Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 11

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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

The wild bunch (Sie kannten kein Gesetz) IV. Mit Reserven

Produktion und Verleih: Warner-B./Seven-Arts; Regie: Sam Peckinpah, 1969; Buch: Walon Green, S. Peckinpah; Kamera: Lucien Ballard; Musik: Jerry Fielding; Darsteller: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sanchez und andere.

Peckinpah ist einer der eigenwilligsten und unbequemsten unter den amerikanischen Regieautoren. Seine beiden Wildwestfilme, mit denen er 1961 hervortrat, störten das gängige Bild der bewunderten Westernhelden durch einen mutigen Realismus. «Sierra Charriba» (1965) gefiel dem Produzenten wegen der selbstkritischen Grundhaltung noch weniger und wurde ohne Einwilligung des Regisseurs total umgeschnitten. Bei zwei weiteren Filmen, die den Missbrauch der Macht gegen die Indianer schildern sollten, wurde ihm, der selber einem Indianerreservat entstammt, der Regiestuhl schon zu Beginn der Dreharbeiten vor die Tür gesetzt. «The wild bunch» (Der wilde Haufe) ist also Peckinpahs dritter Film, da man in seinem Interesse die übrigen drei nicht zählen darf. Die menschliche und künstlerische Kraft, in vielen Jahren der Verbannung gestaut, ist nun noch elementarer, in ihrer unwüchsigen Reife noch reicher und ausladender geworden. Das Engagement blieb und hat poetischen Ausdruck gefunden in einem starken Werk, das trotz herber Melancholie und meditativer Besinnung den Abgrund menschlicher Geld- und Blutgier schonungslos aufreisst.
Allegorische Bilder verweisen im voraus auf das schreckliche Geschehen. Spielende Kinder werfen lebende Skorpione in einen Ameisenhaufen, schirmen ihn ab mit Stroh und zünden das Ganze vergnüglich an: Saat der Gewalt, die zur sadistischen Lust verführt. Ein Ort in Texas nach dem Bürgerkrieg ist der Schauplatz. Die Stationen der Eisenbahngesellschaft, der Zivilisation breiten sich aus. Die Union der Anti-Alkoholiker erhebt ihren sektiererischen Zorn zur fanatischen Ideologie, die Andersdenkende terrorisiert. Entlassene Söldner der nordamerikanischen Armee streunen umher und lauern auf Beute. Die Bank der Eisenbahn ist ihr Ziel. Doch die Eisenbahn erwartet die Gangster. Sie hat nicht weniger skrupellose Kopfgeldjäger zum Empfang bestellt und die Säcke im Tresor mit Blechringen gefüllt. Der erste Schuss löst ein Inferno aus, das fast alles Leben im Ort verbrennt. Der Lohn der Rivalen: Blechringe und Leichenplunder. Die Überlebenden: Abgewrackte Mordgesellen, die sich für eine Weile regenerieren und dann zum nächsten Totentanz rüsten. Mit dem Militärregime in Mexiko fechten sie einen Waffen- und Menschenhandel aus; Siesta und Sklaverei, Komplizenschaft und Korruption sind kaum mehr zu trennen. Irre Gier nach einem amerikanischen Maschinengewehr, das die Hilfssoldaten des Nachbarlandes nicht zu bedienen vermögen, endet in einem wie automatisch, nicht einmal bewusst angerichteten Blutbad. Der Wahnsinn des Schiessens führt zwangsläufig zur Selbstvernichtung.
Peckinpah hat es wie kein anderer Meister des amerikanischen Western verstanden, die typischen Mechanismen chaotischer Leidenschaft und massloser Trieblust in Parallelen, Verweisungen, Wiederholungen und Rückblenden bewusst zu machen, indem er die Etappen zu Gesetzlosigkeit und Selbstgerechtigkeit, auf der anderen Seite den Missbrauch von Gesetzen als Ursachen des Elends beschreibt. Wenn das Ausholen zu einer Gewalttat oder der Sprung in den Tod in Zeitlupe erscheint, so dient das förmlich einer extremen, für manchen Zuschauer vielleicht «befremdlich» ästhetischen Analyse des Sterbens und Sterbenlassens als einer gleichsam masochistischen Lust (wobei allerdings die spektakulär inszenierten Gewaltszenen Gefahr laufen, vom Zuschauer nicht als abschreckend, sondern als besonders sensationell und effektvoll empfunden zu werden. Die Red.). L. Sch.

Produktion: Memorial Enterprises, M. Medwin und L. Anderson; Verleih: Star-Film; Regie: Lindsay Anderson, 1969; Buch: David Sherwin, nach «The Crusaders» von D. Sherwin und John Howlett; Kamera: Miroslav Ondricek; Musik: Marc Wilkinson, «Missa Luba»; Darsteller: Malcolm McDowell, David Wood, Richard Warwick, Christine Noonan, Robert Swann, Hugh Thomas und andere.

