

Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1967)**

Heft 6

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

Filme

Morgan – a suitable case for treatment (Morgan – ein lohnender Fall)

III. Für Erwachsene

Produktion: Quintra Films; Verleih: Rialto; Regie: Karel Reisz, 1966; Buch: D. Mercer; Kamera: L. Pizer; Musik: J. Dankworth; Darsteller: D. Warner, V. Redgrave, R. Stephens, B. Bresslaw und andere.

Der schwierigen Jugend, ganz im Doppelsinn des Wortes, gilt Karl Reisz' Schaffen: Die Halbwüchsigen, deren Aufbegehren allerorten den Unwillen der Erwachsenen erregt, nimmt er sich vor, nicht um sie abzukanzeln, auch nicht um sie romantisierend zu verherrlichen, sondern um nüchtern festzustellen, dass die Schwierigkeiten, die sie der Gesellschaft bereiten, in den Schwierigkeiten wurzeln, die die Gesellschaft ihnen macht. Mit Nüchternheit geht Reisz selbst dort ans Werk, wo er zur grotesken Form der Farce greift, wie er dies – einigermaßen überraschend – in seinem neuesten Film tut. Nachdem früher Unscheinbarkeit auch die äussere Erscheinung seines Schaffens kennzeichnet, verhilft er nun durch Wendigkeit und Einfallsreichtum dem Zuschauer zu nicht geringem Vergnügen. Doch, soviel er sich an ulkigem Nonsense, an makabren Pointen und an Übertreibungen leistet, Reisz verspielt dabei sein Thema nicht. Im Gegenteil, wenn ihm ein Vorwurf zu machen ist, so der, dass er den bitteren Ernst die immer dünner werdende Hülle des grotesken Spiels schliesslich durchbrechen und an die Oberfläche stossen lässt. Das kommt zwar nicht unerwartet, birgt aber doch die Gefahr eines Stilbruchs in sich, dass nämlich der hintergründige Spuk der Farce «realistisch» werde und zum blossen Mummenschanz herabsinke.

Morgan, der jugendliche Held des Films, gehört seinem Aussehen nach zur Beatles-Generation. Er betätigt sich als Maler, hat daneben Vorlieben für russische Revolutionäre und Gorillas. Sein Verhältnis zum Marxismus-Leninismus ist freilich undoktrinär, sein Interesse für Affen nicht naturwissenschaftlicher Art. Wenn sein Vater davon träumte, die rote Fahne auf dem Buckingham-Palast zu hissen, so hat Morgan offensichtlich nur gerade diesen Zug, nämlich die Freude am effektvollen, seine Umgebung schockierenden Protest von ihm übernommen. Dass er den Sowjetstern ebenso zum Requisit seiner Rebellion macht wie das Affenkostüm, kennzeichnet die Art, wie Morgans Fantasie mit der Wirklichkeit umspringt – unbekümmert darum, ob die Wirklichkeit sich das auch gefallen lässt. Sie lässt sich's aber nicht gefallen. Das erweist Morgans Kampf um seine Frau – die eigentliche Handlung des Films – nach bereits ausgesprochener Scheidung. Morgan bleibt darum nichts als der gänzliche Rückzug ins selbstgebaute Reich: Der Schluss des Films zeigt ihn in einer psychiatrischen Klinik, wo er in völliger Entfremdung von der Wirklichkeit lebt.

Wenngleich Reisz die Figur seines Helden in den Vordergrund stellt, so ist ihm sein Fall doch vor allem durch die gesellschaftlichen Umstände «lohnend». Reisz idealisiert Morgan nicht, das Kindliche, Unreife seines Charakters liegt neben dem Unbedingten und Spontanen offen zutage. Morgans Verrücktheiten erklären sich zum Teil aus seiner Manier des verwöhnten Proletarierkindes und gehätschelten Künstler-Originals. Aber schon darin und erst recht in dem endlichen Ausschluss Morgans verrät sich das Wesen der Gesellschaft, die dem jungen Manne keine seinem Temperament angemessenen Lebensformen anzubieten hat. Fantasie, Spiel und Unmittelbarkeit sind von ihr vielleicht als Marotte, als Zierat und nach Feierabend akzeptiert, nicht aber im Alltag, im Leben selbst. Morgan, der diese Unterscheidung nicht kennt, muss die bittere Erfahrung machen, dass zwischen ihm und seiner Frau, zwischen ihm und der Gesellschaft hierüber ein Missverständnis bestanden hat.

