

Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 11

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

The long day's dying (Tödlicher Tag)

III. Für Erwachsene

Produktion: Paramount; Verleih: Star; Regie: Peter Collinson, 1968; Buch: Charles Wood, nach einem Roman von Alan White; Kamera: B. Probyn; Darsteller: David Hemmings, Tony Beckley, Alan Dobie, T. Bell.

Es hält schwer, diesem Film eine einladende Etikette umzuhängen. Dabei wäre zu wünschen, dass mehr Leute solche Kriegsfilme sähen – wenn schon das Thema Krieg zu unserer Welt und damit auch zu ihrem Spiegelbild auf der Leinwand gehört. Aber die Kriegsspiel-Liebhaber kommen diesmal zu wenig auf ihre Rechnung – und wer sonst sollte sich die unappetitlichen Bilder ansehen? Das ist es freilich auch, was für den Film spricht: Dass er die abstossende Seite seines Themas weder verharmlost noch ideologisch überspielt; und dass er überdies einem wesentlichen Faktor im Kriegs-Mechanismus auf der Spur ist, nämlich der Fähigkeit des Menschen, zum reinen Techniker zu werden, zum Techniker des Kampfes.

Irgendwo und irgendwann im Zweiten Weltkrieg – man erfährt darüber nichts Näheres – erfüllen drei englische Fallschirmjäger vor den eigenen Linien einen Beobachtungsauftrag. In einem verlassenen Gebäudekomplex warten sie auf die Deutschen, die einzeln sich annähern und «erledigt» werden; dann versuchen sie mangels weiterer Befehle sich zurückzuziehen. An Kampfhandlung begibt sich nicht viel; abgesehen von den paar Einzelbegegnungen und einem Gruppenüberfall sind die Männer allein mit der Stille des herbstlichen Waldes. Da der Zweck der Aktionen im Dunkeln bleibt, wirkt die Situation seltsam unwirklich, das Geschehen sinnlos. Ist hier überhaupt Krieg? Jedenfalls nicht jener, in welchem Strategen Schlachtgemälde inszenieren und Draufgänger Parade-Parcours absolvieren. Maschinenpistolen und Handgranaten, Dolche und Klingen sind aus kurzer Distanz auf den einzelnen Mann gezielt, treffen und zerstören, ersticken ihn im eigenen Blut: Der Mensch ist des Menschen Schlächter, er entstellt seinesgleichen zu blutigen, zukenden, rauchenden Kadavern. Bei aller Anonymität enthüllt der Krieg sein Gesicht – dasjenige des Brudermordes. Dem Regisseur Peter Collinson ist einzuräumen, dass er sein Thema ernst nimmt, mehr als die meisten Kriegs- und Antikriegsfilme. Er zeigt die scheusslich-blutige Seite des Kampfes und versucht, von da aus noch ein Stück weiter zu fragen. Wer sind die Männer, die dieses Handwerk ausüben? Innere Monologe – und Dialoge – im Stenogrammstil sollen darüber Aufschluss geben. Er sei ein Pazifist, meint John (David Hemmings). Er tötet nicht aus Überzeugung, aus Hass; er ist bloss dazu ausgebildet, darauf trainiert und spezialisiert: Ein Techniker des Kampfes, dessen selbstverständliches Bestreben es ist, sich mit seinem Können als der Bessere zu erweisen. Der Widerspruch zwischen seinem Handeln und seiner Überzeugung scheint ihm erst allmählich bewusst zu werden. An seinem Beispiel soll auch der Zuschauer innwerden, wie sehr der Mensch in Gefahr steht, unabhängig von seiner Überzeugung, wie ein Roboter zu handeln, und wie nur dieser Umstand es möglich macht, dass ganze Heere menschenfreundlich sich fühlender Bürger zu ausführenden Gliedern der grossen Kriegsmaschine werden. Man mag Collinsons Film allerhand vorwerfen, dass er beispielsweise zu wenig rafft, dass in ihm zuviel Arrangement stecke und auch die Schablone sich breitmache. Aber die Deutlichkeit, mit der er – statt bloss die billige «Nie wieder Krieg!»-Platte abzuspielen – auf einen konkreten Faktor hinweist, der Kriege überhaupt möglich macht, qualifiziert ihn als einen bedenkenswerten Beitrag zu seinem Thema. ejW

Ostre sledovane vlaky (Scharf beobachtete Züge)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Filmové-Studio in Barrandov; Verleih: Columbus; Regie: Jiri Menzel, 1966; Buch: J. Menzel, Bohumil Hrabal, nach einer Novelle von B. Hrabal; Kamera:

Jaromir Sofr; Musik: Jiri Sust; Darsteller: Václav Neckár, Vladimír Valenta, Josef Somr, Jitka Bendová, Libuse Havelková und andere.

