

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **16 (1964)**

Heft 6

PDF erstellt am: **13.07.2024**

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.

BLICK AUF DIE LEINWAND

WER DIE NACHTIGALL STOERT

(To kill a mockingbird)
Produktion: USA
Regie: Rob. Mulligan
Besetzung: Gregory Peck, Mary Badham, Phil. Alford
Verleih: Universal

ms. Robert Mulligan, ein Mann des Fernsehens, hat Herper Lees Roman "To Kill a Mockingbird" verfilmt. Der Roman erzählt, verbunden mit zahlreichen Kindheitserinnerungen, die Geschichte der Notzucht eines weissen Mädchens durch einen Neger in Alabama und die Geschichte der Verteidigung dieses unschuldigen Negers durch einen weissen Anwalt. Dieser Anwalt, ein ehrenwerter Mann, ist der Vater des kleinen Mädchens, vor dessen Augen sich die dramatischen Ereignisse abspielen. Aus ihrer Kindheitserinnerung zeichnet Harper Lee alles auf. Der Roman, intensiv erzählt, dialogreich und atmosphärisch, ist subjektiv, es gibt keinen Dritten, ausenstehenden Erzähler also, der die Geschichte erzählen würde. Im Film ist sie aber von aussen her objektiviert, es geht daher der Reiz der Erinnerung, was die Atmosphäre der Wahrheit schafft, verloren. An die Stelle der Wahrheit, die sich mit der Kindheitserinnerung verbindet, tritt Sentimentalität, und obwohl diese sordiniert erscheint, ist sie eben da und nimmt der Geschichte die sozialkritische Schwere. So bleibt die amerikanische Selbstkritik, die für Hollywood ja gewiss schon erstaunlich ist, zuletzt doch belletristisch, das heisst sie ist gesellschaftlich und politisch nicht relevant, sie dringt nicht unter die Oberfläche des Unterhaltens und Rührens. So weit geht Hollywood nun wohl eben wieder nicht, dass es sich in Widerspruch zur Klientel des Südens setzen würde. Der deutsche Titel des im übrigen bemerkenswerten Films ist sinnlos. Gregory Peck erhielt für seine Leistung in diesem Film den Oscar.

KLEINE APHRODITEN (Mikres Aphrodites)

Produktion: Griechenland
Regie: Niko Koundouros
Besetzung: Helen Prokopiou, Takis Emmanouel,
Kleopatra Rota
Verleih: Monopol

ms. Der Film "Junge Aphroditen" inspiriert sich an den "Idyllen" des Theokrit und an dessen Erzählung "Daphnis und Chloe" im besonderen. Gedreht wurde er neben den Ruinen auf Rhodos und an der Marathonküste in Attika. Niko Koundouros hat keinen antiken Kostümfilm drehen wollen. Er versuchte, das Bild antiken Erlebens, wie es als heidnischer Atavismus in der Tat das Christentum seit zweitausend Jahren begleitet haben mag, realistisch zu geben. Um diesen Realismus zu sichern hat er kaum Berufsdarsteller gewählt, vielmehr holte er sich Bauern und Hirten heran, auch Volkstänzer, schliesslich, in der Rolle der jungen Frau, Arta mit Namen, eine Balletttänzerin.

Die Geschichte hat den Gang des Sagenhaften, des Idyllischen. Hirten wandern mit ihrer Herde durchs Land, verirren sich, leiden Durst, kommen endlich ans Meer, wo es auch Quellbrunnen hat. Alles ist einsam. Der kleine Hirte Skymnos (Daphnis also) streift umher, entdeckt ein Fischerdorf, aber es hat keine Männer dort, sie sind ausgefahren aufs Meer, nur die Frauen sind zurückgeblieben, und die verstecken sich vor den fremden Hirten in ihren Häusern. Skymnos trifft auf ein Fischer-mädchen, Chloe, zwölf Jahre alt, und zwischen dem zehnjährigen Knaben und dem Mädchen entspinnt sich die Ahnung der Liebe. Arta, eine junge Frau aus dem Fischerdorf, sieht auf ihren Wanderungen durch den Küstenwald den erwachsenen Hirten Tsakalos, und sie werben umeinander. Als sie sich in Liebe geben, werden sie von Skymnos und Chloe entdeckt, entsetzt stehen die beiden Kinder vor dem Ereignis des körperlichen Vollzugs der Liebe, in beiden steigt die Ahnung dessen auf, was sie kindlich miteinander spielen. Der Regen setzt ein, die Hirten wandern weiter, Arta geht mit ihnen, Skymnos aber will zurück zu seiner Chloe, die einsam am Meer umherirrt. Er kehrt zurück, von Sehnsucht getrieben, und als er sie endlich findet, muss er zusehen, wie sie von Lykus, einem stummen Halbwüchsigen der Hirten, überfallen und zur Frau gemacht wird. Skymnos entbrennt in Zorn, seine Liebe ist zerbrochen, sein Leben zerstört, und er wirft sich, wie weiland Daphnis, dem Tod in den Arm, er wirft sich in die wilde Flut des Meeres.