Das Verhältnis zwischen Morgan und seiner Umgebung wirft einiges Licht auf den unablässig schwelenden Konflikt zwischen junger Generation und gesellschaftlicher Ordnung. Der Film deutet diesen Konflikt aus der Beschränkung des Individuums durch die etablierte Zivilisation und aus deren inkonsequenter Haltung gegenüber dem Schöpferischen, andererseits aus der Spannung zwischen den Kräften der Bin-

dung und des Widerspruchs im Verhältnis des jungen Menschen zur bestehenden Ordnung. Unter der grotesken Oberfläche – und im Gewande ihrer oft verblüffenden Formulierungen – formt sich so eine recht ausgewogene, kluge Schau des stets von Schlagworten bedrohten Problems. Dass die Tragik, die Reisz nicht ohne Berechtigung in das Schicksal Morgans miteinbeschliesst, schliesslich zum Pathos drängt, wirkt jedoch stilistisch unstimmig, weil dadurch die Übertreibungen einen falschen Stellenwert erhalten, nach dem Wechsel der Tonart darum gelegentlich Unbehagen bereiten. Dem Ernst des Themas hätte es nicht Abbruch getan, wenn Reisz dem ausbalancierten, leicht vom Boden abgehobenen Spiel treu geblieben wäre. An Klarheit hätte der Film dabei vermutlich nur gewinnen können. ejW

Fahrenheit 451

III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: Universal; Regie: François Truffaut, 1966; Buch: F. Truffaut, J. L. Richard, nach dem Roman von Ray Bradbury; Kamera: N. Roger; Musik: B. Herrmann; Darsteller: O. Werner, J. Christie, C. Cusak, A. Diffing, A. Bell und andere.



Dass Ray Bradburys Zukunftsroman sich nicht im Weltraum, ja nicht einmal in grosser zeitlicher Distanz zur Gegenwart abspielt, verringert die Schwierigkeiten der Verfilmung nicht. Der Science-fiction kommt darin eine unbedeutende Rolle zu, weshalb dieses Hauptpektakel aller Zukunftsfantasien als Anziehungspunkt für die Aufmerksamkeit entfällt. Um so mehr liegt für das Zustandekommen einer neuen Wirklichkeit an den Details, an all jenen Nebensächlichkeiten, die im Gegenwartsfilm die Aktion einbetten in ein Milieu, in eine konkrete, benennbare und glaubwürdige Situation. Diese Einbettung leistet François Truffauts Film nicht genügend. Der synthetische Charakter der Farbe, die der Franzose hier erstmals verwendet, wird so zum Kennzeichen für den ganzen Film. Sichtbar wird die Welt von «Fahrenheit 451» aus Stücken zusammengesetzt, bleibt die Konstruktion künstlich. An Einzelheiten ist

das abzulesen: Die Figuren sind in ihrer individuellen Psychologie rudimentär; das Dekor wird von Statisten nur belebt, soweit es die Haupthandlung erfordert; der optische Rahmen ist seiner akustischen Ergänzung, der Geräuschkulisse, weitgehend entkleidet. An die Stelle der reichen Vielfalt des Lebens tritt ein auskalkuliertes System von überschaubaren Bezügen, eine straffe Konstruktion von fast geometrischer Klarheit, die sich an des Zuschauers Intellekt und ästhetischen Sinn wendet, ohne seine Gefühle in Anspruch zu nehmen.

