» sieht man gleich zu Anfang den verwöhnten Millionärssohn Alfred Butler, der vom Vater auf die Jagd geschickt wird, um ein ganzer Mann zu werden, von seinem hochherrschaftlichen Diener Martin betreut, in der Wildnis draussen speisen. Das Erste, was ihm vor die Flinte kommt, ist nicht ein Reh oder ein Hase, sondern ein junges, hübsches Mädchen. Millionärssohn im Camp, Luxuszelt für die Jagd, Flinte zur Brautschau – das sind drei komische Zusammenstellungen, wie sie in diesem Film noch mehrfach zu entdecken sind, in loser sketchhafter Form bei den Jagdabenteuern, zu einem Gleichnis verdichtet in den Boxkämpfen. Man vergegenwärtige sich etwa Keatons Schwierigkeiten beim Betreten des Rings, seine stur dem Trainer nachgemachten Bewegungen beim Üben, seine Flucht in die Arme des Sportlehrers! Der magere, kleine, schwächliche und bleiche Alfred wird von seinem Begleiter in der besten Absicht, dem Herrn seine Angebotete gewinnen zu helfen, als der Boxchampion Alfred Battling Butler ausgegeben. Und er, Alfred Butler, spielt diese Rolle mit Ernst und Hartnäckigkeit zu Ende, ja schlägt, nachdem der Champion den «Killer von Alabama» gebodigt hat, diesen selbst in einer rasanten Partie k.o., worauf er endlich seiner jungen Frau gestehen kann, dass er gar kein Boxer sei . . .

Keaton wurde einmal «ein früher amerikanischer Archetyp» genannt, ein Pionier, der auszieht, um Land zu gewinnen und sich dabei Gesetzmässigkeiten gegenüber findet, die er mit den mitgebrachten Kenntnissen nicht meistern kann. Er ist aber darüber hinaus die Verkörperung eines Allgemeinmenschlichen: ein Mensch versagt in einer ihm unbekanntem Lage oder – und das tut Keaton – lernt, ändert sich und versucht die neue Lage zu meistern. Diese soziologische Deutung weist auf etwas noch Tieferes: Keaton ist – wie auch sein Kollege Charlot – ein «homo viator», ein «Mensch auf dem Weg». Er ändert sich – im Gegensatz zu Charlot – auf seinem Gang durch das Leben, er handelt, erfüllt seine Aufgaben mit Pflichtbewusstsein und vollbringt Unerwartetes, ja Unglaubliches; denn er kennt ein konkretes Ziel: seine Geliebte. Und dieser Wille zum Leben, dieser «élan vital», ist wohl der geistige Grund der Kunst Buster Keatons. hst

Cheyenne autumn

II. Für alle

Produktion und Verleih: WB; Regie: John Ford, 1963; Buch: J. E. Webbs; Kamera: W. Clothier; Musik: A. North; Darsteller: R. Widmark, C. Baker, K. Malden, J. Stewart, S. Mineo, D. del Rio und andere.

Für den älter gewordenen John Ford sind im Grunde alle Dinge schon gesagt, die über den Wilden Westen zu sagen waren. Die Entwicklung des Genres, zu der er einst Wesentliches beigetragen hat, ist für ihn abgeschlossen. Als ein ausgesprochen erzählerisches Temperament hat er freilich keinen Anlass, deswegen nun auch sein Schaffen einzustellen. Nach der Art des erfahrenen, zu souveräner Handhabung seines Materials gelangten Mythen-Sängers kommt er immer wieder auf seine Themen und Motive zurück, um sie zu neuen Variationen zu verarbeiten und einem geschichtenhungrigen Publikum dazubieten.

«Cheyenne», die Geschichte des zusammengeschmolzenen Indianerstammes, der nach bitteren Enttäuschungen sich aufmacht, um in einem entsagungsvollen Marsch aus der Reservation in seine frühere Heimat zurückzukehren, ist vom Technischen her gekennzeichnet durch das Cinerama-Verfahren. Dabei erweist es sich, dass, wie schon Fords Anteil an «How the West was won» vermuten liess, das monumentale Bildformat diesem Regisseur keine Mühe macht. Es entspricht seinem statischen Bildstil mehr als irgendeinem anderen. Das Geschehen entwickelt sich in dekorativen Gemälden, die der Schaufröude grosszügig arrangierte Folklore und Landschaftskulisse bieten. Der Rhythmus ist bedächtig und erhebt sich oftmals zu pathe-

tischer Feierlichkeit. Das dramatische Gefüge besteht aus einer Reihe sich ablösender Verknotungen, die durch thematische Konstanten — den Marsch der Indianer und das Rassenproblem — verkettet sind, aber keine einheitliche, einem zentralen Höhepunkt zulaufende Kraftlinie formen. Dieser epischen Konzeption des zu zweieinhalbstündiger Länge geratenen (offenbar auch so noch gekürzten) Films wird jenes Publikum verständnislos gegenüberstehen, das nach bewegten und dramatischen Abenteuern verlangt. Ihm kommen allein die kontrastierend eingefügten Details entgegen, etwa die ziemlich lose angehängte parodistische Episode mit dem legendären Sheriff Wyatt Earp, wo Ford bedenkenlos den Schablonen des Genres huldigt.

