Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 3

PDF erstellt am: **04.06.2024**

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

Quatre d'entre elles (Vier Frauen) Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Milos-Films (Freddy Landry); Verleih: Rialto; Regie: Claude Champion, Francis Reusser, Jacques Sandoz, Yves Yersin, 1967/68; Buch: C. Champion, Jacques Pilet, F. Reusser, J. Sandoz, Y. Yersin; Kamera: R. Berta, Claude Stebler, Erwin Huppert, Henri Rossier; Musik: Michel Constant und andere; Darsteller: Mary Adossides, Jo Baumgartner, Teddy Chessex, Erika Dentzler, Angèle Grammont und andere.

Dass sich die vier jungen Regisseure aus der Westschweiz zusammengetan haben und mit einem Episodenfilm den Einstieg ins ordentliche Kinoprogramm versuchen, erklärt sich vorab aus ihren beschränkten – wirtschaftlichen und vielleicht auch künstlerischen – Möglichkeiten. Nicht Laune oder Spekulation, sondern Not diktierte also die Form; und aus der Not ist, entgegen der Erfahrung in anderen Fällen, eine Tugend geworden: Nebeneinandergestellt beeinflussen sich die vier Frauenporträts gegenseitig und gewinnen dadurch an Interesse.
Die letzte Episode von Yersin vor allem verhilft dem Film zu Perspektive. Sie ist in sich ein eindrückliches, im Grunde schockierendes Dokument über die Heimkehr einer alten Dame in die Schweiz, die Heimkehr von Paris nach Lausanne, die zugleich den Abstieg aus der mondänen Welt in ein ländliches Altersheim bringt. Die Vorstellungen, die sich die nach einer Krankheit offenbar mittellose Madame Grammont von ihrem neuen Heim macht – ein hübsches Zimmer in der Stadt mit Blick auf den See – kontrastiert grausam mit der Wirklichkeit: Den beengenden Gemeinschaftsräumen voller unselbständig, ja kindisch gewordener Greisinnen, die stumpf ihren Tod erwarten. Madame Grammont hat mit der Welt noch nicht abgeschlossen und wehrt sich in stummer Verzweiflung gegen die Gefahr der Selbstaufgabe – vermutlich vergebens, wie Yersin durchblicken lässt. Das ganze Elend der Altersheime, die ja allzuoft nur Notlösungen sein können, tritt dem Zuschauer in dieser Episode entgegen; die Härte von Yersins Schilderung – die nicht lieblos ist – setzt zu. Wenn nicht um der andern, so mindestens um seiner selbst willen muss den Betrachter die Frage beschäftigen, ob wirklich dies der «Abend des Lebens» sein dürfe.
Im Verhältnis zu den vorausgegangenen Episoden bringt Yersins Beitrag eine gewisse Korrektur. Er legt dem Zuschauer wiederum eine Frage nahe, ob nämlich Sylvie, Patricia und Erika mit ihren Schwierigkeiten wirklich zentrale Probleme ihrer Existenz erkannt haben, deren Bewältigung sich einst im Rückblick als entscheidend erweisen wird. Das lässt sich jedenfalls beim Mannequin und Fotomodell Erika bejahen, einer verheirateten Dreissigerin, die sich offensichtlich noch nicht in ihre Situation gefunden hat. Jacques Sandoz beschreibt die Schwierigkeit anhand einer Szene im Reklameatelier, wo Erika die Rolle spielen soll, die eigentlich ihre eigene wäre. Der einfache, vom Optischen her gedachte Aufbau der Episode bestätigt das Talent ihres Autors. Demgegenüber sind Sylvie und Patricia zwei nette Geschöpfe und ebensolche Episoden, die, oberflächlich und nicht immer sehr klar, an modischen Problembrocken herumbeissen. Dass die 16jährige Sylvie gegenüber ihren Altersgenossinnen im letzten Jahrhundert weit weniger behütet – aber auch weniger begleitet – ist, gibt Claude Champion Gelegenheit zu ironischen und kritischen Anmerkungen, die aber wenig verbindlich, weil wenig präzis und konkret herausgearbeitet sind. Francis Reussers Patricia, eine Studentin der Soziologie, sucht von der Universität weg ans «wirkliche Leben» heranzukommen in einem Ausflug, der kaum Folgen hat; dem Zuschauer werden ein paar Stichworte – vor allem Worte – zu sozialen Problemen zugespielt, nicht unberechtigt, aber ohne die Kraft, Gedanken über den Film hinaus in Bewegung zu setzen. Solcher Anstoss geht im Grunde doch nur von Yersins Episode aus, hier allerdings so energisch, dass «Quatre d'entre elles» nur schon um ihretwillen in der Erinnerung haften bleibt und den Besuch wert ist. ejW

Vargtimmen (Die Stunde des Wolfs) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: AB Svensk Filmindustri; Verleih: Unartisco; Regie und Buch: Ingmar Bergman, 1967; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Lars Johan Werle, W. A. Mozart; Darsteller: Liv Ullman, Max von Sydow, Ingrid Thulin, Erland Josephon, Gertrud Fridh, Gudrun Brost, Bertil Anderberg und andere.