Der Film möchte bezaubern, möchte verzaubern, als eine Huldigung an das antike Erlebnis der Natur, als eine Huldigung wohl auch an die Ueberreste, die von antiken Lebensgut in Griechenland, in den abgelegenen Gegenden, noch erhalten geblieben ist. Daran erinnert schon, dass auf alten Instrumenten Musik gespielt wird, dass alte Tänze vorgeführt werden. Daran erinnert auch die gemessene Photographie, die klassische Schönheit und der Schmelz, nach welchen das Bild aus ist. Daran erinnert, dass die Menschen nackt gehen, ihre Kleidung ist eine Hülle, durch die man hindurch sieht, sie wird, von den Frauen, lose getragen, so dass die Schönheit und die Reize des Körpers immer sichtbar sind. Es wird Natürlichkeit angestrebt, aber was dabei herauskommt, ist Geziertheit, ist eine Künstlichkeit des Natürlichen und Einfachen, die misstrauisch macht. Die Menschen tragen zwar keine antiken Kostüme, aber eine antike Haltung zur Schau, die maniert wirkt. Und das Eigenartige tritt ein: obwohl viel Nacktheit gespielt wird, obwohl Eros ständig im Spiel gesucht wird, obwohl die Leiber zueinander sich sehen, es hat kaum Eros in dem Film, es gibt nicht einen Augenblick, da die Gewalt der Sinnlichkeit einen erschüttern würde. Alles bleibt geschmacklerisch.

DIE GENOSSEN (I compagni)

Produktion: Italien
Regie: Mario Monicelli
Besetzung: Marcello Mastroianni, Renato Salvatori,
Annie Girardot, Bernard Blier
Verleih: Emelka

ms. Das Thema des Streiks ist bis heute im Film nur selten be-



Die Gerichtsverhandlung gegen einen zu Unrecht beschuldigten, von Peck verteidigten Neger, bringt ihm Triumph und Niederlage zugleich.

handelt worden. Griffith behandelte es - mitten im Ersten Weltkrieg - in "Intolerance", Pudowkin ging es in "Mutter", Gorkis Spuren folgend, an, und immer wieder taucht es als Teil einer in Absicht und Milieu anders gerichteten Handlung auf. Mario Monicelli ist meines Wissens der erste Filmkünstler, der den Streik zum Hauptthema macht. Er stützt sich dabei auf historische Gegebenheiten, und zwar auf eine Arbeitsniederlegung in einer Textilfabrik zu Ende des vergangenen Jahrhunderts in Turin; zu jener Zeit also, da die grossen Unternehmen der Metall- und Maschinenindustrie erst in ihren Anfängen standen, der Hauptthar der Arbeiter noch von den Textilarbeitern gestellt wurde. Es war die Zeit der harten Arbeitsbedingungen, des Sechzehnstundentages, der Frauen- und Kinderarbeit, der ungenügenden Entlohnung, der "Pädagogik" der Repressalien.

