Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1967)
Heft: 4

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Filme

Onibaba (Das Loch) IV. Mit Reserven

Produktion: Kindai Eiga Kyokai; Verleih: Fox; Regie und Buch: Kaneto Shindo, 1965; Kamera: K. Kuroda; Musik: M. Hayashi; Darsteller: N. Otowa, J. Yoshimura, K. Sato, J. Uno, T. Tonomura und andere.

Man würde Kaneto Shindo wohl Unrecht tun, wollte man ihn in Erinnerung an «Die nackte Insel» – und ohne Kenntnis seines übrigen Schaffens – auf den Stil jener Meditation über der Gebärde eines unscheinbaren Alltags festlegen. Dennoch fällt es schwer, des Japaners Handschrift in «Onibaba» wiederzuerkennen. War es dort die Haltung des Regisseurs, die erst den Gegenstand in seiner menschlichen Relevanz zur Entfaltung brachte, so versagt hier gerade diese Haltung vor einem im Grunde weniger schwierigen Stoff. Von der Gier des Geschlechts und der Gier des Hungers berichtet der neue Film, wie sie in Zeiten der gestörten Ordnung und der Not die dünne Oberfläche der Zivilisation durchbrechen und in zerstörerischer Raserei sich austoben. Das Thema trägt vor allem die eine Gefahr in sich, dass nämlich die Exzesse Schauobjekte bleiben, die bloss die Lust am Kitzel anstacheln. Diese Gefahr hat der Regisseur – aus welchen Gründen immer – nicht zu bannen vermocht.

Shindo hat sich für seine als historische Legende vorgestellte Geschichte eine faszinierende Naturkulisse ausgesucht: ein weites Feld mannshohen Schilfs, das in wogender Bewegung ebenso wie als ruhendes Ornament ein berückendes fotografisches Sujet abgibt, darüber hinaus aber in der einfallsreichen Dramaturgie des Regisseurs eine vielfach wechselnde Rolle spielt und ihm schliesslich auch wohlkalkulierte akustische Akzente liefert. Dieses Schilffeld umschliesst die Wohnstätten zweier Frauen – Schwiegermutter und Schwiegertochter – und eines aus dem Krieg zurückgekehrten Nachbarn, der die Botschaft vom Tod des Sohnes und Gatten überbracht hat und nun seinerseits die Jüngere umwirbt. Es umschliesst die Gier, welche die beiden nächtlicherweise zueinandertreibt, und die ältere Frau, die selbst den Mann begehrt, gegen ihre Zusammenkünfte intrigieren lässt. Und es umschliesst das Geheimnis der Fallgrube, in welcher die Gebeine der von den beiden «Töterinnen» – wie ein deutscher Untertitel sie nennt – umgebrachten und ausgeraubten Krieger verdorren. Mörderische Gier und ungezügelte Brunst zeugen Gewalttat, fratzenhafte Entstellung und Tod in dieser abgeschlossenen Welt, in der nur verirrte Kämpfer und gelegentliche Berichte Kunde geben von der eigentlichen Ursache des Unheils: vom Krieg, der die Ordnung aus den Fugen gehen liess.

Man kennt die Schwierigkeit, die das Urteil vor japanischen Filmen immer wieder hemmt. Die bisweilen brutale, dann wieder naiv anmutende Direktheit des Zugriffs, die unkünstlerische Vordergründigkeit der Symbole und Effekte und das Schwanken zwischen diskreter Andeutung und krassem Ausspielen wirft die heikle Frage auf, wieviel von alledem auf das Konto des andersgearteten japanischen Erzähltemperamentes gehe, wieviel mit europäischen Masstäben zu messen sei. Vor Kaneto Shindos Film wird man mindestens ein Unbehagen nicht los. Die Bilder der Gier und der Zerstörung, die da dem Zuschauer vorgehalten werden, bewirken nicht das erschreckte Verstummen, das dem grausigen Geschehen angemessen wäre. Zuviel an ästhetischem und sinnlichem Reiz strahlt von manchen Bildern aus. Der Realismus, der nur gelegentlich der Bändigung durch die von andern Japanern her bekannte Formenstrenge unterliegt, wird auf diese Weise mit einem attraktiven Glanz überzogen. Darob stellt sich beim Zuschauer eher genüssliches Schaudern ein als echte Erschütterung. Da aber die ästhetische Politur des Films dem Schock einen Zug ins Kulinarische gibt, entfällt dessen Rechtfertigung, und dem Verzweiflungsschrei «Ich bin ein Mensch!» am Schluss des Films fehlt der erforderliche Resonanzboden. «Onibaba» bleibt daher mindestens mit dem Vorwurf der nicht gemeisterten Thematik behaftet.

ejW

Four in the morning (Vier Uhr morgens) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: West One Film Prod.; Verleih: Columbus; Regie und Buch: Anthony Simmons, 1965; Kamera: L. Pizer; Musik: J. Barry; Darsteller: A. Lynn, J. Dench, N. Rodway, J. Mella und andere.