Werden nicht Mann und Frau im Verlaufe eines gemeinsamen Lebens einander ähnlich? Die Vorstellung scheint eine vollkommene Harmonie zwischen zwei Menschen zu besagen. In diesem Sinne meint es auch Alma, die Johan so nahekommen möchte, dass seine Gedanken auch die ihrigen werden. Wer Ingmar Bergman freilich kennt, ahnt Böses: Solch einfache Zuversicht bleibt beim Schweden nie problemlos. Auch in «Persona» (Fb 12/67), seinem vorausgegangenen Film, wurden ja zwei Menschen einander ähnlich; die Verwandlung bewirkte jedoch nicht Harmonie, sondern Zerstörung. Bei Alma handelt es sich zweifellos um eine arglose Geste der Hilfsbereitschaft. Sie möchte Johans düstere Visionen mit ihm teilen, um ihm Erleichterung zu verschaffen. Als es tatsächlich soweit kommt, ist aber Johan Borg verschwunden, für sie verloren. Ob ihre Liebe zu gering war oder zu gross, frägt sich Alma am Ende ihres Berichtes; dabei scheint der Akzent – nach dem Vorausgegangenen – auf der zweiten Alternative zu liegen.
Als den Bericht der Frau hat Bergman seinen 1966 entstandenen, bisher zweitletzten Film konstruiert: Den Bericht über ihren Mann, sein Verschwinden und die dazugehörige Vorgeschichte; den Bericht aber auch über sich selbst, über ihre unbedingte Liebe, die, als Versuch, mit dem andern eins zu werden, am Ende fragwürdig wird. Im ersten Bild tritt die Erzählende (Liv Ullman) direkt vor die Kamera: Mit fast tierhaft gequältem Ausdruck, gleichsam der Bitte eines Interviewers stattgebend. Ist Alma krank, vom selben Wahn befallen wie ihr Mann? Die Vermutung schafft eine offene Situation, in der alles möglich wird, in der Bergman frei gestalten, den Zuschauer verblüffen und ihn auch mit Mehrdeutigkeiten verwirren kann. Ein Gaukler-Trick? In gewissem Sinne sicher, denn Bergman liebt es nicht, sich allzusehr in die Karten schauen zu lassen. Dem sehr persönlichen Charakter seines Schaffens wirkt seine Scheu entgegen, sich vorbehaltlos preiszugeben – die Scheu übrigens, die mit der Angst seines Helden verwandt ist. Denn nicht aus blosser Lust am Abseitigen beschäftigt sich Bergman mit Krankhaftem. Selber wie Borg Künstler und Grübler, artikuliert er in dessen Geschichte eine Verzweiflung, für deren Erfahrung er das Bild der «Wolfsstunde» gefunden hat – der Zeit zwischen Mitternacht und Morgendämmerung, in der die Schatten, die Aengste, die Alpträume Macht über den Menschen gewinnen. Es ist das Bild einer Situation, in der die ganze Existenz sich verdunkelt im Banne des Dämonischen.
Borg (Max von Sydow) hat sich mit Alma auf eine Insel zurückgezogen, um zu arbeiten. Die Einsamkeit, die er suchte, ist ihm freilich nicht beschieden. Nach einer Krankheit, die seine schöpferischen Kräfte gelähmt hat, bevölkert sich die Insel mit Gestalten, die ihn bedrängen. Ein Besitzer des Eilands meldet sich und lädt Borg ein zu einer seltsamen Gesellschaft Adeliger, die ihn durch ihre Dekadenz abstossen, ihm aber auch als zynisch Wissende überlegen sind. Er fühlt sich durchschaut, sucht Zuflucht beim Alkohol und bei Alma. Beobachtet, durchschaut zu werden, davor scheint sich Borg vor allem zu fürchten. In einer Vision, in der er zurückkehrt zu seiner früheren Geliebten, erweist sich seine Besessenheit: Fremde Blicke folgen ihm, und als er schliesslich Veronica Vogler in den Armen hält, sieht er sich dem höhnischen Gelächter einer ganzen Gesellschaft preisgegeben. Mit dieser Phobie verbindet sich noch eine andere. Seiner Frau erzählt Borg eine – wirkliche oder eingebildete – Begebenheit, bei der er einsam angelte und einen Knaben, der ihn auf ähnliche Weise belästigte, umbrachte. Der Knabe tat allerdings noch etwas mehr: Er versuchte Borg zu beissen. An den Wurzeln von Angst- und Schuldbewusstein des Malers erscheint das Vampir-Motiv, das auch in den Gestalten des Vogel- und des Spinnenmenschen und in Wundmalen Liebender anklingt.
Mit dem Vampirismus, den Dämonen und direkten Anspielungen auf E. T. A. Hoffmann hat Bergman auf Figuren der Romantik zurückgegriffen. Um sie zu psycholo-