Obwohl die Cheyennen auf ihrem Zug durch ödes und menschenverlassenes Land von der Armee verfolgt werden, kristallisiert sich das Interesse des Zuschauers nicht um ein grosses Kräftemessen zwischen Rot und Weiss. Den als vergleichsweise geschlossener Block erscheinenden Cheyennen steht ein durch die Indianerfrage in gegensätzliche Parteien aufgespaltenes weisses Lager gegenüber. Hier, unter den Weissen, spielen sich die eigentlichen Konflikte ab, für die gleichsam der Marsch der Verfolgten den tragenden Grund abgibt. Zwischen einer Quäkerin und einem Hauptmann, zwischen diesem und seinem Untergebenen, zwischen Kavallerie und Infanterie, zwischen Innenminister und Senatoren, zwischen Lagerarzt und Lagerkommandant und noch in anderen Varianten wird der Rassenkonflikt ausgetragen, bis die Indianer unter dem Schutze der Regierung zu einem friedlichen und würdigen Dasein in ihre angestammte Heimat zurückkehren können. Die Idylle, mit der Ford am Schluss aufwartet, wirkt ebenso schablonenhaft wie der Theatereffekt, mit welchem der Innenminister im letzten Augenblick die Vernichtung der Cheyennen verhindert. Neben künstlerischen Einwendungen, die in gleicher Weise noch an anderen Stellen zu machen wären, fordert dieser Schluss die Frage heraus, ob hier nicht das an Ford öfters beanstandete konservative, patriarchalische Denken durchbreche. Dahinter steht der Verdacht, dass die indianerfreundliche Haltung von «Cheyenne» und die Infragestellung des militärischen Gehorsams-Kodexes eigentlich nicht zu Ford gehören und vielleicht als Anpassung an gegenwärtig vorherrschende Tendenzen zu deuten seien. Indessen dürfte eine so simpel doktrinäre Ausdeutung Ford ohnehin nicht gerecht werden. Schon der kürzlich wieder erschienene «Fort Apache» (1947) ist in seiner Haltung «Cheyenne» vergleichbar. Widersprüche, die sich zu anderen Filmen ergeben, dürften ihre Erklärung letztlich darin finden, dass Ford eben kein Ideologe ist, sondern vornehmlich aus der erzählerischen Situation heraus gestaltet. Das führt ihn dazu, einer verhältnismässig realistischen Schilderung, die jedenfalls das von den Weissen begangene Unrecht ziemlich unverblümt zeigt und damit im heutigen Zeitpunkt unvermeidlich den Charakter einer Stellungnahme im akuten Rassenkonflikt annimmt, ein so unwirkliches und historisch unwahres Ende überzustülpen: Die Gesetzmässigkeit des Genres verlangt solchen Abschluss. Wird man demnach in der Beurteilung des humanitären Elements von «Cheyenne» differenzieren müssen, so bleibt anzuerkennen, dass Ford mit diesem Film ein gutes Beispiel für die gestalterische Integration des Cinerama-Verfahrens liefert.

ejW

Separata der folgenden vierseitigen Besprechung des Films «Kwaidan» können bezogen werden bei der Redaktion des «Filmberaters», Wilfriedstrasse 15, 8032 Zürich, und bei der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film, Postfach, 8022 Zürich. Preis für ein Exemplar 30 Rappen, für 100 Exemplare 25 Franken, plus Porto.

Kwaidan

Japanische Gespenstergeschichten

1. Teil:

In einer Teetasse
(Chawan no naka)
Die Geschichte von Hoichi
(Mimi-nashi Hoichi)

2. Teil:

Die Schneefrau (Yuki-Onna)
Die Täuschung (Kurokami)



Produktion: Shigeru Wakatsuki für Ninjin Club-Bungei; Verleih: Columbus Film KG; Regie: Masaki Kobayashi, 1964; Drehbuch: Yoko Mizuki, nach Kurzgeschichten von Lafcadio Hearn; Kamera: Yoshio Miyajima; Musik: Toru Takemitsu; Darsteller: Tatsuya Nakadai, Rentaro Mikuni, Michiyo Aratama, Tetsuro Tamba, Keiko Kishi, Katsuo Nakamura, Ganemon Nakamura, Takashi Shimura, Ganjiro Nakamura.

Die Schöpfer

Masaki Kobayashi: 1916 in Hokkaido geboren. Universitätsstudium, Regieassistent, Kriegsgefangenschaft. Ab 1946 Assistent bei Keisuke Kinoshita, für den er Drehbücher schreibt. 1952 dreht er seinen ersten Film «Musuko no Sheishun» (Die Jugend meines Sohnes). In «Kabe atsuki heya» (Das Zimmer mit den dicken Wänden) behandelt er 1953 die umstrittenen Kriegsverbrecherprozesse, in «Anata kaimazu» (Ich werde dich kaufen) geißelt er 1956 die Korruption im Sport und ein Jahr darauf in «Kuroi kawa» (Schwarzer Fluss) die wirtschaftlichen und moralischen Misstände rund um einen amerikanischen Stützpunkt in Japan. Nach insgesamt neun Filmen erlangt er seinen ersten internationalen Erfolg mit «Ningen no joken» (1959–1961), einer Trilogie, in der er zeigt, dass der Unterdrückter stets auch Unterdrückter ist. 1962 folgt in «Seppuku» (Harakiri) eine formal eindrucksvoll gestaltete Entlarfung falscher Samurai-Ideale. – In der Schweiz ist von Kobayashis Filmen bisher der letzte zu sehen gewesen sowie der erste Teil des zweitletzten, unter dem Titel «Barfuss durch die Hölle».