Anlässlich des Festivals von Locarno, wo der Film 1965 den Grossen Preis und damit auch die allgemeine Aufmerksamkeit gewann, ist über seine Entstehung einiges bekannt geworden. Anthony Simmons, der bis dahin vor allem Auftragsproduktionen geschaffen hatte, bezeichnete «Four in the morning» als seinen ersten eigenen Film, den er wirklich in Freiheit drehen konnte. Das brachte ihm zwar entsprechende Finanzierungs- und Verkaufsprobleme ein, zugleich aber auch die Möglichkeit, sich unkonventioneller Arbeitsmethoden zu bedienen. Ausgezogen war Simmons eigentlich, um einen Dokumentarbericht über Londons Hafenviertel in der Morgenfrühe zu drehen. In der Folge erwuchs aus diesem Plan die Idee zu einem Spielfilm, dessen Drehbuch der Regisseur mit den Schauspielern zusammen vorbereitete. Der Film, der nun vorliegt, trägt deutlich die Spuren dieses Werdeganges. Die Nähe zum Dokumentarischen kennzeichnet ihn. Zugleich aber erreicht er – offenbar die Frucht der Gemeinschaftsarbeit – eine ungewöhnliche Intensität und Genauigkeit des psychologischen Spiels, in dem das so oft behandelte Thema der Schwierigkeiten zwischen Mann und Frau neuerdings unmittelbares Interesse gewinnt.
Von den drei Episoden, die der Film nebeneinander herführt, hat jene noch die Form des Dokumentarberichts, in der eine Frauenleiche von der Polizei vom Themseufer geborgen wird. In dieser Episode ist die ursprüngliche Idee zu erkennen, aus welcher der Film herausgewachsen ist. Nun umklammert sie die zwei andern, deren beider Ende sie sein könnte, wenngleich handlungsmässig kein Zusammenhang besteht. Die eine schildert den Versuch zweier Menschen, zueinander zu kommen. Eine Bardame wird nach ihrer Arbeit von einem Manne abgeholt, den sie offenbar erst flüchtig kennt. Der Spaziergang im Morgengrauen offenbart die Unfähigkeit der beiden, ihre Gefühle zur Übereinstimmung zu bringen. Auswegloser erscheint die Situation eines jungen Ehepaars, das sich nach der Heimkehr des Mannes von nächtlichen Vergnügungen in Gegenwart eines Freundes mit Vorwürfen überhäuft. Worte, die herausfordern und anklagen, wechseln mit solchen, die Verständnis suchen; sie prallen aber allesamt an einer Mauer von Misstrauen und Verhärtung ab. Die Positionen bleiben unverändert. Hier wie dort endet die Schilderung undramatisch, man könnte nicht einmal sagen, der Kurzschluss liege in der Luft. Nur der danebengestellte Bericht von der unbekannten Toten legt die Folgerung nahe: Irgendeinmal, nach einer der vielen Enttäuschungen, liegt die Hoffnung so sehr darnieder, dass das Leben sinnlos erscheint. Eine Frau ist es, die sich ins Wasser geworfen hat. Bedeutet das, dass auch in den anderen beiden Episoden nur den Frauen die Verzweiflung drohe? Jedenfalls scheinen sie auch dort vor allem die Leidtragenden zu sein. Man kann das Simmons als Fairness anrechnen oder aber als Unterwerfung unter einen modischen Trend, den man aus Filmen gleicher Thematik kennt. Nur der einen Episode kann man Anhaltspunkte entnehmen, inwiefern die Frau im Nachteil ist: durch ihre Stellung als Ehefrau und Betreuerin der Kinder, als die sie – nach dem Film – trotz aller Emanzipation in der gegenwärtigen Gesellschaft weniger Freiheit hat als der Mann. Aus dieser Argumentation könnte man schliessen, Simmons wolle seinen Film sozialkritisch verstanden haben. Man hat aber Mühe, weitere Belege dafür zu finden. Da Simmons von der Idee eines Berichts über das Hafenviertel ausgegangen ist, fällt insbesondere auf, dass die Kulisse nicht in der schmucklosen Nüchternheit belassen wird, die der Thematik angemessen wäre. Vielmehr sucht die Kamera ausdrucksvolle Perspektiven und Bilder von dosierter Poesie, die den Film ästhetisch attraktiv machen. Etwas zu effektvoll wird die Trostlosigkeit ins Bild gesetzt, so dass insbesondere die Rahmenepisode nicht ganz die bittere Selbstverständlichkeit gewinnt, die sie und ihre Konfrontation mit den beiden anderen der Gefahr enthöbe, bloss als kalkuliertes Arrangement zu erscheinen. Die Konstruktion, die Simmons' Film gerade von vergleichbaren Werken abhebt, erscheint so nicht ganz geglückt.