gisieren? Es gibt Ansätze zu solcher Erklärung von Borgs Krankheit. Seine Jugenderinnerung – Bergman zählt sie zu den eigenen – an strenge, angsterregende und demütigende Bestrafung gehört vor allem dazu. Aber dem Schema des klinischen Falles lässt sich der Film nicht unterordnen. Er wird, ähnlich wie «Persona», von Bergman in Anführungszeichen gesetzt, als freie künstlerische Schöpfung deklariert, indem der Titel im Lauf des Films wiederholt und dem Vorspann Studio-Lärm unterlegt wird. Die bange, in einem «Zauberflöte»-Zitat ausgesprochene Frage, ob noch Hoffnung bestehe, ob jemals die Dunkelheit weichen werde, lässt eine psychologische, metaphysische oder noch andere Deutung zu. Sie erscheint bezogen auf die Verzweiflung über die Doppeldeutigkeit innerer Erfahrung: Dass Begegnung, vorab Liebe, sich in blutsaugerische, zerstörende Besitzergreifung verkehren könne. Borg macht die Erfahrung zwar mit Menschen, die aber Geschöpfe seiner Imagination sind; sie werden aus dem Schattenreich beschworen, um einer hinter ihnen verborgenen Realität willen, die Bergman wohl absichtlich nicht ganz eindeutig bezeichnet.

ejW

A Face of War (Das wahre Gesicht des Krieges)

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: E. S. Jones, Landau/Unger; Verleih: Columbus; Regie: Eugene S. Jones, 1968; Kamera: J. Baxter Peters, Christopher Sargent, E. S. Jones.

Eugene S. Jones, ein erfahrener amerikanischer Journalist und «Filmhase», der selbst in Korea und bei den Fremdenlegionären in Indochina gekämpft haben soll, begleitete 1967 mit einer kleinen Filmequipe 97 Tage und Nächte lang einen Stosstrupp des 3. Bataillons des 7. USA-Marine-Regiments bei seinen gefährlichen Aufträgen in Vietnam. Nicht im Atelier wie John Wayne also («The green berets»), sondern an der verworrenen und verwirrenden Front selbst hat Jones seinen Film gedreht, schlicht und ohne filmischen Schnickschnack. Er ist ein echtes Dokument auch insofern, als der durchschnittliche Alltag von Soldaten aufgezeichnet wurde, von denen am Ende der Dreharbeiten mehrere tot und mehr als die Hälfte verwundet waren.

Trotzdem wird dem Film nun da und dort vorgeworfen, er betreibe amerikanische Propaganda. Wie steht es damit? Gewiss zeigt er den Krieg aus amerikanischer Perspektive. Gewiss werden die Boys als zuverlässige Helfer und Freunde der vom Vietkong erpressten und geschundenen Vietnamesen, als unermüdliche Kinder-Narren und als allzeit bereite barmherzige Samariter ausgiebig vorgestellt. Gewiss wird mit betonter Ausführlichkeit der Sanitätsdienst an der Arbeit gezeigt, wie er in Dschungel und Sumpf dank Funk und Helikopter jederzeit dem Soldaten nahe ist, den ein Schuss aus dem Hinterhalt oder eine heimtückisch versteckte Mine bedroht. Aber der Film singt weder ein Heldenlied noch beschönigt er die Situation. Angst und Schmerz werden unverhüllt porträtiert, und die geisterhafte Allgegenwart des ungreifbaren Feindes macht die Ohnmacht der Mächtigen beklemmend spürbar.

«A Face of War» mag in den USA Verständnis für die Armee geworben haben, aber sicher half er auch den Boden für den Friedenswillen bereiten: denn er wirkt nicht als Durchhalte-Appell, sondern vielmehr als verbissenes Zeugnis dafür, dass dieser Krieg ohne klare Fronten, ja vielfach ohne sichtbaren Feind ganz einfach nicht zu gewinnen ist. Auch zwei, drei Stellen voll der bittersten selbstkritischen Ironie lassen den Vorwurf der Propaganda als absurd erscheinen: der phrasenhafte Feld-Gottesdienst, den die anschliessenden Kampfszenen als unglaubwürdiges Pathos denunzieren, und der selbstgerechte Ausruf eines Soldaten, der den Terrorakt von Vietkongs mit der Meinung kommentiert: «Das käme in Amerika nicht vor!» Dies sind Dokumente eines verzweifelten Sarkasmus, der sich mit propagandistischen Intentionen niemals vertrüge.

