Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 6

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filme

Mouchette III. Für Erwachsene

Produktion: Argos Films, Parc Film; Verleih: Idéal; Regie: Robert Bresson, 1967; Buch: R. Bresson, nach dem Roman «Nouvelle histoire de Mouchette» von Georges Bernanos; Kamera: Ghislain Cloquet; Musik: Claudio Monteverdi, Jean Wiener; Darsteller: Nadine Nortier, Jean-Claude Guilbert, Maria Cardinal, Paul Hebert, Jean Vimenet und andere.

Alles ist in diesem Werk Schlinge, Falle, Nachstellung und Verhängnis: Das Schicksal des Rebhuhnes am Anfang und des Kaninchens am Schluss, das Auflauern des Wilddiebes Arsène und das Ausspionieren des Landjägers Mathieu, die freudlose Gesangsstunde der bösen Lehrerin und die Haltung Mouchettes, welche die Mitschülerinnen mit Schmutz bewirft, die polizeiliche Kontrolle der Schmuggler und die Anträge Mathieus an Luisa, die rammenden Autos an der Kirchweih und das Elend im Hause Mouchettes: die Mutter todkrank, der schreiende Säugling, der trinkende Vater und Bruder. Der Wald wird Mouchette zum bösen Geschick, der Regen, die Begegnung mit Arsène, der Unterstand, der Kampf in der Hütte, die Heimkehr zur sterbenden Mutter, der Laden der Krämerin, die Totenbeschwörung der Alten. Menschliche Beziehungen gibt es nicht. Jeder ist Jäger und Gejagter. Der Rest ist Gleichgültigkeit. Armut in allen Winkeln; das Elend regiert. Der Alkohol als Betäubung. Die Kirchgänger Staffage. Mitleid ist Heuchelei.

Zwar gibt es Lichtblicke: Mathieu befreit ein Rebhuhn aus der Schlinge, manche Kaninchen entkommen, Mouchette empfindet Liebe für den fallsüchtigen Arsène und singt ihr Lied von der Hoffnung: «Hoffet!... Nein, lasst alle Hoffnung sein! Kolumbus spricht: Drei Tage noch, und eine Welt sei euer. Sein Finger weist sie, seiner Augen Feuerschein durchforscht die Weite, endlos, ungeheuer.» Zum Säugling ist Mouchette zärtlich. Eine letzte Zärtlichkeit erwacht in der sterbenden Mutter. Und schliesslich hat Arsène den Landjäger nicht umgebracht, nicht einmal verletzt: Es ist alles nur ein böser, ein sehr böser Traum gewesen...

Aber dieser Traum ist alles. Nicht die äusseren Ereignisse der Nacht allein, die Kälte, die Müdigkeit, die Verwirrung um das Verbrechen, der Alkohol, die Vergewaltigung, sondern die schon lange vorher angestaute Verzweiflung, die Summe der Lieblosigkeit, Demütigung und Verachtung treiben Mouchette in die Revolte, dann in den Selbstmord. Mouchette ist ein Opfer, und zwar nicht bloss das Opfer sozialer Verhältnisse, sondern Opfer des allwaltenden Geschicks, das jeden ergreift, alle Personen in diesem Werk. Mouchette ist ohne Schuld, von der Unschuld des gehetzten Tiers, das sich erwehrt, sich verstellt, entflieht und dann doch umkommt, «denn der schwarze Abgrund empfängt... die ihm Vorherbestimmten», sagt Bernanos.

Und doch ist Bressons Film alles andere als eine existentialistisch-pessimistische Darstellung auswegloser menschlicher Verhältnisse. Wohl ist Mouchettes Lage psychologisch und thematisch hoffnungslos — hoffnungsloser sogar als bei den Elendsschilderungen der Neorealisten, die sich noch etwas von der sozialen Revolution versprechen. Das Entscheidende liegt bei Bresson nicht darin, was er zeigt, sondern wie er es zeigt: Es ist der Blick seiner Kamera. Und dieser Blick ist — wie schon Albert Béguin sagte — der göttliche Blick des Erbarmens. Mitleid und Erbarmen sind nicht ganz das Gleiche. Mitleid rührt das Gefühl und führt bestenfalls zu kleinen Wohltaten — die Krämerin bietet Mouchette einen Kaffee an. Das Erbarmen hingegen betrifft das ganze Wesen des Menschen. Wie nun für Bresson der Mensch durch die Ursünde in seinem Wesen korrumpiert und aus eigener Kraft nichts Gutes mehr zu leisten im Stande ist, so verlangen die Verhältnisse nach einer Macht, die das Leben wieder an seinem Ursprung gesunden liesse, welche die Welt von Grund auf veränderte, eigentlich revolutionierte, nämlich erlöste.