Die einzigartige Begabung der Tschechen, dem tierischen Ernst ihrer Feinde mit Humor ein Bein zu stellen, jede Ideologie durch Sinnenfreude und geistvollen Schlendrian ad absurdum zu führen und das Heldentum respektlos vom Kothurn zu stossen, hat sich in des jungen Jiri Menzel erstem Langspielfilm «Ostre sledovane vlaky» eine neue Gestalt geschaffen, die neben Haseks «Schwejk» fast ebenbürtig zu bestehen vermag und durch die jüngsten Ereignisse eine unerhörte Aktualität gewann. Menzels Film, der auf einer Novelle von Bohumil Hrabal beruht, spielt in der letzten Etappe der deutschen Besatzung. Doch schildert er die Besetzten und die Besetzer so, wie alle Welt sie eben jetzt mit Verwunderung bestätigt sah. Ein junger Bahnbeamter mit schmucker Uniform kommt auf einen verlorenen böhmischen Bahnhof, wo einige wenige Bummelzüge mit einer reizenden Billeteuse, aber auch Transporte für die Wehrmacht und die SS verkehren. Arbeit gibt's zurzeit nicht viel, die Deutschen sind zu sehr mit ihren genialen Rückzugsbewegungen an allen Fronten beschäftigt. Um so ausgiebiger treiben es die Bahnbeamten mit dem weiblichen Geschlecht, dem die Lust auch näher liegt als Grundsätze. Unter all den unverbesserlichen Schürzenjägern beginnt der junge Bahnbeamte, dem es die verführerische Billeteuse angetan hat, an seiner vermeintlichen Impotenz zu leiden. Ein lächerlicher Zufall nur rettet ihn vor den Folgen eines gleichfalls lächerlichen Selbstmordversuches. Und eine erfahrene Widerstandskämpferin, die den Befehl und auch das explosive Material für die Sabotage eines deutschen Munitionszuges überbringt, aber das Nützliche gern mit dem Angenehmen, die Begierde mit der Pflicht verbindet, schenkt ihm, ohne nach der Schicklichkeit zu fragen, ganz nebenbei die Erkenntnis seiner Potenz. Und nun, während seine Kollegen infolge einer bösen Verwicklung in ihren unlauteren Liebesaffären just in dem Augenblick, da der deutsche Munitionszug heranschnaubt, zum Verhör vor die sittenstrenge Bahnbehörde zitiert werden, beginnt der Bursche, im selbstverständlichen Vollbesitz seiner eben erst erfahrenen Mannbarkeit, allein das vaterländische Werk der Sabotage und geht zusammen mit dem Munitionszug in die Luft. Seine Billeteuse ist die einzige und ahnungslose Zeugin seines kurzlebigen Heldentums.

Mit einer leichthändigen und doppelbödigen Ironie ohnegleichen, wie sie in der Filmgeschichte zuvor höchstens einem Lubitsch oder René Clair geglückt ist, inszeniert der junge Menzel diesen Schwank über dem Abgrund. Er bleibt der derben Libertinage seiner Figuren, der handfesten Erotik der Situationen nichts schuldig, aber diese atmosphärisch dichten Schilderungen werden nie Selbstzweck, sie bleiben mit dem allzeit spürbaren apokalyptischen Hintergrund in atemberaubendem Gleichgewicht. Die saftigsten Kontraste dienen ausschliesslich der Absicht, die sonderbare Umkehr der Werte zu verdeutlichen, die im Kampf freiheitsdurstiger Individuen gegen machtbesessene Kollektive vor sich geht: die Kollaborateure sind in erotischen Belangen wahre Tugendbolde wie alle Anhänger totalitärer Systeme; die Widerstandskämpfer investieren weit mehr Zeit, Kraft und Interesse in ihre Unmoral als in ihre Vaterlandsliebe. Ihr Heldentum ist eben nicht Beruf, nur Hobby oder besser: Selbstverständlichkeit, beiläufiges Pflichtbewusstsein, das weder der Worte noch der Anstrengung und schon gar nicht der Anerkennung bedarf. Helden vom Denkmalsockel herunterzuholen ist nicht neu, das hat zum Beispiel Shaw mit Starrsinn und Witz am laufenden Band besorgt. Neu aber ist an Menzels Film die bezaubernde Nonchalance, mit der ein Held sich selber relativiert — und eben gerade darin erst ein glaubwürdiger Held wird.

Diesem und jenem mag Menzels Unverblümtheit zu krass sein; zarte Gemüter seien zum voraus gewarnt. Wer eine deliziöse Bildsprache zu verstehen und zu geniessen weiss, der wird einige Sequenzen dieses Films zu den unvergänglichen Glücksmomenten der 7. Kunst zählen: Nur ganz selten in der Filmgeschichte, in einigen wenigen legendären Chaplin-Szenen etwa, ist der Pendelschlag von Komik und Tragik, ja von Schwank und Schicksalstragödie so vollendet Bild und Gleichnis geworden wie in den letzten Filmmetern von Menzels erstaunlichem Erstling. IsK.