Die Welt, in die der Film den Zuschauer führt, kennt der Nicht-Engländer allenfalls vom Hörensagen: Die geschlossene Internatsschule für Burschen, in der sich Bildungseinrichtung und hierarchisch aufgebautes Disziplinarsystem verquicken. Als traditionelle Erziehungsstätte für die Elite der Nation verfügt das College in England über ein hohes soziales Prestige und ist daher praktisch tabu. Von dieser Situation geht mindestens der Film aus. Dem Ausländer dagegen will das Überleben des überalterten Systems grotesk und angesichts der sonst in Bewegung geratenen englischen Gesellschaft unwahrscheinlich vorkommen. Für ihn rennt «If...» offene Türen ein, denn diese Verbindung von Knabeninternat und Kasernendisziplin kennt er kaum mehr. Lindsay Anderson freilich meint, es gehe in seinem Film gar nicht nur um das College, ja nicht einmal so sehr um die Schule überhaupt.

Anderson hat seinen Film in acht Kapitel gegliedert, die von der Rückkehr der Schüler nach den grossen Ferien durch das Semester und bis zu einer Jubiläumsfeier der Schule führen. Aus der nicht eindeutig auf eine bestimmte Figur fixierten Optik der Erzählung ergibt sich zugleich eine verkürzte Schilderung der Entwicklung, welche die Zöglinge im Laufe der Jahre durchmachen: Die Einordnung des Neulings in den Betrieb, die Einübung bestimmter Verhaltensweisen, die Anpassung an die Regeln des Systems und den Versuch zur Selbstbehauptung im Widerstand. Dieser Versuch, der mit einem mörderischen Feuergefecht endet, ist im Film offenbar hypothetisch gemeint. Wo freilich die Hypothese, die der Titel mit dem einzigen Wort «Wenn...» anzeigt, beginnt und wo sie endet, das hat Anderson für die Augen des Zuschauers geflissentlich verwischt. Und in welchem Sinne der Film hypothetisch ist, auch darüber lässt sich streiten. Damit ist nach nicht ganz neuer Methode dafür gesorgt, dass der Zuschauer sich nicht zu rasch, zu bequem der Logik des Films entziehe.

Anderson hat mit seinem zweiten Spielfilm wiederum ein engagiertes Werk geschaffen. Dass ihn das Engagement bisweilen zu Grobheiten anstachelt, ist dabei so wenig zu verkennen wie eine gewisse ideologische Starrheit seiner Interpretation der vorgezeigten Fakten. Aber die Gegenüberstellung des Individuums mit seinem Anspruch auf Entfaltung einerseits und der Schule mit ihrem Anspruch auf Anpassung an die von ihr vertretene Gesellschaft anderseits zeigt in scharfer Zuspitzung einen Konflikt, dessen Bestehen sich nicht leugnen lässt. Nicht nur in der Schule wird dieser Konflikt ausgetragen; er ist mit der Doppelnatur des Menschen als Individuum und als soziales Wesen zwangsläufig gegeben und prägt damit das Leben schlechthin. Was der Film daran kritisiert, ist der übermächtige Zwang der Gesellschaft, die den Einzelnen bis zum Bruch seiner Persönlichkeit presst, um ihn sich zu unterwerfen. Konkret gesprochen: Die Jungen mögen einander prügeln und missbrauchen, mögen in ihrer Agressivität und in der erwachenden Sexualität auf falsche Bahnen gelenkt werden, wenn nur die gediegene Fassade des Gentleman-Ideals wirkungsvoll zum Aufbau kommt, dann wird das chaotische Treiben im Hintergrund grosszügig übersehen. Dagegen geht der Film an, dass ein Verhaltens-Kodex gewaltsam durchgesetzt wird, der den Menschen mit sich selber uneins werden lässt. Vielleicht hat Anderson dabei den äussern Rahmen des Internats eine Spur zu wirkungsvoll ins Bild gebracht, so dass, für den Ausländer wenigstens, fast eine Art folkloristischer Wirkung zustandekommt. Anderseits unterliegt der Film in Stil und Aufbau doch einer deutlichen Stilisierung, in der die allgemeinere Bedeutung des geschilderten Konflikts hervortritt. In solcher Sicht kann er Anlass sein, das von irgendeiner Gesellschaft ihren Gliedern aufgedrängte Wertverständnis kritisch zu überdenken. ejW

Winning (Indianapolis – 500 heisse Meilen)

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Universal; Regie: James Goldstone, 1968; Buch: Howard Rodman; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Paul Newman, Joanne Woodward, Robert Wagner und andere.