Wenn die deutsche Titelübersetzung «Das wahre Gesicht des Krieges» verspricht, so wird dem Film freilich ein Anspruch unterschoben, den er sich gar nicht anmasst. Der Originaltitel hingegen trifft den Sachverhalt genau: «A Face of War» (Ein Gesicht des Krieges). Wer den Film unbefangen und nicht bloss aus brutaler Neugier

ansieht, der blickt entsetzt und betroffen in eines der vielen Gesichter dieses vertrackten und verquollenen Krieges, in welchem freilich jeder Krieg wie in einem Vergrösserungsglas als mörderischer Unsinn aufgedeckt wird: das Authentische als exemplarisches Modell. IsK.

Un soir, un train (Ein Abend, ein Zug) III. Für Erwachsene

Produktion: Parc Film, Fox Europe, Film du Siècle; Verleih: Fox; Regie: André Delvaux, 1968; Buch: A. Delvaux, nach einer Novelle von Johan Daisne; Kamera: Ghislain Cloquet; Musik: Freddy Defreese; Darsteller: Anouk Aimée, Yves Montand, Adriana Bogdan, Hector Camerlynck, François Beneclaer und andere.

Sprachenstreit, Sprachwissenschaft, Studentenstreik und Nationalismus: Die Themen werden vom belgischen Regisseur André Delvaux in seinem zweiten Spielfilm angeschnitten, ohne dass sogleich ein innerer Zusammenhang zwischen ihnen sichtbar würde. Immerhin beginnt sich die Situation des flämischen Universitäts-Dozenten Mathias in Umrissen abzuzeichnen: Diejenige eines intellektuell Selbstzufriedenen, Selbstbezogenen, der zielbewusst und ohne «überflüssiges Engagement» an seinem Erfolg arbeitet. Was um ihn herum vorgeht, die ihm begegnenden Zeichen der Dissoziation und des Zerfalls, scheinen ihn nicht anzufechten. Selbst über den Totentanz, den er aus dem Englischen übertragen hat, gibt er bloss Theorie von sich; für die innere Betroffenheit seiner Geliebten zeigt er so wenig Verständnis wie für ihren Wunsch nach einer festen Bindung und nach einem Kind. Die zwischen ihnen ausbrechende Krise trifft ihn darum unvorbereitet und droht seine Selbstgewissheit zu stören.
Aus dieser Situation heraus, in welcher der Zuschauer noch unsicher über die verschiedenen Anspielungen mutmasst, mündet der Film in eine Eisenbahnreise, die gleitend von der Realität in Erinnerung und Traum übergeht und Mathias mit einer von ihm bisher geleugneten Wirklichkeit konfrontiert. Die Geliebte fährt im gleichen Zug mit, entzieht sich ihm aber bald; Mathias sucht nach ihr und findet sich überraschend in Gesellschaft eines jungen Studenten und eines greisen Professors in einer winterlichen Einöde ausgesetzt; mit diesen Begleitern gerät er schliesslich in ein gespenstisch schweigsames Dorf. Inzwischen ist der vordem noch undeutliche Symbolcharakter der Schilderung immer offensichtlicher geworden. Die Isolierung des Helden, das Absurde der Situation und die ihn immer dichter umstellenden Zeichen des Todes erweisen sich als Elemente inneren Erlebens, in welchem Mathias zu einer kritischen Überprüfung seines Daseins-Verständnisses gezwungen wird. Das Schlussbild zeigt, nach der psychologischen Enträtselung des Vorausgegangenen, Mathias gebrochen – und vielleicht aufgebrochen – vor der Leiche seiner Geliebten.

Delvaux hat seinen Film, zu dem ihm eine Novelle von Johan Daisne als Grundlage gedient hat, sorgfältig aufgebaut. Im Rückblick erweist es sich, dass er eine Vielfalt von gestalterischen und thematischen Elementen zusammengesucht hat, um die Krise seines Helden mit der Wirklichkeit zu verklammern, sie in einen grösseren persönlichen und kollektiven Zusammenhang hineinzustellen und in ihrer Tiefenwirkung sichtbar zu machen. Vom flämischen Kunsterbe hat er die kühle Düsterkeit der Szenerie herübergeholt, von Literatur und Theater das «Jedermann»- und das «Orpheus»-Motiv; auf die aktuellen Anspielungen ist bereits hingewiesen worden; die Wirkmöglichkeiten des Absurden und der Verfremdung werden in Dienst genommen; zudem hält Delvaux engen Kontakt mit der Tiefenpsychologie, deren Symbole und Gesetzlichkeiten man überall wiedererkennt. Vor allem Verbindung und Spannung zwischen äusserem und innerem Leben erfahren durch fliessend gehaltene Übergänge eine eindrückliche Darstellung. Hier erreicht Delvaux durch die aus dem Unsichtbaren wachsende, immer unabweisbarere Todesdrohung eine nachhallende Verfremdung der äusseren Welt.
Trotz alledem: Ganz überzeugen will Delvaux' Film nicht, von Anfang an nicht. Am stärksten wird das Unbehagen zwar angesichts der Schlusszene, die mit einem