Diese Notwendigkeit des göttlichen Erbarmens ist bei den schlichten, armen Leuten,

welche die Beute der Bosheit der andern und ihrer eigenen fehlgeleiteten Triebe sind, für Bresson und Bernanos evidenter als etwa bei Durchschnittsmenschen, die mit sich und der Welt zufrieden sind. Die tatsächliche Begnadung vollzieht sich wahrnehmbar allerdings nur bei «einigen seltenen Helden» (Bernanos), wie etwa bei Jeanne d'Arc, und zwar als radikale Antwort auf das «Losungswort der alten Schlange . . . : Wozu war das nun gut?» Die Entschlüsse Gottes, sein Erwählen oder Nichterwählen, bleiben wesentlich Geheimnis.
So ist Bresson dem Geiste seiner Vorlage («La nouvelle histoire de Mouchette»; «Mouchette», Fischer-Bücherei 171) treu geblieben (Drehbuch: L'avant scène, No 80, avril 1968). In vielen Einzelheiten hingegen weicht er vom Roman Bernanos' ab. So wurde das Motiv der Jagd ausgestaltet, die Beziehungen Mathieu—Arsène—Luisa genauer erörtert, Erinnerungen in die Handlung einbezogen, die Szene auf der Kirchweih-Autobahn nach Andeutungen im Roman erfunden, der Selbstmord Mouchettes leicht verändert: im Buch lässt sie sich nicht in den Teich rollen, sondern geht geradeaus in ihn hinein, «den Blick auf den höchsten Punkt im Himmel» geheftet.
Entscheidender aber als diese Einzelheiten ist Bressons Umsetzung der Sprache Bernanos' in die Fimsprache überhaupt. Seinem weitgehenden Verzicht auf das gesprochene Wort (Arsène, die Alte), den inneren Monolog und die dadurch mögliche höchst differenzierte Schilderung seelischer Zustände, steht die Transponierung ins Bildhafte durch Sichtbarmachung blosser Ahnungen (Kampf Arsènes mit Mathieu), durch eine gewisse Stilisierung und Typisierung (die schwarzen Strümpfe Mouchettes) und — in letzter Steigerung — durch die Symbolisierung (Gesichter, Handlungen, Gebärden, Szenen) gegenüber. Symbolhaften Charakter z. B. hat zweifellos der mit grösster Eindringlichkeit gezeigte Alkohol. Er stellt nach allem, was wir bis jetzt über Bernanos und Bresson wissen, das pervertierte Sakrament der Eucharistie dar, wie auch das Kataplasma der sterbenden Mutter an die letzte Oelung und das Geständnis Arsènes an das Sakrament der Beichte erinnern. Mouchette übt als Getaufte, trotz ihrer Armseligkeit, eine Art Priesterfunktion aus. Bresson sieht auch im Unscheinbarsten und Elendesten, ja gerade in ihm, etwas Heiliges — ob der Zuschauer es nun so oder auch anders nennen will.
Die Gestalt der «kleinen Wilden», des gefährdeten, ungebändigten jungen Mädchens, die Bernanos zeit seines Lebens, von der «Sonne Satans» (1. Teil) bis zum «Landpfarrer», beschäftigte, schien ihm in ihrer «tragischen Einsamkeit», der sie als junges, empfindsames und ungeschütztes Wesen ausgesetzt ist, besonders geeignet, um den Kampf der bösen Mächte mit der Gnade aufzuzeigen. Dasselbe Thema kehrt auch bei Bresson immer wieder, so im vorletzten Film «Au hasard, Balthazar» (Fb 5/68). Ein augenfälliges Beispiel ist die Szene im «Journal d'un curé de campagne» (Fb 13/51), wo sich Séraphita als kleine Veronika über den gestürzten Pfarrer beugt, ihm sein Gesicht abwischend, und die Szene in «Mouchette», wo dieselbe Art Mädchen Arsène in seinem epileptischen Anfall beisteht. Es würde sich lohnen, der Frage nachzugehen, was Mouchette mit Séraphita, Chantal, Thérèse und Hélène gemeinsam hat. Vielleicht würde für alle Frauengestalten das verständlich, was Bernanos von seinen beiden Mouchettes sagte: «Möge Gott der einen wie der andern gnädig sein!» P.Gr.

Le samourai (La solitude du tigre) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Lepicier, CICC, Prodis; Verleih: Idéal; Regie: Jean-Pierre Melville, 1967; Drehbuch: J.-P. Melville, nach dem Roman «The ronin» von Goad McLeod; Kamera: Henri Decae; Musik: François de Roubaix; Darsteller: Alain Delon, Nathalie Delon, Cathy Rosier, François Périer.

