Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1969)**

Heft 2

PDF erstellt am: **03.06.2024**

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

Sedmi krasky (Die kleinen Margriten) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Ceskoslovensky Film; Verleih: Columbus; Regie: Vera Chytilova, 1966; Buch: P. Juracek, Esther Krumbachova und andere; Kamera: Jaroslav Kucera; Musik: Jiri Slitr, Jiri Sust; Darsteller: Jitka Cerhova, Ivana Kabanova, J. Albert, J. Klusak und andere.

Von den Filmen, die gegenwärtig (wie lange noch?) mit einiger Regelmässigkeit aus der Tschechoslowakei zu uns kommen, ist dies der bisher unkonventionellste, der ein nicht weniger verblüfftes, sogar konsterniertes, Publikum zurücklässt als die Produktionen westlicher Avantgardisten. Wie diese – und sehr zum Unterschied von anderen Vertretern des neueren tschechoslowakischen Films – rückt Vera Chytilova ab von der chronologisch geordneten Erzählung. Das bedeutet nicht, dass ihr Film in seinem Aufbau schlechthin unverständlich sei. Ausgehend vom Entschluss zweier junger Damen, es der Welt an Verderbtheit gleichzutun, reiht er Situationen aneinander, welche die getreuliche Verwirklichung dieses Vorsatzes bringen. Männer werden in Liebesdingen zum Besten gehalten; die vornehme Langeweile eines Unterhaltungs-Etablissements verwandeln die beiden «Margriten» in einen kleineren Tumult; sie vergreifen sich an fremdem Eigentum; und vor allem stopfen sie alles, was an Essbarem ihnen erreichbar ist, lustvoll in ihre gefrässigen Mäuler. Als herumlungernde Nichtstuerinnen und Parasiten finden sie schliesslich, trotz Reue in letzter Minute, ein verdient schmähliches Ende.
Der moralisierende Schlusskommentar, der den Film all denen widmet, die sich über einen zertretenen Salat empören, hat unüberhörbar einen ironischen Unterton. Damit ist des Zuschauers letzte Hoffnung zunichte: Wo endlich eine Antwort zur Hand schien, wie es der Film mit dem Taumel der Zerstörung meine, bleibt doch bloss die vertrackte Frage zurück. Denn die fantasiesprühende und virtuos-bewegliche Gestaltung des Films schafft von Anfang an einen Zwiespalt. Einerseits macht die Freiheit, die Vera Chytilova den beiden Protagonistinnen einräumt, den Zuschauer zum lachenden Komplizen, der sich verführen lässt von der Spontaneität der Mädchen und des ganzen Films. Anderseits sind da immer wieder Kriegsbilder eingeblendet, die dem ausgelassenen Treiben einen unheimlichen Hintergrund geben, und Dialoge, die scheinbar in die Tiefe loten. Das Verhältnis dieser Elemente zum übrigen Film bleibt aber mehrdeutig, wie überhaupt das innere Gefüge des Werkes sich dem logischen Zugriff entzieht. Stilistisch etwa weicht die Chytilova vom burlesken Treiben immer wieder in eine abstrakte, surrealistisch anmutende Bewegungsmechanik aus; das wirkt vorerst bloss rhythmisch reizvoll, entpuppt sich aber allmählich als ein hintergründiger Leerlauf. Das Beispiel mag zugleich illustrieren, wie der Film trotz seiner «Desorganisation» zu sehr geschlossener Wirkung kommt. Auf eine These lassen sich «Die kleinen Margriten» nicht festlegen. Sie bieten vielmehr eine Konfrontation mit der Zerstörung als einer befreienden Kraft, als einer Möglichkeit der Existenzerfahrung und als eines unaufhaltsam in die Selbstvernichtung sich steigernden Triebes. Und sie stellen die offene Radikalität der verdorbenen Mädchen der geordneten Welt gegenüber, die in ihrer Wohlgesittetheit Zerstörungen ganz anderen Masstabes veranstaltet. Parallelen werden sichtbar und Kontraste; immer aber belässt der Film den Phänomenen ihre Ambivalenz und spielt sie – mit provokativ-eleganter Geste – dem Zuschauer zu. ejW

The scalphunters (Mit eisernen Fäusten)
II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Bristol/Norlan/Levy/Gardner; Verleih: Unartisco; Regie: Sidney Pollack, 1967; Buch: William Norton; Kamera: Duke Callaghan, Richard Moore; Musik: Elmer

Bernstein; Darsteller: Burt Lancaster, Shelley Winters, Telly Savalas, Ossie Davis, Armondo Silvestre und andere.