Chanson von penetrantem Weltschmerz unterlegt ist. Darin liegt ein Stilbruch gegenüber dem vorausgegangenen Totentanz, und es stellt sich die Frage, ob Delvaux vor der Konsequenz seines Themas nicht in eine sehr billige Gefühligkeit ausgewichen sei. Aber verdächtig sind auch schon früher gewisse Aufdringlichkeiten. Delvaux leitet seine Szenen nicht selten mit Grossaufnahmen ein, in denen er dem Zuschauer ein «bezeichnendes» Detail direkt unter die Augen rückt, ihn somit auf die Suche nach «tiefer Bedeutung» schickt. Diese Dramaturgie ist auch mitschuldig daran, dass vor allem in der ersten Partie Orientierungsschwierigkeiten und der Eindruck einer gewissen Zusammenhanglosigkeit entstehen. Es steckt jedenfalls in dem Film ein Stück Konstruktion, das künstlerisch nicht ganz bewältigt worden ist — vielleicht deshalb, weil hinter der Rätselhaftigkeit, dem Unheimlichen und Absurden der Schilderung eine zu wenig klare Schau vom Menschen und seinem Verhältnis zum Tode steht. ejW

Poor cow (Poor cow — geküsst und geschlagen) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Fenchurch Film; Verleih: Columbus; Regie: Kenneth Loach, 1967; Buch: K. Loach, Nell Dunn; Kamera: Brian Probyn; Musik: Donovan; Darsteller: Carol White, Terence Stamp, John Bindon, Kate Williams, Queenie Watts und andere.

Es gibt solche Geschöpfe wie Joy. Sie stammen aus den Slums, wo Armut gleichbedeutend ist mit Verwahrlosung, Alkohol und Kriminalität, und scheinen einfach keine Chance zu finden, aus diesem äusseren wie inneren Elend herauszukommen. Allzu jung an den falschen Mann geraten, der ein Dieb und dazu noch ein Familientyrann ist, steht Joy bald mit dem Baby allein da, weil Tom eingesperrt wird. Sie muss aus dem Vorstadt-Luxusappartement zu ihrer Tante, einer gutmütigen, geschwätzigen Schlampe, in ein verwahrlostes Zimmer ziehen, findet aber bald in Dave, einem Komplicen Toms, einen Freund. Sie zieht zu ihm in eine bescheidene Zweizimmerwohnung, verbringt mit ihm fröhliche Ferientage, und scheint ein Zipfelchen bescheidenen Glücks erhascht zu haben — da wird auch Dave verhaftet und für zwei Jahre ins Zuchthaus gesteckt. Joy muss zu ihrer Tante zurück, wird Kellnerin in einer Kneipe, arbeitet auch mit ihrer Kollegin als «Fotomodell» in einem Club für lüsterne Männer, denen es Spass macht, nackte Frauen in gewagten Posen zu fotografieren. Zwar besucht sie Dave treulich im Zuchthaus und versichert ihn ihrer Liebe, betreibt auch ihre Scheidung, um ihn nach seiner Entlassung heiraten zu können. Doch die Sehnsucht nach ein wenig Glück, Freude und menschlicher Wärme lässt sie mitnehmen, was sich ihr an «Liebe» so am Rande bietet. Fast führt sie schon das Leben einer Dirne, da taucht Tom wieder auf und fordert, dass sie mit ihm gehe. Und weil er ihr Gatte ist, folgt sie ihm willenlos, um wieder unglücklich zu werden. Langsam aber beginnt sie zu erkennen, was das wirkliche Glück ausmacht: einen Mann haben, den man lieben kann, und eigene vier Wände, die man nett herrichten kann. Alles andere ist dann nicht so wichtig. Des kleinen Johnny Verschwinden und ihre verzweifelte Suche nach dem Kind lassen auch die Mutterliebe in ihr zum vollen Durchbruch kommen. Und so endet der Film mit Joys schüchternem Versuch, zwischen Tom und Dave abzuwägen, sich zum Warten auf Dave zu entscheiden und ein wenig Klarheit über sich selbst zu gewinnen.
Das ist eine bittere Geschichte, angesiedelt in Milieu und Geistigkeit von Richardsons «A taste of honey» (Fb 14/1962) — von diesem freilich nicht nur im Mass des künstlerischen Gelingens, sondern doch auch durch die Grundeinstellung unterschieden. Autor-Regisseur Kenneth Loach referiert einfach in nüchternem Ton und realistischem Stil, er verzichtet auf Dramatik und Mitleidsweckung, scheint aber auch keine Bewusstseinsbildung herauszufordern, sondern überlässt es dem Zuschauer, den sozialen Appell zu erkennen, der in diesem Schicksal liegt, und sich die Frage zu stellen, was geschehen könne, um auch solchen Menschen eine Chance im Leben zu geben. Carol White gelingt es, eine intensive schauspielerische Leistung mit einer scheinbaren Blässe, wie sie der nicht zur Persönlichkeit entwickelten Joy entspricht, zu verbinden. e. h.