Lafcadio Hearn: Journalist und Schriftsteller englisch-griechischer Abstammung. Geboren 1850. Gelangt über Frankreich und Amerika 1890 nach Japan, wo er seine Wahlheimat findet, sich verheiratet und bis zu seinem Tode im Jahre 1904 verbleibt. Zeitweilig als Englischlehrer, später als Hochschuldozent für englische Literatur tätig. Widmet sich aber vor allem der Aufgabe, das Wesen des Inselreiches durch Studien und Übertragungen dem Westen zu erschliessen. Zeigt sich stark berührt vom buddhistischen Denken und von der älteren shintoistischen Welt der Geister, Kobolde und Götter, denen er manche seiner literarisch beachtlichen Publikationen widmet.

Der Inhalt

1. In einer Teetasse: Am Neujahrstag 1678 will Kannai während einer Rast seinen Durst löschen, erblickt aber auf dem Boden seiner Teetasse ein unbekanntes Gesicht. Als es nicht verschwinden will, schlürft er den Tee mitsamt dem Gesicht ein.

In der Nacht erscheint ihm ein junger Mann, dessen Gesicht er als dasjenige in der Teetasse wiedererkennt. Mit dem Schwert dringt Kannai auf die Erscheinung ein, die sich seinem Zugriff aber entzieht und verschwindet. In der folgenden Nacht erhält Kannai Besuch von drei Samurais, die sich als Abgesandte des Fremden ausgeben. Auch ihnen versucht er vergeblich mit Waffengewalt beizukommen, ihre Gestalten narren ihn, verschwinden und erscheinen immer von neuem. Den Ausgang der Geschichte sich auszumalen, überlässt der Erzähler der Phantasie des Zuschauers.

2. Die Geschichte von Hoichi: Im 12. Jahrhundert ist der Samurai-Stamm der Heike nach einem letzten, langen Kampf untergegangen. Der blinde Hoichi, der in einem Tempel unweit der Stätte jenes Kampfes lebt, weiss die weit zurückliegende Begebenheit in wunderbarer Weise zu besingen. In einer Sommernacht wird er von einem geheimnisvollen Samurai geholt, um die Geschichte vor dem versammelten Hof seines Herrn vorzutragen. In den folgenden Nächten wiederholt sich der Vorgang. Als zwei Diener Hoichi folgen, entdecken sie, dass er vor den Gräbern des Heike-Stammes singt. Der Tempelpriester bedeckt Hoichis Körper mit heiligen Schriftzeichen, um ihn der Macht der Toten zu entreissen. Der nächtliche Besucher findet zwar Hoichi nicht mehr, sieht aber dessen Ohren, die der Priester versehentlich freigelassen hat, und nimmt sie als Beweis seiner Pflichterfüllung mit sich. Hoichi, der nun auch des Gehörs beraubt ist, will jedoch den Geistern zum Trost weiterhin das Lied der Heike singen und gelangt zu grossem Ruhm.

3. Die Schneefrau: Während eines Schneesturmes in einer Waldhütte eingeschlossen, beobachtet der junge Holzfäller Minokichi, wie eine seltsame weisse Frau sich über seinen älteren Begleiter beugt und ihn mit ihrem kalten Hauch zu Tode erstarren lässt. Ihn selbst verschont die Erscheinung, nachdem er versprochen hat, von der Begebenheit niemandem zu erzählen. Ein Jahr später begegnet er einem schönen Mädchen, das er heiratet und das ihm zwei Kinder schenkt. An einem Winterabend erinnert sich Minokichi der Begegnung mit der Schneefrau und erzählt davon seiner Gemahlin, die sich daraufhin in die Erscheinung zurückverwandelt und ihn an sein Versprechen erinnert. Nur der Kinder wegen tötet sie ihn nicht, verlässt aber sein Haus für immer.

4. Die Täuschung: Ein ehrgeiziger Samurai, dessen Herr ruiniert worden ist, verlässt seine Frau, um an einem anderen Ort in neuen Dienst zu treten. Er heiratet eine Tochter aus reichem Haus, doch erweist sich die neue Ehe bald als unglücklich und er löst sie wieder auf. Nachdem er seine Verpflichtungen erfüllt hat, kehrt er zu seiner ersten Frau zurück, an die er in seinem Leid oft gedacht hat. Er findet sie noch schön wie ehedem, und sie verzeiht ihm alle Schuld. Als er aber am Morgen nach seiner Rückkehr aufwacht, macht er die grausige Entdeckung, dass er in einem längst verfallenen Haus und neben einem Skelett übernachtet hat. (Originalreihenfolge: 4, 3, 2, 1)

Das Irreale als Gestaltungsproblem

Mit der Übertragung von Geistergeschichten aus der literarischen in die filmische Form stellen sich all die Gestaltungsprobleme, die mit der bildmässigen Vergegenwärtigung des Irrealen auf der Leinwand verbunden sind. Geisterbeschwörung hat zwar der Film seit seinen Anfängen immer wieder betrieben, seine technischen Möglichkeiten bieten dazu reichlich Anreiz. Aber die naive Trickspielerei hat längst ihre verblüffende Wirkung eingebüsst. Der Beschwörung mit Hilfe rein technischer Manipulationen widersetzt sich das Übersinnliche seinem Wesen nach. Es bedarf ein solches Unterfangen des Zusammenwirkens vielfältiger und verfeinerter Gestaltungsmittel, wenn es für den fremden Betrachter nicht bei der blossen Gruselattraktion bleiben soll.