Nach einem Sieg lernt Autorennfahrer Frank Capua eine Frau kennen. Sie ist geschieden und erzählt ihm, sie habe damals nur aus Einsamkeit geheiratet. Bald heiratet Frank sie und adoptiert ihren 16jährigen Sohn, mit dem er sich glänzend versteht. Es geht nicht lange gut: Der überarbeitete Frank kümmert sich zu viel um seinen Beruf und zu wenig um seine Frau, die «wie alle sein» möchte und ständig Angst hat, etwas vom Leben zu versäumen. Beim nächsten Rennen wird Frank Zweiter hinter Lou Erding. Bald darauf ertappt Frank seine Frau, wie sie ihn mit seinem Konkurrenten Lou betrügt. Er hat nun keinen Mut mehr für das grosse Rennen in Indianapolis, in dem sich sein privater Konflikt mit Erding fortsetzen würde; doch Adoptivsohn Charly schickt ihn ins Rennen, das für ihn Bewährung und Überwindung des Rivalen bedeutet. Nach seinem Sieg versöhnt sich Frank mit seiner Frau.
Regisseur James Goldstone hat mit «Indianapolis» einen gutgemeinten Film über Ehe und Beruf gedreht, der jedoch in seinen intelligenten Ansätzen stecken bleibt. Ohne grosse Effekte gelingt es ihm, die psychologische Situation seiner Figuren sichtbar zu machen, nicht zuletzt dank des grossartigen Paul Newman. Auch das Drehbuch ist in einigen Passagen recht geschickt. Frank begegnet seiner späteren Frau bei einem Autoverleih, als er eigentlich nur ein Auto haben will. Ihr Privatleben, soweit es sich nicht auf der Rennbahn abspielt, wird fast ausschliesslich in Nachtaufnahmen vorgeführt; bei Tag ist Frank bei den Autos. Weniger geglückt sind die verschiedenen Sequenzen von den Autorennen. Goldstone hat für seinen Protagonisten einen ausgesprochen filmischen, für den Zuschauer unterhaltsamen Beruf gewählt. Dagegen ist wenig einzuwenden; aber er stellt den Sinn dieses Berufs durch die zahlreichen Unfälle von vorneherein in Frage – und damit natürlich auch die Notwendigkeit des Konflikts, der doch so abwegig nicht wäre. Andererseits gelingt es Goldstone nicht, die Autorennen formal in den Griff zu bekommen. Die Wirkung an sich guter Einstellungen wird von einem miserablen Schnitt verdorben. Immer wieder wird in die Fahrten geschnitten, zu schnell folgen gegenläufige Bewegungen. Alles wird zu einem hektisch bewegten Durcheinander, und man sieht immer wieder die Zuschauer, wenn man die Autos sehen möchte. Zudem zwingt ein schwacher dramaturgischer Aufbau den Regisseur zu Geschwätzigkeiten; sein Film ist deshalb eine halbe Stunde zu lang geraten. Am Rande gelingen ihm immerhin schöne Skizzen vom «american way of life»: das Volksfest beiderseits der Rennbahn, eine «Girls-Parade» vor dem Rennen, Sekt aus Pop-Corn-Bechern und Grundstückmakler, die sich auf den Sieger des Rennens stürzen. Dazwischen gibt's einige hinreissende Sequenzen, wie die Morgenstimmung auf der Rennbahn oder Franks Pause an den Boxen, in Zeitlupe aufgenommen. Schade, dass sich der Film in Einzelheiten verliert, dass Nebensächliches ausgewalzt wird. Die geglückten Ansätze zeigen, wie gut dieser Film hätte werden können. G. P.

Jagdszenen aus Niederbayern III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Rob Houwer; Verleih: Emelka; Regie: Peter Fleischmann, 1969; Buch: P. Fleischmann, nach einem Bühnenstück von Martin Sperr; Kamera: Alain Derobe; Darsteller: Martin Sperr, Angela Winkler, Else Quecke, Michael Strixner, Maria Stadler und andere.

Er habe einen «bösen Stoff» verfilmt, erklärte der Regisseur; ausserdem sprach er von einer «bösen Welt», die er dargestellt habe. Diese «böse Welt» kann sicherlich überall sein; keineswegs nur in Niederbayern, auch in Rheinhessen, im Münsterland