Das Jahr 1967 war für Jean-Pierre Melville ein dreifaches Jubiläum: sein fünfzigster Geburtstag, zwanzig Jahre Filmschöpfer, Fertigstellung seines zehnten Langspielfilms. Den ersten langen Film, «Le silence de la mer», drehte er vor 15 Jahren, nachdem er sich bei der Vorführung von Frank Lloyds «Cavalcade» entschlossen

hatte, Regisseur zu werden, und dann mit Kurzfilmen begonnen hatte. Besondere Erwähnung verdienen im übrigen Oeuvre: «Les enfants terribles» nach dem gleichnamigen Roman von Jean Cocteau, «Léon Morin, prêtre» (Fb 2/62) und «Le doulos» mit Jean-Paul Belmondo sowie «Le deuxième souffle» (Fb 4/67).
Melville gilt als kongenialer «Uebersetzer» und Fortführer der Tradition des amerikanischen Gangsterfilms à la Humphrey Bogart und Paul Muni. Er verwendete denn auch für seinen 1967 entstandenen Film einen Roman der «série noire», nämlich «The ronin» von Goad McLeod, als Vorlage. Da er annahm, dass die wenigsten nicht-amerikanischen Zuschauer wissen, was ein «Ronin» ist, gab er dem Film den Titel «Le samourai», womit indes nicht etwa auf eine japanische Herkunft des Themas hingewiesen werden soll. Dem Film wird ein Satz aus dem «Bushido», dem «Weg der Krieger», vorangestellt: «Es gibt keine tiefere Einsamkeit als die des Samourais; es sei denn — vielleicht — die des Tigers im Dschungel.» Daher auch der zweite Titel: «La solitude du tigre». Nach seiner Absicht befragt, antwortete der Regisseur: «C'est un film résolument tourné vers la solitude, laquelle débouche sur la mort... C'est mon unique thème en dépit de ce qu'en pensent certains critiques, ayant cru voir celui de l'amitié dans 'Le deuxième souffle'. Vous savez, le thème de la solitude est le thème qui convient bien à un cinéaste, personnage le plus seul d'une équipe de cinéma.»
Die Geschichte: Jeff Costello — Alain Delon in einer seiner besten Rollen — tötet für Geld, gegen gute Bezahlung, kontraktmässig. Eines Abends erschiesst er auf Bestellung den Besitzer eines Nachtklubs, nachdem er sich ein ebenso simples wie raffiniertes Alibi aufgebaut hat. Seine Freundin Jane spielt dabei eine entscheidende Rolle. Die Polizei verhört beide, muss sie aber mangels Beweisen freilassen. Doch der Polizeiinspektor traut dem allzu überzeugenden Alibi nicht und lässt sie weiterhin überwachen. Die Bande kunstliebender Dunkelmänner, die ihn beschäftigt, glaubt ihn nicht mehr sicher genug und will ihn liquidieren. Zweimal entkommt er diesen Anschlägen. Dann erhält er einen neuen Auftrag, der in Wirklichkeit aber eine Falle ist: Er soll die Pianistin, die ihn bei der Polizei gedeckt hat, und für die er Sympathie hegt, erschiessen. Er geht ins Lokal, bedroht sie mit der Pistole, und in diesem Augenblick strecken ihn Polizisten nieder. Wie sich nachher herausstellte: Seine Pistole war nicht geladen.

Der einsame Mörder wird in dem Moment getötet, indem er aus seiner Isolation ausbricht und seine Liebe zeigen will. Melville verleiht dem Film geradezu meisterliche Züge. Jede von Jeffs Gesten belegt seine Einsamkeit; jedes Element der Ausstattung stellt einen Teil eines inneren, geistigen Raumes dar. Farbe und Musik geben dieser inneren Atmosphäre sinnlichen Ausdruck. Der Film ist grün und braun wie das «Nachtcafé» von Vincent van Gogh. Wie die Farbe des Films zu verstehen ist, kann der Brief sagen, den der Maler zu seinem Bild geschrieben hat: «In meinem Bild 'Nachtcafé' habe ich auszudrücken versucht, dass das Café ein Ort ist, wo man sich ruinieren, verrückt werden, Verbrechen begehen kann. Schliesslich habe ich durch die Kontraste von Zartrosa und Blutrot zu Gelbgrün und hartem Blaugrün, das Ganze in der Atmosphäre eines höllischen Feuerofens mit fahlem Schwefelgelb, versucht, die Anziehungskraft der Finsternis einer Schnapsbude auszudrücken. Und all dies unter einer scheinbaren japanischen Heiterkeit und der Gutmütigkeit eines Tartarin.» Wie dem Maler die Auswahl der Farben, die Pinselschrift und die Kompositionen dienen, seine innere Vision sichtbar zu machen, so dem Filmregisseur (sowie dem Kameramann und Musiker) die Art der Einstellungen, die Montage, die Farbdramaturgie und die Wahl der Musik. Bis in die kleinsten Einzelheiten hinein ist der Film voll von der einen Aussage, der Einsamkeit. Wenn man sagt, dass bei einem grossen Gemälde in jedem Detail der ganze Künstler enthalten ist, so darf man dasselbe auch von diesem Film behaupten: In jeder einzelnen Einstellung ist diese Atmosphäre vorhanden, die selbst schon die Aussage des Filmes darstellt. Vielleicht wäre es eine falsche Betrachtungsweise, wenn man (leicht zu entdeckende) Unstimmigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten besonders anmerkt. Vielleicht wäre es ein Zeichen, dass man den Film realistisch, statt symbolisch gesehen hat. hst

The penthouse III-IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Tahiti/Rank; Verleih: Star; Buch und Regie: Peter Collinson, 1967, nach einem Bühnenstück von C. Scott Forbes; Kamera: Arthur Lavis; Musik: John Hawksworth; Darsteller: Terence Morgan, Suzy Kendall, Norman Rodway, T. Beckley, M. Beswick.