Sein Bestes gibt der Film im Spiel der beiden Paare, das erstaunlich genau die Nuance trifft in der Darstellung zwischenmenschlicher Schwierigkeiten. Simmons registriert nüchtern und exakt: Innere Unbeweglichkeit – die stets die Anpassung und das Entgegenkommen vom anderen erwartet, die das andere auf solcher Erwartung verpflichtend festnagelt, die hilflos und unempfänglich vor Manifestationen der Persönlichkeit des anderen steht – stösst zurück und wird zurückgestossen. Die Einsamkeit, in der die Partner resigniert verharren, wurzelt hier nicht in naturnotwendigem Unvermögen, sondern in Fehlhaltungen, die der Film lokalisiert. Darin erweist er sich für jenen Zuschauer als fruchtbar, der ob des lastenden Pessimismus' der gesamten Schilderung nicht den Blick für Nuancen verliert. ejW

L'amour avec des si . . . (Die Fahndung) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Films 13, Films de la Pléiade; Verleih: Domino; Regie und Buch: Claude Lelouch, 1963; Kamera: J. Collomb; Musik: D. Gérard; Darsteller: J. Magnan. G. Mairesse, F. Noelle, R. Saint-Bris und andere.

Im Gefolge von «Un homme et une femme» (FB 11/66) erscheint ein anderer, älterer Film von Claude Lelouch in unseren Kinos, der gelegentlich schon in Kritikerspalten Vorschusslorbeeren erhalten hat. Es ist nicht der bedeutendste von Lelouchs früheren vier Spielfilmen, das lässt sich schon dann feststellen, wenn zum Vergleich nur noch «Une fille et des fusils» zur Verfügung steht. Da aber die Meinungen über den jungen Franzosen sehr weit auseinandergehen, wird man die Begegnung mit dem vorliegenden Film doch begrüssen als Gelegenheit, bisher gemachte Feststellungen zu prüfen.
Dass der Film unter verschiedenen Titeln im Lande herumgeboten wird, ist kein Zufall. Er scheint seiner Identität selbst nicht gewiss zu sein, und der Zuschauer hat über längere Strecken etwelche Mühe, sich zu orientieren. Man kann das dem Film auch zum Vorteil anrechnen: Dass er seinen Blick nicht einengt, dass das Abenteuer, das er schildert, nie nur Kriminal- oder Liebesgeschichte wird. Lelouch praktiziert so einen Filmstil, der in seiner Offenheit an Godard erinnern kann. So wenig wie dieser lässt er sich von Konventionen an die Zügel nehmen, mit Vorliebe serviert er dem Publikum Dinge, die es gerade nicht erwartet: Nach einem Dutzend Überholmanövern zwischen den gleichen zwei Autos noch ein weiteres Dutzend beispielsweise. Freilich, die Verblüffung schlägt bei solchen Gelegenheiten leicht in Ärger um. Dass Lelouch gerne Autofahrten filmt – um bei diesem Beispiel zu bleiben –, weiss man nun ja. Dem Zuschauer will manches als Spielerei und Belanglosigkeit erscheinen, womit der junge Franzose seine Filmmeter füllt.
Das Wort Belanglosigkeit drängt sich auch auf die Lippen dessen, der ins Auge fasst, was der Film insgesamt erzählt: Die Geschichte eines einsamen Ferienreisenden, der eine Autostopperin mitnimmt und sich in ihr täuscht, so wie der Zuschauer sich in ihm täuscht. Aber diese Täuschungen, mit denen auch der Widerstand des Films gegen jede gattungsmässige Einordnung zusammenhängt, sind doch nicht ganz nur Spielerei. Die Gefahr der Irreführung, die in allen Klischeevorstellungen lauert, erscheint vom Schluss her als die eigentliche Thematik des Films. Im Rückblick kommt aus dieser Perspektive einiges, was zuerst als blosse Kapriole oder gänzlicher Leerlauf erschien, zu seinem Sinn. Dennoch bleibt der Aufwand übertrieben, den Lelouch für seine Sache treibt – der Aufwand an Filmmetern und -minuten jedenfalls. Es kommt dem Betrachter vor, als würde ein kleiner Hügel in weitausholenden Serpentinen erklommen. Da der Vergleich mit Godard schon gemacht worden ist, muss nun auch berichtigt werden, dass bei Lelouch Offenheit und Bewegung viel weniger aus einer geistigen als aus einer technischen Einstellung heraus wachsen. Da und dort ist zu bewundern, wie er in Bildern erzählen kann, wie er die Dinge in der Schwebe hält und eine Nuance zu treffen weiss. Aber diese Details hängen nahezu im Leeren, es fehlt am wirklich tragfähigen geistigen Unterbau. «L'amour avec des si . . . » enthält einiges an Versprechen, dessen Einlösung aber «Une homme et une femme» bezeichnenderweise nur in gestalterisch-technischer Hinsicht gebracht hat. ejW

Ambush Bay (Verrat in der Bucht) IV. Mit Reserven

Produktion: United Artists; Verleih: Unartisco; Regie: Ron Winston, 1965; Buch: M. Feinberg, I. Melchior; Kamera: E. Rojas; Musik: R. La Salle; Darsteller: H. O'Brian, M. Rooney, J. Mitchum, H. Lauter und andere.