oder in der Lüneburger Heide. Der Streit hierüber, ob durch diesen Film ein Dorf oder eine Landschaft verächtlich gemacht worden sei, geht völlig am Thema vorbei. Die «Jagdszenen» können genau so in einer beliebigen Kleinstadt oder auch in einem Grosstadtviertel stattfinden. Einzelheiten sähen dann anders aus, das Problem aber bliebe das gleiche: Das Schicksal des Einzelnen, der anders ist oder anders zu sein scheint als die anderen.
Abram, ein 20jähriger Mechaniker, kommt nach längerer Abwesenheit ins Dorf zurück. Seine Mutter und er sind keine Einheimischen. Sie sind das, wofür in Deutschland fast jede Gegend und viele Städte ihre eigenen Bezeichnungen haben: «Hergelaufener», «Imi», «Reingeschmeckter» und wie sie alle heissen. So sind sie von vornherein verdächtig. Kaum ist Abram zurück, geht das Gemunkel los. Niemand weiss etwas Genaues. Auch der Film (sieht man von der literarischen Vorlage ab) lässt alles in der Schwebe. Abram, so heisst es, habe während seiner Abwesenheit im Gefängnis gesessen. Abram sei homosexuell. Abram sei wegen seiner Abartigkeit bestraft worden. Abram habe sich an einem schwachsinnigen Jungen im Dorf vergriffen. Bald besteht der Film nur noch aus «Jagdszenen» gegen Abram, in denen er durch ständige Witzeleien oder hämische Bemerkungen immer weiter hinausgejagt wird aus dem Kreis der dörflichen Gemeinschaft. Als er die Konsequenzen zieht und seine Koffer packt, ist es zu spät. Schon hat ihn die resolute Metzgerin angezeigt: Der darf doch jetzt nicht wegfahren! Mit Gewalt wird er von Dorfbewohnern zurückgehalten. Ausserdem hat sich das Mädchen Hannelore in den Kopf gesetzt, ausgerechnet er sei der Vater ihres werdenden Kindes. Diese Hannelore zeigt, was in diesem «frommen» Dorf wirklich los ist; denn sie treibt es mit allen und jedem – auch gegen Geld. Und nun klammert sie sich an Abram, der vergeblich zu entwischen versucht. In einer makabren Szene sticht er Hannelore zusammen. Aus den kleinen Jagdszenen wird nun eine grosse Treibjagd auf Abram, an der sich das ganze Dorf beteiligt, bis das Wild gestellt und von der Polizei abgeführt wird. In Ruhe kann nun das Dorf mit Blasmusik und Gläserklirren sein Schützenfest feiern.
Der Film erzählt die Ereignisse direkt, drastisch und ohne Umschweife. Gelegentlich nur soll ein Blick auf das «friedliche» Dorf mit seiner Zwiebelhaubenkirche auf den Gegensatz zwischen Schein und Wirklichkeit hinweisen, gelegentlich wird der Eindruck der stillen Landschaft mit Feldern, Wäldern und Hügeln zerrissen durch darüber hinwegjaulende Düsenjäger. Manches an diesem Film ist sicher verzeichnet und übersteigert. Die Atmosphäre des dörflichen Lebens wird nicht deutlich. Der Pfarrer scheint ausser zum Knödelessen und Biertrinken nur zum offensichtlich äusserst wirkungslosen Segnen in der Kirche vorhanden zu sein. Spricht er ausserhalb der Kirche von Segen, gibt er nur eine Neufassung der alten Allianz von Thron (= Bürgermeister) und Altar zum besten. Die Lehrerin ist ohne jeglichen Einfluss und ekelt sich nur vor der Metzelsuppe. Keiner ist hilfreich in diesem Dorf. Alle sind böse. So hat der Zuschauer schliesslich nur noch Mitleid, Mitleid mit dem vermutlich homosexuellen Abram. Die anderen verachtet er. Eine «böse Welt». Ist die Welt wirklich so böse? – s

---

Ich bin ein Elefant, Madame III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Iduna; Verleih: Victor; Regie: Peter Zadek, 1968; Buch: P. Zadek, Robert Muller, Wolfgang Menge; Kamera: Gerard Vandenberg; Musik: Velvet Underground, Andy Warhol; Darsteller: Wolfgang Schneider, Günther Lüders, Margot Trooger, Heinz Baumann, Maja Eigen und andere.

Die Darstellung des Konflikts zwischen Schülern und Lehrern ist mit Hilfe von Godard und Pop soweit stilisiert, dass sie jedenfalls Effekt macht. Der 43jährige Peter Zadek, bisher in Deutschland als Bühnenregisseur tätig, erweist sich in seinem ersten Film als sehr geschickter Adept moderner Ausdrucksformen. Er verblüfft, interessiert, schockiert und unterhält mit seinen Einfällen. Damit sollte er

