

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1967)
Heft: 12

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: 13.01.2026

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

Filme

Le voleur (Der Dieb von Paris)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: C. C. Montoro, Artistes Associés; Verleih: Unartisco; Regie: Louis Malle, 1966; Buch: L. Malle, J. C. Carrière, nach dem Roman von G. Darien; Kamera: H. Decae; Darsteller: J.-P. Belmondo, G. Bujold, M. Dubois, F. Fabian, Ch. Denner, P. Etaix und andere.

So verschiedenartig sich die Porträts nach aussen hin präsentieren, die Louis Malle bisher geschaffen hat, sie liegen doch auf einer gemeinsamen Linie. Dieser Linie bleibt er mit «Le voleur», dem Lebensbericht eines Gentleman-Diebes aus dem 19. Jahrhundert, treu. Während eines nächtlichen Raubzugs durch eine Villa lässt er Georges Randal Rückschau halten auf seine Einbrecher-Karriere. Eingefügt in den Rahmen seines routiniert und rücksichtslos ausgeführten Zerstörungswerks entrollt sich das Bild eines Mannes, der die Gesellschaft verabscheut und skrupellos schädigt, in seiner Isolierung aber allein seinem Triebe lebt: Das Bild eines toten Menschen in einer toten Welt.

Auf den ersten Blick will der Film nicht ganz so pessimistisch erscheinen. Geradezu genüsserisch ergeht sich Henri Decaes Kamera in der reichen Kulisse des «Fin de siècle». Doch die gedämpften, in vielfältige Zwischentöne abgestuften Farben und die Fülle der Ausstattung sind Attribute des Niedergangs, Hülle eines absterbenden Bürgertums. Die Schönheit des Bildes ist also nicht ohne Rechtfertigung, nur haben Decae und der als Berater beigezogene Maler Ghislain Uhry etwas zu perfekte Arbeit geleistet. Die glatte Oberfläche des Films setzt, zusammen mit einer zu wenig konsequenten Dramaturgie, dem Bemühen Malles um Konzentration auf innerliches Geschehen einigen Widerstand entgegen.

Ob Randal in dem als Vorlage dienenden Roman von Georges Darien Anarchist oder Sozialist ist, darüber sind sich die französischen Kritiker uneinig. Im Film jedenfalls ist er weder das eine noch das andere. Seinen ersten Diebstahl verübt er aus Rache an seinem Onkel, der ihn um das elterliche Vermögen und um die Hand seiner Cousine betrogen hat. Dann entdeckt er seine Passion und lässt sich fortan von ihr treiben. Er ist ein Verbrecher ohne Skrupel, aber auch ohne ideelle Beweggründe. Wie seine Opfer lassen ihn auch die Anarchisten und Revolutionäre unter Seinesgleichen kalt. Die Gesellschaft aus den Fugen heben zu wollen, wäre für ihn widersinnig, da sie allein ihm Gelegenheit gibt, seinen Trieb zu befriedigen. Letztlich erscheinen aber im Film die beiden Seiten – die der Bürger und die der Kriminellen – überhaupt als vertauschbar. Hüben und drüben herrscht die gleiche Mentalität, die gleiche Kälte des Herzens. Alle Rechtfertigung erscheint als Heuchelei, darum bekennt sich Randal zu seinem schmutzigen Geschäft. Damit schützt er sich immerhin gegen den Ekel vor sich selbst; doch mehr ist nicht gewonnen. Seiner Geliebten gesteht er, wie einsam er sei: Einsam in der ziellosen Routine seiner Passion.

Zwei Momente sind wesentlich für die Gestalt Randals, der sich Malle übrigens sehr verwandt fühlen will: Die Verwurzelung in totem gesellschaftlichem Boden und das Fehlen einer Hoffnung, die Kraft zu erneuerndem Streben verleihen könnte. Malles Film müsste daher eigentlich Trostlosigkeit ausstrahlen; doch dazu kommt es nur vereinzelt, etwa in der letzten Szene. Dazwischen verhindern ästhetische Raffinesse und pointierte Sarkasmen das Zustandekommen jener kühlen Stille um die Figur Randals, die Malle mit der schmucklosen Tonkulisse und dem verlangsamten Rhythmus sucht. Wohl bricht der Kommentar die Spannung des Abenteuers immer wieder; doch zu oft sind es bloss die Worte, mit denen auf die innere, persönliche Erfahrung des einsamen Diebes verwiesen wird. So erklärt es sich, warum manche Zuschauer in dem Film bloss das nicht sonderlich spannende Abenteuer finden und nicht zur Auseinandersetzung mit der pessimistischen Lebenshaltung kommen, der Malle hier neuerdings Ausdruck zu geben sucht.

ejW

Les demoiselles de Rochefort

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Parc Film, Madeleine Films, Comacico; Verleih: Idéal; Buch und Regie: Jacques Demy, 1966; Kamera: G. Cloquet; Musik: M. Legrand; Darsteller: C. De-neuve, F. Dorléac, D. Darrieux, G. Chakiris, G. Kelly, M. Piccoli und andere.

Zwischen Traumfabrik und versnobter Skepsis sucht der Franzose Jacques Demy seinen eigenen Weg; einen Weg, vielmehr einen Stil, der die Illusionen und Wunschbilder auf der Leinwand wieder möglich macht, wie sie einem einfachen Glücksbedürfnis entgegenkommen. Er verwandelt die Welt in lauter Wohlklänge, gibt sich ohne Scheu naiv, gefühlvoll und einschmeichelnd, und das so sehr, dass zwischen ihm und dem Zuschauer ein Einverständnis zustandekommt über den Charakter des Spiels.