Das Bühnenstück, das dem Film zugrunde liegt, weist nicht nur im Tenor der Geschichte, sondern auch in den Eigentümlichkeiten der Sprache merkliche Aehnlichkeiten mit den Stücken Harold Pinters auf. Die Uebernahme des Pinter-Stils ist etwas schematisch, doch durchaus begabt. Drehbuchautor und Regisseur Peter Collinson hat wenig eigene Erfindung hinzugetan. «Das Penthouse» ist eine unoriginelle Abfilmung, die zudem stets ein wenig auf Polanskis «Repulsion» (Fb 4/66) zu schielen scheint, ohne dass Collinson mehr erreichen würde als eine gelegentliche optische Entsprechung. Das einzig Interessante bleibt deshalb die Story.

Ein verheirateter Immobilienmakler hat sich mit seiner Freundin, einer jungen Verkäuferin, in der Hochhaus-Wohnung einer in die Ferien gefahrenen Klientin eingenistet. Eines Morgens erscheinen zu früher Stunde zwei Männer, die sich mit der Behauptung Einlass verschaffen, sie müssten den Gaszähler ablesen. Nachdem sie die Tür verriegelt haben, machen sich die Eindringlinge in der Wohnung breit und beginnen, das aufgeschreckte Paar mit sadistischer Freude zu terrorisieren. Spätestens, als einer der Männer dem eingeschüchterten Makler die skurrile allegorische Geschichte von der bedrohlichen Entwicklung kleiner Spielzeug-Krokodile erzählt, dürfte klar werden, dass auch das ganze Geschehen in der Penthouse-Wohnung bildhaft gemeint ist. Es ist eine Blosstellung der doppelbödigen Moral einer Bürgerschicht, die für sich besondere Rechte in Anspruch nimmt, jedoch in ihrem ganzen Denken der Konvention verhaftet bleibt. Das schlechte Gewissen, das den Makler plagt, das Versteckspiel, welches das Paar betreibt, bestätigen ihrerseits schon wieder die Uebereinkunft der bürgerlichen Gesellschaft, denen die beiden zu entfliehen suchen. Ihre Unentschlossenheit, ihr mangelndes Nachdenken, ihr Einverständnis mit unüberprüften moralischen Konventionen, zu denen sie keine persönlich-überzeugte Beziehung besitzen, und die sie deshalb im selben Augenblick durchbrechen und bestätigen können, bestimmen sie als Objekte der Unterdrückung. Da sie nie gelernt haben, sich eine moralische Entscheidung klarzumachen, sind sie dem Terror der Willensstärkeren hilflos ausgesetzt. Das bestätigt sich in der überraschenden Wendung des Schlusses. Nachdem die beiden Männer schon wieder aus der Wohnung verschwunden sind, wiederholt sich das ganze Spiel noch einmal unter anderem Vorwand. Auch aus der Erfahrung werden die Unentschiedenen nicht klug. Ihre Hilflosigkeit bleibt konstant. Dennoch gibt es Unterschiede in den Reaktionen. Während der Makler in seinem Denken und Verhalten nicht die geringste Veränderung erfährt, unternimmt das Mädchen immerhin den Versuch einer entschiedenen Stellungnahme. Sie ist es auch, die durch den Terror der beiden Männer, die gewaltsame Einflössung grosser Mengen Alkohols und die doppelte Vergewaltigung, durch das ganze unerwartete, zwanghafte Erlebnis aufweckt wird. Während sie zu Beginn des Films fast abhängig zu sein scheint von den Entschlüssen des Maklers, von seinem Willen zur Scheidung, liegt über den Schlusszenen eine deutliche Distanz zwischen den beiden, bei der unzweifelhaft die Frau die Ueberlegene ist.

Wie gesagt, die filmische Verwirklichung des Stückes ist keineswegs ideal. Nicht nur der Mangel an Eigenständigkeit und Originalität ist zu beklagen, sondern auch die absichtsvolle Hervorkehrung der sadistischen Details. An solchen Stellen ist leider die Kino-Kolportage nahe und der Zuspruch des einschlägig vorbelasteten Produzenten spürbar. Ev.