Jeder der Männer, die kurz vor der Landung der Invasionsflotte MacArthurs auf den von Japanern besetzten Philippinen die Landungsoperation absichern sollen, ist in seinem «Fach» ein As: der eine als Sprengexperte, der andere als Scharfschütze, der dritte im lautlosen Dschungel-Töten. Nur den letzten der neun Mann starken Gruppe, den Funker, hat der Zufall zu dem sorgfältig zusammengestellten Team gebracht. Er musste einspringen, weil der vorgesehene Mann erkrankt war und das Unternehmen keinen Aufschub duldete. Und nur er, der Unerfahrene, kommt mit dem Leben davon. Die anderen fallen im erbarmungslosen Dschungelkrieg. – Die Episoden des Kampfes und des Untergangs dieser Gruppe und die (am Ende wenig überzeugende) Lösung der gestellten Aufgabe schildert dieser amerikanische Kriegsfilm. Doch weniger in der Absicht, den Zuschauer den Krieg hassen zu lehren, als in der deutlichen Vorliebe für einen harten Kampfstil, für blutige Leichen und falsches Pathos. Von der abenteuerlichen Unglaubwürdigkeit einiger eher an eine auf Sensation abgestimmte Agentengeschichte erinnernden Szenen abgesehen, propagiert der auf weite Strecken spannende Film die Meinung, dass das kriegerische Handwerk besonders geeignet ist, wenn nicht Helden, so doch «ganze Männer» zu machen. Zu sehr bemüht sich die Regie um ins Detail gehende Anweisungen für den mörderischen Einzelkampf. Zu verständnislos schaut das harte Team, das «nicht gern mit Anfängern arbeitet», auf den Funker. So wird denn auch die grausame Härte der vielen erbitterten Kampfszenen vom Zuschauer eher als sportliche Leistung quittiert. «Es ist bei uns wie bei einem Fussball-Team: Verletzte (gemeint sind wohl Tote) zählen nichts auf dem Kampfplatz.» Unnötig lange verweilt die Kamera auf blutüberströmten Leichen, die zur genaueren Inspektion mit den Stiefeln herumgeschoben werden. Unangenehm fällt auch auf, dass die Japaner zunächst nur – ein unfaires pars pro toto – mit den Stiefeln in Grossaufnahme ins Bild kommen. Als einzelne sind sie nur negativ gezeichnet: rücksichtslos, brutal und grausam. Kriegsfilme dieser Art, die in erster Linie die kämpferische Aktion im Sinne haben und das Kriegshandwerk in fragwürdiger Weise als Schule der «harten Männer» herausstellen, lassen keinen Raum zum distanzierenden Bedenken und sind als Beitrag zur Diskussion über das Problem des Völkermordens ungeeignet. Als Unterhaltung sind sie überflüssig und können nur verrohend wirken. -ie-

---

Grand Prix III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: MGM; Regie: John Frankenheimer, 1966; Buch: R. A. Aurthur; Kamera: L. Lindon; Musik: M. Jarre; Darsteller: Y. Montand, J. Garner, E. M. Saint, B. Bedford, J. Walter, F. Hardy, T. Mifune und andere.

John Frankenheimers «Grand Prix» besticht durch die Aufnahmen von internationalen Autorennen auf europäischen Rennstrecken von Monaco bis Monza. Durch einen raffinierten Einsatz der Kameras wird der Zuschauer in das Geschehen auf der Cinerama-Breitleinwand hineingerissen. Fast fühlt er sich selber am Steuer eines der wie Geschosse dahinflitzenden Wagens sitzen, der Boden rast unter ihm weg und Kurven und Zuschauertribünen stürzen auf ihn zu. Verstärkt wird die manchmal schwindelerregende, ja rauschhafte Wirkung durch das ohrenbetäubende Motorengeheul, durch die Segmentierung der Leinwand in vier, acht, sechzehn und mehr Teile, durch Mehrfachprojektion (mehrere Handlungen gleichzeitig auf der Leinwand – ein Verfahren, das Abel Gance schon 1925–1927 in seinem «Napoléon» angewandt hat) und durch andere technische Tricks. Diese Rennszenen sind unbestreitbar faszinierend. Der Hinweis zu Beginn des Spektakels, unsere Strassen nicht mit Rennstrecken zu verwechseln, macht auf eine Gefahr aufmerksam, die im Hinblick auf zahlreiche durch Raserei verursachte Unfälle im Strassenverkehr sehr ernstzu-