Das Grundschema des Wildwesters verdankt seine Zählebigkeit nicht zuletzt dem Umstand, dass es robust genug ist, die verschiedenartigsten Einflüsse zu verdauen. Solche Einflüsse machen sich heute vom Italo-Western oder vom Agentenfilm, aber auch von aktuellen sozialen Problemstellungen her bemerkbar. Im vorliegenden Fall sind es die Rassenspannungen, welche die ansonst vertraute Thematik — männliche Selbstbehauptung und Kampf ums Recht — modifizieren. Mehr als eine Modifikation darf man freilich nicht erwarten, wenn nicht das Genre, dem Pollacks-Film nun einmal verpflichtet ist, überfordert werden soll. Das Abenteuer, der blutige Kampf, rauhe Männer-Allüren und unzimperlicher Humor bestimmen den Charakter der Erzählung, in der ein Pelzjäger um seine Beute kämpft und dabei mit Indianern und mit einer Bande ruchloser weisser Skalpjäger sich auseinandersetzen muss. Pollack ist ein gewandter Schilderer, er weiss ebensogut Spannung aus bewegter Aktion zu gewinnen wie den Gegensatz der Charaktere in heiteren Episoden auszukosten. Besonders ergiebig erweist sich in dieser Hinsicht das Verhältnis zwischen dem Hagestolz Joe Bass und dem ihm von den Indianern anstelle seiner Beute überlassenen Neger Joseph Lee. Im wesentlichen geht es darum, dass sich das Gefälle zwischen der herablassenden Grosszügigkeit des Weissen und der opportunistischen Duckmäuserei des ehemaligen Sklaven ausgleicht bis zur achtungsvollen Partnerschaft. Das sieht nun freilich nach einer Vereinfachung des Rassenproblems aus. Aber Pollack inszeniert die Veränderung in behutsamen und diskreten kleinen Schritten und insistiert nicht auf der «Botschaft» seines Films, wie es etwa Ford mit seinem Pathos zu tun pflegt. «The Scalphunters» strebt nicht über die Grenzen des unterhaltsamen Abenteuers hinaus; durch die geschickte motivische Verarbeitung sozialer Gegensätze — und dank guter Darstellerleistungen — gelingt dem Film aber eine Abwandlung des Schemas, die sich auf des Zuschauers Interesse durchaus anregend auswirkt. ejW

Honno III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Kindai Eiga Kyokai; Verleih: Sphinx; Regie und Buch: Kaneto Shindo, 1966; Kamera: Kiyomi Kuroda; Musik: Hikaru Hayashi; Darsteller: Hideo Kanze, Nobuko Otowa, Eijiro Tohno, Yoshinobu Ogawa und andere.

Nach «Hadaka no shima» (Die nackte Insel, 1961, Fb 7/62) und «Onibaba» (Das Loch, 1965, Fb 4/67) gelangt mit «Honno» der dritte Film von Kaneto Shindo (geb. 1912) in der Schweiz zur Aufführung. In Unkenntnis seines übrigen Werkes (Shindo soll in Japan zu den bedeutendsten lebenden Regisseuren gehören) muss auch die Auseinandersetzung mit «Honno» notgedrungen vorläufig und fragmentarisch bleiben. So verschieden die drei genannten Filme stilistisch auf den ersten Blick erscheinen mögen, so scheint sie zumindest ein Element zu verbinden: der ausschliesslich subjektive Blickwinkel, unter dem die Gestalten dieser Filme antreten. Kaneto Shindo, der als Sohn von Bauern aufgewachsen ist, hat «Die nackte Insel» seinen Eltern gewidmet. Deren Tagewerk erscheint ihm, dem Städter, im Rückblick unendlich beschwerlich, monoton und freudlos. Daher hat dieses Werk seinen elegischen Charakter. In «Onibaba» bestimmen die den Menschen zerstörenden Triebkräfte des Geschlechts und des Hungers in manchmal fragwürdiger Weise den allzu direkt und ungebändigten Stil.
In «Honno» wird die Geschichte eines Japaners erzählt, der unter dem Strahleneinfluss der Atombombenexplosion von Hiroshima die Potenz verlor und nun, nachdem er sie für kurze Zeit zurückgewann und durch den Schock neuer Explosionen wiederum einbüsste, ganz auf sein Gebrechen fixiert ist. Seine ganze Umgebung, Menschen, Tiere und Pflanzen, die Natur im Wechsel ihrer Jahreszeiten — alles bezieht er auf sein Leiden, alles weckt in ihm unerfüllbare sexuelle Wünsche. All-