«Fahrenheit 451» ist die Temperatur, so wird im Film erläutert, bei der Bücher zu brennen beginnen. Das Signet «451» schmückt die Uniformen einer Feuerwehrmannschaft, deren Auftrag es ist, aufgrund anonymer Denunziationen Besitzer von Büchern ausfindig und dingfest zu machen, Bücher in Verstecken aufzustöbern und mit Flammenwerfern zu vernichten. «Fahrenheit 451» ist also wesentlich eine gesellschaftliche Utopie. Und wie sie sich technisch nur wenig von der Gegenwart entfernt, so auch sozial. Sie nimmt Bezug auf Gegebenheiten, die dem Zeitgenossen vertraut sind, deutet sie als Ansätze und treibt sie zu ihrer möglichen Konsequenz vor. Wie konkret sich der Film von der Gegenwart inspirieren lässt, zeigt etwa das

Beispiel einer Episode, in der einem jungen Burschen von Staates wegen die lange Mähne gestutzt wird: Die Szene geht, wie Truffaut erläutert hat, auf eine Notiz zurück, die er in einer sowjetischen Zeitung gefunden habe. Die Verfemung der Bücher, die im Film verschiedentlich zu historischen und aktuellen Vorgängen in Beziehung gesetzt wird, erscheint dabei als Symptom einer Gesellschaftsordnung, die den Einzelnen ihrer Lenkung und Kontrolle unterwirft. Die Fernsehwand umgibt ihn, vermittelt ihm den kanalisierten sozialen Kontakt und organisiert sein Leben, indem sie auf seine Haltung prägend einwirkt. Bücher sind demgegenüber Unruhestifter, die das Denken auf eigene, vom System abweichende Wege lenken. Sie sind ein Gedächtnis, das die Gegenwart stört, weil es sie von den Erfahrungen der Vergangenheit her in Frage stellt. Und sie wecken unkontrollierbare Gefühle, bringen den Menschen aus dem Gleichgewicht und machen ihn dadurch unglücklich.

Unschwer erkennt man, dass Truffauts Film gegen totalitäre Tendenzen angeht, gegen die Versuchung von Gesellschaft und Staat, die Sorge um den Einzelnen zu seiner Bevormundung, seiner Entpersönlichung auszuweiten. Man erkennt es, notiert es, doch weitere Konsequenzen hat der Film nicht. Die Geschichte von Montag, dem Feuerwehrmann, der durch eine junge Lehrerin zum Bücherlesen verführt, durch seine eigene Frau denunziert und schliesslich ins Exil zu den «Büchermenschen» getrieben wird, diese Geschichte läuft mechanisch ab, weil sie sich eben in einer konstruierten Welt begibt. Unterwegs bietet sich Gelegenheit, sie mit Anspielungen anzureichern, so dass Bezüge entstehen, die aber noch nicht eine Differenzierung oder Entwicklung der Problematik bewirken. Bemerkenswert ist immerhin, dass Truffaut sich hierbei der optischen Möglichkeiten bedient, sich durch das Bild – nicht durch den bequemeren Dialog – und durch seine Ästhetik ausdrückt. Dieser Aspekt seines Filmes interessiert am meisten. Doch bietet er keinen Ersatz dafür, dass Montags Bekehrung zu den Büchern den Konflikt bloss andeutet und dass sein Refugium im Camp der Büchermenschen als Alternative zur bücherlosen Gesellschaft ebenso blutarm bleibt wie diese selbst. Dem gestalterischen Abenteuer des Regisseurs, der sich durch die Schwierigkeiten der Vorlage verlocken liess, folgt man mit Aufmerksamkeit. Zum eigenen, zum geistigen Abenteuer des Zuschauers gibt der Film dagegen nur einen schwachen Anstoss. ejW

La voleuse (Julia / Schornstein Nr. 4)

III. Für Erwachsene

Produktion: Hans Oppenheimer, Chronos, Procinex; Verleih: Constellation; Regie: Jean Capot, 1966; Buch: Marguerite Duras; Kamera: Jean Penzer; Musik: A. Duhamel; Darsteller: R. Schneider, M. Piccoli, C. Blech und andere.

Trotz menschlich ergreifendem und aktuellem Thema, bedeutungsschweren Gesprächen, respektablen Schauspielerleistungen, ambitionierter Kamera- und Tonarbeit und sicherlich guter Absicht aller Beteiligten ist der erste Langspielfilm von Jean Capot, «La voleuse», misslungen. Mit diesem Film ist die Tatsache beispielhaft zu belegen, dass Form und Inhalt eines Kunstwerkes, soll es gelingen, sich entsprechen müssen, und dass es, wenn sie es nicht tun, misslingt.