Ein kleiner Liebesreigen, locker verbunden durch den Schauplatz und die Personen, gibt Demy die Anlässe für Farbspielereien, musikalische Figuren und tänzerische Rhythmen, die unter seiner Hand zu Stimmungen verschmelzen. Die vom Titel her bereits gegebene Erinnerung an «Les Parapluies de Cherbourg» mag vorerst eine gewisse Skepsis wecken. Doch hat Demys Stil seitdem eine Wandlung durchgemacht, die ihn eher in die Nähe des angelsächsischen Musicals geführt hat. Kennzeichnend dafür ist die deutlichere Heraushebung der Gesangs- und Tanznummern. Dabei hält Demy aber an einer gewissen Rhythmisierung der Dialoge fest, wie er andererseits – unterstützt von seinem Komponisten Michel Legrand – den gesungenen Partien oft die Nähe zum Rezitativ wahr, so dass die Übergänge fließend bleiben. Ohne seine eigene Konzeption aufzugeben, erreicht er mit dieser Befreiung vom reinen Sprechgesang gegenüber den «Parapluies» eine Lockerung; sie schafft Raum für rhythmische Kontraste und für freies Ausschwingen, was den Film vor der gespreizten Wirkung bewahrt, die in jenem ersten Versuch vom retardierten Spiel ausging.

Ob Demy nicht trotz dieser Entwicklung noch Künstlichkeit vorzuwerfen sei, dürfte allerdings strittig bleiben. Dass bei uns (jedenfalls in Zürich) eine englische Fassung gezeigt wird, muss sich bei einem so typisch französischen Talent wie Demy störend auswirken. Darüber hinaus wird aber durch die dünne, pastellfarbene Oberfläche hindurch bisweilen spürbar, wie gering die Substanz ist, über der Demy seinen Illusionszauber entfaltet. Dieser selbst wird manchen als Kunstgewerbe an der Grenze zum Kitsch erscheinen; denn Fleisch und Blut gewinnt die Welt darin tatsächlich wenig, trotz den paar Ansätzen zur Intrige bleibt sie spannungsarm. Aber Demys Film ist auch nur zu verstehen, zu genießen, wie er offenbar entstanden ist: Aus Freude am Spiel mit Farbe und Musik und aus heimlicher Sympathie für jene einfachen Gefühle, die angeblich im Alltag keinen Platz haben sollen.

ejW

Kuckucksjahre

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Kuratorium Junger Deutscher Film, Literarisches Colloquium Berlin, Condor, Télépool; Verleih: Columbus; Regie: George Moore, 1967; Buch: G. Moore und K. Lea; Kamera: G. Vandenberg; Musik: D. Llywelyn; Darsteller: R. Zacher, A. Strüwer, E. Oehme, E. Kohlund, B. Moore und andere.

George Moore ist Amerikaner. Er wurde 1936 in New York geboren, studierte Philosophie und Altphilologie am Hofstra College und an der New York University, malte und begann als 17-jähriger für Zeitungen zu schreiben. 1957 ging er nach Griechenland. Für englische und amerikanische Zeitschriften schrieb er weiterhin Kritiken und Kurzgeschichten. Er war in Spanien, Frankreich, Holland, Italien und Jugoslawien. 1956 erschien in Amerika seine Storysammlung «A duck may be somebody's mother». Seit 1959 lebt er in München. Seine Drehbücher: «Dienstagabend» (Regie Bas van der Lecq, 1963), «To grab a ring» (Regie Nicolai van der Heyde, 1966), «Claire» (Regie Peter Lilienthal, 1966); seine Kurzfilme: «In-side-out» (Spielfilm,

Deutschland, 1964), «London pop» (Dokumentarfilm, Deutschland, 1966); seine Langspielfilme: «Zero in the universe» (Fernsehfilm, Niederlande, 1965), «Der Findling» (Fernsehfilm, Deutschland, 1967) und «Kuckucksjahre»; in Arbeit: «Ein Halbes und ein Ganzes». – Wesentliche Mitarbeiter bei seinem letzten Film waren sein ständiger Kameramann Gerard Vandenberg und der Musiker David Llywelyn, ein Stockhausen- und Boulez-Schüler.

Was bedeutet der Titel «Kuckucksjahre?» – «Die Vorstellung vom Kuckuck weckt viele Assoziationen. Die Jungen, die in fremden Nestern aufwachsen. Die Vögel, die frei sind und herumfliegen und ihre Eier in Nester legen, die andere gebaut haben, die kein Heim haben. Sie sind Ausbeuter. Sie beuten die aus, die die Nester gebaut haben... ‚Kuckucksjahre‘, das Wort haben wir erfunden. Es meint diese Jahre, die Jahre dieser Leute, die ich zeige, der Pop-Generation» (George Moore in einem Interview mit Frieda Grafe und Enno Patalas, in «Filmkritik» 9/67).