2001: A space Odyssey (2001: Odyssee im Weltraum)

II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Stanley Kubrick, MGM; Verleih: MGM; Regie: Stanley Kubrick, 1967; Buch: St. Kubrick, Arthur C. Clarke; Kamera: Geoffrey Unsworth; Musik: Johann Strauss, Richard Strauss und andere; Tricks: Veevers und andere; Darsteller: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter und andere.

Technisch-organisatorische Grosszügigkeit, Sinn für Aktualität und ein immer wieder überraschendes Sendungsbewusstsein stempeln Stanley Kubrick zum typisch amerikanischen Filmmann, dem man als Europäer halb bewundernd, halb ablehnend gegenübersteht, der aber stets Aufmerksamkeit zu erregen weiss. In seinem neuesten Film begnügt er sich bezeichnenderweise nicht damit, zukünftige Möglichkeiten der Raumforschung darzustellen, sondern versucht darüber hinaus, die Entwicklungsgeschichte des Menschen zu deuten. Er lässt seine Pioniere im All einem geheimnisvollen Monolithen begegnen, der, so erfährt man in einer Rückschau auf die «Morgendämmerung der Menschheit», schon einmal bei einem Entwicklungssprung des Lebens in Erscheinung trat. An die technische knüpft Kubrick die Spekulation über die in der Schöpfung wirkende, zeugende Kraft.

Kubricks Film ist zweifellos ein Stück intelligenter und perfekt gemachter Science-fiction. Er knüpft in technischer Hinsicht und auch optisch an bereits Bekanntes und Verwirklichtes an, entwirft Zukünftiges gestützt auf Vorhersagen der Fachleute. Indem er zum vorneherein Raumstationen und -fahrzeuge sowie fremde Planeten zu den alleinigen Schauplätzen der Handlung macht, umgeht er die Schwierigkeit, die Zukunft auf unserem Stern in allen Details ausmalen zu müssen. Die technischen Aspekte behandelt er sehr sorgfältig, die Bewältigung einzelner Probleme der Raumfahrt demonstriert er ausführlich. Zugleich bemüht sich Kubrick aber auch um Stilisierung. Die Bewegungen im All vollziehen sich mit manchmal geradezu ballettmässiger Eleganz, und die technische und natürliche Kulisse erstrahlt in ästhetischem Glanze. Die Cinerama-Leinwand, auf die der Film zugeschnitten ist, betont nicht nur die Monumentalität der Dimensionen, sondern vermag auch eine Ahnung von jenem Raumgefühl zu geben, das sich nicht mehr auf eine zwischen oben und unten scheidende Ordnung stützen kann. So bietet Kubricks Film tatsächlich nicht bloss eine technische Spielerei, sondern den immerhin bemerkenswerten Versuch, die Zukunft vom Menschen und den neuen, auf sein Bewusstsein einwirkenden Erfahrungen her zu deuten.

Weniger bemerkenswert erscheint Kubricks Versuch, den Ausbruch des Menschen in den Raum als Sprung des Lebens zu höherer Daseinsform zu deuten: Technischer Fortschritt soll damit offenbar als Fortschritt schlechthin im Sinne eines der Schöpfung innewohnenden Entwicklungsgesetzes legitimiert werden. Das geschieht auf eine seltsam verworrene Weise. Die ganze Handlung des Films dreht sich um die Entdeckung jenes Monolithen auf dem Mond, die zu Vermutungen über fremdes Leben im Weltraum und zu einer Expedition zum Jupiter Anlass gibt. Das Ende dieser Entdeckungsfahrt, die durch den Kampf der Astronauten mit dem den Flug überwachenden Super-Computer dramatisiert wird, bringt – in wenig klarer Symbolik angezeigt – die Wandlung des Menschen: Wieso und in welchem Sinne, muss sich der Zuschauer selbst ausdenken, sofern er sich auch für diese weniger fundierten Spekulationen Kubricks erwärmen kann. Jedenfalls scheinen der Regisseur und sein Drehbuchautor Clarke das Bedürfnis gehabt zu haben, der nüchternen und berechenbaren Welt der Technik in diesen irrationalen Andeutungen ein Gegengewicht zu schaffen.

Die sechs Kummerbuben

II. Für alle

Produktion: Neue Film AG; Verleih: Monopol; Regie: Franz Schnyder, 1968; Buch: F. Schnyder, nach dem Buch von Elisabeth Müller; Kamera: Andreas Demmer; Musik: Robert Blum, Hans Moeckel; Darsteller: Hans Matter, Linda Geisser, Ruedi Walter, Margrit Rainer, Fritz Nydegger, Ines Torelli und andere.