nehmen ist. Aus diesem Grunde müsste sich der Film vom Renngeschehen stärker distanzieren, denn die wenigen Hinweise auf Gefahren und Schrecken dieses Sportes verpuffen mehr oder weniger wirkungslos in der pathetischen Verherrlichung der Formel-I-Rennen.
Hätte sich Frankensteiner mit diesen, knapp eine Stunde dauernden Rennszenen begnügt, wäre ein filmisch weitgehend bewältigtes, eindrückliches, wenn auch auf die Dauer etwas monotones Dokument des Autorennsportes zustande gekommen. Leider wurden noch fast zwei Stunden sogenannter «Story» hinzugemischt, die wohl so etwas wie eine Durchleuchtung der Rennfahrerpsyche hätte liefern sollen. Diese «Rennfahrerseele» offenbart sich vorwiegend in den Beziehungen zu Frauen und in Freud-Komplexen in der Art von Todessehnsucht, Weltschmerz oder Minderwertigkeit. Dieser «menschliche Hintergrund» bleibt trotz anständigen schauspielerischen Leistungen in einer oberflächlichen, klischeehaften und kitschigen Schilderung stekken, die keine weitere Beachtung verdient.
Eine kritische Betrachtung dieses spektakulären Werkes erweist sich von einem anderen Gesichtspunkt her dennoch als fruchtbar. Mitfinanziert von einer weltbekannten Reifenmarke, einer Zündkerzenfabrik und vermutlich auch von den beteiligten Autofirmen, ist «Grand Prix» das Musterbeispiel eines Films, dessen Aufbau und Handlung rein kommerziellen Bedürfnissen Rechnung trägt. Dass für die beteiligten Firmen mehr oder weniger diskret geworben wird, versteht sich. In sorgfältiger Dosierung nimmt die Story aber auch auf die wichtigen Märkte USA, England, Frankreich, Italien und Japan auffallend Rücksicht, etwa dadurch, dass im Verlaufe des Films jedes Land seinen Sieger stellen darf. Den Weltmeistertitel erringt, wie es sich für eine amerikanische Produktion gehört, ein Amerikaner auf einem – japanischen Wagen. Nicht aus einer inneren Logik heraus verliebt sich die amerikanische Journalistin in einen Franzosen, der für Italien fährt, sondern weil damit auf einen Streich die Zuschauer dieser Länder gefühlsmässig engagiert werden können. Die Verkaufspsychologen achteten nicht nur mit Erfolg darauf, nationale Empfindlichkeiten mit einer ausgewogenen Verteilung von Erfolg und Sympathie zu befriedigen, sondern sie verstanden auch, die Rennfahreridole vom unbekümmerten Naturburschen und Frauenhelden über den von Tragik umwitterten Herrn mit silberner Schläfe bis zum harten, einsamen Kämpfer so zu variieren, dass sie sich für Männer zur Identifikation anbieten und als Typen die Frauen ansprechen. Eine eingehende Analyse würde ergeben, dass der ganze Film in raffinierter Weise solchen verkaufspsychologischen Überlegungen gehorcht. Das gilt zwar auch für andere Superproduktionen, doch ist «Grand Prix» in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. ul.

Hawaii III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: The Mirish Prod.; Verleih: Unartisco; Regie: George Roy Hill, 1966; Buch: T. Trumbo, D. Taradash, nach dem Roman von J. A. Michener; Kamera: R. Harlan; Musik: E. Bernstein; Darsteller: M. von Sydow, J. Andrews, R. Harris, V. Lagrange und andere.

Abner Hale, ein amerikanischer Prediger calvinischer Konfession, wird 1819 durch die Worte eines jungen Hawaiianers bewogen, auf dieser weltfernen Inselwelt für das Christentum zu streiten. Das einzige Hindernis in den Augen seiner Vorgesetzten, die fehlende Ehefrau, findet sich in Jerusha, die bislang einem verschollenen Seemann nachgetrauert hatte. Nach mühevoller und gefährlicher Fahrt rund um Südamerika gehen sie auf einer Insel an Land, auf der die Mutter des mitgereisten Hawaiianers Herrscherin ist. Mit starrer und unbeugsamer Härte nimmt Abner sogleich den Kampf gegen sittliche und gesellschaftliche Übelstände auf: gegen Geschwisterehe und sexuelle Freizügigkeit, Tötung von Missgeburten und alten Leuten, gegen den Schnaps und die Art, fremde Schiffe zu empfangen. Die Stammesfürstin, die sich sofort von Jerusha im Schreiben unterrichten lässt, schafft die Übelstände durch Gesetze ab. Es gibt Widerstände seitens der Walfänger, die unter Führung von Jerushas geliebtem Kapitän stehen, und nach dem Tode der Herrsche-