Mario Monicelli ist kein politischer Regisseur. Ihn beschäftigt zunächst das Milieu, die Atmosphäre eines Zeitalters, einer Situation, eines Ereignisses. Er will Menschen gestalten, die im Kampf stehen um die Würde ihres Menschentums. Schon in "La grande guerra" hat

er das getan. Männer, Frauen, Kinder, die hart arbeiten müssen, wenig Freuden haben, Not leiden, der Krankheit wehrlos ausgeliefert sind: ihrer nimmt er sich an, und erst aus dieser als Atmosphäre und als Milieu erfassten Lebenssituation ergibt sich für ihn eine Nutzenwendung im Politischen. Er zeigt, wie Arbeiter zu ihrem sozialen Bewusstsein, zum Bewusstsein ihrer Macht im Rahmen der Wirtschaft gelangen; zeigt, wie sie sich, unter der Leitung eines Lehrers, der wie ein Wanderprediger des Sozialismus lebt und Opfer für seine Idee bringt, organisieren. So wird sein Film zuletzt eine Huldigung an die Anfänge des Gewerkschaftswesens.

Es ist erstaunlich, mit welcher Sorgfalt Milieu und Atmosphäre rekonstruiert sind, wie fein verästelt die Akribie des Realismus erscheint. Es sind Menschen, wirkliche Menschen, die uns in diesem Film begegnen, keine Kostümierten, und gerade darin, in der Zurückbindung prominenter Darsteller auf ihre unverstellte Menschlichkeit, zeigt sich wiederum Monicellis grösste Begabung, während es ihm nicht so sehr gelingt, den Ton des Humors, durch welchen er das Ernste nicht eigentlich auflockern, sondern humaner, bewegender stimmen will, ganz in diesen Ernst einzuschmelzen. Auch zeigt es sich, dass Monicellis volkstümliche Art des Erzählens, sein Eingehen auf die Verständlichkeit für alle, sein Realismus also des faktischen Lebens, nicht immer der Länge auszuweichen versteht. Seine Hand ist nicht stets straff.

In der Atemnähe des Sozialen ist auch dieser neue Film Monicellis ein Dokument des heute in Italien wieder erwachten Neorealismus, der Chronik und des Auftrages an den Film, ein Instrument der sozialen Willensbildung, der Gemeinschaft und der Solidarität zu sein. Andere wenden dieses Instrument entschieden politisch an, so etwa Franco Rosi, auf dessen grossartigen Film "Le mani sulla città" wir leider immer noch warten müssen. Monicelli seinerseits richtet sich nach einem Wertbild des Humanistischen aus, er ruft auf zur Brüderlichkeit; darin ist er ein Schüler, ein wenig auch ein Epigone Rossellinis. Zwar ist das Thema seines Films historisch, aber es ist unverkennbar, dass "I compagni" in dieser ihrer Tendenz auch auf die Gegenwart zielen. Es ist zumindest in Italien so, dass der Arbeiter noch nicht von jedermann erkannt und anerkannt worden ist.

DIE VERACHTUNG

(Le mépris)

Produktion: Frankreich

Regie: J. L. Godard

Besetzung: Brigitte Bardot, Jack Palance

Fritz Lang

Verleih: Royal

ms. Seinen letzten Film, der Godards künstlerischen Willen vielleicht am reinsten und reifsten unter allen seinen bisherigen Werken ausdrückt, hat der franco-schweizerische Regisseur nach dem Roman "Il disprezzo" von Alberto Moravia gedreht. Moravia, der angesehenste Romanschriftsteller Italiens, bietet mit seinem Namen Gewähr für einen Film, dessen Stoff als etwas abseitig betrachtet werden könnte. Dass man als Hauptdarstellerin Brigitte Bardot wählte, gibt die andere, noch sicherere Gewähr dafür, dass dieser Film ein Erfolg des Kommerzes werden kann. Und trotz dieser Absicherung hat Godard einen Film gedreht, der sich kühn und mokant über alle Erfolgskonventionen hinwegsetzt. Godard benimmt sich völlig eigenwillig, er verwandelt Moravia, er verwandelt die Bardot, jeden von ihnen freilich in anderer Art; jenen, indem er den Sinn seines Romans umstülpt, diese, indem er ihre Reize zärtlich ironisiert.

Ein Blick auf den Roman Moravias ist am Platz, weil es von höchstem Interesse ist für die Wege des Künstlerischen, die Godard geht. Man wird, setzt man den Film mit dem Roman in Vergleich, sagen dürfen, dass Godard den Roman Moravias aufgegriffen hat aus Lust des Widerspruchs. Der Widerspruch ist ein doppelter: Für Godard ist "Il disprezzo" - so lauten seine Worte - "un vulgaire et joli roman de gare", und nach solchen Romanen macht man "souvent de beaux films". Godard hat in der Tat einen schönen Film daraus gemacht, schön gerade dadurch, dass er den Stoff in jene Distanz rückt, die Moravias mitleidlos enthüllende Erzählkunst nicht hat.