Oliver II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Romulus; Verleih: Vita; Regie: Carol Reed, 1968; Buch: Vernon Harris, nach dem gleichnamigen Roman von Charles Dickens; Kamera: Oswald Morris; Musik: Lionel Bart; Darsteller: Mark Lester, Ron Moody, Harry Secombe, Shani Wallis, O. Reed und andere.

Dem Musical «Oliver», das vier Jahre am Broadway und fünf Jahre im Londoner Westend lief, liegt der Roman von Charles Dickens «Oliver Twist» zugrunde, die im Stil der Zeit rührend-ergreifende Geschichte eines armen Waisenjungen, der im Arbeitshaus geboren wurde, dort mehr herumgestossen wurde und hungerte als «aufwuchs», dann zu einem Leichenbestatter in die Lehre kam, von dort aber der schlechten Behandlung wegen davonlief, um nach London zu gehen. Dort fiel der 10jährige dann dem Juden Fagin in die Hände, der eine Bande kleiner Taschendiebe unterhielt und auch Oliver entsprechend auszubilden begann. Freilich hatte Oliver Glück; ehe er noch zum skrupellosen kleinen Verbrecher werden konnte, wurde er gleich bei seinem ersten «Einsatz» gefasst, so dass sein Schicksal eine Wendung zum Besseren nehmen konnte. Denn so kam er mit jenem gütigen alten Herrn zusammen, der sich erst nur aus Wohlwollen seiner annahm, und sich dann als ein Onkel entpuppen sollte. Freilich, noch einmal wird Oliver von Fagins Leuten entführt, weil sie seinen Verrat fürchten, wird für ein Verbrechen missbraucht und dann sogar bedroht, aber das Mädchen Nancy, Freundin des brutalen Einbrechers und Mörders Bill Sikes, opfert für seine Rettung ihr Leben. Und so kann alles gut ausgehen.
Dieser Roman hatte im England seiner Erscheinungszeit eine ausgesprochen reformatorische, ja revolutionäre Wirkung. Dickens hatte an das soziale Gewissen der selbstzufriedenen Bürger appelliert, die von der realistischen Schilderung des Kinderelends und der Armenhäuser aufgestört wurden. Die Öffentlichkeit musste die Wahrheit zur Kenntnis nehmen, sie reagierte auch positiv mit neuen Gesetzen und Abstellung der Misstände. Nach dem Musical «Oliver» würde man eine solche Wirkung aber kaum vermuten. Denn hier wird alles zwangsweise zur gefälligen, brillant gemachten Unterhaltung. So makaber-realistisch Carol Reed auch die schaurigen Milieus des Arbeitshauses und des Dachbodens mit Fagins Verbrecherschule arrangieren liess – wenn die kleinen Taschendiebe oder die ausgebeuteten Arbeiter immer wieder in Gesang und Tanz ausbrechen (was so nebenbei mit der für echte Musicals gültigen lässigen Souveränität aus der realistischen Spielszene heraus geschieht –, kann es so schrecklich doch nicht gewesen sein. Diese «Nummern» sind fast durchweg als Ensembleszenen angelegt und wirklich grossartig choreographiert, so dass sie sogar einen kulturhistorischen Illustrationscharakter bekommen. Dazu gehören prächtige Typen, die tatsächlich den Dickens-Romanen entstiegen sein könnten, dazu gehören gut getönte Farben und sehr gute Bauten. Aber der Hehler Fagin wird um seinen schurkischen, ja dämonischen Kern gebracht. Er ist nicht mehr der heuchelnde Zyniker und Bösewicht, der so viele unschuldige Kinder dem Verbrechen zuführt und damit schlimmer ist als der brutale Einbrecher Bill Sikes, sondern ein etwas skurriler, fast schon gutmütiger Alter, der zuletzt, nachdem sein so mühsam fürs einsame Alter gehorteter Schatz im Schlamm versunken ist, fast noch Mitleid gewinnt und dann, statt dem Galgen überliefert zu werden wie im Roman, mit dem treuen Meisterschüler Dodger munter zu neuen Diebeszügen davonhüpft. Bill Sikes Ende ist freilich schrecklich und wirkt damit um so reisserischer, weil es stilistisch etwas aus dem übrigen Rahmen fällt. Die Musik ist erstaunlich bedeutungslos. Kaum eine der Nummern geht ins Ohr oder reisst rhythmisch mit, die meisten sind überdies zu lang. Dieser Musik wegen war das Musical nicht notwendig. Aber die optische Seite – Ausstattung, Farben, Bewegung, Führung der Kinder – zeigt Souveränität und Brillanz. Der kleine Mark Lester gibt zwar nicht viel mehr als sein Engelgesicht, aber Ron Moody als Fagin kann sich (bei aller Verfehlung der Rolle) durchaus neben Alec Guinness in der grossartigen Verfilmung des Buches durch David Lean (1948) behaupten. e. h.