rin betreibt ihr Gemahl und Bruder erst recht die Restauration der alten Gepflogenheiten. Erst spät und als schon fast der ganze Erfolg seines Bemühens zunichte ist, lässt Abner sich von seiner vom Tode gezeichneten Frau belehren, dass seiner Missionsarbeit die Einfühlung in fremde Lebensart und vor allem die Liebe fehlt. Der kirchlichen Obrigkeit, die sich finanziell an Zuckerrohrpflanzungen und damit an der Ausbeutung der Eingeborenen beteiligt, wird der bekehrte Missionar, der sich mit seinen Schützlingen solidarisch erklärt, unbequem. Sie legt ihm deshalb nahe, Amt und Wirken aufzugeben, doch bleibt er auch mit der Aussicht auf eine ungesicherte und einsame Zukunft auf der Insel. Die Gestalt Abners mag im gleichnamigen Roman von James A. Michener psychologisch besser untermauert sein, im Film wird sie, selbst wenn man die rigorosen Anschauungen des damaligen Calvinismus in Rechnung stellt, schon fast zu einer Karikatur mit pathologischen Zügen. Dass es sich hier um ein Zerrbild des Christentums und um eine falsche Art der Missionierung handelt, müsste einem einigermassen kritischen Betrachter klar sein und wird, wenn auch spät, durch Jerusha festgestellt. Einsicht und Wandlung Abners sind leider nur angedeutet, während die vorangehenden Teile übermässig breit ausgespielt sind. Kritisch ist auch am Ende die Gegenüberstellung des persönlich integren Abner mit der korrumpierten kirchlichen Obrigkeit zu werten, da hier die Gefahr einer unzulässigen Verallgemeinerung besteht. FS

Geheimnis Leben – Werden, Wachsen, Weitergeben

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Kern-Film AG; Verleih: SSVK; Regie: August Kern, 1966; Buch: D. A. von Schenck; Wissenschaftliche Leitung: Professor Dr. A. Portmann, Professor Dr. W. Stingelin; Kamera: A. Brander, L. H. Brown und andere; Musik: B. Schulé; Sprecher: L. Biberti, G. Heising.

Unter der wissenschaftlichen Leitung der beiden Basler Professoren Dr. Adolf Portmann und Dr. Werner Stingelin und unter Mitarbeit zahlreicher Forschungsinstitutionen und Gelehrter aus dem In- und Ausland hat August Kern einen abendfüllenden Dokumentarfilm geschaffen, der in einem Bogen, der vom Einzeller bis zu höchstentwickelten Pflanzen und Tieren reicht, die zyklische Weitergabe des Lebens von Generation zu Generation darstellt. Unterstützt wurde das Werk durch Beiträge des Bundes und der Firma Wander AG in Bern, für die der Film sozusagen eine Jubiläumsgabe zum 100jährigen Bestehen war. Zustandegekommen ist ein höchst sehenswerter und lehrreicher Dokumentarfilm, der den Zuschauer mit den technischen Möglichkeiten der Kamera (wie Zeitraffer, Teleobjektiv, Unterwasser-, Trick- und Mikrofotografie, Montage usw.) an das Geheimnis des biologischen Lebens heranführt und zugleich seine Unergründbarkeit spürbar macht. Das Werk wird weitgehend vom Geist und der Forschungsarbeit Professor Portmanns und seiner Schüler getragen, was sich etwa darin zeigt, dass Bild und Kommentar den Raum rein wissenschaftlich-biologischer Feststellungen sprengen und Perspektiven religiöser, philosophischer und historischer Art aufzeigen, die auch den Menschen einbeziehen, der als Verwandter aller Kreatur zwar eingeschlossen ist in den ewigen Kreislauf des Lebens, der aber auch wesensmässig verschieden ist von allem Lebendigen durch sein geistig-seelisches Bewusstsein. Er allein kennt die Vorstellung eines Lebens über das irdische Dasein hinaus, er allein ist sich seiner Geschaffenheit bewusst. Im Skarabäus, dem heiligen Pillendreher Ägyptens, fand sich ein Sinnbild, das für den Kreislauf allen biologischen Lebens zeugt, aber auch für religiöse Vorstellungen der Menschen. Denn der Zyklus seines Lebens, der sich seit Jahrtausenden nicht verändert hat, wurde den alten Ägyptern durch die rollende Mistkugel, die den Keim eines neuen Lebens enthält, zum Symbol des Lebens selbst (Sonnenball, Lebensrad), aber auch von Tod und Wiedergeburt.
In staunenerweckenden Aufnahmen, die vom wissenschaftlichen Stand der Biologie und der Verhaltensforschung zeugen und komplizierte Sachverhalte allgemein verständlich machen, schlägt der Film das wunderbare Schaubuch des Lebens auf,