Aber der Widerspruch ist noch ein anderer: Moravia erzählt, auf dem Hintergrund einer im Milieu des Films spielenden Handlung, ein Exempel des moralischen Dualismus, in welchem die moderne Welt sich abmüht. Ihn, den Beobachter, der mit analytischen Kühle seziert, fesselt das Verfallensein von Mann und Frau, fasziniert die Dämonie der Diskrepanz, die bei aller Lust, sich erotisch zu vereinigen, Mann und Frau auseinanderreisst, weil die seelisch-geistige Kommunikation nicht mehr möglich scheint. In dieser Diskrepanz gibt Moravia - nach seiner Auffassung - das soziologische Bild der Liebe in unserer Zeit. Und er ist, indem er dieses Gegeneinander erotischer Potenz und seelischer Impotenz im Wesen des modernen Mannes aufzeigt und analysiert, ein Moralist.

Der Lebensdeutung, dem Moralismus Moravias steht Michelangelo Antonioni nahe. Antonionis Welt ist die gleiche wie die Moravias. Beide haben sich oft genug zueinander bekannt. Ihrer beider Werke entstehen unabhängig voneinander im gleichen Klima der Kritik an der modernen Welt, die sie als "bürgerlich" bezeichnen, der technisierten, dem Erfolgskalkül unterworfenen Welt, die nur noch arbeitet, um konsumieren zu können, und in welcher die Gefühle ebenfalls zu Reizmitteln, also zu Konsumgütern, geworden sind.

Dass "Die Verachtung" wie alle anderen Romane Moravias im Grunde in die filmische Welt eines Antonioni gehören, darüber war sich Godard, als er an das Buch herantrat, völlig im klaren. Es reizte ihn aber, die Welt Moravias zu verändern, sie umzustülpen, und er hat es getan. Zwar betont er, dass er das Hauptmaterial des Romans erhalten, dass er lediglich einige Details geändert habe. Aber diese Details enthalten den ganzen Godard, enthalten unverhohlen den Widerspruch gegen Moravia: der Held, der jetzt statt Molteni Javal heisst, wird vom "falschen Abenteuer" bei Moravia ins "richtige" Abenteuer geführt, von der "antonionischen Mattigkeit" zur Würde.

Godard hat sich nie für die soziale Realität, für die Analyse der Gesellschaft interessiert gezeigt. Er hat stets versucht, im Bild individueller Menschen das Bild der Gegenwart zu geben, die eine Zeit des Erbes ist, eine Zeit, in welcher junge Menschen alles fertig vorgefunden haben, die soziale Wohlfahrt, die Bildung, die politische Ordnung, den Komfort; eine Zeit, in welcher der Jugend nichts mehr zu tun blieb, als eben nun wohl dieses, die geistige, moralische und soziale Wohlfahrt dieser Zeit zu zerstören, gegen sie zu rebellieren, weil nur noch in der Rebellion ein Engagement sich anbot. Diese Rebellion ist seine Moral.

So erscheinen in "Le Mépris" die Menschen - ausgenommen die Figur Fritz Langs - als Schiffbrüchige der Modernität, als Schiffbrüchige der westlichen Welt, die sich - nach dem Vorbild der Helden eines Stevenson - auf ein abgelegenes, einsames und geheimnisvolles Eiland gerettet haben. Das Geheimnis dieses Eilands ist, wie Godard sich selber interpretiert hat, die Abwesenheit allen Geheimnisses, also die Anwesenheit der Wahrheit. Im Film "Le Mépris" schenkt sich dieses Eiland auf Capri, wo die Schiffbrüchigen unserer modernen Zivilisation das Erlebnis oder besser: die allmähliche Erfahrung der Wahrheit gewinnen.