tägliche Gegenstände, Geschehnisse und die gesamte Natur werden im Film zu einer einzigen Seelenlandschaft, in dem sich der krankhafte Zustand des Mannes spiegelt, ohne dass es notwendig ist, diesen Zustand psychologisch zu motivieren. Shindo gestaltet dieses Thema mit eindrücklicher Bildkraft, die zwar auf blosse Spekulationen, die hier nahe liegen könnten, fast völlig verzichtet, dafür aber in einer Fülle von Symbolen schwelgt, die sich dem europäischen Zuschauer kaum erschliessen oder dann oft allzu direkt und vordergründig wirken. Es ist anzunehmen, dass eine Parallele zwischen dem Schicksal dieses Mannes und dem ungeheuren Drama der Atombombenopfer angestrebt wurde, doch geht sie in dem schrankenlos subjektiven Bildstil irgendwie unter.
Der Mann erzählt eines Tages seiner Haushälterin, einer einfachen, freundlichen Frau, von seinem Leiden und seiner Not. Ihr erscheint zuerst lächerlich, was für ihn eine Tragödie bedeutet. Doch dann begreift sie, und mit List und Zartsinn gelingt es ihr, ihn durch ihre Hingabe zu heilen. Es zeigt sich allerdings, dass es mit der Wiederherstellung seiner Potenz nicht getan ist. In seiner krankhaften und ausschliesslichen Fixierung auf den physischen Aspekt seines Leidens hat er unbemerkt noch etwas Entscheidenderes verloren: die Fähigkeit zu einer tieferen mitmenschlichen Begegnung, die Fähigkeit zur eigentlichen Liebe. In tragischer Weise merkt er zu spät, dass er, weil er nur die Befriedigung seines Triebes suchte, das Geschenk ihrer Liebe nicht erkannt hat. Sie hätte ihn damit seiner verquälten Einsamkeit entreissen können; doch da sie nun tot ist, ist nicht nur seine Potenz, sondern auch sein Menschsein erneut in Frage gestellt.
In einer Zeit, da im Westen eine Flut von «Aufklärungsfilmen» die physisch-technischen Aspekte der Sexualität übertonen, weist dieser japanische Film unaufdringlich darauf hin, dass die Geschlechtlichkeit des Menschen ihre Erfüllung in der personalen Liebe findet. ul.

The shoes of the fisherman (In den Schuhen des Fischers)
II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: MGM; Regie: Michael Anderson, 1968; Buch: John Patrick, James Kennaway, nach dem Roman von Morris L. West; Musik: Alex North; Darsteller: Anthony Quinn, Sir Laurence Olivier, Oskar Werner, David Janssen, Vittorio de Sica, Leo McKern, John Gielgud und andere.

Morris L. West hat sich mit seinen Romanen «Der Botschafter», «Des Teufels Advokat» und «In den Schuhen des Fischers» einen Namen als erfolgreicher Bestseller-Autor geschaffen. Mit sicherem Gespür für das, was bei einer breitgestreuten Leserschaft ankommt, verarbeitet er in seinen Werken Probleme und Themen, die gerade im Gespräch sind oder in der Luft liegen, und verarbeitet sie wirkungsvoll zu spannend und flüssig geschriebenen Wälzern. In «The shoes of the fisherman», dessen Handlung in einer nicht näher bezeichneten Zukunft spielt, zeichnet der Autor ein durch das Zweite Vatikanische Konzil beeinflusstes, aber ziemlich oberflächliches Bild der katholischen Amtskirche angesichts der Drohung eines dritten Weltkrieges.

Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt in die unendliche Schneewüste Sibiriens. Der ehemalige russische Erzbischof Kyril Lakota (Anthony Quinn) wird nach 20 Jahren Zwangsarbeit in einem sibirischen Arbeitslager vor den sowjetischen Ministerpräsidenten Kamenev (Sir Laurence Olivier) geführt, der ihm seine Freilassung auf Grund von Verhandlungen mit dem Vatikan mitteilt. Kamenev hatte den Erzbischof seinerzeit verhört und einer Gehirnwäsche unterzogen. Seither kennen beide gegenseitig ihre Stärken und Schwächen. In dieser schwierigen Zeit, in der das von Hungersnöten und Unruhen geschüttelte China die Welt in den Krieg zu stürzen droht, muss Kamenev den weltweiten Einfluss der Kirche auf ihre Gläubigen als politischen Faktor einkalkulieren, und er hofft, dass Lakota in Rom die sowjetische Politik, eben aus der gegenseitigen persönlichen Kenntnis heraus, für den Westen richtig beurteilen und interpretieren wird.

In Rom wird Lakota vom Papst zum Kardinal ernannt. Als der Papst bald darauf stirbt, wird Lakota im Konklave vom Kardinal Rinaldi (Vittorio de Sica) zur Wahl vorgeschlagen. Da die anderen Kardinäle, beeindruckt von seiner einfachen Menschlichkeit, zustimmen, nimmt Lakota die Wahl schliesslich zögernd und demütig an. Erstmals seit Jahrhunderten tritt ein Nichtitaliener als Papst Kyril I. «in die Schuhe des Fischers» Petrus.
Unterdessen ist der Hunger in China und die Gefahr eines Krieges weiter angewachsen. Der chinesische Vorsitzende Peng (Burt Kwouk) hat unter dem Druck der Hungersnot die Truppen mobilisiert. Kamenev sendet dem Papst einen Botschafter mit der Bitte, zwischen Ost und West zu vermitteln. Auf einem geheimen Treffen zwischen dem Papst, Kamenev und Peng kommt es zu einem fruchtlosen Gespräch. Peng wirft dem Papst vor, dass ein Friedensappell von ihm zwar schöne Worte seien, bei denen er aber nichts riskiere, während er, Peng, allein schon mit diesem Treffen Kopf und Kragen aufs Spiel setze. Kyril ist betroffen und beunruhigt. Nach Rom zurückgekehrt, gibt er bei der Papstkrönung seinen beispielgebenden Verzicht auf materielle Kirchengüter bekannt, in der Hoffnung, die Mächtigen und Reichen der Welt und alle Menschen guten Willens würden seinem Beispiel folgen und China die Mittel zur friedlichen Überwindung der Hungersnot zur Verfügung stellen. Ob mit oder ohne Erfolg, lässt der Film offen.
Diese Sätze geben nur den Hauptstrang der Handlung wieder. Mit der Papstgeschichte verbunden ist die Geschichte des jungen, kranken Paters David Telemond (Oskar Werner), der als Theologe und Anthropologe sein Ringen um Einklang zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und Glaubensverständnis in Büchern niederlegt, die nicht erscheinen; der die Freundschaft Kyrils gewinnt und dennoch von einer theologischen Untersuchungskommission unter dem Vorsitz des Kurienkardinals Leone (Leo McKern) verurteilt wird. Sein Name erinnert nicht von ungefähr an Teilhard de Chardin, der eifrig zitiert wird; ebenso steht hinter Leone wohl die Gestalt des Kardinals Ottaviani. Es ist nun bezeichnend für den Film, dass der Gegensatz zwischen den beiden schliesslich mit der Eifersucht des Älteren psychologisch begründet wird, wodurch die in der Wirklichkeit vorhandene Kluft zwischen verschiedenen Strömungen in der Kirche ihrer eigentlichen, theologischen Substanz entkleidet und bagatellisiert wird.