sein Publikum schon finden. Das Thema allerdings ruft eher nach einer Analyse, nach Argumenten. Auf letztere verzichtet Zadek ausdrücklich, er will nicht Standpunkte verteidigen; hingegen soll es ihm um eine Bestandesaufnahme gehen. Er will, mit andern Worten, dem Zuschauer ein Bild der gegenwärtigen Situation (in Deutschland) vermitteln. Gelingt ihm das auch? Die Frage ist erlaubt, denn im Spiegel des Films wird das explosive Verhältnis der Generationen zwar mehr als in Wirklichkeit ästhetisch, schaubar, aber kaum besser ü b e r schaubar. Zadek hält fest, dass es unter den jungen Leuten, die in einem Bremer Gymnasium sich auf das Abitur vorbereiten, radikale Individualisten, ideologisch ausgerichtete Protestler und auch Unbeteiligte gibt, dass diese Unterschiede und das noch unsichere Selbstverständnis der Schüler die Lage aber höchst verworren gestalten; unter den Lehrern (und am Rande unter den übrigen Erwachsenen) sieht er dagegen neben eindeutig Zurückgebliebenen auch solche, die den Forderungen der Jungen entgegenkommen, teils aber eben an den widersprüchlichen Reaktionen der Gymnasiasten scheitern, teils in Gegensatz zu der Schul-Institution geraten, die sie doch vertreten. Beiderseits scheint man einigermassen ratlos im Stadium der Versuche zu verharren. Am Ende wendet sich der Film ins Dokumentarische. Er zeigt Publikumsreaktionen während der Dreharbeiten im Zusammenhang mit einem Hakenkreuz an einer Häuserwand. Und er montiert Kriegsbilder auf einen von Aufbau-Mentalität triefenden Freddy-Song. Dieses wohlfeile Finale macht misstrauisch gegenüber Zadeks Absichten. Ist es ihm ernsthaft um eine Bestandesaufnahme zu tun? Öfters scheint es, er hasche bloss nach wirksamen Effekten. ejW

Pippi Langstrumpf II. Für alle

Produktion: KB Nord-Art/Beta; Verleih: Monopol; Regie: Olle Hellbom, 1968; Buch: Astrid Lindgren, nach ihrem Kinderbuch; Kamera: Kalle Bergholm; Musik: K. Elfers; Darsteller: Inger Nilsson, Pär Sundberg, Maria Persson, Margot Trooger, Paul Esser und andere.

«Pippi Langstrumpf», eine schwedisch-deutsche Produktion, erzählt die Geschichte eines sommersprossigen Rotschopfs mit steif abstehenden Zöpfchen und pferdeähnlichem Gebiss, mit zerrissenen Strümpfen und verlatschten Schuhen — ein Kindertyp wohl à la Charlie Chaplin. Diese Pippi lebt ganz allein in der «Villa Kunterbunt». Sie reitet auf einem schwarzgepunkteten Schimmel, und weigert sich erfolgreich, in die Schule oder ins Kinderheim zu gehen. Die Nachbarskinder finden bei ihr ein wahres Paradies für Spiele und Streiche, durchschauen aber bald, dass Pippis fantastische Berichte über ihre Erlebnisse erlogen sind. Zuletzt taucht endlich Pippis Vater auf, wirklich ein Segelschiffkapitän, der Pippi diesmal auf seine Fahrt mitnehmen möchte. Aber sie springt vom ablegenden Schiff zurück an Land, um bei ihren kleinen Freunden zu bleiben. Der Vater kann ihr nur noch einen neuen Koffer mit Goldstücken zuwerfen.
Ob Astrid Lindgren dies alles lediglich vordergründig gemeint hat, oder ob Pippi eine Art Symbol für Fantasie und Kindertraumwelt sein soll? Was auch immer beabsichtigt war — der Film bietet nur handgreifliche Geschehnisse. Es ist traurig, dass so wenig gute Kinderfilme zustandekommen. Ob das am Mangel an Einfühlungsgabe oder am Verzicht auf die Mitarbeit guter Kinderpsychologen liegt, am Schielen nach dem erwachsenen Publikum, dem man auch etwas bieten muss oder an einer falschen, allzu herablassenden Haltung zum Kind und der Arbeit für das Kind, ist letztlich unerheblich — wichtig ist allein das Ergebnis. Und das ist im vorliegenden Fall zumindest zwiespältig. Der Film ist nicht ganz so schlecht, wie Kenner des Buches befürchten mussten, aber durchaus nicht gut, wie man es sich gerade in dieser Sparte wünschen würde. In gewissem Sinn musste der Regisseur wohl scheitern, weil er einen realen Stil für einen Stoff voller Irrealitäten wählte, der freilich kein Märchen ist. Das aber lässt die Unglaubwürdigkeiten besonders stark auffallen. Dabei hatte er eine wirklich ideale kleine Darstellerin für die Pippi