Vom Stoff her gegeben ist die historische Situierung aller vier von Kobayashi aus-

gewählten Episoden. Für den europäischen Betrachter, der dies nicht genau kontrollieren kann, tritt deutlicher als die zeitliche die räumliche Distanz hervor. Ort und Umstände des Geschehens sind ihm fremd und stehen seiner Wirklichkeit fern. Die Geschichten wirken betont legendenhaft, die Stimme eines Erzählers wird eingeführt und die Instrumentalbegleitung unterstreicht den rhapsodischen Charakter der Berichte. Eine Episode (1) nimmt ausdrücklich Bezug auf einen geschriebenen Bericht, eine andere greift auf historische Bilddarstellungen zurück, die allerdings ein der Haupthandlung vorausgehendes Geschehen zum Gegenstand haben (2). Die Schauplätze suggerieren eine besondere Aufmerksamkeit der Sinne. Der Einbruch des Irrealen ereignet sich im einsamen Tempelgarten, im Zwielflicht der Abenddämmerung, zwischen Grabmälern (2); durch die spiegelnde Oberfläche einer Teetasse respektive eines Brunnens (1); in einem unbewohnten und zerfallenen Haus (4); in der vom Schneesturm umbrauten Waldhütte (3). Zu diesen äusseren treten die persönlichen Umstände der Hauptfiguren hinzu: Blindheit und Berufung des Sängers (2), selbstbewusster Trotz des Samurai (1), Sehnsucht und Schuld des Ehemannes (4), Erschöpfung und Angst des Holzfällers (3). In der Gestaltung dieser Situationen stützt sich Kobayashi auf traditionelle japanische Künste: auf Pantomime und Schwertkampf (1, 2, 4), auf Gesang, Malerei, Kostüm- und Maskenkunst (2, 4), auf Bühneneffekte mit Licht, Nebel und Feuer (2, 3). Wieweit im übrigen der Gebrauch von Symbolen, die Dramaturgie und der schauspielerische Ausdruck in der Tradition der japanischen Theaterformen stehen, könnte nur mit Hilfe spezieller Kenntnisse bestimmt werden.

Die Farbe ist das Gestaltungselement, mit dessen Handhabung Kobayashi die augenfälligsten Wirkungen erzielt. Sie dient ihm über die Faszination des Zuschauers durch aussergewöhnlichen Reichtum und nuancierte Abstimmung hinaus als Hilfsmittel für die Beschwörung des Übersinnlichen in einer zugleich realen Kulisse. Verschiedenartig fügt Kobayashi Einzelfarben innerhalb einer sehr weitgespannten Skala zu Akkorden zusammen, wodurch sie zu je anderem stimmungsmässigen und ästhetischen Wert gelangen und realen und irrealen Bereich verbinden. Es kann beispielsweise ein warmes Blau einer nächtlichen Landschaft der realistischen Welt angehören (2), mit eisigem Weiss vermischt im Gesicht der Schneefrau (3) oder von Nebeldünsten durchzogen beim nächtlichen Dienst des Hoichi (2) dem Sinnlichen jedoch entfremdet werden. Mehrere (meist komplementäre) Farben bilden ein Ambiente für das Spiel und gleichzeitig ein Symbol für die Handlung. Szenen jenseits des Realen sind zum grössten Teil in lichten, transparenten Tönen gehalten (2), diesseits dagegen werden gemischte dunkle (2) oder reine bunte (4) Farben vorgezogen. Kobayashi stilisiert dabei in unterschiedlichem Mass, rührt gelegentlich auch an die Grenzen, die europäischen Geschmack in Schwierigkeiten bringen (3). Das je verschiedene Erlebnis des Irrealen findet in Kamerabewegung, Bildkomposition und Montage seinen Ausdruck: Entfesselte Kamera und kurzer Schnitt beim schreckvollen Entdecken des Skeletts (4), Verschiebung des Bildes beim ungleichen Kampf der drei Abgesandten mit Kannai (1); hieratische Bild-Architektur mit Betonung der Waagrechten und lange Einstellungen bei der Erzählung Hoichis (2). Dadurch werden hier Kontinuität und Geschlossenheit, eine rituelle Feierlichkeit, dort Dramatik und Verwirrung, ein Zittern vor dem Unaussprechlichen, ins Bild gesetzt. In der akustischen Kulisse unterliegen die Geräusche an entscheidenden Stellen zumeist einer deutlichen Stilisierung, sie verlieren ihre naturalistische Qualität durch teilweise Ausblendung und drastische Übersteigerung einzelner Laute (4) oder durch gänzliche Verfremdung. Der Übergang vom Geräusch zur instrumentalen Begleitung vollzieht sich (für europäische Ohren jedenfalls) fliessend, da es nur ausnahmsweise zu zusammenhängender Untermalung kommt, im übrigen aber Instrumente nur angeschlagen werden. Auf diese Weise wird jeweils der momentane Charakter, gleichsam die Tonart der Schilderung bestimmt, und es ergibt sich eine spürbare Steigerung des Stimmungsgehalts, wenn beispielsweise während langer Kamerafahrt durch die menschenleere Szenerie die Stille in gleichmässigen Abständen durch akustische Zeichen unterbrochen wird (2, 4).