Konstruiert und wenig überzeugend wirkt auch die Nebenhandlung um einen Fernsehreporter (David Janssen), der zwischen Frau und Geliebter hin und her gerissen wird. Seine Frau nimmt aus einer Begegnung mit dem Papst in Trastevere, wohin er in seiner Einsamkeit entflohen ist, die Erkenntnis mit, dass in ihrer kranken Ehe die Liebe abhanden gekommen ist. Diese Episoden scheinen nur zum Zweck einer emotionalen Identifizierung durch das Publikum eingefügt worden zu sein

Die aufwendige und schauprächtige, durch eine respektvolle Haltung gekennzeichnete Verfilmung durch Michael Anderson (bekannt geworden mit «In 80 Tagen rund um die Welt») enthält einige packende Szenen und Darstellerleistungen. Anthony Quinn vor allem gibt eine Charakterstudie, von der man spürt, dass er von seiner Rolle ergriffen ist, während Oskar Werner in seiner manirierten, weichlichen Spielweise eher peinlich wirkt. Wie alle seine Vorgänger scheitert aber auch diese «religiöse» Superproduktion künstlerisch, vor allem aber im Bereich der aufgegriffenen theologischen und kirchlichen Probleme. Kamera, Farben, Ausstattung und die in Cinecittà aufgebauten Teile des Vatikans sind perfekt; aber es ist eine sterile Perfektion, die nirgends den Kern einer Sache blosslegt. Gewiss, die prunkvolle Äusserlichkeit gehört auch zum Erscheinungsbild der Kirche, aber sie ist eben nur ein Teil und nicht einmal ein sehr wichtiger. Ebenso oberflächlich werden einige zur Zeit in Mode stehende theologische und kirchliche Probleme aufgegriffen, bei denen man spürt, dass zum vornherein an keine ernsthafte Auseinandersetzung gedacht war. Sie dienen sozusagen nur zur intellektuellen Dekoration. So bleibt denn der zwiespältige Eindruck eines gepflegten Schauvergnügens, das brennende Probleme der Kirche und der Welt unter einem glänzenden Firnis verdeckt und dadurch einer allzu vereinfachten, klischeehaften Sicht der Kirche in der Welt Vorschub leisten kann. ul.

The heart is a lonely hunter (Das Herz ist ein einsamer Jäger)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Warner; Regie: Robert Ellis Miller, 1968; Buch: Th. C. Ryan, nach dem Roman von Carson McCullers; Kamera: J. Wong Howe; Musik: D. Grusin; Darsteller: Alan Arkin, Sondra Locke, P. Rodriguez und andere.