Hour of the gun (Die fünf Geächteten) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: The Mirisch Corp.; Verleih: Unartisco; Regie: John Sturges, 1967; Buch: Edward Anhalt; Kamera: Lucien Ballard; Musik: Jerry Goldsmith; Darsteller: James Garner, Jason Robards, Robert Ryan, Frank Converse, Sam Melville und andere.

Auch das gibt es: Gelegentlich findet im festgefügten, streng nach dem Kommerz ausgerichteten Kino-Imperium Hollywood ein Regisseur den Mut, gegen den Strom zu schwimmen und ausgetretene Filmpfade zu verlassen, einen von Hollywoods Gnaden aufgebauten Helden vom Sockel zu stossen und den von mehreren Generationen gepflegten Mythos als falsch und verlogen zu entlarven. John Sturges hatte diesen Mut, als er daranging, einem Mythos den Garaus zu machen, den die historische Forschung längst als unhaltbar bewiesen hat: den Mythos um Wyatt Earp, den legendären Marshall aus Tombstone in Arizona, den uneigennützigen Streiter für Recht und Gerechtigkeit, den Mann des Gesetzes, der das Banditenunwesen unter Einsatz seines Lebens bekämpfte. An diesem «Geschichtsbild» von Wyatt Earp haben Romanserien, Filme und Fernsehreihen Generationen lang gebastelt: Wyatt Earp, stolze Gestalt der Pionierzeit, wurde zur bewunderten Legendenfigur der Neuen Welt. Inzwischen wissen wir, dass der sagenumwobene Marshall alles andere als der Mann gewesen ist, der den Buchstaben des Gesetzes pingelig genau nahm. Die Forschung hat ergeben, dass Wyatt Earp sich in der Wahrnehmung seiner polizeilichen Aufgaben beträchtlich ausserhalb der Legalität bewegte. John Sturges nutzt diese Erkenntnisse der Historiker für seinen Film «Hour of the gun» (der Originaltitel trifft das Thema wieder einmal besser als der deutsche Verleihtitel «Die fünf Geächteten»), und sein Film dürfte der Wirklichkeit von damals ziemlich nahe kommen.
Den Auftakt von Sturges Film bildet ein historisch verbürgtes Ereignis, das bereits die Western «My darling Clementine» von John Ford und «Gunfight at the O. K. Corral», ebenfalls von John Sturges, behandelten: der pfeifende Kugelwechsel am berühmten Pferdestall O. K. Corral in Tombstone am 26. Oktober 1881. Hier standen die Viehdiebe und Mörder Ike und Billy Clanton mit zwei Spiessgesellen dem Marshall Wyatt Earp, seinen Brüdern Virgil und Morgan sovie dem tuberkulosekranken, schiessfreudigen Zahnarzt Doc Holliday gegenüber. Als der Pulverdampf sich am Pferdekoppel verzogen hat, sind Ike Clantons Bruder und seine beiden Helfershelfer tot, während die Earps fast ungeschoren davongekommen sind. Der mit der Clanton-Gang sympathisierende Sheriff Ryan verhaftet Wyatt Earp wegen Mordes, doch das Gericht spricht ihn frei. Die Gerichtsverhandlung erfährt wenig später eine Umkehrung, als nämlich Clanton und seine Leute wegen eines Mordanschlags auf Wyatt Earps Bruder Virgil, der zum Krüppel geschossen wurde, zur Verantwortung gezogen werden. Auch hier entscheidet das Gericht auf Freispruch. Als dann auch noch Morgan Earp einem Mordanschlag zum Opfer fällt, nimmt Wyatt Earp die Verfolgung Clantons und seiner Spiessgesellen auf und knallt einen nach dem anderen, ohne ihm eine Chance zu lassen, nieder. Am Schluss entsagt er dem Amt des Gesetzeshüters, das er längst nicht mehr in der rechten Weise ausgeübt, sondern als Deckmantel seiner privaten Rache benutzt und damit korrumpiert hat.
Zwar gelingt es auch diesem Film nicht, die politischen Hintergründe der Auseinandersetzung zwischen der Clanton-Gang und der Earp-Familie vollends aufzuklären, vor allem die politischen Interessen beider in der Stadt Tombstone gleichermassen einflussreichen Gruppen immer verständlich und logisch darzustellen, doch ist es das grosse Verdienst dieser packenden, sehr differenzierten und um psychologische Genauigkeit bemühten Inszenierung von John Sturges, dass sie Schicht für Schicht die Tünche vom traditionellen Wyatt-Earp-Bild abträgt, bis das wahre Konterfei eines negativen Helden zum Vorschein kommt, der die ihm übertragene Macht bedenkenlos zur Erreichung eigener, höchst zweifelhafter Ziele missbraucht. Eine Schlüsselszene solcher Bewusstwerdung ist die, da der zwielichtige Doc Holliday über die Kaltblütigkeit entsetzt ist, mit der Wyatt Earp ohne Erbarmen seine Feinde abknallt, und ihm ins Gesicht schreit, dass Earp zwar die Ermächtigung zur Festnahme von Mördern, nicht aber das Recht zur Blutrache besitze. Handwerklich