Kobayashi verwendet die Gestaltungsmittel in den vier Episoden nicht gleichförmig. Dem Reichtum der Bildmotive, der kontrastvollen Dramaturgie und der Entfaltung einer leuchtenden Farbpalette (2) stehen das diffuse Licht und der poetische Realismus der Pastelltöne (1) gegenüber, der brutalen Schockwirkung grauenvoller Zusammenstöße (2, 4) das Gestaltlos-Unbegreifliche zerfliessender Erscheinungen (1, 3). Entscheidend für die Überzeugungskraft des Irrealen ist die kunstvolle Zusammenfügung der einzelnen Mittel zu einem geschlossenen Gesamteindruck, die sich im Zusammenwirken von naturalistischen und stilisierten Ausdrucksmitteln (2), von psychologischen Momenten und Übersinnlichem (1, 4) sowie in der sorgfältigen Verzahnung der verschiedenen Bereiche bewährt. Dieses Zusammenwirken hat zugleich einen ästhetischen Aspekt, wobei sich mindestens drei Episoden (1, 2, 4) auch nach dem Empfinden des europäischen Betrachters und über die blosser Attraktion des Exotischen hinaus durch Reichtum, Geschmack und Ausdruckskraft vorab im Farblichen auszeichnen.

Zur Aussage

Wenn es sich bei den Geschichten von «Kwaidan» auch um Legenden handelt, so wird man ihre Bedeutung nicht einfach auf das historische Interesse und auf die Faszination des Rätselhaften und Unheimlichen reduzieren können. Vor dem Hintergrund der religiösen Tradition Japans scheint in den Begegnungen der Lebenden mit der Welt der Geister und Toten so etwas wie eine Gesetzmäßigkeit, eine Ordnung und eine daraus sich ergebende Ethik auf. Dabei fällt besonders in Betracht, dass das Sprechen in Bildern dem Japaner viel näher liegt als dem Europäer, so dass den Erzählungen unzweifelhaft auch ein Gleichnisgehalt zukommt. Am ehesten fassbar wird solches für den mit japanischem Denken nicht Vertrauten im Konflikt von Liebe und sozialer Ambition (4). Aus der auf einfache Psychologie aufbauenden Schilderung des Sachverhaltes steigert sich hier der Film bei der Rückkehr des Ehemannes zu seiner ersten Gattin über ein unwirklich schönes Wiedersehen zu grauenvollem Erwachen, das im Kontrast zum Vorausgegangenen und in der bildmässigen Gestaltung zu denkbar wuchtiger Eindrucksstärke erwächst. Im elementaren Schrecken, der den Schluss der Episode beherrscht und ins Erschrecken des Protagonisten über sich selbst, über die eigene Fratze ausmündet, spiegelt sich die Verwerflichkeit des Verrats und indirekt die Grösse der Hingabe, an welcher der Verrat geübt worden ist. Das Grauen ist also nicht Selbstzweck, sondern Ausdruck eines seelischen Zustandes, in welchem das im Materiellen befangene Bewusstsein aufgesprengt und von der Last der Schuld überwältigt wird.

Zugang findet europäisches Denken auch zum Gedanken der Pietät, zu welcher die Lebenden den Toten gegenüber verpflichtet sind, wogegen die Vorstellung der Einverleibung einer fremden Seele (1) ungewöhnlich anmutet. Vielschichtiger und bedeutungstiefer als in der zwar reizvoll-hintergründigen, aber doch episodischen Erzählung von dieser Erfahrung des Samurai wird das Verhältnis zwischen Lebenden und Toten im Schicksal des Sängers gespiegelt (2). Seine Hingabe an die längst versunkene Welt erscheint als ein segensreiches Unterfangen: segensreich als Zurückwendung zu den Toten, zur Vergangenheit, die an der Gegenwart ihren Anteil hat. Darin spiegelt sich ausser der shintoistischen Vorstellung vom Leben der Verstorbenen auch das Traditionsbewusstsein der japanischen Kultur, die (ursprünglich wenigstens) nicht in gleichem Mass dem Fortschritt zugewandt war wie die europäische. Segensreich wirkt sich für Hoichi aber auch aus, dass die Toten ihn seines Gehörs beraubt haben: Da er sich völlig nach innen wenden muss, gelangt er als Sänger erst auf die Höhe seines Ruhmes.