des weit verbreiteten Kinderbuches gefunden: Inger Nilsson trägt Sommersprossen und Pferdezähne, abstehende Rattenschwänze und zerrissene verschiedenfarbige Strümpfe mit einem gewissen frechen Charme, der jung und alt gefallen dürfte. Und sie kann wirklich spielen. Freilich trägt sie – wohl vom Regisseur so geführt – einigermassen auf, so dass die unbefangene Natürlichkeit ihrer kleinen Freunde, der Darsteller des Tommy und der Annika (Pär Sundberg, Maria Persson) angenehm davon absticht. Schon hier zeigt sich eine gewisse stilistische Uneinheitlichkeit, die für den ganzen Film charakteristisch ist. Da gibt es mitten im munteren Lausbubengeschehen krasse Unglaubwürdigkeiten: Pippi vermag ihr Pferd sogar mit mehrfacher Besatzung in die Luft zu stemmen; sie wirft auch Erwachsene, wenn es notwendig ist, auf Kästen und Bäume; sie verschwindet und taucht in einem hohlen Baum auf, als könne sie zaubern. Was man an dergleichen Dingen lesend wie selbstverständlich hinnimmt, hätte im Film eines besonderen, zwischen Realität und Irrealität schwebenden Stils bedurft. Statt dessen lässt der Regisseur mehrfach mit Sahnetorten ins Gesicht werfen und verzeichnet vor allem die Vertreter des Rechts und der Fürsorge unter den Erwachsenen zu albernen Trotteln. Nun mögen die Erwachsenen sich in den Augen der Kinder durchaus komisch ausnehmen. Sie aber derart albern hinzustellen, heisst einfach, die Konsumenten für deutsche Trottel-Komik à la Gunther Philipp für Klassenflegel und Lausbubengeschichten verbilden. Zu dieser ästhetischen Seite kommt noch eine pädagogische Bedenklichkeit; denn Pippis Verhalten ist nun einmal nicht vorbildlich, vor allem in ihrer Widersetzlichkeit gegen die Polizisten und zum Schluss beim Verlassen des Vaters. Sicher hat er sich bisher nur wenig um sie gekümmert, aber dafür «mag es Gründe gegeben haben». Nun aber ist er da, und sie verlässt ihn ohne Abschied und geht zurück zu ihren Freunden Tommy und Annika, denen jedoch – so möchte man fürchten – die Mutter bald den Umgang mit ihr verbieten wird. Auch diese Bedenklichkeit kommt aus dem verfehlten, allzu realistischen Stil. Das alles ist schade; denn man hat sich sichtlich bemüht. Trotzdem wurden eine gute Besetzung samt einem guten Kinderbuch verschwendet. e. h.

La collectionneuse (Sammlerin aus Leidenschaft) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Les Films du Losange, Rome-Paris Film; Verleih: Monopol; Regie und Buch: Eric Rohmer, 1967; Kamera: Nestor Almendros; Darsteller: Patrick Bauchau, Haydée Politoff, Daniel Pommereulle, Alain Jouffroy, Mijanou Bardot, Seymour Hertzberg und andere.

Eric Rohmer, 1920 in Nancy geboren und von Beruf Literaturprofessor, hat sich als Filmkritiker und Chefredaktor (von 1957 bis 1963) der renommierten «Cahiers du Cinéma» einen Namen gemacht. Seit 1950 hat er zahlreiche Kurzfilme gedreht, und am Festival von Locarno präsentierte er 1959 seinen ersten langen Spielfilm, «Le signe du lion». Sein zweiter Spielfilm gewann an den Berliner Filmfestspielen 1967 einen Silbernen Bären und, zum entrüsteten Staunen vieler, den Jugendpreis. «La collectionneuse» ist die vierte von sechs «moralischen Geschichten», von denen Rohmer 1962/63 zwei im 16-mm-Format verfilmte. Der Regisseur erklärte zu seiner Filmserie: «In jeder der Geschichten sucht ein Mann eine Frau, begegnet dabei aber einer andern und verbringt fast die ganze Zeit mit dieser zweiten. Schliesslich findet er wieder zur ersten zurück.»
«La collectionneuse» beginnt mit drei Prologen, in denen die Hauptfiguren vorgestellt werden: Haydée, ein gutgewachsenes Mädchen, Daniel, ein junger Maler, und Adrien, den seine Freundin verlässt. Aus dieser Präsentierung entwickelt sich das Geschehen. Die drei finden sich wieder in einer provençalischen Villa an der «Côte». Hier will Adrien mit Daniel die Ferien verbringen und den Müssiggang in einer bis dahin nie erreichten Ausschliesslichkeit betreiben, er will ausruhen, nichts mehr tun und nichts mehr denken. Weder Emotionen noch geistige Anstrengungen sollen ihn beschäftigen. Er liest J. J. Rousseau, um sich eigenes Denken zu erspa-