stellt Sturges Farbfilm eine ausgefeilte Arbeit dar, die sich neben bereits klassischen Western durchaus behaupten kann. Für mich ist John Sturges Film «Die fünf Geächteten» der dritte wichtige US-Western der letzten Zeit, der die inneramerikanische Situation reflektiert, nach «The long ride home» von Phil Karlson und «Chuka» (Fb 8/68) von Gordon Douglas. A. P.

Bullitt III. Für Erwachsene

Produktion: Solar; Verleih: Warner B.; Regie: Peter Yates, 1968; Buch: Alan R. Trustman, H. Kleiner, nach dem Roman «Mute witness» von Peter L. Pike; Kamera: William A. Fraker; Musik: Lalo Schiffrin; Darsteller: Steve McQueen, Robert Vaughn, Jacqueline Bisset, Don Gordon, Robert Duvall, Simon Oakland und andere.

Der Gangster Johnny Ross hat das Gangster-Syndikat um runde zwei Millionen Dollar erleichtert und sich von Chicago nach San Francisco abgesetzt. Hier erhofft er sich Hilfe von dem ehrgeizigen Politiker Chalmers (Robert Vaughn), der den Gangster schützen will, wenn er als Kronzeuge vor einem Senatsausschuss aussagt. Doch die Killer sind dem Verräter bereits auf der Spur. Polizeileutnant Bullitt (Steve McQueen) erhält den Auftrag, den «wertvollen» Gangster zu bewachen, kann aber nicht verhindern, dass er von den angereisten Killern niedergeschossen wird. Jetzt sitzt Bullitt in der Tinte, denn der Politiker Chalmers beschuldigt ihn der Fahrlässigkeit. Als Ross nach überstandener Operation doch noch stirbt, setzt Bullitt alles auf eine Karte: Er verschleiert den Tod des Gangsters und lässt die Leiche beiseite schaffen, um Zeit für die Klärung des Verbrechens zu finden. Während sich auf Betreiben des Politikers Chalmers die Schlinge immer dichter um Bullitt legt, klärt dieser unter Einsatz seines Lebens mit der Spürnase des geborenen Jägers den Fall Schritt für Schritt auf. Zuerst spürt er die Killer von Ross auf; es kommt zu einer atemberaubenden Verfolgungsjagd durch San Francisco, an deren Ende die Gangster tödlich verunglücken. Zwischen landenden und startenden Flugzeugen auf dem Flughafen von San Francisco bringt Bullitt schliesslich auch den grossen Unbekannten zur Strecke, auf den er kurz vorher gestossen war. Dadurch sieht der Fall am Schluss etwas anders aus, als der Zuschauer ihn sich vom Anfang her vorgestellt hat.

Was Peter Yates, ein Mann aus der jüngeren Hollywood-Garde hier präsentiert, ist spannendes, modernes Action-Kino, dem es mehr auf farbig-schicke Schau ankommt als auf eine psychologische Durchdringung des Gangsterproblems und seine Einbettung in die Gesellschaft. Kein realitätsnaher Report aus dem Polizeileben wird geboten, sondern eine – allerdings gut gemachte – reisserische Kinogeschichte. Das eigentliche Problem der Story – der Zusammenprall eines pflichtbewussten, aber fanatischen Detektivs mit einem ehrgeizigen, ja, wohl auch korrupten Politiker – wird in Yates auf Hochspannung getrimmter Inszenierung nur oberflächlich behandelt. Die Bösen, so meint der Film, sind die Killer; diejenigen, die sich ihrer Dienste für die eigene Karriere versichern, dürfen ihre «weisse» Weste der Wohlanständigkeit weiter zur Schau tragen. A. P.

Praktische Hilfe für ein Entwicklungsland

In der Hauptstadt Paraguays, in Asunción, besteht im Rahmen der katholischen Universität eine Ausbildungsstätte für zukünftige Journalisten, Radio- und Fernsehmitarbeiter. Sie steckt noch in den Anfängen und ist arm. Letztes Jahr z. B. musste sie einen Spezialkurs für Erziehungsfernsehen mit von der amerikanischen Botschaft ausgeliehenen Geräten durchführen. Auf Anregung des Sekretärs der «Gesellschaft Christlicher Film», Zürich, der diese Institution auf einer Expertenreise kennengelernt hatte, beschloss der Vorstand die Schenkung einer 8mm-Filmausrüstung. MR