The group (Die Clique) III-IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Famous Artists; Verleih: Unartisco; Regie: Sidney Lumet, 1965; Buch: Sidney Buchman, nach dem Roman von Mary McCarthy; Kamera: Boris Kaufman; Musik: Charles Gross; Darsteller: Candice Bergen, Joan Hackett, Joanna Pettet, Elisabeth Hartmann, Sirley Knight, Mary-Robin Redd und andere.

Man könnte, mit etwas zusammengekniffenem Auge, fast eine Parallele über dreieinhalb Jahrzehnte hinweg sehen: Aufbruchstimmung und Neuerungsglaube bewegen die Jugend heute wie damals — wenigstens in Amerika — und geben ihr ein Gefühl der Ueberlegenheit gegenüber dem sichtbar in Krise befindlichen «System» der Erwachsenen. Natürlich unterscheidet sich die Situation von 1968 von derjenigen von 1933 in vielem. Dennoch vermöchte ein Film, der das Schicksal junger Amerikanerinnen in der Zeit der Wirtschaftskrise nachzeichnet, unter solchem Gesichtswinkel heute zu interessieren. Mary McCarthys Erfolgsroman «The group» scheint jedoch als Vorlage für eine glaubwürdige Rekonstruktion jener Epoche wenig Eignung mitzubringen. Die Film-Adaptation, die Sidney Lumet sichtlich als reine Pflichtarbeit abgedreht hat, bleibt jedenfalls in langweiliger Routine stecken. Mit Ausstattungs-Glamour, Schablonenfiguren und Intimitäts-Klatsch hofft sie auf ein bequemes, auf Gefühlskitzel und Melodramatik erpichtes Publikum.
An die Form der Chronik angelehnt, erzählt der Film in Episoden vom Schicksal einer «Clique» von acht Mädchen, die 1929 bis 1933 gemeinsam das renommierte Vassar College im Staate New York absolviert haben. Bei Hochzeitsfesten und Todesfällen versammeln sich die Freundinnen — in der Zwischenzeit stehen sie in telefonischem oder schriftlichem Kontakt —, um interne Neuigkeiten auszutauschen. Diesem Austausch — der im Grunde selten mehr als Klatsch ist — folgt die Handlung, in raschem Wechsel die verschiedenen Figuren in den Mittelpunkt rückend. Liebes- und Familienangelegenheiten sind es zumeist, die dabei zur Sprache kommen und die insgesamt das Bild einer grossen Enttäuschung ehemals hochgemuter Hoffnungen ergeben.
Dem Zukunftsglauben, der in der den Film einleitenden Schulschluss-Rede und später gelegentlich im Dialog schlagwortmässig formuliert wird, setzt der Film ebenso schablonenhaft die Desillusionierung entgegen. Wohl wird die Unvergorenheit ideologischer Einflüsse, wird die Oberflächlichkeit der «modernen Einstellung» der Mädchen einigermassen sichtbar. Doch das Zerbrechen der Hoffnungen wird nicht nüchtern, sondern in melodramatischer Form geschildert, die den Beispielen Eindruckskraft und Glaubwürdigkeit nimmt. «The group» wird so höchstens das Gegenteil von dem erreichen, was der Bearbeitung des Stoffes allenfalls ihre Berechtigung geben könnte: Eine ältere Generation wird in ihrer Skepsis gegenüber jugendlichem Neuerungswillen bestätigt, die jüngere aber wird sich angesichts dieser Produktion einmal mehr von der Spiessigkeit der «Erwachsenen» abgestossen fühlen. Die ernsthafte Auseinandersetzung, in der jener Neuerungswille in der Spannung zwischen den Generationen fruchtbar gemacht werden könnnte, unterbleibt. ejW

Zur Sache, Schätzchen III. Für Erwachsene

Produktion: Peter Schamoni; Verleih: Rialto; Regie: May Spils, 1967; Buch: M. Spils, Werner Enke; Kamera: Klaus König; Musik: K. Schultze; Darsteller: Werner Enke, Uschi Glas, Henry van Lyck, Inge Marschall, Helmut Brasch, und andere.

Man hat dem jungen deutschen Film — wohl nicht zu Unrecht — vorgeworfen, er habe keinen Humor. Und wo die jungen Filmemacher satirisch sind wie in «Wilder Reiter GmbH» (Fb 12/67), «Alle Jahre wieder» (Fb 3/68) und «Mit Eichenlaub und Feigenblatt», da wirkt vieles zu bemüht, zu gewollt, zu absichtsvoll, als dass die angestrebte Satire ins Schwarze trifft; nicht wenig geht daneben. Nicht danebengegangen, ja, man ist — da nicht verwöhnt — geneigt zu sagen: ein Volltreffer gelungen ist jetzt einer jungen Frau, die dem Kino der Jungfilmer die erste Komödie bescherte. May Spils, 26 Jahre alt, drehte nach den beiden Kurzfilmen «Das