Capri, das ist für Godard Sinnbild der antiken Welt, wo der Mensch nicht gegen die Natur, sondern mit ihr Kultur geschaffen hat. Capri ist die antike Welt selbst. Rom ist die moderne Welt, und der Weg der Helden geht von Rom nach Capri. In Rom sind die Menschen dieses Films, Paul Javal und Camille, seine Frau (im Roman hiess sie Emilia), Opfer des gegenseitigen Beobachtens. In Capri werden sie, in der Gestalt von Fritz Lang, der einen Film über die Odyssee Homers dreht, ihrerseits vom "Film" nun beobachtet und beurteilt. Das ist die Essenz Godards: der "Film" wird zum Gericht über die Menschen. Das Gericht wird ausgetragen aus der Sicht der homerischen Welt, in welcher Einheit war. Figürlich ist die "Kamera" repräsentiert durch den Regisseur Fritz Lang (der sich selber spielt), Fritz Lang ist das Gewissen des Films, seine Ehrlichkeit; vor seinem Blick, vor seinem beruhigten Verständnis alles Menschlichen, das ihm Godard in dieser Rolle zuhört, lösen sich die Konflikte.

Die Geschichte erzählt den Verfall einer Ehe, die während zweier Jahre in einem Glück gehaust hatte, das so selbstverständlich war, dass es gar nicht auffiel. Der Mann, Javal, liebt seine Frau und be-



Echte Menschen aus der Zeit der Gründung von Gewerkschaften zeigt der Film "Die Genossen".

geht ihre Liebe zurück, die in dem Augenblick gestorben ist, als Camille ihren Mann zu verachten begann. Verachtet sie ihn, weil sie den Eindruck haben musste, ihr Mann wolle sie, um seines Erfolgs als Drehbuchautor willen, an den amerikanischen Produzenten verschachern?

Die Zerstörung der Liebe und der Ehe dieses Paares ist - im Roman wie im Film - gespiegelt in der Geschichte der Ehe des Odysseus, der, indem er die Freier tötete, vielleicht die Liebe der Penelope zurückgewinnen wollte. Paul Javal, der das Drehbuch schreiben soll und mit dem Produzenten in Widerstreit liegt, weiss, dass Töten sinnlos ist. Darin unterscheidet sich die moderne Welt von der antiken. Der Tod ist keine Lösung. Zwar verunglückt Camille zusammen mit dem Produzenten in dessen Wagen tödlich (im Roman, wo der Unfall sich auch anders zuträgt, ist nur Emilia tot). Der Held, Paul Javal, aber versinkt nicht in die Mattigkeit seines Romanvorbildes, die er wie bei Moravia oder Antonioni mit einigem Stoizismus auszuhalten hätte, sondern er erwacht zu sich selbst, er gewinnt Würde. Der Blick von der Terrasse des roten Hauses auf Capri, wo Fritz Lang gerade die Szene filmt, da Odysseus zum erstenmal nach der Irrfahrt wieder Ithaka sieht, dieser Blick des Odysseus und Pauls, der ein identischer Blick ist, bedeutet die Einkehr in die Einheit mit sich selbst.

Es ist nicht ohne Ironie, dass Godard den Film mit dieser Szene beschliesst: sie ist eine deutliche Anspielung auf Antonionis "L'avventura", wo der Held, verzweifelt und in Selbstmitleid aufgelöst, in Schluchten ausbricht und sich Trost in einer weiteren Umarmung verschaffen will, die ihm doch wieder die Kommunikation vorenthalten wird. Godards Held kennt kein Selbstmitleid (im Unterschied auch zu Moravia), er ist nicht verzweifelt, sondern hat sich im Anblick des Meeres, dieser ins Unendliche sich spannenden Ruhe, gesammelt.

Godard will, wer könnte es verkennen, ein Anti-Antonioni sein. Nur stellt sich die Frage, ob das genügt. Genügt es, sich zu stilisieren im Gegenbild zu einem anderen? Die Frage gehört zu jener anderen, ob es ausreicht - als Moral, als Lebenshaltung im Werk eines Künstlers -, dass der "Film" eine Art Gerichtstag ist, die Kamera jenes unerbittliche Instrument, das über das Leben urteilt, nachdem sie es genau betrachtet hat? Godard beruft sich, hinsichtlich dieser moralischen Funktion des Films, auf Rossellini, den er ja überhaupt als seinen Lehrmeister betrachtet und verehrt. Aber die moralische Anstalt, die der Film für Rossellini war und ist, ruht denn doch auf einem anderen Fundament.