Der Inhalt: Für ein junges Ehepaar beginnt eine schlimme Zeit, wie die Frau (Romy Schneider) eines Tages ihrem Mann (Michel Piccoli) gesteht, dass sie ein sechs Jahre altes uneheliches Kind besitze, das sie gleich nach der Geburt zu fremden Leuten gegeben habe. Nach zweijähriger (kinderloser) Ehe bekennt sie auch, nur noch einen Gedanken zu haben: ihr Kind zurückzubekommen. Der Pflegevater (Christian Blech), ein rechtschaffener, halsstarriger Kumpel, der es versäumt hat, den Jungen zu adoptieren und somit juristisch im Unrecht steht, ist jedoch nicht gewillt, den Jungen zurückzugeben. Die Mutter entführt das Kind, der Pflegevater holt es mit Gewalt zurück, doch nimmt es ihm die Polizei wieder ab. Das Ringen um das Kind gipfelt darin, dass der Pflegevater auf einen Schornstein des Hüttenwerkes klettert und sich in die Tiefe zu stürzen droht, wenn man ihm sein Kind nicht zurückgibt. Die öffentliche Meinung steht auf seiner Seite. Nach einer quälenden nächtlichen Auseinandersetzung, in welcher der Mann seiner Frau ins Gewissen redet, gibt die leibliche Mutter das Kind den Pflegeeltern zurück.

Doch diese ganze Handlung wird gar nicht herausgearbeitet, sie liegt gestaltlos unter einem Haufen formalen Aufwandes, der anderes zum Ausdruck bringt, begraben.

Bereits die Angabe, dass Marguerite Duras, bekannt als Drehbuchautorin von «Hiroshima, mon amour» (FB 2/60) und «Moderato cantabile» (FB 17/61), die Dialoge geschrieben hat, lässt einen stutzig werden. Und die Skepsis bestätigt sich im Verlauf des Films. Duras' Verbindung mit Capot erweist sich, wie seinerzeit mit Dassin («10.30 p.m. summer»), als künstlerische *Mésalliance*. Von Muttertrieb und Elternliebe handelt die Geschichte; von der Unerfülltheit und vom Nichtverstandensein der Frau in der Ehe handeln die Gespräche. Vollständig offenbar wird die Diskrepanz zwischen Handlung und Rede, wenn Julia sagt, dass es ihr gar nicht um das Kind, sondern um eine Idee gehe. Auch im Formalen werden unvereinbare Stil-Konzeptionen erkennbar. Der Anfang zeigt in unbewegten, monotonen Aufnahmen weisse Zimmerwände, vor denen Julia und ihr Mann dialogisieren. Der zweite Teil bringt realistische Aufnahmen einer dramatischen Handlung aus dem Ruhrgebiet. Gegen Schluss gibt es Szenen, etwa die Fernsumfrage bei der Bevölkerung, die wie nachgespieltes *Cinéma-vérité* anmuten. Es steht also im ganzen Film ein gewisses regieliches Arrangement im Widerspruch zum übrigen veristischen Stil. Die Liste der Unstimmigkeiten wäre leicht fortzusetzen: etwa mit der uneinheitlichen Auffassung der Rollen durch die Schauspieler, der Verwendung des Dekors und des Milieus. So picknicken die Kostrowicz, völlig unrealistisch, direkt vor der Stadt draussen angesichts der Fabrikschlote auf einem unwirtschaftlichen Felde; so schreit der Pflegevater in den Hallen der Ämter, wie es in Wirklichkeit wohl niemand täte; so wissen die Lehrerin und die Pflegemutter, was Julia beabsichtigt, stellen sie aber nicht, sondern weichen ihr lediglich mit dem Knaben aus.