Mit der Übertragung dieser japanischen Gespenstergeschichten vermittelt Kobayashi sicherlich mehr vom künstlerischen Erbe seiner Heimat, als es Hearn möglich gewesen ist. Er entspricht aber den Intentionen des Autors, wenn er in die faszinierend gestaltete Form wesentliche Elemente der geistig-religiösen Tradition Japans eingiesst und, trotz der verbleibenden Verständigungsschwierigkeiten, einem fremden Publikum näherbringt.

Edgar Wettstein, Hanspeter Stalder

Le gentleman de Cocody

III. Für Erwachsene

Produktion: Euro-France, Gaumont; Verleih: Impérial; Regie: Christian-Jaque, 1965; Buch: J. Ferry, Christian-Jaque, C. Rank; Kamera: M. Dolé; Musik: M. Magne; Darsteller: J. Marais, L. Pulver, Ph. Clay, N. Holloway, M. G. Buccela, R. Dalban und andere.

Cocody wird nur wenigen Mitteleuropäern als ein elegantes Villenviertel von Abidjan bekannt sein. Abidjan sollten sie dagegen als Hauptstadt des westafrikanischen Staates Elfenbeinküste erkennen. Die aufstrebende Hafenstadt, in der Technik und Komfort Einzug gehalten haben, und der malerische Urwald des Hinterlandes, beides in sehr schönen Aufnahmen zur Geltung kommend, bieten der Herstellergruppe den Vorteil, statt mit Pferden nunmehr mit Autos, Motorbooten und Flugzeugen die wildesten Abenteuer auf romantischem Hintergrund zu produzieren. Dem kritischen Zuschauer wird sofort klar, dass er es mit einem Ersatz für Wildwester oder Abenteuerfilme im Stile Douglas Fairbanks zu tun hat. Die Lust am Spektakulären, Sportlichen und am Unwahrscheinlichen bestimmt den Ablauf der Handlung. Hier geht es um die Aufdeckung eines Diamantenschmuggels durch einen mondänen Botschaftattaché, der zwischen zwei Banden gerät und schliesslich die Beute der Polizei überlässt und sich mit der schneidigen Gangsterbraut zufriedengeben will. Jean Marais und Liselotte Pulver spielen mit Bravour und sportlichem Einsatz unter der stellenweise brillanten Regie von Christian-Jaque.

Der Inhalt ist bei solchen Filmen Nebensache, sofern die Handlung nur einigermaßen spannend abläuft. Der Unsinn ist gewollt. Er bestimmt geradezu das Spiel und den Stil der Parodie. Die Franzosen und Belgier weigern sich in ihren Kritiken deshalb, irgend etwas an diesem Film ernst zu nehmen, selbst nicht die zeitweise ausgiebigen Schiessereien und Bombenanschläge. Die deutschen Kollegen dagegen finden am Schluss einer kleinen Doktorarbeit über die geistigen Väter dieser Art von Filmen, «dass die komödienthaften Züge leider durch allzu viel Spass am Töten überwuchert würden». Vielleicht muss man einem deutschen Publikum, das offenbar dazu neigt, auch französische Parodien mit verbissenem Ernst anzuschauen, so etwas sagen. Uns scheint eher das Bild vom schwarzen Menschen einer Kritik zu bedürfen, der hier in der allgemeinen Klamaukstimmung ein neues Mal nur gerade als Requisit für unsere Unterhaltung zu dienen hat. Ptt.

Giulietta degli Spiriti. Produktion: Omnia-Francoriz; Verleih: Sadfi; Regie: Federico Fellini, 1965; Buch: F. Fellini, T. Pinelli, E. Flaiano, B. Rondi; Kamera: G. di Venanzo; Musik: N. Rota; Darsteller: G. Masina, S. Milo, M. Pisù, V. Cortese, L. Gilbert, C. Boratto, J. de Villalonga und andere.

«In meinem letzten Film war es einzig und allein meine Absicht, eine kleinbürgerlich gebliebene Frau von 35 Jahren zu zeigen, die sich, ‚streng katholisch‘, nie über die Doktrin zu erheben vermocht hat, die sie mit der Muttermilch eingesogen hat.» Auch wenn wir dieses Bekenntnis Federico Fellinis (in einem Interview für «Cinéma» nicht besäßen, dürfte es uns nicht entgehen, dass der Regisseur in «Giulietta degli Spiriti» an einem weiblichen Exempel das Grundthema von «8½» nochmals variiert und es zugleich neobarock übersteigert. Dem Versuch der Darstellung der Selbstbefreiung eines Mannes folgt derjenige der Selbstfindung einer Frau.

Giulietta ist die Frau eines erfolgreichen Mannes, kinderlos, ahnungslos, scheinbar wunschlos: trotz Villa, Dienstmädchen und mondäner Umwelt eine kleinbürgerliche, recht sterile Idylle – wäre da nicht die Entdeckung der Untreue des Gatten. Diese Entdeckung erschüttert die schwachen Fundamente ihres Lebensgefühls. Sie sucht Hilfe bei Spiritismus und Okkultismus, bei Privatdetektiven und Hohepriestern modischer Ersatzreligionen. Aber das alles befreit sie nicht, sondern verstrickt sie mehr und mehr in einen fatalen und komplizierten Umgang mit guten und bösen «Geistern»: ihre Neurosen und Komplexe, die zu den heimlichen Gestaltern ihres Lebens wurden, nehmen geisterhafte, zudringliche Gestalt an.