Portrait» und «Manöver» ihren ersten Spielfilm und nahm dafür sogar eine Hypothek auf den väterlichen Bauernhof bei Bremen auf. Ihr Film «Zur Sache, Schätzchen» verrät die Filmbegeisterung der Autorin und Regisseurin, er verrät Intelligenz und Witz, ein Stück Alltag in erfrischend leichter (nicht leichtsinniger) Form in sehr rhythmische Bildfolgen umzusetzen (Kamera: Klaus König). Die Geschichte, die May Spils erzählt, hat sie nach eigenen Aussagen der Wirklichkeit entnommen, der Wirklichkeit des Münchener Stadtviertels Schwabing im Sommer 1967, dieser kleinen Welt der Gammler, Trinker, Künstler und verkannten Genies. Sie hat zwei Freunde monatelang Tag für Tag beobachtet, fand heraus, dass die beiden typische Schwabinger sind und liess sie sich selber spielen. Martin (Werner Enke) und Henry (Henry van Lyck) leben so recht in den Tag hinein, arbeiten gar nicht oder nur gelegentlich, ernähren sich vom Pump, basteln an einer Pseudophilosophie herum, halten die Polizei und ihre Mitmenschen zum Narren. Das Leben — es ist für die beiden «sauberen» Gammler eine Folge von sorglosen Abenteuern. So fasst Martin zunächst auch die Begegnung mit Barbara auf (Uschi Glas), einem netten Mädchen aus wohlhabendem bürgerlichen Haus. Die beiden finden Gefallen aneinander, mehr als das. In Martin bricht angesichts von Barbara so etwas wie Verlangen nach Geborgenheit durch. Denn er ist sich bewusst, dass dieses Leben, das er führt, nicht von Dauer sein wird. Die Angst vor dem Aelterwerden, vor dem Altwerden ist stets präsent. Vor allem die Liebesszene der beiden beweist die Qualität des Films: wie hier hinter dem gar nicht zimperlichen Gammel-Jargon die Scheu der jungen Leute voreinander erkennbar wird, wie sie spüren, dass sie einander brauchen, den verständnisvollen Partner gefunden haben, das ist charmant und taktvoll ins Bild gesetzt und hat so gar nichts von der Direktheit und gelegentlich auch Peinlichkeit anderer junger Filme.
Der Film zeigt einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit, er pfropft ihr keine Bedeutungsschwere auf, er ist natürlich und naiv. In diesem Sinne hat sich auch May Spils geäussert, als sie sagte: «Ich habe, was meine eigene Arbeit angeht, auch keine revolutionär-ideologischen Vorstellungen im Sinne des Oberhausener Manifests. Ich möchte nur kein verstaubtes Kino machen.» Das ist ihr gelungen. Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einiger Schwabinger Typen — es macht Freude, diesen Film zu sehen, der die Realität ins Absurd-Komische hebt und hinter allem Ulk und Spass einen ernsthaften und nachdenklich stimmenden Hintergrund hat. Die junge Frau aus dem schwerblütigen deutschen Norden war fasziniert von Schwabing. Aber ihr kritischer Blick liess sie erkennen, was dahinter steckt: «Eine Welt, deren Charme so viele junge Leute erliegen, ohne recht zu begreifen, dass hinter der dünnen Oberfläche dieses Zaubers nichts oder allenfalls der grosse Spiegel steht, in dem man plötzlich nur sich selbst gegenüber steht.» Ungleich überzeugender als Volker Schlöndorff in «Mord und Totschlag» (Fb 2/68) ist es May Spils gelungen, ein Stück Wirklichkeit und etwas vom Lebensgefühl junger Menschen von heute einzufangen. —lz

---

Skulpjaci perja (Ich traf sogar glückliche Zigeuner) III. Für Erwachsene

Produktion: Avala; Verleih: Cinévox; Regie und Buch: Aleksandar Petrovic, 1967; Kamera: Tomislav Pinter; Musik: Dusan Radetic; Darsteller: Bekim Fehmiu, Oliviera Vuco, Bata Zivojinovic, Gordana Jovanovic, M. Aleksic und andere.

Gegen 400 000 Zigeuner sollen in Jugoslawien leben: Eine Minderheit in teils selbstgewählter, teils aufgezwungener Abgeschlossenheit von der sie umgebenden, ins technische Zeitalter hineinwachsenden Zivilisation. Die Parallele zu den grossen, die Weltöffentlichkeit beschäftigenden Rassenfragen ist unschwer zu erkennen. Man hat den Film, der sich dieser nur unter staatlichem Druck sesshaft gewordenen Volkschaft angenommen hat, als ein Werk des sozialkritischen Engagements verstanden, als ein anklagendes Dokument. Zweifellos geht Petrovics Absicht auf ein Dokument, aber in einem weiteren Sinne, als es eine bloss sozialkritische Interpretation gelten lassen will. «Ein Stück Leben» ist nach des Regisseurs eigenen