«Mich interessiert nur die Beziehung beider Menschen und der Wahnsin, der sie zerstört. Das ist alles. Die Anekdote, die das Ganze umgeben könnte, ist uninteressant. Sie leben im Grunde irgendwo. Man sollte nicht wissen, aus welcher Gesellschaftsschicht sie stammen, welche politische Meinung sie haben, welche Geschmäcker...» Mit dieser Erklärung weist uns der Regisseur (ungewollt) darauf hin, was ihm zum Verhängnis geworden ist. Das Allgemeingültige, das er spürbar angestrebt hat, ist nicht im Allgemeinen, sondern im Besonderen zu finden, in einem echten «milieu moyen» (Amédée Aylfre), im konkreten Lebensraum. Die Wahrheit ist in den Dingen, nicht über ihnen. Deshalb wäre es so wichtig gewesen, für die Handlung den richtigen realen und künstlerischen Raum zu finden. Vermutlich war Capot doch nicht ergriffen von seinem Stoff; denn gerade hier trafe zu, was Emil Staiger einmal gesagt hat: «Der Stil ist kein Problem für den, der von der Sache gebannt ist.» hst

Die Abenteuer des Werner Holt

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: DEFA; Verleih: Victor; Regie: Joachim Kunert, 1965; Buch: C. Küchenmeister, nach dem ersten Band des Romans von D. Noll; Kamera: R. Sohre; Musik: G. Wohlgemut; Darsteller: K.-P. Thiele, M. Karge, A. Wyzniewski, G. Junghans und andere

In den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges versucht Werner Holt, ein 18jähriger Panzersoldat, im Unterstand einer von sowjetischen Panzern fast aufgeriebenen Kompanie verzweifelt, Funkverbindung mit einem andern Truppenteil herzustellen. Das physisch und psychisch erschöpfte Häuflein wird von seinem gleichaltrigen Schulkamerad und Freund Gilbert Wolzow kommandiert, der entschlossen ist, seine Untergebenen bis zum letzten Mann im Kampf zu opfern. In den Pausen zwischen den Funkaufrufen erinnert sich Werner bruchstückhaft der Erlebnisse und Situationen der vergangenen zwei Jahre, die seinen Weg von der Schulbank eines Kleinstadtgymnasiums in das apokalyptische Grauen eines verlorenen Krieges markierten. Seine Erinnerungen werden zur Chronik einer verführten Jugend, die in der Konfrontation mit der Wirklichkeit einen langsamen Prozess der Desillusionierung durchmachte und schliesslich in den Schrecken des Krieges ernüchtert aufwachte. Die nationalsozialistische Erziehung in Schule und Hitlerjugend missbrauchte Begriffe

wie Volk, Vaterland, Treue, Kameradschaft und Mannestugend zur Züchtung eines bedingungslosen Einsatzes im Dienste der Ideologie. Erst bittere Erfahrungen und Erlebnisse mit politischem Terror, KZ-Häftlingen, SS-Willkür und Krieg erschüttern die von jugendlichem Bedürfnis nach Heroismus und Idealismus getragene Hingabe für ein verbrecherisches Regime und führen stufenweise zur Erkenntnis der Sinnlosigkeit des ganzen Geschehens und zu jener Wandlung des Bewusstseins und Verhaltens, die Werner Holt in einem spontanen Akt der Auflehnung gegen den Endsiegfanatiker Stellung nehmen lässt: Er richtet die Maschinenpistole gegen seinen Freund und erschießt eine Reihe von SS-Schergen. Mit dieser Entscheidung des jungen Mannes endet der Film, während die Romanvorlage in einem zweiten Teil die Konsequenzen dieser Wandlung in der kommunistischen Gesellschaftsordnung der DDR weiterverfolgt.