Godard aber setzt an den Anfang seiner Kunst den Zweifel. Der Film hat die Macht, die Dinge und die Menschen aufzunehmen, sie im Bild gleichsam gefangen zu setzen und sie zu beobachten, bis sie sich in ihren innersten Regungen preisgeben, und immer wieder gestaltet Godard dieses Beobachten und Verlangen nach Preisgabe des anderen in Einstellungen der Kamera, die die Augen der Beobachtenden, des Mannes und der Frauen, die einander prüfen, zur Basis haben, oder in Einstellungen, wo das gegenseitige Prüfen in einem fortwährenden Schwenken der Kamera von einem Gesicht zum anderen intensiviert wird. Das ist Godards leidenschaftliche Präokkupation: verwandelt sich ein Gesicht, wenn einer lügt, wenn einer die Wahrheit spricht? Dort, wo er dies ergründen will, geht die Kamera ganz nahe an die Gesichter heran, bei Paul und bei Camille; sonst hält sie sich in Distanz, der Produzent Jerry wird nie in die forschende Nähe geholt, seine Existenz ist Lüge ohnehin.

Wo wird Wahrheit sichtbar? Godard will sie schürfen auch in der Methode, nach welcher er seine Figuren reden lässt, mit ständigen Zitate, diesmal von Homer bis Hölderlin, von Ramakrishna bis Brecht, mit Banalitäten und Gescheitheiten, die sich als Dialoge gebärden, obwohl sie kaum mehr einen dialogischen Bezug aufweisen, bis zu dem Augenblick wenigstens, da sich - für den Zuschauer - ein gewisser Sinn im Zusammenklang mit der Handlung ergeben wird. Diese Methode ist zugleich ein Jonglieren mit Bildungsgut, das nicht mehr ganz ernst genommen wird, das verfremdet wird, um es aus dem Erlebnis der distanzierenden Ironie neu zu gewinnen.

Diese Ironie, nahe dem Zynismus, ist die Folge des Zweifels, mit dem Godard der Welt begegnet, obwohl sie im Bild des Films dingfest gemacht werden kann. Der realistische Film gibt die Illusion der Wahrheit; die Wahrheit aber kann sich nach Godard nur enthüllen, wenn die Illusion gesprengt wird. Seine Kunst ist antiillusionistisch, sie verfremdet die Wirklichkeit, indem sie sie zum Spiel macht, denn nur im Spiel ist Freiheit. Auf diese Art ist in ihm - mit Graden - der Einfluss Brechts schöpferisch geworden, der die Verfremdung freilich gerade umgekehrt gesetzt hat, als Verfremdung des Spiels auf die Wirklichkeit hin, die für ihn (den Marxisten) eine soziale Wirklichkeit ausschliesslich ist.

Godard sucht nicht diese Wirklichkeit, sondern die Freiheit im Spiel, die es möglich machen soll, die Wirklichkeit auszuhalten. Aber das Spiel wird oft zum bloss Spielerischen, in das sich dann alle jene Geschmacklosigkeiten, pubertären Mockerien und Sarkasmen einmengen, die an Godard manche für den Ausweis seines Genies nehmen. Dieses Spielen ist vorab ein formales Phänomen. Für Godard hat die Form spirituellen und moralischen Wert, nur in der Form also vollzieht sich der Gerichtstag.

Und das kann nicht genügen. Es ist zu wenig, ist letzten Endes

sogar ein Betrug (Godards an sich selbst, aber auch am Publikum) der Betrug eines Künstlers, dessen Begabung ausser jedem Zweifel steht, der aber vom Zweifel nicht loskommt, auch wenn er vorgibt, in der Form Beruhigung, Ueberwindung der Angst, Freiheit gefunden zu haben. Das ist - zuletzt - das Ungenügen, das man vor den Filmen Godards, vor diesem vor allem, empfindet: dass hier Leere herrscht, eine Leere, die geistvoll umspielt wird, die sich drapiert mit allen Sensibilitäten des Gestalterischen, des Bildes und der Farben, die sogar die Haltung der Askese (im Formalen eben) annimmt, aber als Leere doch sich nicht verbergen lässt.