Worten sein Thema, und der Film bestätigt, dass es Petrovic um die Zigeuner als Menschen, um ihr gesamtes Dasein zu tun war.
Von Episoden, die wie zufällig aneinandergefügt werden, lenkt der Film fast unmerklich zur Handlung über. Aus dem Rahmen, den die Landschaft am Rande eines Industrieortes, das armselige Hüttendorf, die zerfurchten Gesichter und die traditionsbestimmten Lebensgewohnheiten der Zigeuner bilden, werden einzelne Gestalten herausgehoben, Bora, der wie manche seiner in Nordserbien lebenden Genossen mit Gänsefedern handelt; seine schon nicht mehr junge Lebensgefährtin; deren Konkurrentin, ein junges Mädchen, das Bora ihr an die Seite setzen will; endlich der Stiefvater des Mädchens, der es für sich begehrt und deswegen im Zweikampf von Bora erstochen wird. Mit Boras Flucht vor der Polizei endet der Film. Um der vom Ehrenkodex seines Stammes geforderten Tat willen ist er ein Ausgestossener, den allein sein Stolz rechtfertigt: Zigeunerschicksal.
Petrovics Film ist mehr als eine blosse Reportage über die Lebensbedingungen der Zigeuner. Der Jugoslawe macht Gebrauch von der Freiheit des Gestalters, um unter die Oberfläche seines Themas zu dringen, um ihm gar, durch die Montage religiöser Malereien, eine moralische Dimension abzugewinnen. Bezeichnend der Gebrauch der Farbe: Leuchtkräftige und kühn kombinierte Werte vor den gedämpften Tönen der Winterlandschaft setzen Vitalität und Fantasiebegabung der Menschen von der ruhenden Natur ab. Oder die Cadrage: Die Kamera rückt den Menschen sehr nahe, forscht sie aus — ausser vier Schauspielern sind alles Laien — und sucht die Regungen ihres Temperaments einzufangen. Zusammen mit einem meist harten Schnitt lässt diese Bildgestaltung etwas von der ungebärdigen Kraft durch den Film pulsieren, die auch im Gebaren dieser Menschen immer wieder durchbricht. Es entsteht das Bild einer Welt, in der das Leben ungebundener sich entfaltet als in der am Rande in Erscheinung tretenden Zivilisation. Elementare Regungen treten darin reiner, ursprünglicher hervor. Dabei huldigt Petrovic nicht einer «zurück zur Natur»-Begeisterung. Seiner Beobachtung erschliesst sich auch der Zwiespalt einer in ihrem Selbstbewusstsein angeschlagenen Rasse, die ihren eigenen Namen als Schimpfwort — «dreckiger Zigeuner» — verwendet, und die durch die übermächtige Umwelt und die Beschränkung ihres Lebensraums zur Dekadenz verurteilt ist, solange sie abwehrend in ihrem Ghetto verharrt. Die Verbindung diieser beiden Elemente — Urtümlichkeit und Dekadenz — scheint Petrovic selbst am meisten fasziniert zu haben. Jedenfalls neigt er dazu, die Zigeuner auf diese Züge festzulegen in einer Weise, die nicht der vergröbernden, schablonisierenden Wirkung entbehrt. Er sieht in ihnen — wie es ein Franzose formuliert hat — vor allem das «animal tsigane». Die Handlung drängt in dieser Richtung, und die Gestaltung betont es zusätzlich: Dass hier kein kultureller Ueberbau die Triebkräfte steuert; Stolz, Begehrlichkeit, Lust und Hass bestimmen ungehemmt den Rhythmus des Lebens, eines im Grunde primitiven, brutalen Lebens. Ob das so ohne alle Differenzierung der Wahrheit entspricht? Aehnliche Zweifel ergeben sich übrigens bei dem Portrait eines orthodoxen Geistlichen, das einem Aussenstehenden als bösartige Karikatur erscheinen muss. Bei aller Geschicklichkeit der Inszenierung hat sich Petrovic also doch nicht ganz vom Klischee gelöst. Er hat die Menschen zwar gesucht, aber nicht konsequent genug, und damit auch dem Zuschauer den Weg zu ihnen nur teilweise geebnet. ejW

Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice PTT (Ein Liebesfall) IV. Mit Reserven

Produktion: Avala; Verleih: Alexander; Buch und Regie: Dusan Makavejev, 1967; Kamera: Aleksandar Petkovic; Musik: Dusan Aleksic; Darsteller: Eva Ras, Slobodan Aligrudic, Ruzica Sokic, Miodrag Andric; Experten: Prof. Aleksandar Kostic, Sexologe, Dr. Zivojin Aleksic, Kriminologe.

Der zweite Spielfilm des 36jährigen Jugoslawen Dusan Makevejev wirkt wie ein Loblied auf die siegreiche Eigengesetzlichkeit des Menschlichen in einer organisierten und manipulierten Welt. Doch genau besehen ist es das Protokoll eines spielerischen verkleideten, aber dennoch tiefen Pessimismus'.