Dieser DEFA-Film aus Ostdeutschland ist ein Produkt der Auseinandersetzung mit dem Faschismus, der als ideologischer Hauptfeind des Kommunismus immer wieder denunziert wird. Er enthält aber auch eine deutliche geistige und moralische Distanzierung von der eigenen politischen Vergangenheit, die menschlich um so glaubwürdiger wirkt, als Film und Roman autobiographische Züge aufweisen. Sowohl der Romanautor Dieter Noll (Jahrgang 1927) als auch der Regisseur Joachim Kunert (Jahrgang 1929) erzählen im Grunde genommen ihre eigene Geschichte, die Geschichte ihrer Generation. Sie verstanden es, die Wurzeln der Katastrophe und die Tragödie einer betrogenen Jugend eindringlich darzustellen. Mit den vom Regisseur fast übermässig benutzten Rückblenden werden Akzente gesetzt, die Situationen und Geschehnisse ihrer Bedeutung gemäss hervorheben. Dabei haben sich aber auch manche Klischees, Sentimentalitäten und Melodramatik eingeschlichen. Auch ist eine gewisse schablonenhafte Schwarzweiss-Zeichnung nicht zu übersehen: Werner Holt ist als Sohn eines wegen seiner Weigerung, bei der Herstellung eines tödlichen Gases (Zyklon B) mitzuwirken, in Ungnade gefallenen Chemikers der feiner strukturierte, sensiblere und reflektivere Typ, während Gilbert Wolzow als Sprössling einer Offiziersfamilie von Anfang an der Weg eines sturen «Dreihundertprozentigen» vorgezeichnet ist. Der schematischen Charakterisierung der Personen entspricht aber auch eine gewisse ideologische Ausrichtung: Verblendete Nationalsozialisten scheint es nur in besseren bürgerlichen Kreisen gegeben zu haben. Und bei aller Ablehnung des faschistischen Krieges wird doch das Kriegsgeschehen zu sehr nur als spannendes, spektakuläres Abenteuer, ja sogar als nützliches Stahlbad des Charakters und der Nation inszeniert. Unbehaglich dürfte dem Zuschauer auch die Erkenntnis sein, dass die hier demaskierte systematische Verführung der Jugend durch das Nazi-System mit der ideologischen Zweckindoktrinierung unter kommunistischem Vorzeichen verwandt ist. – Leider ist eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Film und ein Urteil darüber fragwürdig, weil die in der Schweiz gezeigte Fassung um fast eine Stunde gekürzt ist.

The sand pebbles (Kanonenboot am Yangtse-Kiang)

III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: Fox; Regie: Robert Wise, 1967; Buch: R. Anderson, nach dem Roman von R. McKenna; Kamera: J. MacDonald; Musik: J. Goldsmith; Darsteller: St. McQueen, R. Attenborough, R. Crenna, C. Bergen und andere.

Der Film führt in den chinesischen Bürgerkrieg 1926 und schildert die abenteuerliche Geschichte des amerikanischen Kanonenbootes «San Pablo», das zum Schutz der in China lebenden Amerikaner auf den Gewässern patrouilliert. Auf dieses Boot wird eines Tages Maschinenmaat Jack Holman abkommandiert. Die Amerikaner haben an Bord ein gutes Leben, sämtliche Dreckarbeiten verrichten chinesische Kulis. Holman aber bringt Unruhe in diese feudalistische Idylle und opponiert gegen den hier praktizierten Rassismus. Er bringt sogar seine Kameraden so gegen sich auf, dass sie ihn einer lynchbereiten Menge ausliefern wollen. Unbekümmert der Mahnung seines Kapitäns, dass er durch sein Verhalten gegen die Grundsätze der USA-Politik verstosse, geht Holman seinen Weg konsequent weiter. Als das Boot den Befehl erhält, bedrohte amerikanische Staatsbürger in Sicherheit zu bringen, ist Holman

einer der Tapfersten. Nicht zuletzt seinem Einsatz ist es zu danken, dass die «San Pablo» die Blockade durch bewaffnete chinesische Dschunken durchbricht. Bei dem Versuch, einen Missionar und eine Lehrerin zu retten, findet Holman den Tod.