Erstmals hat sich das Schweizer Fernsehen an einer schweizerischen Filmproduktion finanziell (man spricht von ungefähr der Hälfte der insgesamt zwei Millionen Franken betragenden Produktionskosten) beteiligt, die gleichzeitig in den Kinos und auf dem kleinen Bildschirm gezeigt wird. Für das Fernsehen sind 13 halbstündige Sendungen in Farbe vorgesehen, während die Kinofassung gut zwei Stunden dauert. Man war auf das Resultat dieser Zusammenarbeit zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen gespannt, könnten sich doch daraus, dank einem überzeugenden Erfolg, neue Möglichkeiten für unser mit grossen Schwierigkeiten kämpfendes Filmschaffen entwickeln. Der Start mit Franz Schnyders missglückten «Kummerbuben» dürfte aber solche Hoffnungen auf längere Zeit zunichte machen, denn Kinobesitzer und Filmverleiher werden sich in Zukunft gegen eine solche Zusammenarbeit mit Recht noch mehr sträuben, als sie es bei diesem ersten Versuch ohnehin schon getan haben.

Elisabeth Müllers Kinderbuch ist 1934, in einer Zeit wirtschaftlicher Krise, erschienen und erzählt die Geschichte einer armen Tagelöhnerfamilie mit einer sechsköpfigen Bubenschar. Diese Familie steht und hält in Freud und Leid zusammen, besonders dann, als sie ihr geliebtes Häuschen zu verlieren droht, in dem schliesslich sogar verarmte und etwas liederliche Verwandte aus der Stadt Unterschlupf finden. Mit diesem durch fröhliche Bubenstreiche aufgelockerten Stoff suchte die Schriftstellerin bei Kindern Familiensinn und Verständnis für minderbemittelte Mitmenschen und für die in Stadt und Land verschiedene Lebensweise zu wecken. Daraus liesse sich noch heute ein sinnvoller Film gestalten, entweder in historischem Gewande oder als zeitgemässe, den heutigen Verhältnissen Rechnung tragende Bearbeitung. Das vorliegende Kompromiss-Drehbuch bestimmte aber den Film von Anfang an zum Scheitern, da die Geschichte nur äusserlich und ungeschickt auf «modern» poliert wurde. Dadurch werden nicht nur Einzelheiten (etwa das Verdingwesen oder ein erwachsener Mann, der trotz hunderttausenden von italienischen Gastarbeitern und Migros nicht einmal Spaghetti kennt) unglaublich und lächerlich, auch der Gehalt wird seines ursprünglichen Sinnes beraubt. Die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse der dreissiger Jahre lassen sich nicht unesehen in die Gegenwart übertragen, und so wirkt heute der unzeitgemäss ausgespielte Gegensatz zwischen heilem, gesundem Landleben und dem von Technik und Fortschritt verdorbenen Leben in der Stadt antiquiert und unwahr. Von der Wirklichkeit des hochentwickelten Industrielandes Schweiz und seiner Probleme ist in den «Kummerbuben» keine Spur vorhanden.

Auch sind jene Schwächen, die dem Dialektfilm seit jeher zu schaffen machten und nur selten überwunden wurden, überdeutlich vorhanden: Kaum eine Person ist lebensecht getroffen, es sind konstruierte, von Schweizer Film zu Schweizer Film weitergereichte Kabarett-Figuren, voll psychologischer Unstimmigkeiten und literarisch gedrechselten Dialekt daherredend. Die Schwarzweiss-Malerei der Charaktere und das steife hölzerne Spiel der meisten Darsteller (die Buben vielleicht ausgenommen) sind unnatürlich und stellenweise peinlich. Es fehlen fast völlig jene, auf der Leinwand allerdings erst nach unendlicher Mühe und mit unverbrauchten Schauspielern darstellbaren Zwischentöne und Feinheiten, die etwa die Menschen in Rolf Lyssys «Eugen heisst wohlgeboren» (Fb 10/68) so echt und glaubwürdig erscheinen lassen. Schnyders Vorliebe für falsch verstandene und sich vorwiegend in Grobheiten manifestierende Bodenständigkeit, die schon in seinen Gotthelf-Filmen allzu breiten Raum einnahm, kommt auch in den «Kummerbuben» wieder zum Zug, etwa in der ausgespielten Schlägerei, in der die Buben mit Schlagring, Gummiknüppel und Steinen einen Kameraden blutig prügeln. Hier wird die Vorführung des Films sogar für Kinder problematisch.