Die Geschichte des Films erzählen kann man nicht; er enthält nur Fragmente einer Geschichte. «‚Kuckucksjahre‘ ist ein Film in der ersten Person Einzahl, eine fiktive Autobiographie», meint der Filmautor. Im Mittelpunkt steht Hans Gregor, ein junger Mann, der sucht, ohne zu wissen, was er sucht, der eine Reihe Mädchen kennenlernt, dabei aber keineswegs glücklich wird. Sein Idol ist Ardy Strüwer, ein junger, erfinderischer und vor allem erfolgreicher Popartist (im privaten Leben wie im Film). Um diese beiden gruppieren sich Petra, ein hübsches, jedoch unzufriedenes Mädchen; Sibylle, eine junge Dame, die sowohl Ardy und Hans als auch manchen andern jungen Mann liebt; Diana, ein Dienstmädchen, das Hans gern hat; Anke, eine Journalistin, die alle kennt. Die ältere Generation vertreten der Philosoph und Schriftsteller Ernst Franken, der die Menschen nicht mag; dessen Gefährtin Astrid von Falkenberg, ein schönes, einsames und verrücktes Mädchen; Antonin, eine in jedem Sinn gesetzte Persönlichkeit; die Mutter von Hans, eine Ärztin. «Kuckucksjahre» ist der Film von jungen Leuten über eine junge Generation der späten Sechzigerjahre: die Beschreibung eines neuen Lebensgefühls in einer neuen Welt, das symptomatisch sein mag für eine Minderheit der heutigen Grosstadtjugend.

«Kuckucksjahre» ist ein Popfilm. Henry Geldzahler, Assistent Curator am Metropolitan Museum, sagte in einem Symposium über Popart: «Sie ist ein Ausdruck zeitgenössischer Sensibilität für die zeitgenössische Umwelt.» «Die expressionistischen Maler malten mit ihrem Blut, die Popmaler mit Geld», bekennt George Moore und fährt fort: «Natürlich ist es kapitalistisch. Es ist die letzte Stufe des Kapitalismus vor der vollkommenen individualistischen kollektiven Anarchie.» Totale Verurteilung und gleichzeitig selbstverständliche Bejahung einer Gesellschaft, in der man sich recht häuslich eingerichtet hat, ohne darin aber wirklich beheimatet zu sein, kennzeichnen die Popart und diesen Film.

«Kuckucksjahre» ist eine (teils phantastische, teils bluffende) Collage, Montage. Nicht nur von der Form, sondern auch vom Gehalt her ist er als solche zu verstehen: Banales und Ernstes, Trivales und Bedeutendes stehen nebeneinander. Vernunft, Logik und Kausalität werden als verbindende, verständnisschaffende Elemente ausgeschaltet. Wie in der Popart der Dadaismus auflebt, so in diesem Film die Antikunst des Dada.

«Kuckucksjahre» ist ein Zerrspiegel. Auf der Ebene des Formalen manifestiert sich das in der Pillen-Orgie und in der Tango-Szene auf dem Feld, wo beide Male mit übergrosser Brennweite gefilmt wurde. Diese Verzerrung, diese Schiefheit, diese Verfremdung der äusseren Wirklichkeit trifft auch auf die Aussage zu: «Meine Helden umgeben sich mit Scheinleben. Sie wissen nicht, was sie eigentlich tun sollen.» Zusammenfassend kann man sagen, dass der Film offensichtlich keine Aussage formulieren will. Er will einen Geist, eine Befindlichkeit wiedergeben, Dokument sein. Das haben andere Regisseure vor Moore auch schon versucht. Es dürfte drei Möglichkeiten geben, dieses zu tun: 1. wie Marcel Carné in «Les tricheurs» und Vittorio de Sica in «Mondo nuovo»: beides alternde Männer, die der Jugend mit geringem Verständnis zusehen, sie von aussen betrachten; 2. wie Jean-Luc Godard in «A bout de souffle», innerlich erlebend und gleichzeitig das Erlebnis reflektierend;

oder 3. wie George Moore, der selbst in dieser Welt lebt, sie von innen her dermassen erfährt, dass er sie nicht mehr zu reflektieren vermag.

Vor der Schlussfolgerung (welche aus diesen Feststellungen resultiert) soll auf zwei Einwände eingegangen werden. Der Film wird seines Inhaltes wegen verurteilt, weil er zeigt, was man lieber nicht sehen möchte, was respektlos, schamlos, oberflächlich, rücksichtslos, verantwortungslos, verlogen, lieblos ist. Es ist zu fragen, ob eine solche Beurteilung nicht einer Bekämpfung der Symptome statt der Ursachen, des «Fiebers» statt der «Krankheit» gleichkomme. Die Form des Filmes nennt man unklar, verworren, ungestaltet. Dieser Einwand kann zum Teil sicherlich bestehen bleiben. Es soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass die Darstellung dieser Verwirrung und Orientierungslosigkeit auch als sein Verdienst betrachtet werden kann, da er – ähnlich wie Godards «Pierrot le fou» oder Kluges «Abschied von gestern» – in seiner Form selbst die zu zeigende Befindlichkeit darstellt, in der Form sozusagen die Aussage macht. Hans Magnus Enzensberger sprach angesichts der Wochenschau von einer «Welt als Scherbenhaufen». Von einer Welt als schön dekoriertem Scherbenhaufen handeln die «Kuckucksjahre». «Eine Mischung zwischen Pepsi-Cola und Novalis» nannte eine Beteiligte den Streifen. So weit ist die «Umkehrung aller Werte» gediehen!

«Alle Situationen in dem Film sind ziemlich entsetzlich», sagt Moore. Und dieses Entsetzen uns beizubringen, ist er ausgezogen, damit jedoch nicht angekommen; er hat sich selbst in seiner eigenen, verrückten Welt, über die er uns hätte berichten sollen, verlaufen ... Als Unterhaltung ist der Film «Kuckucksjahre» fragwürdig, als Kunstwerk misslungen, als Dokument jedoch bedenkenswert. hst

Révolution d'Octobre (Oktober-Revolution)

III. Für Erwachsene

Produktion: Télé-Hachette; Verleih: Star; Regie: Frédéric Rossif, 1967; Kommentar: Madeleine Chapsal; Musik: J. Wiener.