ren. Um einen Schwebezustand innerer Ruhe und Distanz zu gewinnen, stellt Adrien, der planlos und ohne festen Beruf lebt, ein genaues Tagesprogramm seiner «Ferien» auf.
Adrien und Daniel werden aber durch die Gegenwart Haydées gestört, die sich fast täglich einen andern Bettpartner angelt. Haydée sagt von sich selbst: «Möglich, dass ich nicht habe, was ich will. Aber ich weiss genau, was ich will. Mit anderen Menschen in normaler, vernünftiger Beziehung leben. Ich weiss nicht, was ich dabei falsch mache, aber es ist immer wieder schwierig für mich. In dieser Hinsicht erreiche ich selten, was ich will. Habe ich vielleicht noch nie erreicht, was ich will?» Das Verhalten des Mädchens, das Adrien zuerst ignoriert, dann ablehnt und schliesslich als Randfigur seiner Meditationen duldet, beginnt ihn immer stärker zu irritieren, stört seine Freundschaft zu Daniel und wird allmählich für ihn zur Hauptperson, auf die sich all sein Denken und Handeln bezieht. Je mehr er sich einredet, sie lasse ihn gleichgültig, und je mehr er versucht, Distanz zu ihr zu gewinnen, desto stärker ist er von ihrer Gelassenheit und Undurchschaubarkeit fasziniert. Zwischen den drei Personen entwickelt sich ein subtiles seelisches Schachspiel, bis Adrien von Haydée abrupt sitzen gelassen wird. Mit dem nächsten Flugzeug fliegt er nach London zu Mijanou.
Eric Rohmer hat aus diesem Stoff einen sensiblen Sprechfilm gemacht, der alle billigen und lauten Effekte vermeidet. Er macht es dem Zuschauer nicht leicht; unter Verzicht auf jede spannende Handlung fliesst der Film beschaulich dahin. Ein von Adrien gesprochener, tagebuchartiger Kommentar verlegt das Geschehen in die Vergangenheit und gibt ihm durch die Ich-Form der Erzählung einen extrem subjektiven Anstrich. Dadurch gewinnt der Zuschauer Distanz zu den Figuren und ihrem Verhalten, so dass jede mögliche Deutung und Beurteilung offen bleibt. Von der gewollt kalten, intellektuellen Distanzierung heben sich als Kontrast die warmen Farben der Natur und das milde Sonnenlicht ab, was dem Film eine seltsame innere Spannung verleiht. Durch solche Elemente der formalen Gestaltung wird «La collectionneuse» zu einem vielschichtigen Bericht über das Denken und Verhalten einer gewissen Art junger, moderner Menschen. Adrien — halb Dandy, halb Hippie — erscheint als ein Mensch, der sein richtungsloses Dasein mit pseudophilosophischen und pseudo-moralischen Sprüchen pflastert, mit denen er seinen Müssiggang rechtfertigen will. Er glaubt sich frei von allen Bindungen und deshalb erhaben über seine Mitmenschen, wodurch ein macchiavellistischer Charakterzug sichtbar wird. Seine vermeintliche Freiheit ist aber letztlich nur Isolierung und Einsamkeit, aus der ihn die irritierende Präsenz einer schönen jungen Frau reisst. — Solche Zusammenhänge dürften sich nur einem aufmerksamen, reifen Filmpublikum erschliessen, da sich Rohmer jeder eigenen Stellungnahme entzieht. (Das Drehbuch ist deutsch erschienen im Heft 8/1967 der Zeitschrift «Film».) ul.

The fixer (Der Mann aus Kiew) III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: MGM; Regie: John Frankenheimer, 1969; Buch: Dalton Trumbo, nach dem gleichnamigen Roman von Bernard Malamud; Kamera: Marcel Grignon; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Alan Bates, Dirk Bogarde, Georgia Brown, Hugh Griffith, Elizabeth Hartman, Ian Holm, David Opatoshu, D. Warner u. a.

Wie Saul Bellow und Jerome D. Salinger gehört der 1914 geborene Bernard Malamud zu der auch bei uns bekannt gewordenen «mittleren» Schriftstellergeneration der USA. Sowohl für seinen Kurzgeschichtenband «Das Zauberfass» als auch für den Erfolgsroman «The fixer», der ihm zusätzlich noch den Pulitzerpreis eintrug, erhielt er den höchsten amerikanischen Literaturpreis, den National Book Award. Im Mittelpunkt seiner plastisch und packend erzählten Werke stehen fast immer jüdische Originale — Schnorrer, Heiratsvermittler, Studenten, kleine Leute —, so auch im Roman «Der Fixer», der das grausame Schicksal eines Juden im zaristischen Russland um die Jahrhundertwende erzählt.