Das Beste an den «Kummerbuben» ist der gezeichnete Vorspann, der Rest ist grösstenteils eine Mischung von schlecht gespieltem Kabarett und simplem Heimatfilm mit hübscher Postkarten-Landschaftskulisse. Wer dies samt den Klischees in Kauf nehmen will, mag sich immerhin anspruchslos unterhalten lassen. Damit könnte es sein Bewenden haben, wäre Franz Schnyder nicht vor der Premiere seines Films mit anmassenden Forderungen zur Schaffung und Förderung des «nützlichen, pa-

triotischen und staatserhaltenden Schweizer Films» an die Öffentlichkeit getreten. Es ist bitter, und für den guten Willen des Regisseurs vielleicht tragisch, feststellen zu müssen, dass gerade sein Film, in dem man vergeblich nach einer glaubwürdigen, zeitgemässen und überzeugenden Darstellung geistiger, menschlicher, sozialer oder staatlicher Werte und Probleme unseres Landes sucht, diese Forderungen in keiner Weise erfüllt. Und mit Bitterkeit war der Presse zu entnehmen, dass sich zu den «Kummerbuben»-Premieren in Bern, Basel und Zürich behördliche Prominenz bis zum Bundesrat eingefunden hat, jene Prominenz, die man bei Premieren geistig bedeutenderer, aber mit bescheideneren Mitteln geschaffener Schweizer Filme vermisse. Oder galt ihre Anwesenheit eher dem investierten Kapital als dem investierten Geist? Man muss es leider annehmen. ul.

Petulia

III. Für Erwachsene

Produktion: Warner B.-Seven Arts; Verleih: WB; Regie: Richard Lester, 1968; Buch: Lawrence B. Marcus, nach einem Roman von John Haase; Musik: John Barry; Darsteller: Julie Christie, George C. Scott, Richard Chamberlain, Arthur Hill, Shirley Knight, Joseph Cotten und andere.

Obwohl im Vorspann noch ein Vexierbild-Effekt steckt, der an frühere Lester-Filme mit ihren Gag-Häufungen erinnert, hat der Regisseur dieses neue Werk überraschend konsequent auf eine andere Tonart gestimmt: Von der Ambulanz mit rotem Blinklicht und Sirene springt er über zu einer Party, zu der Behinderte in Rollstühlen geschoben werden und wo eine Hippie-Band Ekstase produziert, dann weiter zu einem Jungen, der blutig unter einer Autokarosserie liegt, und in den Operationsaal zu lautlos arbeitenden Chirurghänden. Harte Schnitte halten die Atmosphäre erregt, auch nach diesen ersten Bildern, an denen nur beispielshalber zu zeigen ist, wie Richard Lester seine Puzzle-Technik modifiziert hat: Sie zielt nicht mehr auf beliebige Grotesk-Kontraste, sondern verdichtet den Gehalt der Bildfolge, die eine in Frustration und Gewalttätigkeit versinkende Welt zeigt. Das Stichwort Puzzle fällt auch im Film selbst und bezeichnet das Unvermögen der Menschen, Einzelerfahrungen in Zusammenhängen zu ordnen. Der Aufbau erklärt sich jedoch nicht als platte Nachahmung dieses Zustandes, sondern dient zugleich einer rhythmisch, assoziativ und psychologisch gestalteten Montage, die auch dann, wenn die einzelnen Übergänge im Augenblick nicht «verstanden» werden, sich dem Zuschauer unmittelbar mitteilt: Der Film scheint den unregelmässigen Puls einer kranken Welt zu fühlen.

Die Geschichte, die Richard Lester erzählt, ist an sich banal. Petulia, ein jungverheiratetes, leicht verrücktes Ding, möchte mit Dr. Bollen eine «Affaire» haben. Der Chirurg, den sie beim Unfall des von ihr in Obhut genommenen mexikanischen Jungen kennenlernt, ist jedoch skeptisch. Er rechnet Petulias Annäherungsversuche zu den nicht weiter erklärbaren Unberechenbarkeiten ihrer, der «Pepsi-Generation». Im übrigen ist er seiner selbst nicht sicher. Er hat sich von seiner Frau getrennt aus «Müdigkeit»; er fühle nichts, erläutert er seinen Zustand und beantwortet auch die Frage nach seiner Liebe für Petulia bloss mit einem «wahrscheinlich». Das wären Floskeln, wenn nicht der Film solche Äusserungen mit Hinweisen auf Krisen-Symptome umstellen würde. Hektik und Brutalität herrschen auf der Strasse und im Vergnügungsbetrieb; Menschen und ihre Schicksale gleichen sich zum Auswechseln, Gemeinschaft ist ersetzt durch beziehungsloses Nebeneinander; vitale Bedürfnisse werden in die Kompensation abgedrängt, weil ihnen die technische Zivilisation bloss noch Erfüllungersatz zu bieten hat. Das irrende Suchen der Hauptfiguren des Films wird vor solchem Hintergrund glaubwürdig als Manifestation einer fortgeschrittenen Selbstentfremdung. Petulia ist ein Kind des Konsum-Zeitalters, das einfach «haben möchte» und «nimmt» – zum Beispiel seinen Spielzeug-Ehemann. Von der Familie ihrer Schwiegereltern, die 2000 Jahre abendländischer Kultur per Faustrecht zu verteidigen vorgibt, sehnt sie sich hinweg in die Geborgenheit, die ihr die pflegende, behütende Hand des Arztes verkörpert. Zugleich redet sie freilich davon, Archie retten zu wollen, weil er wie sie ein einsamer armer Teufel sei. Tat-