Zum 50. Jahrestag war es sicher angebracht, einen Film über die russische Revolution des Jahres 1917 herzustellen, jenes historischen Ereignisses, das nicht nur eine gigantische, von Millionen Toten markierte Umwälzung im ehemaligen Zarenreich brachte, sondern von tiefgreifender Nachwirkung auf die heutige Weltsituation wurde. Kein Geringerer als der Franzose Frédéric Rossif ist der Gestalter des Films, jener Mann, der in «Mourir à Madrid» (FB 2/64) die Tragödie des spanischen Bürgerkrieges nicht nur zu einem Bekenntnis seiner marxistischen Gesinnung, sondern in kunstvoller Weise zu einem erschütternden Poem des Bildes und des Wortes gestaltet hat. Rossif zeigt sehr klar die Wurzeln auf, die in der Zeit eines bitteren, verlustreichen Krieges zum Aufbruch der Massen der Arbeiter, Bauern und Soldaten gegen die zaristische Feudalherrschaft führen mussten. Er illustriert anschaulich den Zweikampf Lenin–Kerenski, aus dem der Vater der Oktober-Revolution schliesslich als Sieger hervorging, und er führt uns auch das Drama des Bürgerkrieges zwischen der Roten und Weissen Armee vor Augen, welches das Land in ein Blutbad und eine Hungersnot stürzte und die schliesslich die schrecklichsten Auswüchse des Kannibalismus zeitigte. Der Streifen schliesst mit dem Tod Lenins am 2. Januar 1924, ohne viele Worte über seinen Nachfolger Stalin zu verlieren.

Im Zeichen Lenins steht auch dieser Film, der immer wieder Kernsätze des Politikers zitiert und letztlich zur Apotheose für ihn wird, ohne dass ihm die Gloriele des Triumphators aufgesetzt wird. Aber es wird auch nichts Kritisches zur Fragwürdigkeit des Menschen und Politikers Lenin ausgesagt. Es wird zwar von den Greueln der Weissen Armee berichtet, jene der Roten Armee aber werden verschwiegen. In dieser Darstellungsweise lässt Rossif seinen politischen Standpunkt erkennen, ist im übrigen aber klug genug, um eine penetrante kommunistische Tendenz zu vermeiden. Das verwendete Bildmaterial ist hochinteressant und war zum grossen Teil auf der Kinoleinwand noch nicht zu sehen. Einen berechtigten Platz nehmen in diesem Dokumentarwerk auch die Montagen von Dsiga Wertow ein, der zum grossen Filmavantgardisten und -propagandisten seiner Zeit wurde und bei Lenin («Der

Film ist die wichtigste aller Künste») alle Unterstützung fand. Weniger geglückt als in «Sterben für Madrid» ist Rossif diesmal die Einblendung bildlicher Romantizismen. Auch die Zusammenstellung des aufgebotenen Bildmaterials erscheint nicht so zwingend und suggestiv wie in dem obengenannten Film oder etwa in dem thematisch ähnlich orientierten Beitrag «Vom Zaren zu Stalin» (FB 3/63). Das liegt aber wohl auch an der Fülle jener Ereignisse von zwanzig Jahren, die voller Zündstoff waren und hier im Zeitraffertempo bewältigt werden mussten. Dazu kommt, dass aus dieser Frühzeit des Films keineswegs von allen wichtigen Ereignissen filmisches Dokumentationsmaterial vorhanden ist. Was trotz aller Schönheitsfehler bleibt, ist ein äusserst instruktiver historischer Anschauungsunterricht über eine Epoche, welche die Welt wahrlich erschütterte. FS

Wilder Reiter GmbH

IV. Mit Reserven

Produktion: Horst Manfred Adloff; Verleih: Stamm; Regie und Buch: Franz-Josef Spieker, 1966; Kamera: W. Fischer; Musik: E. Ferstl; Darsteller: H. Fux, B. Herzprung; Ch. Cachin, R. Basedow und andere.

Er tobt mit wildem Uaah-Gebrüll hoch zu Ross nicht nur durch den Wald, sondern auch über die verkehrsreichen Grosstadtkreuzungen. Er geht unrasiert und ungewaschen, trägt eine Zottelpelzweste und benimmt sich andauernd so auffällig wie möglich: Kim, ein Amerikaner, der zwar nicht singen, sondern nur Urlaute ausstossen kann, aber doch als Plattenstar Erfolg haben möchte. Zu diesem Zweck hat er eine «Wilde Reiter GmbH» gegründet und einen jungen, eben aus der Provinz gekommenen Journalisten als Publicitymanager engagiert. Mit dessen Hilfe sucht Kim Schlagzeilen zu machen: Er springt im Nachtlokal in voller Montur zu einem Strip-tease-Mädchen ins Schaumbad, rettet eine aus dem Kloster geflohene junge Nonne vor dem Versinken im Moor, in das er sie vorher hetzte, und lässt sich von seinen eigenen Leuten überfallen, um die Polizei zu übertölpeln. Alles aber erst, nachdem auch der Photograph zur Stelle ist. Und wirklich geschieht, was unfassbar erscheint: Er gewinnt nicht nur die Aufmerksamkeit der Boulevardpresse, sondern hat auch sensationellen Erfolg mit seinen Geheul-Schallplatten. Was sogar einen arglosen Pfarrer verführt, Kim zur Modernisierung des Kirchengesanges zum Gottesdienst zu holen. Bis Kim endlich den Bogen überspannt und nicht nur grössenwahnsinnig, sondern zum Mörder wird, denn er verträgt weder Kritik noch Widerspruch. Das öffnet nun zwar dem jungen Journalisten die Augen und treibt ihn zur Flucht; Kim aber hat mit seinen Methoden gesiegt.