Nach der interessanten Filminszenierung eines der schwächeren Werke der Carson McCullers («Reflections in a golden eye», Fb 7/68) sieht man nun ihren starken Erstlingsroman «Das Herz ist ein einsamer Jäger» (deutsch erschienen im Diogenes-Verlag, Zürich) in einer vergleichsweise schwachen, unbefriedigenden Filmfassung. Auch hier ist das Hauptthema die seelische Einsamkeit des Menschen und sein Versuch, durch Liebe der quälenden Ab- und Verkapselung zu entrinnen. Die Schlüsselfigur der wiederum im amerikanischen Süden spielenden allegorischen Geschichte ist ein taubstummer junger Mann. Er gibt sich der Welt, «auf dass sie durch Liebe sein Glück werde». Aber all die verständnisvolle Hilfsbereitschaft, die er seinen Mitmenschen schenkt, bewirkt nicht das «Zipfelchen Glück», nach dem er selbst sich sehnt. Ein Hauch von Zärtlichkeit und Wärme streift sein nach Liebe jagendes Herz in einer Freundschaft; aber der Freund stirbt und der Taubstumme verfällt inmitten der von eigenem Leid und eigener Mühsal isolierten Umwelt einer Hoffnungslosigkeit und Vereinsamung, aus der er keinen Ausweg weiss als den Selbstmord. In diese Handlung eingeflochten sind mehrere andere Schicksale, die je nach der Natur ihrer Träger auch anders geartet sind, aber alle doch auf dem einen Nenner liegen: Der Schmerzhaftigkeit der individuellen Isolierung in der heutigen Zivilisationsgesellschaft. In diesen Schicksalen, wie etwa in dem Teenager-Traum vom Pianistenruhm, spiegelt sich der relativ bescheidene und durch gesellschaftliche Gebundenheiten oft so unerfüllbare Glücksanspruch des Menschen, seine Sehnsucht nach Freiheit, Recht und nach dem Ausbruch aus dem fesselnden sozialen Milieu und dem Ich. Diese «schmerzliche Musik der Einsamen und Sehnsüchtigen» offenbart sich in einer durchaus realistischen Erfassung des Menschen und auch des vom Rassengegensatz fiebrig gequälten US-Südens (allerdings ohne die Krawalle und Blutopfer der jüngsten Entwicklung). Unter besonderer Berücksichtigung dramatischer Akzente lässt der Film indes die psychologische Feinäderung der literarischen Vorlage grösstenteils vermissen. Eine Vergröberung ist festzustellen, und eine Abwesenheit der poetischen Herbheit, die hier vielmehr streckenweise gar durch das Sentimentale ersetzt wird. Fehlt dem Film der angemessene Inszenierungsstil, den «Spiegelbild im goldenen Auge» durch John Huston fand, so wird man für den Verlust der Kongruenz immerhin ein wenig entschädigt durch die ausgereifte, ungemein fein schattierte Gestaltung der Hauptrolle (Alan Arkin). G. B.

The odd couple (Ein seltsames Paar) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Paramount; Verleih: Star; Regie: Gene Saks, 1967; Buch: Neil Simon, nach seinem Bühnenstück; Kamera: Robert Hauser; Musik: Neal Hefti; Darsteller: Jack Lemmon, Walter Matthau, J. Fiedler und andere.

Das im Kino Unterhaltung und Amüsement suchende Publikum feiert in diesem Film Wiedersehen mit bekanntem Personal: einmal mit dem Komiker-Gespann Jack Lemmon und Walter Matthau (vergl. Billy Wilders «Fortune cookie», Kurzbesprechung Fb 2/67, Nr. 67/48), zum anderen mit dem Autor erfolgreicher Boulevard-Komödien Neil Simon und Regisseur Gene Saks (vergl. «Barefoot in the park», Kurzbesprechung in Fb 3/68, Nr. 68/64). Wieder sind Eheprobleme der Ausgangspunkt der Handlung, wieder entzündet sich die Komik am Ehekrieg, mit dem Unterschied zur allgemeinen Gepflogenheit allerdings, dass Neil Simon den «Ehekrieg» auf das turbulente Zusammensein zweier von ihren Ehefrauen getrennt lebender Freunde überträgt. Der TV-Redakteur Felix hat von seiner Frau den Laufpass bekommen, weil sie ihn

seines Sauberkeits- und Küchen-Fimmels wegen nicht mehr erträgt. Die Selbstmordabsichten von Felix werden durch die Tücke des Objekts (das Hotelfenster im 9. Stock lässt sich nicht öffnen) zunichte gemacht, und der Unglückliche findet schliesslich Aufnahme in der Acht-Zimmer-Wohnung seines Freundes Oscar, dessen eintöniges Leben nach seiner Scheidung nur durch die wöchentliche Pokerrunde am Freitagabend unterbrochen wird. Felix erweist sich bald als perfekte «Hausfrau», tyrannisiert den schlampigen Sportreporter Oscar bis diesem der Kragen platzt und er Felix fortjagt. Doch das «stille Wasser» Felix landet bei zwei alleinstehenden englischen Schwestern, bei denen er zuvor Oscar die Tour vermasselt hatte. Der Film lebt ganz von den gegensätzlichen Typen, die Jack Lemmon und Walter Matthau so bravourös verkörpern, dass sie ihr Publikum im Sturm erobern. Die Situationskomik, die auch Gags wie das An-die-Wand-Klatschen von Nudeln mit Ketchup nicht auslässt, wird in Gene Saks recht theaterhafter Inszenierung kräftig belacht. Schlagfertigkeit ist Trumpf in den Dialogen, die den routinierten Theatermann verraten. Gelegentliche Längen und Wiederholungen muss man in Kauf nehmen; sie werden der unbeschwerten Unterhaltung derjenigen, die solche Filmkost mögen, kaum Abbruch tun. A. P.