sächlich hat Bollen nichts zu bieten, weil er seiner selbst nicht sicher ist; ihn vor allem umgeben Hinweise auf des Menschen Auswechselbarkeit, deren Erfahrung das individuelle Bewusstsein bedroht und konkret auch die letzte Trennung Archies von Petulia zu motivieren scheint. Die Banalität der «Affaire» zwischen den beiden wird von Lester nicht aufgehoben, auch nicht etwa effektiv verfremdet. Der Handlung nach mag «Petulia» darum weniger fantasievoll sein als frühere Lester-Filme und näher bei der Hollywood-Schablone liegen – schliesslich entstand und handelt der Film in den USA. Dennoch scheint sich mit ihm eine positive Entwicklung abzuzeichnen: Lester rückt von den oft mehr dekorativen und spielerischen Ausgefallenheiten ab und stellt seine gestalterische Beweglichkeit in den Dienst einer geschlossenen, nach Zusammenhängen und Symptomen suchenden Darstellung. ejW

Boom (Brandung)

III-IV. Für reife Erwachsene

Produktion und Verleih: Universal; Regie: Joseph Losey, 1968; Buch: Tennessee Williams, nach seiner Erzählung; Kamera: D. Slocombe; Musik: J. Barry; Darsteller: Elisabeth Taylor, Richard Burton, M. Dunn, Joanna Shimkus und andere.

Prominente Namen lenken die Aufmerksamkeit auf den Film: Williams, Losey, Taylor/Burton, Spengler. Wieso Spengler? Auf Oswald Spengler, den deutschen Philosophen, soll sich Tennessee Williams berufen. So hat jedenfalls Joseph Losey in einem Interview erklärt und das Thema seines Films kurzerhand auf den Nenner «Untergang des Abendlandes» gebracht. Man könnte freilich ebensogut die Meinung hegen, «Boom» variere bloss auf etwas ausgefallene Art den zugkräftigen Leinwand-Kampf des Hauptdarsteller-Paares. Beiden bietet der Film ergiebige Rollen: Eine hysterisch-exhibitionistische der Taylor, die in ihrer modernen Villa hoch auf einer Felseninsel im Mittelmeer haust, Bedienstete und Eingeborene tyrannisiert, zwischen Anfällen und Injektionen die Memoiren ihrer sechs Ehen diktiert und eine Vorliebe für exotische Kostümierung hat; eine souverän-gelassene für Richard Burton, der als Ebenbild des einzigen von dieser Frau geliebten Mannes aus dem Wasser steigt und sich als «Engel des Todes» bei ihr einnistet. Das Ränkespiel der Gastgeberin, die den als Künstler sich Ausgebenden, wie alle Menschen ihrer Umgebung, sich zu unterwerfen sucht, ihn loswerden und auch wieder verführen will, ist ein verzweifelter Abwehrkampf gegen das nahe Ende, das die längst zerstörte Frau endlich doch ereilt.

Damit der Zuschauer die gegen die politische Reaktion sich richtende, allegorische Absicht merke, haben die Autoren den Film mit literarischen Dialogen und mit Symbolismen ausgestattet und in der imposanten Landschaftskulisse Bauten von neureich-exzentrischer Architektur errichtet. Vom Schock jedes Augenblicks, in dem man sich noch am Leben findet, ist die Rede, und vom unaufhaltsamen Fluss der Zeit; der «Engel des Todes» schreitet nach läuterndem Bade im Samurai-Kimono einher, ein Diener des Hauses im Turban; die Herrin selbst trägt nicht nur den bedeutsamen Namen Sissy Goforth, sondern hält sich ausser ihrer ausgefallenen Garderobe auch einen Wächter mit blutgierigen Hunden, einen verwachsenen, sadistischen Zwerg in Uniform, der – wen wundert's noch? – Rudi heisst. Die dergestalt mit teils groben, teils verworrenen Anspielungen geschmückte Fabel, kleidet Losey mit einfühlsamer Kamera in Bilder von bemerkenswerter Schönheit, die das kontrastreiche Spiel der Darsteller wirkungsvoll unterstreichen. Schade ist, dass diese einzelnen Qualitäten bloss mithelfen einen Untergang zu inszenieren: Nicht unbedingt den Untergang des Abendlandes, der mit soviel angestrebter «Kunst» schwerlich zu vergegenwärtigen ist, aber wenigstens denjenigen eines Films im Schwulst. ejW

Nevinost bez zastite (Unschuld ohne Schutz)

III. Für Erwachsene

Produktion: Avala; Verleih: Emelka; Regie und Buch: Dusan Makavejev, 1968; Kamera: Branko Perak; Darsteller: Dragoljub Aleksic, Ana Milosavljevic, Beba Jovanovic und andere.