Man muss es den jungen deutschen Regisseuren, die im letzten Filmjahr mit Vehemenz ihre Erstlinge produzieren und präsentieren konnten, zugestehen, dass sie sich um eine Auseinandersetzung mit ernsthaften Themen und gleichzeitig auch um neue, unkonventionelle Gestaltungsformen bemühen. Das gelingt einmal besser, einmal weniger gut und manchmal auch ganz daneben, je nach dem Grad der geistigen und künstlerischen Reife des Autors. Franz-Josef Spieker, Jahrgang 1933, kann man bescheinigen, dass sein Film der frechste und aggressivste dieser Gruppe ist. Dass Spieker aber sein Thema fest in den Griff bekommen hätte, kann man nicht sagen. Er möchte gern Publicityrummel, Showgeschäft, die Gesinnungslosigkeit der Sensationspresse, aber auch Gammlerunwesen und die unmoralischen Unterhaltungen der «Gesellschaft» angreifen. Damit gibt Spieker sein Unbehagen am Nachkriegs-Deutschland mit seinem Wirtschaftswunder unter amerikanischem Vorzeichen Ausdruck. In dieser Sicht wird die Lebensgeschichte eines Mädchens, das sich in der Notzeit von 1945 für amerikanische Nussbutter zu prostituieren begann, zur Parabel. Doch scheint es, dass Spieker seine Kritik nicht aus notwendiger innerer Distanz und Überlegenheit vorbringt, sondern ganz munter mittendrin treibt. Jedenfalls wirkt seine Geschichte recht unausgegoren. Zwar beruft er sich darauf, dass einzelne Vorfälle authentisch, das heisst von ihm als Produktionsassistent amerikanischer Filme miterlebt worden seien. Dennoch übertreibt er ständig ins Krasse und Un-

glaubwürdige und stumpft so die Spitze seiner Angriffe selbst ab. Sicher darf, ja muss eine Satire, soll sie bloßstellen, auch vergrößern und übertreiben, aber sie darf dabei einen letzten Wahrheitsgehalt nicht verlieren. Gerade das aber ist hier in hohem Masse der Fall. So ist Spiekers Film voller geistiger und formaler Brüche. Er wird schockieren, aber nicht auf die Art notwendiger Beunruhigung, sondern eher im Sinne von Abstossung. Und ein eventuelles Vergnügen an den «spassigen» Einfällen des Regisseurs dürfte gering sein. Eigentlich zeigt Spiekers Film eine sehr weitgehende Verwandtschaft mit seinem Helden Kim – und die Skrupellosigkeit, mit der krasse Mittel selbstzweckhaft und spekulativ eingesetzt werden, verlangt Vorbehalte. (Das Drehbuch ist als Nr. 19 in der Reihe «Cinemathek», Verlag Filmkritik, Frankfurt am Main, 1967, Fr. 5.80, erschienen.) FS

Persona

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: AB Svensk; Verleih: Monopol; Regie und Buch: Ingmar Bergman, 1966; Kamera: S. Nykvist; Musik: L. J. Werle; Darsteller: B. Andersson, L. Ulman, G. Björnstrand, M. Krook, J. Lindström.

Ingmar Bergmans 27. Film verlangt vom Zuschauer ein höchst ungewöhnliches Mass an geistiger Anstrengung und Einfühlungsvermögen. «Persona» ist ein schwer durchschaubares, verschlüsseltes Werk, das Stoff für mehrere Deutungen bieten mag. Bergman selbst sagt zu seinem Film: «Mein Drehbuch ist nicht von herkömmlicher Art. Was ich geschrieben habe, scheint mir eher einer Melodiestimme zu gleichen, die ich im Verlauf der Aufnahmen mit meinen Mitarbeitern instrumentieren wollte. In vielen Punkten bin ich unsicher, und an wenigstens einer Stelle weiss ich überhaupt nichts. Ich bemerkte nämlich, dass ich ein sehr grosses Thema gewählt hatte: Alles, was ich schrieb oder in den endgültigen Film einbringen wollte (schrecklicher Gedanke!), müsste dem Belieben überlassen sein. Deshalb lade ich die Phantasie des Zuschauers ein, frei über das Material zu verfügen, das ich zur Verfügung gestellt habe.» Ist das Koketterie eines gefeierten, immer das gleiche Thema abwandellenden Künstlers oder ehrliches Bekenntnis eines von peinigenden Visionen heimgesuchten Menschen, der sich mit aus dunklem Gefühlsgrund geschaffenen Bildern zu befreien sucht, ohne die Kraft zur rationalen Analyse zu besitzen? Vielleicht trifft beides zu, doch eine Antwort gibt letztlich nur die Befragung des Werkes selbst. Dieses übt mit seiner streng stilisierten, zeichenhaften Bildsprache eine suggestive, beunruhigende und mysteriöse Wirkung aus. Wer die Ursache dieser Wirkung und die Bedeutung des Werkes ergründen will, begibt sich, dies sei zugegeben, auf höchst unsicheren und trügerischen Boden. Vielleicht hat Bergman den Charakter seines Werkes selbst am besten umschrieben: «Da die gefährlichen Wege allein gangbar sind, benötigt unsere Inspiration harte Strenge und schwindelnden Tadel zugleich.»