Revolution (Hippie-Revolution) IV. Mit Reserven

Produktion: Omicron-Film; Verleih: Unartisco; Regie: Jack O'Connell, 1967; Buch: Norman Martin, J. O'Connell; Kamera: Bill Godsey; Musik: N. Martin; Darsteller: Today Malone, Herb Caen, Ronnie Davis, Lou Gottlieb und andere.

Jack O'Connell's Farbfilm über ein grosses Hippie-Treffen in San Francisco befriedigt das Informationsbedürfnis nur in geringem Masse; O'Connell hat zu sehr auf die Sensationsgier spekuliert. Von aufschlussreichen Detailinformationen abgesehen, bleibt als Gewinn bloss die Einsicht, dass die Hippie-Bewegung viel zu diffus ist, als dass sie je in einem Dokumentarfilm gültig eingefangen werden könnte.

Der Film präsentiert ein Gemisch von Impressionen aus einem gigantischen Treffen in den Strassen, Lokalen und Parks von San Francisco und von Interviews mit den Sprechern oder Exponenten verschiedener Hippie-Gruppierungen, die ihre Protest-Philosophie teils improvisiert, teils in stereotypen Formeln zu umschreiben versuchen: die radikale Abkehr vom Konsumdenken und die Angst, von der Gesellschaft auf Umwegen doch wieder integriert zu werden; der absolute Wille zu einer freiheitlichen und brüderlichen Lebensweise, deren Glücksgefühl dann doch nicht ohne die Hilfe der Bewusstseinserweiterung durch Drogen geniessbar wird; die Predigt der Gewaltlosigkeit und der Liebe zu allen, die sich am Ende — neben einer sympathischen Genügsamkeit — in eine gesundheitlich folgenschwere Pansexualität aufzulösen droht; die Aufsässigkeit gegen alle autoritären Strukturen, die aber neue Sozialprobleme schafft, welche die Hippies zur Übernahme gewisser Elemente der abgelehnten Ordnung nötigt. Zu dieser mit Fragmenten östlicher Lebensweisheit und heterogenem Religionsersatz durchwobenen Primitiv-Philosophie und ihren teils heilsamen, teils fatalen Auswirkungen nehmen in Kontrastinterviews Wissenschafter, Ärzte, ein Polizeichef und Teilnehmer einer ehrbaren hochbürgerlichen Party teils dezidiert, teils sorgsam lavierend Stellung. Die Schlagworte und Denkformeln der Nicht- und Anti-Hippies wirken genau so entlarvend wie diejenigen ihrer gesellschaftlichen Antipoden.
O'Connell manipuliert die Interviews-Bruchstücke allerdings in oft geradezu perfider Weise. So lässt er zum Beispiel den pauschalen und naiven Sympathieerklärungen zweier Geistlicher undefinierbarer Konfession und einer katholischen Nonne, die ohne Einschränkung Parallelen zwischen der Hippie-Ideologie und ihren klösterlichen Idealen zieht, einen ausgiebigen Kamera-Ausflug in die kindischen Spielereien von Nudisten-Hippies folgen; der wahre Kern in den undifferenzierten Vergleichen der Nonne wird damit bewusst ad absurdum geführt. Hier ist denn auch der Punkt,