Am diesjährigen Berliner Filmfestival erhielt der Jugoslawe Dusan Makavejev für seinen dritten Spielfilm den Sonderpreis der Jury «für die originelle, ironisch humorvolle Collagetechnik, die gesellschaftliche und politische Zusammenhänge mehrerer Jahrzehnte widerspiegelt». In «Ein Liebesfall» (FB 6/68) hatte der Regisseur modellhaft verschiedene Materialien zu einer ironischen Zeit- und Menschenanalyse benutzt, in der er die Möglichkeit einer Veränderung und Reformierung des Menschen durch ein ideologisch-gesellschaftliches System satirisch in Frage stellte. Auch in seinem letzten Werk mischt Makavejev verschiedenartige Elemente, mit deren Hilfe es ihm gelingt, eine Diskrepanz zwischen Illusion und Wirklichkeit darzustellen.

«Porträt eines authentischen Übermenschen» lautet der Untertitel dieser dokumentarischen Collage. Diesen «Übermenschen» gibt es wirklich in der Person des Akrobaten Dragoljub Aleksic. 1910 in Serbien geboren, arbeitete er als Junge in einem Bergwerk, um seinen Eltern zu helfen. Als gelernter Schlosser kam er in den 20er Jahren nach Belgrad, wo er ein eigenes Gymnastiksystem erfand und als Pausenattraktion in Kinos massive Eisenstangen verbog. Nach Aleksics eigenen Worten bedeutete ihm damals das Kino alles, es war sein einziges Vergnügen und gab ihm Wissen, Erziehung usw. Er fing bald an, im Zirkus aufzutreten, zerbiss Eisenketten, liess Lastwagen über sich hinwegfahren und hält sich als erster mit den Zähnen unter einem frei fliegenden Flugzeug fest. Nach einem Sturz vom hohen Seil, bei dem er sich Rückgrat und beide Beine brach, heilte sich der 100%ig Invalide mit einem Metallmieder eigener Konstruktion und trat alsbald wieder mit waghalsigen Kunststücken auf: Er transportierte zwei Mädchen mit den Zähnen über ein Seil von Haus zu Haus und konstruierte eine Kanone, mit der er sich in die Luft schiessen liess. Aleksic zählte in Jugoslawien zu den Attraktionen ersten Ranges.

1942 drehte er, obwohl es von den deutschen Besatzern verboten war, zur eigenen Verherrlichung einen Film, der der erste serbische Tonfilm überhaupt war. Dieser Streifen ist ein durch und durch naives Werk, ein Melodrama ganz eigener Art: Eine arme Waise, die ihre Stiefmutter an einen reichen, widerlichen Unhold verkuppeln will, wird im letzten Moment in halsbrecherischer Weise von dem berühmten Akrobaten Aleksic, den sie liebt, gerettet. Dieses von Sentimentalität und Gefühllichkeit triefende Rührstück wird von dokumentaren Einblendungen durchzogen: Neben den gefilmten Attraktionen des Akrobaten finden sich zum Beispiel eine deutsche Militärkapelle, die aufspielt, eine pompöse Beerdigung mit anschliessendem Leichenschmaus, der Besatzer und Besetzte vereinigt, und andere solche Dokumentaraufnahmen, die irgendwie den Zeithintergrund auffangen sollen. Diese Sprünge vom Spiel zum Dokumentaren und zurück im Ablauf der Erzählung geben der Schnulze einen verfremdenden Effekt, wodurch sie ähnliches Interesse verdient wie die Werke naiver Maler.

Genau das faszinierte den Regisseur Makavejev, als er den Streifen in einem Belgrader Filmarchiv ausgrub. Ihm erschien das Werkchen wie ein primitiver Vorläufer des modernen Filmschaffens von Godard, Resnais und anderen. Da er es geeignet fand, seine eigenen Ideen auszudrücken, bearbeitete er die «naive Filmerei» von Aleksic, indem er einerseits das Kitschige und Sentimentale durch Kolorierung einzelner Szenen und Gegenstände hervorhob, andererseits zusätzliches dokumentarisches Material aus Wochenschauen beifügte, um die Diskrepanz zwischen der rosigen Illusionswelt dieses Filmchens und seiner Gestalter und der harten Wirklichkeit eines kriegversehrten Landes zu betonen. Auf einer dritten Ebene blendete Makavejev als Farbfilm Gespräche mit den damals an Aleksics Film und 1967 noch lebenden Beteiligten ein, die von den Ereignissen und Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten und später erzählen. In diesem Mit- und Gegeneinander verschiedener Zeit- und Wirklichkeitsebenen wird spielerisch-ironisch ein Stück jugoslawischer Zeitgeschichte gestaltet und auf raffinierte, anregende Weise zu einer Art politischer Parabel ausgeweitet.