Seit seiner Trilogie («Wie in einem Spiegel», 1962, «Abendmahlsgäste», 1963, «Das Schweigen», 1963) scheint Bergman eine Schaffenskrise als Künstler durchgemacht zu haben. 1964 entstand «All diese Frauen», eine etwas schief geratene Komödie. Im gleichen Jahre übernahm Bergman die Leitung des Dramatischen Theaters in Stockholm. Von administrativen und organisatorischen Aufgaben überfordert, erkrankte er 1965 schwer. Mit der Nachricht von seiner Demission als Leiter des Theaters vernahm man auch, dass er am Drehbuch zu einem Film, «Persona», arbeite. In welcher geistiger Verfassung dieses Werk entstanden ist, macht seine Rede zur Verleihung des Erasmus-Preises in Amsterdam 1965 spürbar (erschieden als Einleitung zur schwedischen Ausgabe des Drehbuches zu «Persona», ins Französische übersetzt in «Cahiers du cinéma», März 1967). «Wenn ich ganz aufrichtig sein will, so habe ich das Gefühl, dass die Kunst (und nicht nur die Filmkunst) bedeutungslos ist. ... Der Mensch ist frei geworden, furchtbar, schwindelnd frei. Religion und Kunst werden nur noch aus sentimentalischen Gründen am Leben erhalten, so wie eine Höflichkeitsfloskel aus einer Konvention der Vergangenheit gegenüber ... Wenn ich trotz allem auf der Erklärung bestehe, dass ich die Ausübung meiner Kunst fort-

setzen will, so gibt es dafür einen einfachen Grund. Dieser Grund heisst Neugierde. Eine unerträgliche, grenzenlose, nie befriedigte, immer erneuerte Neugierde, die mich vorwärts treibt und mir keine Ruhe lässt, die völlig den einstigen Hunger nach Gemeinschaft ersetzt. Ich notiere, beobachte, ich öffne die Augen, alles ist unwirklich, phantastisch, fürchterlich oder lächerlich. Ich ergreife ein Staubkorn im Flug, vielleicht ist es ein Film . . . Dies und nur dies ist meine Wahrheit . . .»

Bergmans Umgang mit dem Theater wurde zu einer Auseinandersetzung mit dem Problem des Künstlers und der Kunst überhaupt. Funktion des Schauspielers ist es, «nicht für sich selbst zu existieren, sondern Träger der Texte anderer zu sein, Personen zu verkörpern, nur Rolle zu sein, vielförmige und austauschbare Maske. In der Maske steckt weiter noch die Idee der Verdoppelung. Indem sie verdeckt, verdoppelt sie, und wenn sie verdoppelt, vervielfältigt sie, das heisst, eine Maske kann immer an die Stelle einer anderen treten, um dasselbe Gesicht zu verdecken» (J.-L. Baudry, Person, Personne, Persona, in «Filmkritik», 11/67, S. 608). Laut Bergman liegt das Problem des Künstlers darin, dass sein Traum, zu sein und nicht nur auf andere zu wirken, nie in Erfüllung geht: «Jeder Tonfall eine Lüge. Jede Geste eine Fälschung. Jedes Lächeln eine Grimasse.» Die Verdoppelung, ja Verleugnung der Persönlichkeit, die sich auf der Bühne ereignet, ist im Film sozusagen unbekannt, wo das Stückwerk der Einstellungen es dem Schauspieler verbietet, in eine Art zweiten Zustandes einzudringen, der sich sogar ins tägliche Leben verlängern kann, wenn sich ein Schauspieler eine grosse Rolle ganz anzueignen sucht. Im Film fand Bergman das Mittel, um mit dem Mitmenschen in Verbindung zu treten, «mit Hilfe einer Sprache, die buchstäblich von Seele zu Seele in Sätzen spricht, die sich auf eine fast wollüstige Weise der Kontrolle des Verstandes entzieht» (Erasmus-Rede). Mit «Persona» knüpft Bergman an seine Trilogie an. Aus persönlichem Erleben heraus sucht er wieder an einem Extremfall die Ursache für die Einsamkeit zu ergründen, die den Bergmanschen Menschen wie ein Panzer umschliesst. Er sucht nach Möglichkeiten, das Schweigen zwischen den Menschen zu brechen.

Der beste Schlüssel zu «Persona» dürfte im Titel selbst liegen. Persona (lateinisch personare = hindurchtönen) bedeutet Maske, Rolle, Charakter, Person und war ursprünglich ein technischer Begriff des griechischen Theaters, wo er die typisierenden Masken des Dramas bezeichnete. C. G. Jung übernahm diesen Begriff in seine Persönlichkeitspsychologie und definierte Persona als die «Ichhülle, die unbewusste oder bewusste Maske des Individuums, durch die es sich von der Kollektivpsyche unterscheidet». Aber das Individuum kann sich nicht durch seine Maske von der Kollektivpsyche lösen, denn die «Persona ist schliesslich nichts anderes als die Maske der Kollektivpsyche». Persona ist das Insgesamt der sozial erzwungenen Anpassungsformen: natürliche Triebimpulse, Wünsche und Affekte werden durch die Masken kollektiver Verhaltensweisen verhüllt. Die «Stimme der Natur» spricht sich nicht mehr unmittelbar aus, sondern tönt durch die Betragensformen hindurch. Der Mensch wird zu einem Kulturwesen in der Kulturgemeinschaft. «Aber man muss sich der Gefahr der Persona-Bildung bewusst sein: sie besteht in der Unechtheit, in der Andersartigkeit von aussen und innen, die immer dann vorliegt, wenn das Verhalten nur noch Fassade ist, hinter der sich das eigentliche Wesen verbirgt. Eine solche Diskrepanz zwischen Sein und Scheinen lässt den Menschen zwar nach aussen als angepasst gelten, aber innerlich ist er es nicht: die ‚Sozialisierung des Ausdrucks‘ wurde nicht durch eine Sozialisierung der Haltung überbaut und überhöht» (Heinz Rempflein). Aus diesem Dilemma führt uns das Sichlösen von der Persona, die Selbstfindung: «Werde, der du bist.» Es liegt auf der Hand, dass dieses Problem für den Künstler von ganz besonderer Bedeutung ist. Und damit sind wir mitten in der Thematik des Films.