schreitet Stufen des Lebens ab vom niederen zum höheren Lebewesen, von der ungeschlechtlichen Fortpflanzung der Schimmelpilze bis zur Sozialorganisation der Menschenaffen, deren Verhalten nicht mehr allein durch das Erbgut, sondern auch durch Lernen und Erfahrung bestimmt wird. Besonders eindrücklich erscheinen uns die Bildfolgen über den Tintenfisch, die Trottellummen, die Parasitenexistenz des Kuckucks, die Flamingokolonien, den Insektenstaat der Termiten sowie die Aufnahmen einiger Geburten von Säugetieren. Doch sind das nur einige wenige Beispiele des grossartigen Werdens, Wachsens und Weitergebens des Lebens, von dem dieser Film berichtet. Nur scheint uns der Kommentar auf weite Strecken zu blumig-pathetisch, ja peinlich, und auch auf die sentimental-illustrierende Musik hätte man sicher weitgehend verzichten können. Durch mehr Nüchternheit und Sachlichkeit hätte das Werk nur gewonnen. Doch ist es sein erhebliches Verdienst, neben der anschaulichen Vermittlung von Sachverhalten auch einen Aufruf zur Achtung und Ehrfurcht vor den Wundern der lebendigen Schöpfung in einer technisierten Welt zu enthalten. Der Mensch, der als einziges Geschöpf nach Sinn und Zweck seines Daseins frägt, muss sich auch seiner Verantwortung gegenüber allem Leben bewusst werden. ul.

Le deuxième souffle III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Montaigne, Prodis; Verleih: Constellation; Regie: Jean-Pierre Melville, 1966; Buch: J.-P. Melville und J. Giovanni, nach einem Roman des letzteren; Kamera: M. Combes; Musik: B. Gérard; Darsteller: L. Ventura, P. Meurisse, P. Zimmer, R. Pellegrin, J. Negroni und andere.

Jean-Pierre Melville, einem der Väter der «nouvelle vague», dürfte mit «Le deuxième souffle» sein bisher bemerkenswertester Film gelungen sein. Gustave Minda, genannt Gu, bricht aus dem Gefängnis aus, in dem er acht Jahre abgesessen hat. Zeichen des Alterns machen sich bemerkbar, eine gewisse körperliche, aber auch seelische Müdigkeit: «Ich habe gespielt und verloren», wie er sagt. Gu entledigt sich zweier Untergangster, die seine Freundin Manouche belästigen, auf eine Weise, die den Kommissar Blot auf seine Fährte lockt. Um den Rest seiner Tage nicht auf dem Trockenen sitzen zu müssen, nimmt er einen neuen Anlauf (le deuxième souffle) und beteiligt sich an einem Raubüberfall auf einen Goldtransport. Noch einmal spielt er und verliert wieder. Denn der Kommissar stellt ihm nach Gelingen des blutigen Überfalls eine perfide Falle, so dass Gus Komplizen glauben müssen, er habe sie verpfiffen. Um sich vom Makel des Verrates reinzuwaschen, entflieht er erneut der Polizei und findet den Tod in einer blutigen Auseinandersetzung mit seinen Komplizen.
Melvilles Werk erinnert bis in die kleinsten Details (Form der Hüte, Art der Regenmäntel) hinein an alte amerikanische Gangsterfilme der «série noire», aber auch an «klassische» französische Kriminalfilme. «Le deuxième souffle» schildert das schon oft benutzte Klischee einer geschlossenen Welt von Verbrechern, die sich selbst zerfleischen, wobei die Polizei nur am Rande die Rolle eines Katalysators spielt, um dem Grundsatz «Verbrechen lohnen sich nicht» zur Erfüllung zu verhelfen. Doch schon hier werden bei Melville ungewohnte Nuancen sichtbar. José Giovanni, der Autor des Romans, der dem Film als Vorlage diente, und Mitautor des Drehbuchs kennt das Verbrechermilieu aus eigener Erfahrung. Das wird spürbar in der dicht und echt gezeichneten Atmosphäre, in den wortkargen und verhaltenen Dialogen. Die Beziehungen zwischen Gu und seinen Freunden sind von menschlicher Wärme und einer gewissen Noblesse erfüllt, ihre selbstverständliche Hilfsbereitschaft zeugt von einer Kameradschaft eigener Art, in die auch Kommissar Blot, fast ein zweites Ich von Gu, einbezogen ist. Dabei bekommt eigentlich nur die Seite der Polizei, deren Methoden sich von jenen der Gangster kaum unterscheiden oder gar schlimmer sind, die Kritik des Regisseurs zu spüren. So enthält etwa die von der französischen Zensur gekürzte und dadurch noch stärker wirkende Folterszene einen deutlichen Hieb auf die Ben-Barka-Affäre. Da sich Polizei- und Gangstermethoden so