BARRAS HEUTE

Produktion: Deutschland

Regie: Paul May

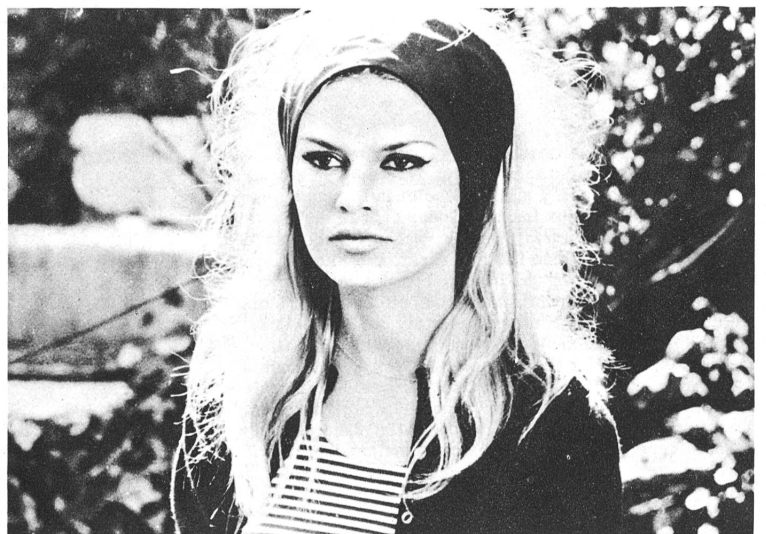
Besetzung: Dietrich Kerky, Richard Rüdiger, Bruno Vogler

Verleih: Elite

„ZS.“ Unter "Barras" versteht das heutige Deutschland seine Armee. Es wäre nun zweifellos auch für uns interessant zu erfahren, wie es nach dem fürchterlichen Geschehen heute dort aussieht. Dabei ist aber gleich festzustellen, dass nach einer Erklärung des Verteidigungsministeriums in Bonn der Film nicht als offiziell angesehen werden darf, sondern eine privates Werk darstellt. Die Behörde ist allerdings über den Film keineswegs traurig, da es immer zu begrüssen sei, wenn über die Bundeswehr diskutiert würde, sei es in positivem oder negativem Sinn.

Beabsichtigt war offenbar eine Art volkstümlicher Propagandafilm. Die Armee soll möglichst volksverbunden erscheinen, was man durch Pflege einer bestimmten, spezifisch deutschen Art von kameradschaftlicher Gemütlichkeit zu erreichen hofft. Es tauchen die aus früheren, deutschen Militärfilmen bekannten Kasernenhofsituationen auf, es wird gesoffen und geflucht, im Dienst wird gebrüllt, aber alles ärmlich und uninteressant gestaltet. Die Banalitäten häufen sich, es wird dazwischen sentenziös geredet, sogar das Pathos fehlt nicht, aber alles bewegt sich nur an der Oberfläche.

Zwar wurde etwelche Vertiefung versucht. Ein junger, dem "Barras" nicht eben wohlgesinnter Soldat - sein Vater wurde als Kriegsverbrecher hingerichtet - wird schliesslich mit grosser Anstrengung zu einer positiven Haltung bekehrt, entdeckt östlich gesinnte Verräter bei seiner Einheit und wird bei der Aufdeckung schwer verletzt. Vor dem obligaten Happy-End mit einer Angestellten werden noch andere Probleme angeschnitten, wie das Recht zur Befehlsverweigerung oder die eventuelle Notwendigkeit, auf die Brüder aus der Ostzone zu schießen. Aber es geschieht alles überaus oberflächlich, nirgends werden die Fragen, die es gerade in einer Armee genügend gibt, wie das Verhältnis zu den Untergebenen, die Notwendigkeit von Atom-Waffen usw. ernsthafter angefasst. Dabei hätten doch gewisse schwerwiegende Schinder-Vorfälle genügend Anlass zu einer gründlichen Auseinandersetzung mit wichtigen Fragen geben können. Wir können nicht glauben, dass dies der wirkliche Bundeswehralltag sei, und auch nicht, dass ein solcher Film die Armeefreudigkeit zu steigern vermöchte. Wir jedenfalls würden uns dafür bedanken.



Brigitte Bardot, einmal nicht ohne Erfolg für eine Charakterrolle eingesetzt, im Film "Die Verachtung".