Die ereignisreiche Story, der historische Hintergrund und die fernöstliche Landschaft forderten dazu heraus, den Film unter einem immensen Aufwand zu drehen. Doch Robert Wise ist weitgehend der Gefahr entronnen, nur einen farbenprächtigen Kriegsspektakel auf die Leinwand zu bringen. Sein Film ist zwar kein Kunstwerk, aber ein respektabler Abenteuerfilm, keineswegs kriegsverherrlichend wie ähnlich aufwendige Produktionen. Es handelt sich eher um einen Film gegen den Krieg; selbst krass realistische Szenen sind nicht Selbstzweck, sie sind vielmehr glaubwürdig in den Gesamtzusammenhang eingefügt. Zunächst freilich hat es den Anschein, als segle die Geschichte der «San Pablo» im Kielwasser der optimistischen, fortschrittsgläubigen und sendungsbewussten US-Mentalität. Doch bald schon mischen sich unter das Heldenlied vom braven Amerikaner schrille Dissonanzen. Robert Wise attackiert den nationalen Hochmut der Amerikaner, ihren Rassismus, das falsche Fraternalisieren, die nationalistischen Phrasen und die kriegerische Ideologie. Holman, der gegen den Strom des Fanatismus zu schwimmen beginnt, und der pazifistische Missionar, der an der Wirklichkeit scheitert, sprechen die Sprache der Humanität, nicht der Militärs. Es ist dem Regisseur gelungen, nicht im Rahmen des Historienfilms stecken-zubleiben, sondern in bedrückender Weise die politischen Bezüge zur Gegenwart deutlich zu machen. Nicht alles, was Amerikaner auf Kriegsschauplätzen gemacht haben und machen, ist gut und richtig – diese Erkenntnis ist neu in einem amerikanischen Kriegsfilm!

Freilich, weniger wäre mehr gewesen. Eine stärkere Straffung der Handlung, Verzicht auf manche Details und Wiederholungen, dafür eine stärkere psychologische Vertiefung und eine exaktere Zeichnung der historischen Situation hätten die Intensität der Darstellung gesteigert und den positiven Gesamteindruck noch verstärkt. ·lz

Informationen

Die Preise von Cannes. Goldene Palme: «Blow-up» (Michelangelo Antonioni); Großer Sonderpreis der Jury ex aequo: «Ich habe auch glückliche Zigeuner getroffen» (Alexander Petrovic) und «Accident» (Joseph Losey); Preis der Regie: «Tizezer Nap» (Ferenc Kosa); bestes Drehbuch: «A ciascuno il suo» (Elio Petri) und «Jeu de massacre» (Alain Jessua); bestes Erstlingswerk: «Le vent des Aurès» (Mohammed Lakhdar-Hamina); beste Darstellerin: Pia Degermark in «Elvira Madigan»; bester Darsteller: Odded Kotler in «Drei Tage und ein Kind»; bester Kurzfilm: «Himmel über Holland» (J. F. Fernhout); Ehrung durch die Jury: Robert Bresson für «Mouchette» und sein Gesamtwerk.

Preis der Internationalen Kritik (Fipresci): «Terra en transe» (Glauber Rocha) und «Ich habe auch glückliche Zigeuner getroffen» (A. Petrovic); Preis des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC): «Mouchette» (Robert Bresson); Kunst- und Experimentierpreis: «Dutchman» (Anthony Harvey) und «Warrendale» (Allan Knight); Preis Luis Buñuel: «Terra en Transe» (G. Rocha); Preis der Internationalen Union der Kritik: «Accident» (J. Losey); Preis des Internationalen Filmclubverbandes: «Blow-up» (M. Antonioni) und «Privileg» (Peter Watkins).

Wir empfehlen den 4. Kaderkurs in Rickenbach. Wie bereits in der April-Nummer angekündigt, findet vom 9. bis 15. Juli in Rickenbach der 4. Kaderkurs der Katholischen Arbeitsgemeinschaft für filmkulturelle Bestrebungen statt. Er wird, wie die Vorbereitungen erkennen lassen (Diskussionsfilm ist «Nazarin»), in seiner Art ein wichtiges Ereignis werden. Es werden zwar nicht sensationelle Neuheiten zu erwarten sein, sondern vielmehr ein solider Kurs und ein Erfahrungsaustausch mit dem Ziel, ein gültiges «Schema» für künftige Kurse in Filmkreisen und Schulen zu erarbeiten. Leute, die einige Erfahrungen besitzen, Erzieher, die die Freiheit haben, Herkömmliches in Frage zu stellen und neue Wege zu suchen, und Menschen, die sich