wo O'Connells Film im Kitsch und Schwulst zu versanden droht: er kann sich kaum genug tun in Zeitlupenaufnahmen von Nackedeis und im enervierend detaillierten Aufzeichnen eines Nacktballetts. Durch das Hochspielen dieser Gruppen, die vielleicht nicht einmal Hippies sind, verfälscht er die Grundintentionen und Grundelemente des dominierenden Hippie-Alltags zugunsten einer billigen Publikumskonzession, die nicht mehr ins Studio-Kino, sondern ins Nudisten-Kino gehörte. Genau so zwiespältig endet der Versuch, die rauschhaften Zustände der gedopten Hippies durch wilden Bildschnitt, entfesselte Kamera und endlose Farbenorgien optisch zu erfassen: statt eine ehrliche Information über die Wirkungen der bewusstseinsverändernden Drogen zu empfangen, wird der Zuschauer mit einem Kraftakt kunstgewerblicher Filmerei abgespiesen.
Bei solchen Fragwürdigkeiten wird man am Ende nicht selbst in einen rauschhaften Zustand, sondern in eine höchst skeptische Abwehr versetzt, die eine Menge von Zweifeln auslöst: Wie weit sind z. B. die als eine Art Hauptdarsteller figurierenden Hippies «echt», wie weit sind sie Schauspieler oder gar blosses Manipulationsmaterial des Regisseurs? Sind die Interviews spontan oder gestellt? Solches Fragen schafft jene Distanz, die dann doch zu einer wenigstens teilweise nützlichen Auswertung des Filmes führen kann: «Revolution» konfrontiert uns nämlich, kritisch besehen, mit der Tragfähigkeit und Redlichkeit unseres eigenen Denkens, Fühlens und Handelns. Was an den Hippie-Bewegungen — über alle Entgleisungen, Kindereien und Phantastereien hinaus — so bestürzend wirkt, ist das radikale Experiment, Grundforderungen des Evangeliums ins Profane und Aktuelle zu übersetzen. Das fordert — wie es Jahrhunderte zuvor viele «Ketzer» und viele religiöse Bewegungen getan haben — die etablierten Christen unbarmherzig zur Selbstprüfung heraus. k.

Chitty chitty bang bang (Tschitti tschitti bäng bäng) II. Für alle

Produktion: A. R. Broccoli; Verleih: Unartisco; Regie: Ken Hughes, 1968; Buch: Roald Dahl, K. Hughes, nach Ian Fleming; Musik: Richard M. und Robert B. Sherman; Darsteller: Dick van Dyke, S. A. Howes, Gert Fröbe, L. Jeffries, James Robertson-Justice und andere.

Nur wenigen ist bekannt, dass Ian Fleming, der Autor der Agentenromane um James Bond, auch eine Kindergeschichte verfasst hat. Albert A. Broccoli, der Produzent der Bond-Knüller, liess Flemings Vorlage zu einem hübschen Märchen-Musical umarbeiten, das Alt und Jung Vergnügen bereiten dürfte.
Held der Story ist der Auto-Veteran «Tschitti tschitti bäng bäng», den ein armer, exzentrischer Erfinder von allerlei ingeniösen Maschinen und Einrichtungen, deren Wert niemand erkennen will, für seine zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, wieder auf Hochglanz bringt und fahrtüchtig macht. Zu ihnen gesellt sich auf gemeinsamen Spazierfahrten auch die hübsche Tochter eines Bonbonfabrikanten, nachdem sie zuerst erbost über die seltsamen Leute war, allmählich aber von den Fähigkeiten des Erfinders Caractacus Potts überzeugt und vom Charme der Kinder eingenommen wurde. Als sich die vier eines Tages am Strande vergnügen, taucht plötzlich ein Piratenschiff auf. Auf der Flucht zeigt «Tschitti» seine erstaunlichen technischen Fähigkeiten: es fährt und schwimmt dem Piraten davon. Dieser ist in Wirklichkeit Baron Bomburst und Herr des Landes Vulgarien. Von Neid erfüllt, möchte er auch ein solches Wunderding haben. Er will den Erfinder entführen, verwechselt ihn aber mit dessen kauzigem Vater, den er samt seinem «Häuschen» per Ballon ins vulgarische Reich verfrachtet, verfolgt von «Tschitti», das nun auch noch fliegen kann. In Vulgarien herrscht eine grausige Tyrannei: Baronin Bomburst hasst alle Kinder und lässt sie von einem spindeldürren, greulichen Kinderfänger einfangen und in unterirdische Verliesse werfen. Auch Potts' Kinder geraten in ihre Gewalt. Wie im Märchen werden alle befreit und die Bösewichte finden ihre verdiente Strafe. Fast ist der Zuschauer enttäuscht, dass sich die ganze Bomburst-