Obwohl viel Ironie, ja Satire in Makavejevs Collage steckt, macht er seinen «Helden» Aleksic keineswegs einfach lächerlich als einen primitiven Naivling, der mitten in schwerer Zeit nur seine eigene Grösse im Kopf hatte und bis heute der gleiche geblieben ist, immer noch gerne mit seinen Muskeln posiert und sich als Wider-

standskämpfer und Nationalheld betrachtet. Makavejev bewundert diesen Selfmade-man als typisches Produkt einer gesellschaftlich-industriellen Entwicklung, der alle technischen Errungenschaften für sich zu nutzen wusste und trotz grösster äusserer Umbrüche sein naives Bewusstsein und Selbstvertrauen unversehrt bewahren konnte. In diese Bewunderung aber lässt Makavejev zugleich ironische Kritik einfließen an einem Verhalten, das an der Wirklichkeit vorbeilebt, ohne an der gesellschaftlich-politischen Entwicklung teilzunehmen. Makavejevs Film lässt beim Zuschauer, der sich mit dem keineswegs leicht zu erfassenden Werk auseinandersetzt, ein bohrendes Unbehagen angesichts eines solchen Auseinanderklaffens von Illusion und Wirklichkeit zurück, weil diese Diskrepanz nicht nur in Jugoslawien zutage tritt, sondern überall dort, wo man trotz Vietnam, Biafra, der Tschechoslowakei und den weltweiten Unruhen Jugendlicher weiterlebt, als ob all diese Probleme gar nicht existierten. ul.

Le stagioni del nostro amore (Jahreszeiten unserer Liebe)

III. Für Erwachsene

Produktion: Gava Cinemat.; Verleih: Constellation; Regie: Florestano Vancini, 1966; Buch: Elio Bartolini, F. Vancini; Kamera: Dario Di Palma; Musik: Carlo Rustichelli; Darsteller: Enrico Maria Salerno, Anouk Aimée, Jacqueline Sassard, Gastone Moschin, Valerio Valeri, Checco Rissone und andere.

Mit «Le stagioni del nostro amore» ist Florestano Vancini seit «La lunga notte del 43» (1960) wiederum ein Film geglückt, der zahlreiche Qualitäten aufweist. Wiederum setzt er sich mit der italienischen Gegenwart auseinander in einer wenig spektakulären, eher stillen Art, die Achtung und Interesse verdient, um so mehr, als sich vielleicht in der Geschichte des Protagonisten das eigene Schicksal des Regisseurs spiegelt.

Vittorio Borghi, ein etwa 40jähriger Journalist und ehemaliger Kommunist, befindet sich in einem Zustand der Krise, des Nachdenkens und Überlegens, ausgelöst durch den Bruch mit seiner viel jüngeren Geliebten und der gleichzeitigen, endgültigen Trennung von seiner Frau. Er ist völlig aus dem Geleise geworfen und sucht nach den Gründen und Ursachen seines Versagens. Auf der Suche nach Erinnerungen treibt es ihn in die Stadt seiner Jugend zurück, wo er Freunde seines Vaters, Schulkameraden, Freunde aus der Widerstandsbewegung während des Krieges und aus der Zeit politischer Kämpfe der Nachkriegszeit findet. Die Erinnerungen an vergangene Ereignisse aber erscheinen ihm lebendiger, näher und vertrauter als diese Männer und Frauen, die sich verändert haben und ihm fremd geworden sind. Auch Vittorio selbst hat sich verändert, wie er erkennen muss, er glaubt nicht mehr an jene kommunistische Ideale, für die er jahrelang gekämpft hatte. Er hat sich ebenso angepasst und arrangiert, ist ebenso mit privaten Sorgen beschäftigt wie seine Freunde, die für ihn zu einem Spiegel der Selbsterkenntnis werden. Enttäuscht und voller Resignation endet seine Fahrt in die Vergangenheit in einer Gartenwirtschaft am Po, wo Burschen und Mädchen einen Plattenautomaten in Gang zu setzen suchen. Hier sieht er sich mit einer Jugend konfrontiert, die fröhlicher, unbeschwerter und problemloser erscheint als seine eigene, die aber vielleicht einen nüchterneren Wirklichkeitssinn besitzt als er.

Subtil und diskret gestaltet Florestano Vancini das Suchen und die innere Einkehr dieses Mannes, dessen Krise nicht nur seine eigene private ist, sondern die Krise einer ganzen Generation und ihrer marxistischen Ideologie in einer veränderten Umwelt. Organisch fügen sich die Erinnerungsfetzen in den Fluss der Handlung, nie wirken sie aufdringlich oder unmotiviert. Aus der genauen Beobachtung von Details und dank vorzüglichen Darstellern ergibt sich ein Bild italienischer Menschen und ihrer Probleme, das der Wirklichkeit sehr nahe kommen dürfte, wenn auch gelegentlich eine gewisse Weichheit in der Zeichnung der Personen etwas störend wirkt. Atmosphärische Dichte, psychologische Stimmigkeit, sparsam verwendete Symbole und eine im tiefsten humane Haltung geben diesem Werk eine reiche Mitte, die den Zuschauer auf eher stille Weise in ihren Bann zieht. ul.