Jenseits ihres unpersönlich-gesellschaftlichen Funktionärtums suchen und finden die Liebenden Isabella und Achmed ihr individuelles Glück, ihre «private Insel» in idyllischer Zweisamkeit. Sie ist Telefonistin, er ein Gesundheitsinspektor, Spezialist für Rattenbekämpfung. Man lernt sich kennen, man findet sich, die Zeit der «grossen Liebe» blüht auf. Aber Isabella selbst wird zur Zerstörerin ihres Glücks: Während einer längeren Dienstreise Achmeds gibt sie sich einem Postamt-Casanova hin. Sie wird schwanger; Hysterie und Gezänk greifen um sich. Achmed flüchtet in den Suff. Als er in einer Brunnenanlage scheinbar Selbstmord begehen will und Isabella ihn gewaltsam zurückzuhalten sucht, stürzt beim Gerangel am Brunnenschacht sie selbst in die Tiefe. Die Polizei glaubt an einen Mord und nimmt Achmed fest.
Makavejev benutzt die Materialien dieser Geschichte zu einer ironischen Analyse der «neuen Zeit» mit ihren «aufgeklärten» Menschen. Er bezweifelt den erfolgreichen Einbruch von Ideologie und «Aufklärung» in den Kern der menschlichen Persönlichkeit mit boshaften Fragesätzen, die den Film plakativ einleiten: «Wird es eine Reform geben? Wir wird der Mensch sich verändern? Wird der neue Mensch seine alten Organe behalten?» Makavejev macht klar, dass für ihn die «Reform» des Menschen, etwa seine «Bändigung» durch die Eingliederung in ein ideologisches Gewebe nur ein befristeter, unverhältnismässig teuer erkaufter Scheinsieg ist, der immer wieder hinfällig wird durch unveränderliche Strukturen und Verhaltensweisen des Menschen.
Warum Makavejev für diese Verdeutlichung ausgerechnet einen «privaten» Liebesfall nimmt? Nun, Individuum wie Gesellschaft streben nach Makavejev ihre «Überhöhung», ihre «Reform» durch idealistische Selbsttäuschung an. Die Gesellschaft versucht es mit willkürlichen Tabus, Theorien und «Programmen». Das Individuum erwartet seine Reform durch die Liebe. Die Individuen Makavejevs scheitern aber an der Unveränderbarkeit ihrer Charakter- und Triebstrukturen. Damit erreicht der geschickt sich veschlüsselnde Makavejev die zwar aus dem «rein Privaten» vorschiessende, aber mühelos auf die (sozialistische) Gesellschaft übertragbare Frage: Wenn schon die Liebe, der grösste Faktor im menschlichen Leben, nicht die Kraft hat, eine grundlegende, dauernde Veränderung des Menschen zu bewirken, wie sollte das dann den theoretischen Vorschriften und «Programmen» gelingen? Der «durch Liebe gewandelte Mensch» ist laut Makavejev ebenso eine Fiktion wie der von Lenin postulierte «neue Mensch».

Mit bissigem Spott und kühler Poesie bündelt Makavejev die krassesten Gegensätze und bezieht daraus seine schockierenden, entlarvenden, witzigen und ernüchternd-distanzierenden Wirkungen. Die Erzählweise ist aufgesplittert, und der logische Zusammenhang unterbrochen durch Vorwegnahmen, Improvisationen, «cinéma direct», Ausschnitte aus Dsiga Wertows «Dombass-Symphonie» von 1931. Die eingeblendeten sexologischen und kriminologischen Exkurse werden durch das Geschehen ironisiert, ebenso die «schönen Bilder», wie etwa das an den Schluss der Tragödie angeheftete Glückseligkeitsbild von Isabella und Achmed, um zu beweisen, dass diese Welt nicht die filmübliche Happy-End-Welt ist.

Ein besonderes Merkmal des Films ist seine Freizügigkeit in den Liebesszenen. Um seine Liebenden «glaubwürdig» zu machen, bietet Makavejev eine minuziöse und komplette Präsentation ihrer Intimität. Aber auch das protokolliert der Film nur, er ist nicht daran «beteiligt». Er versucht geradezu klinisch, die Geschlechtlichkeit als Mittel der Liebe begreiflich zu machen, aber auch mit Hilfe pornografischen Materials das Janusköpfige der Sexualität darzustellen und den im Pornografischen sich manifestierenden Wunschtraum von der entsoziologisierten Sexualität zu ironisieren. Wo Makavejev dabei die Grenzen zwischen «Natürlichkeit» und künstlerischer Diskretion überschreitet, wird drastisch offenbar, dass er bei aller lauteren Absicht doch nur eine Analyse des bloss vitalen Existierens liefert. Dass die Seins- und Wirkungsbereiche des Menschen, sein Leben und Zusammenleben auch transzendente Bezüge haben, ist unberücksichtigt. (Das Drehbuch ist in der Zeitschrift «Film» 3/68 erschienen.) G. B.