Das gewissermaßen mythologische Universum des Unbewussten dieser Frau wird durch die üppige Zauberkraft Fellinis, der erstmals auch die unreal-gleichnishaften

Farben und nicht nur die symbolträchtigen Elemente phantastischer Dekorationen, Kostüme, Perücken und Masken zu Hilfe ruft, in einen gigantischen Sturm von Bildern verströmt, der gewalttätig die Breitleinwand zu überspülen droht. Tag- und Nachträume, Halluzinationen, durch Phantasien angereicherte Erinnerungen, aus subjektivem Empfinden und Drängen gewaltsam veränderte Wirklichkeitsbilder überlagern und durchkreuzen sich. So entsteht ein verwirrendes Vexierbild, wie es überraschender, extravaganter und monströser noch nie im Kino zu sehen war.

Ein aufmerksamer Blick entdeckt in diesem kunstgewerblich aufgeputzten Riesen-Hokuspokus (Hieronymus Bosch plus Salvador Dali, filtriert durch Fellinis satirisches Genie) ein zentrales Motiv: Giuliettas Problem, ihre Unfähigkeit, den Gatten an sich zu binden und ihre Liebe im wörtlichen wie geistigen Sinn fruchtbar zu machen, geht auf ein Trauma ihrer Kindheit zurück. Sie musste damals im klösterlichen Internat eine Märtyrerin spielen, die schnurstracks mit der Theatermaschine in den Himmel emporbefördert worden wäre, hätte nicht der Grossvater, ein pittoresker Libertiner, das Bühnenwunder durch ein handfestes Veto unterbrochen. Sie ist im Grunde nie von jenem infantilen, weltflüchtigen, ich-bezogenen Glauben losgekommen, ganz auf Selbstheiligung und Selbstgerechtigkeit beschränkt, und verdrängte die gegenteilige Lockung, verkörpert im freigeistigen, den Kapriolen des Eros zugetanen Grossvater. Nun überwältigt sie das Erlebnis der Untreue ihres Gatten und treibt sie zum Spiel mit dem Feuer: zur Schwärmerei für einen romantischen Liebhaber, zur Bekanntschaft mit dem ganzen Panoptikum der Perversitäten (die Fellini geradezu genüsslich ausmalt, selbstvergessen und streckenweise fast selbstzweckhaft); aber immer wieder fährt das Kindheitstrauma dazwischen – die «gesichtslosen» Klosterfrauen, die in der Erinnerung nur aus Kutte und Schleier bestehen, der bärtige Schulpfleger, der zum schrecklich mahnenden und verfluchenden Säulenheiligen wird, die von Papierflammen umzüngelte Theater-Märtyrerin im weissen Kommunionkleid, die kleine Freundin, die sich in frommer Verzweiflung ertränkte, angetan mit weissem Schleier und Kränzchen . . .

Aber der Schluss des Filmes bringt, nach dem Intermezzo eines Psychodramas, das Freud und Jung unbefangen simplifiziert, eine zwar überraschende, doch nicht überzeugende Selbstbefreiung. Fellini stellt den Hexensabbat der «Geister» so genialisch dar, dass man ihrer urplötzlichen Verscheuchung nicht traut. Auch seine Frau und Hauptdarstellerin Giulietta Masina vermag diese Wandlung nicht glaubhaft zu machen; sie beschränkt sich auf ihre (hier freilich klug gemässigte) clowneske Mimik, die in «La strada» und «Cabiria» durchaus angemessen war, hier aber zu drastisch und einschichtig wirkt. So bleibt am Ende der irritierende Eindruck eines gewaltigen Mosaikfragmentes, an das ein kraftstrotzender Künstler seine unvergleichlichen Phantasien, Alpträume, Schelmereien und Ironien verschwendet hat, wobei ihm zwischenhinein vor lauter Einfällen das Grundkonzept verloren ging. Fellinis tropisch überhitzte Spiellaune, die parodistische Anspielungen, autobiographische Intermezzi, gigantische Karikaturen zeit- und gesellschaftskritischer Art durcheinanderwirbelt, führt den, der dem Sinn des Films auf die Spur kommen möchte, immer wieder auf falsche Fährten, und es bleibt eine offene Frage, ob es nicht absichtlich geschieht. Die Intention des Irritierens gehört ja zu Fellinis Temperament; sie ist geradezu ein Stilelement, um vor rein intellektuellen Deutungsversuchen zu warnen, sie ist aber auch sublimen Scharlatanerie, die den Blick vom Halbfertigen, Unausgegorenen virtuos ablenkt.