Nachdem ihm die Frau davongelaufen ist, verlässt Jakov Bok das jüdische «Schtetl» (Dorf), um in Kiew sein Leben mit Gelegenheitsarbeiten zu fristen. Zufällig rettet er dem reichen Bürger Lebedev, der Mitglied einer fanatisch antisemitischen Vereinigung ist, das Leben. Bok verschweigt seine Herkunft, Rasse und Religion und erhält eine einträgliche Stelle, was den hassvollen Neid des früheren Inhabers erregt. Gehasst wird er auch von Lebedevs Tochter Zinaida, die Bok verführen wollte, von ihm aber ihres «unreinen» Zustandes wegen verschmäht wird. Als ein 12jähriger Junge auf grausame Weise ermordet wird, ergreifen beide die Gelegenheit, gegen Bok, der sich inzwischen als Jude zu erkennen gegeben hat, zu intrigieren und ihn der Vergewaltigung und des Mordes zu beschuldigen. Bok wird ins Untersuchungsgefängnis geworfen als willkommener Sündenbock zur Beruhigung der aufgebrachten, abergläubischen Bevölkerung, die an einen jüdischen Ritualmord glaubt. Für Jakov Bok beginnt ein jahrelanger, unvorstellbarer Leidensweg durch grausamste Erniedrigungen, Foltern und Qualen. Alle menschliche Bosheit und Gemeinheit wird auf ihn losgelassen, um ein Geständnis zu erzwingen, das man aus politischen Gründen und zur Rettung der Ehre der Justiz benötigt. Zuerst nimmt Bok alles mehr oder weniger ergeben hin; aber allmählich wächst sein Widerstandswille, und er wird sich der Bedeutung seines Kampfes bewusst. Der körperlich und seelisch Geschundene und Gedemütigte lässt sich nicht brechen, kompromisslos kämpft er um Recht und Würde, weist sogar eine «Begnadigung» zurück und erzwingt schliesslich, unterstützt von der öffentlichen Meinung aller Welt, einen Prozess. Sein Glaube an die Macht der Wahrheit und der Gerechtigkeit haben ihn zum Symbol aller Erniedrigten und Verfolgten werden lassen.

John Frankenheimers respektable Inszenierung enthält manche erschütternde und ergreifende Szenen. Dennoch ist es dem Regisseur nicht gelungen, die Tiefe und Bedeutung der Vorlage auszuloten. Daran ändern auch die beachtlichen schauspielerischen Leistungen, besonders von Alan Bates und Dirk Bogarde, nicht viel. Anstatt das Exemplarische dieses Stoffes herauszuarbeiten, verliert sich der Film in die Ausmalung der Atmosphäre des zaristischen Russlands. Mehr als die historisierende Darstellung von Fassaden und stellenweise pathetischen Klischees gelingen ihm dabei nicht. Alles wird überdeutlich ausgemalt, es wird nicht differenziert, und so erhält die Geschichte einen dick aufgetragenen, zähflüssigen, pastosen Anstrich. Die naturalistischen Stilmittel erwecken den Eindruck des Theatralischen und Schwerfälligen. Dass der Film auf weite Strecken dennoch zu packen vermag, ist vor allem der Intensität der literarischen Vorlage zuzuschreiben. ul.

La Cina è vicina (China ist näher) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Vides; Verleih: Vita; Regie: Marco Bellocchio, 1967; Buch: M. Bellocchio, Elda Tattoli; Kamera: Tonino Delli Colli; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Glauco Mauri, Elda Tattoli, Paolo Graziosi, Daniela Surina, Pierluigi Aprà u. a.

Des 30jährigen Marco Bellocchios Filmerstling «I pugni in tasca» (Die Fäuste in der Tasche) war eine scharf gezeichnete, aggressive Chronik vom Zerfall einer bürgerlichen Familie. Sein zweiter Film, «La Cina è vicina» spielt wiederum in einem bürgerlichen Milieu. Schauplatz des Geschehens ist eine italienische Provinzstadt.
Vorgestellt werden drei Mitglieder einer reichen grossbürgerlichen Familie: Vittorio, etwa Mitte dreissig, ist ein Opportunist, der sich als Kandidat der Sozialistischen Partei um ein Mandat bewirbt, nachdem er früher schon bei der Democrazia Cristiana, bei den Sozialdemokraten, Republikanern und Kommunisten Gastspiele gegeben hat; seine Schwestern Elena, welche die Familiengüter verwaltet, und Camillo, der jüngste Bruder, der ein katholisches Internat besucht und dort eine maoistische Zelle leitet. Die Sozialisten stellen Vittorio den Parteifunktionär Carlo als Organisator und Giovanna, dessen Braut, als Sekretärin zur Verfügung. Da Carlo zugunsten Vittorios auf eine eigene Kandidatur verzichten muss, hält er sich