Die Schauspielerin Elisabeth Vogler verstummte plötzlich während einer Vorstellung der «Elektra» mitten auf der Bühne und verharrt seither in Schweigen. Ist es Hysterie oder ist Elisabeth ein von aller Kunst enttäuschter Mensch, der alle Brücken zur Umwelt, zu Mann und Kind abbricht, weil er plötzlich begriffen hat, dass alles Lüge und Verstellung ist? Eine Ärztin nimmt sie in psychologische Behandlung und er-

kennt, dass Elisabeths Schweigen nicht Krankheit ist, sondern freiwillige Abkapselung und Flucht, ein totaler Rückzug ins eigene Ich. Elisabeth klammert sich an einen hoffnungslosen Traum von der Wahrheit: «Nur sein, aber nicht scheinen!» Das Schweigen Elisabeths aber erweist sich nur als neue Maske: «Sie haben aus Ihrer Lethargie ein phantastisches System gebaut. Ich verstehe und bewundere das. Aber die Wirklichkeit ist teuflisch. Ihr Versteck ist nicht dicht genug. Überall dringt Leben hinein. Und Sie müssen reagieren», sagt die Ärztin zu Elisabeth. Zwei Bilder aus der Wirklichkeit zerreißen ihre Maske des Protestes, der Verzweiflung und der Hilflosigkeit: Im Fernsehen sieht Elisabeth die Selbstverbrennung eines buddhistischen Mönchs in Vietnam, und in ihre Hände gelangt die Photographie eines von SS umstellten Judenknaben im Warschauer Getto (ein Dokument, das auch Resnais in «Nuit et brouillard» benutzte). Wenn Adorno sagt, nach Auschwitz sei kein Gedicht mehr möglich, und Dürrenmatt, der heutigen Zeit komme nur die Komödie bei, so stellt Bergman hier die Kunst in unserer Zeit überhaupt in Frage: «Ich persönlich glaube, dass man wirklich infantil sein muss, um in einer Zeit wie der unsrigen die Kraft aufzubringen, Künstler zu sein.»

Auf Anraten der Ärztin fährt Elisabeth in Begleitung der gleichaltrigen Krankenschwester Alma ans Meer, um sich in der Einsamkeit einer Strandvilla zu erholen. Alma scheint in allem das Gegenteil der grüblerischen, hartnäckig schweigenden Elisabeth zu sein: heiter, unkompliziert, freundlich und hilfsbereit, kurz – gesund. Aber in der Stille und Einsamkeit am Meeresstrand kehren sich die Rollen von «Kranker» und «Gesunder» allmählich um. Das beharrliche Schweigen der Schauspielerin löst in Alma einen ununterbrochenen, exhibitionistischen Redestrom aus. Pausenlos monologisierend trägt sie Schicht um Schicht ihre eigene Persona (Maske) ab, die sie bisher für ihr wahres Selbst hielt, und erkennt, dass erst darunter ihr wahres Wesen liegt. Als Alma erfährt, dass ihre intimen Geständnisse eines sexuellen Erlebnisses und einer Abtreibung Elisabeth nur Spass bereiten, schlägt ihre Zuneigung in Hass um. Aber sie kann sich der Macht der schweigenden Schauspielerin nicht mehr entziehen. Sie fühlt sich ihr immer ähnlicher und wehrt sich vergeblich gegen einen magischen Verwandlungsprozess, der immer stärker zum Identitätsaustausch der beiden Frauen führt. Alma erfährt, dass der Mensch gleichzeitig verschiedene Persönlichkeiten haben kann. Ihr eigener Persönlichkeitsverlust geht so weit, dass sie an Elisabeths Stelle sogar deren Mann empfängt: Liebe als neue Maske. Verzweifelt stemmt sich Alma gegen diesen Persönlichkeitsaustausch: In einer minutenlangen Szene, die Bergman in quälender Weise wiederholt, hält sie Elisabeth deren wirkliche Lebenslüge, ihr Versagen als Mutter, vor. Zuerst fixiert die Kamera das Gesicht Almas, dann jenes der Elisabeth. Schliesslich vereinigen sich die Gesichter der beiden Frauen zu einem Antlitz: links eine Hälfte Alma, rechts eine Hälfte Elisabeth. Aber gerade auf diesem Höhepunkt des Persönlichkeitsaustausches, des Identitätsverlustes, finden die Frauen zu sich selbst, ihre Masken sind durchstossen, fallen ab. Alma: «Sprich nach, was ich sage: Nichts! Nichts!» Und Elisabeth gibt für dieses einzige Wort ihr fürchterliches Schweigen auf: «Nichts!» Alma: «So ist es gut. So soll es sein.»