An Fellinis «Giulietta degli Spiriti» werden sich kaum die Geister, schon eher die Geschmäcker scheiden. Er mutet selbst seinen leidenschaftlichen Anhängern allerlei Exaltiertes, Abgeschmacktes zu; er entschädigt aber auch das grosse Publikum mit einer pikanten Show für das Kopfzerbrechen, das er ihm durch sein Riesenpuzzle verursacht. Es wäre aber jammerschade, wenn der Blick am pompösen Schnickschnack, an den souveränen Zauberkünsten und an den leider nur teilweise im Sinnzusammenhang begründeten Gewagtheiten hängen bliebe. Es bricht doch allenthalben eine schmerzliche Sehnsucht auf nach jenem demütigen, altersgemässen Glauben, um den eine falsche «religiöse Erziehung» die Giulietta des Films, aber

vermutlich auch den kritisch bohrenden Fellini selbst und mit ihnen viele, allzu viele betrogen hat. Wir haben allen Grund, «Giulietta degli Spiriti», wie schon «8½», solcherart als Selbstkritik zu betrachten. Sie wird für zureichend vorbereitete, zu einem Dialog auch mit Filmen befähigte Zuschauer nicht ohne lang nachwirkenden Gewinn sein – die bald heilsam schockierende, bald ehrlich amüsierende Augenweide mancher, leider nicht aller, Filmteile noch nicht einmal mitgerechnet. IsK.

Zur «James-Bond»-Welle

Seit dem ersten 007-Film mit seiner überraschend abseitigen Auffassung von Anständigkeit, Achtung vor dem Leben oder dem Eigentum des lieben Nächsten, überschwemmt eine «James-Bond»-Welle die westlichen Gefilde. Hier soll es lediglich um einige Zahlen und Folgeerscheinungen gehen, die es aufzuzeigen und festzuhalten gilt. Der «aufregendste Mörder unserer Jahre» brachte als Hauptfigur seines ersten Erzeugnisses («Dr. No») runde 25 Millionen DM ein, wogegen der amerikanische Produzent nur 4 Millionen DM investiert hatte. «Liebesgrüsse aus Moskau» spielten bereits mehr als 60 Millionen DM in die Hollywood-Kassen, kosteten dagegen knappe 9 Millionen DM. «Goldfinger» schlug bisher alle Rekorde. Dessen Einnahmen betragen bis Oktober 1965 gute 110 Millionen DM, bei Produktionsausgaben von 9 Millionen DM. Man spricht davon, dass der Verleih mit «Feuerball» die unwahrscheinliche Summe von 200 Millionen DM Einspielergebnisse erzielen möchte. Es sei gleich hinzugefügt, dass diese Erwartungen keineswegs utopisch zu nennen sind.

Vermitteln bereits diese Zahlen einen Eindruck von den Zuschauermassen, die «James Bond» gesehen haben müssen, so vermögen sie dennoch keinen Hinweis auf die gleich nach dem ersten Film einsetzenden geschäftlichen Manipulationen zu geben. «James-Bond»-Krawatten, -Brieftaschen, -Anzüge, -Uhren, -Hemden, -Regenmäntel, -Parfüme und -Handschuhe wurden auf den Markt geworfen und gekauft. Es gibt «James-Bond»-Rasierwasser, -Pyjamas, -Sportkleidung und -Haarfärber. Pariser Geschäftsleute klebten auf ihre Ladenhüter nur ein Schild mit dem Namen «Echt James Bond» und wurden die seltsamsten Sachen reissend los. Die Wohlstandsgesellschaft der freien Welt macht von ihrem Recht Gebrauch, zu kaufen, was ihr beliebt. Seit dem Film «Goldfinger» gibt es «Goldfinger»-Schuhe, -Schmuck und -Kleider.

Natürlich wollte auch die filmische Konkurrenz mit der «James-Bond»-Psychose ins Geschäft kommen. Schnell kurbelte man ähnliche Filmchen herunter, erfand andere Super-Agenten und rieb sich vergnügt die Hände. Agenten-Filme sind letzter Schrei. So gibt es einen «Agent 333» und diverse Ausgaben ähnlicher Fabrikation. Sie alle möchten kleine «James Bond» sein. Ulkig wurde es, als durchaus ernstzunehmende Ärzte erklärten, dass Revolver- und Pferdefilme psychisch gesund und vor allem für Kopfarbeiter sehr zu empfehlen seien. Der zivilisierte Mensch brauche den gelegentlichen Rückfall auf «seelische Primitivstufen zur erholenden Abreagierung». Gangsterfilme und Pferdeopern wären gesund und empfehlenswert für geistige Arbeiter. Man könnte damit nervöse Störungen relativ schnell beseitigen.

Da die Ärzte darauf verweisen, dass in der Sowjetunion ähnliche Erfahrungen gesammelt worden seien, blieb der «Prawda» nichts weiter übrig, als sich zu äussern. Ein Kommentar machte «James Bond» «fertig». Diese Figur sei ein Symbol westlicher Prägung, verteidige die Interessen der bürgerlichen, herrschenden Klasse und wäre auch ein Rassenfanatiker.

Die ganze Sache sei ausgedacht worden, um zu erreichen, dass die Völker im Westen ohne Zorn die Taten der amerikanischen Marinesoldaten irgendwo im Mekongdelta oder der Geheimagenten Ihrer Majestät in Aden oder Hongkong akzeptierten. Jene, die zum Töten nach Vietnam geschickt würden, könnten die Lehrbücher des Autors Fleming als Vorlage benutzen.

Ähnliche Kritiken gab es auch hierzulande. Sie machten auf die neofaschistischen Tendenzen in den «Bond»-Filmen aufmerksam. Andere Kritiker von Rang nannten den ganzen Rummel einen «raffiniert gemachten Blödsinn» und lächelten darüber.

W. Müller-Bringmann / KFK