ähneln und die Sympathie des Regisseurs eindeutig auf seiten der Gangster liegt, wird in fragwürdiger Weise die Austauschbarkeit dieser beiden Welten und die Relativität von Recht und Moral angedeutet. Dass es sich Melville hier verallgemeinernd viel zu einfach macht, dürfte jedem vernünftigen Zuschauer rasch klar werden. Überzeugender ist Melvilles formale Leistung. Ohne eine der sonst üblichen Konzessionen schildert er das Schicksal Gus, das diesen unausweichlich wie in einer antiken Schicksalstragödie in den Abgrund reisst. Spannung, ja Beklemmung erreicht Melville vorwiegend dadurch, dass über den ganzen Film ein feinmaschiges Netz von Bezügen gelegt ist. Fast jede Geste, jeder Satz hat irgendwo seine Entsprechung, seine Fortsetzung. Ein Beispiel möge genügen: Gu reisst das Kalenderblatt des 31. Dezembers von der Wand, darunter kommt ein weisses Blatt zum Vorschein: Gus Dasein hat keine Fortsetzung, er wird sterben. Wenig später sagt Gu zu Orloff, dem mysteriösen Freund: «Es gibt mehrere Arten, das Jahr zu beginnen.» Orloff sagt darauf: «Man kann es auch gar nicht beginnen.» ul.

Bibliographie

Schriftenreihe des Zweiten Deutschen Fernsehens. Will man sich Einblick verschaffen in die konkrete Struktur einer grösseren Fernsehanstalt — was zweifellos auch seinen erzieherischen Wert hat —, so greife man zu den Publikationen des Zweiten Deutschen Fernsehens. Seine Bücher, Broschüren und Periodika zeichnen sich durch umfassende Dokumentation, klare Präsentation und grosse Materialfülle aus. Als neues Werk der bis heute etwa zwei Dutzend Titel umfassenden ZDF-Bibliothek (siehe auch FB 2/66/38) erschien vor kurzem das Jahrbuch 1965, 307 Seiten, mit Fotos, Karten und Tabellen. Die Überschriften der Hauptkapitel lauten: Die Anstalt, Das Programm, Produktion und Technik, Verwaltung, Das ZDF und die Öffentlichkeit. Als äusserst praktisch erweisen sich auch die angeführte Bibliografie, das Anschriftenverzeichnis, das Sachregister, die Veranstaltungs-Chronik und die 50seitige Programm-Chronik. Der auch grafisch vorzüglich gemachte Band wird ernsthaften Interessenten auf Anforderung hin kostenlos zugestellt. Anschrift: Zweites Deutsches Fernsehen, 6500 Mainz, Postfach 343, Informations- und Presseabteilung, Öffentlichkeitsarbeit.
Eine weitere, soeben erschienene 46seitige illustrierte Broschüre des Zweiten Deutschen Fernsehens heisst «Politik und Zeitgeschehen». Bereits das Programmschema der 14 Sendereihen über Politik und Zeitgeschehen des ZDF auf der letzten Umschlagseite lässt die Bedeutung des Fernsehens auf diesem Sektor des öffentlichen Lebens erkennen. Kurze Beiträge stellen die einzelnen Reihen vor und Grundsatzartikel vertiefen die Fragen der politischen Meinungsbildung. — Auch diese Broschüre ist gratis erhältlich; Adresse siehe oben.

Sondernummer «Schweizer Film». Als Doppelnummer erschien Ende vergangenen Jahres ein 44seitiges Heft von «Cinema» über den Schweizer Film. Es setzt die 1958 erschienene, längst vergriffene Schweizer-Film-Nummer derselben Zeitschrift fort. Dem französisch geschriebenen Beitrag von Freddy Buache «Sur le cinéma romand» folgen zwei Artikel über «Schweizer Film — Ende oder Neubeginn?», eine Umfrage, eine Liste der Filme 1930—1966 und eine Zusammenstellung der Filmschaffenden. Preis der Einzelnummer Fr. 3.—; im Ausland Fr. 3.60. Postcheckkonto 80 - 27382 Zürich. Sicherlich wurde mit dieser Publikation nicht beabsichtigt, «Die Geschichte des Schweizer Films» zu schreiben, doch trägt sie für eine solche reichliches Material zusammen. Von den Filmschaffenden hat man indes zum Beispiel Kurt Blum, Bern, vergessen, der neben «Spuren im Schnee» und «Hellas» für den vielleicht besten von einem Schweizer geschaffenen PR-Film, «L'uomo, il fuoco e il ferro», zeichnet. Wir vermissen auch eine vertiefte, zusammenfassende Betrachtung über die Bestrebungen um eine Schweizer Filmschule sowie Ergänzungen zur Bibliographie der ersten Nummer. — Doch als Ganzes ist die «Cinema»-Sondernummer 47/48 eine vorzügliche Grundlage für jede künftige Befassung mit dem Schweizer Film. hst