Bergman lässt offen, ob dieses Nichts als Bekenntnis zum Pessimismus und Nihilismus aufzufassen ist, oder ob er mit diesem Schluss einer leisen Hoffnung Ausdruck verleihen will, der Mensch sei erst nach dem radikalen Abstreifen aller maskierenden Hüllen zur Erkenntnis seiner wahren Person und damit zu einem Neubeginn fähig. Bergman gibt seinem Leiden an der Einsamkeit des Menschen, an der Schizophrenie unserer Zeit im Film Ausdruck, er befragt Kunst und Künstler nach ihrem Sinn und ihren Möglichkeiten. Aber Bergman hat nicht die Kraft, einen Weg aufzuzeigen, der aus Angst, Zweifel und Einsamkeit führen könnte. Hier liegen Grenzen und Gefahr Bergmans: sich im Kreise zu drehen, an Ort und Stelle zu treten, sich weniger im Formalen als vielmehr im Inhaltlichen ständig zu wiederholen. Bergmans Filme sind oft eine Einladung zur Reise ans Ende unserer Nacht, die ein Gefängnis aus Einsamkeit, Lügen, Schrecknissen, Verwirrungen und Gewissensbissen ist. So heilsam eine solche Reise sein kann, so droht sie doch zur sterilen Geste, zum Ritus zu er-

starren und zur Maske zu werden, wenn sie sich immer von neuem wiederholt, ohne dass jemals der helle Tag anbricht.

«Persona» ist in der formalen Gestaltung eine bewunderswert plastische und packende Skizze, von Sven Nykvist meisterhaft photographiert. Gewaltsam unterbrochen, abgerissen, synkopiert mit heftigen Schwarz-weiss-Gegensätzen, Kontrast von klinischer Sauberkeit und subtilen Grautönen — all dies gibt dem Film einen magischen, traum- und rauschhaften Charakter. Eine furiose, alptraumhafte Montage vor dem Titelvorspann beschwört Schrecknisse und Ängste, Grausamkeit und Entartung dieser Welt und wirkt wie eine Gehirnwäsche, um den Zuschauer für das Kommende zu präparieren. Zugleich verfremdet Bergman sein Werk, «indem er es als die Vision eines Filmes ausgibt» (Erwin Leiser).
ul.

Bibliographie

Filmlagerkatalog 1967/68. Die Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 5, 8001 Zürich, hat einen neuen Filmlagerkatalog herausgebracht, der das Verzeichnis 1966/67 ergänzt und alle inzwischen herausgekommenen Neuerscheinungen der internationalen Filmliteratur und die seit Sommer 1966 eingegangenen antiquarischen Bücher über den Film umfasst. Mit diesem Werk wird die dreibändige «Internationale Filmbibliographie 1952—1965» fortgeführt. Der Filmlagerkatalog 1967/68 ist gratis bei der Buchhandlung Rohr zu beziehen und allen Filmfreunden als unentbehrliches Arbeitsmittel zu empfehlen.

Paul Glardon: Kleiner Wegweiser zum Filmgespräch. Die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale, Monbijoustrasse 61, 3000 Bern, hat den «Petit guide du ciné-débat» von P. Glardon übersetzt und als 28seitiges Heft herausgegeben. Der Selbstkostenverkaufspreis beträgt Fr. 2.—. — Die (etwas mangelhaft übersetzte) Broschüre enthält einige wertvolle Ratschläge für eine erste praktische Beschäftigung mit dem Filmgespräch. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die nur wenig teureren Bändchen von Siegfried Mohrhof und Klaus Schubert (FB 1/67, S. 20) hingewiesen.

Paul Gregor: Betrachtungen über das Filmwerk Robert Bressons. Anlässlich des letztjährigen Akademischen Filmforums in Basel hielt Dr. Paul Gregor das Einleitungsreferat. Dieses Exposé ist nun, zu einem 17seitigen Aufsatz umgearbeitet, unter dem Titel «Die spirituelle Ästhetik Robert Bressons» in Nummer 7/8 der diesjährigen «Schweizer Rundschau» (Union Druck + Verlag AG, Postfach, 4500 Solothurn 1) erschienen. Bezugspreis der Einzelnummer Fr. 5.—. — Ein beachtlicher Versuch, das Filmwerk eines bedeutenden Regisseurs geistig zu durchdringen.

Robert Keiser, Hrsg.: Erziehung und Fernsehen. Als dritte Sondernummer über die Massenmedien bringt das «Luzerner Schulblatt» (1/67) ein Heft über «Erziehung und Fernsehen» heraus. Es enthält Beiträge von Erina Marfurt-Pagani, Paul Bellac, Dr. Hans Chresta, Louis Dügge, Dr. W. Sperisen, Dr. Alcid Gerber und dem Herausgeber, Dr. Robert Keiser. Umfang: 46 Seiten. Verlag: Schill & Cie., Buchdruckerei, 6000 Luzern. Preis auf Anfrage. — Aufschlussreiche, teilweise mit anschaulichen Zeichnungen versehene Beiträge von unterschiedlichem Niveau und verschiedenen Ausrichtungen.

Günther Vogg und andere: Literatur zu Film und Fernsehen. Das Wissenschaftliche Institut für Jugend- und Bildungsfragen in Film und Fernsehen, Waltherstrasse 23, 8000 München, gibt eine mit höchster Sorgfalt, mit profunder Sachkenntnis und immer mit dem Blick auf die Praxis verfasste 28seitige Bibliographie über die optischen Massenmedien Film und Fernsehen heraus. Preis zu erfragen. — Für Anfänger wie für den Fortgeschrittenen unentbehrlich.
hst