

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1968)
Heft: 10

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: 14.02.2026

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

Filme

Eugen heisst wohlgeboren

III. Für Erwachsene

Produktion: Teleproduction; Verleih: Alexander; Regie und Buch: Rolf Lyssy (in Zusammenarbeit mit Reni Mertens und Walter Marti), 1968, Kamera: Rob Gnant; Musik: Paul Burkhard; Darsteller: Kurt Bigger, Heddy-Maria Wettstein, Hans Schaad, Albert Schuppli, Oskar Glaus und andere.

Meisterwerke wachsen nicht aus dem Nichts, meinte Walter Marti anlässlich der Premiere. Solcher Einsicht entspricht die Politik des Produktionsteams, das er mit Reni Mertens zusammen führt. Das Notwendige und das Mögliche auf einen Nenner zu bringen, versuchen Marti und seine Mitarbeiter mit jedem einzelnen ihrer Filme; insgesamt aber scheinen sie einer Linie schrittweiser Steigerung der Ansprüche zu folgen. Diesmal ist es der Schritt vom Dokumentar- zum Spielfilm, der gewagt wurde. Dabei wird man Marti zustimmen müssen: Ein rundes Meisterwerk ist mit «Eugen heisst wohlgeboren» nicht zustandegekommen. Dennoch kann die Arbeit bestehen. Sie hat etwas mitzuteilen, was zur Kenntnis zu nehmen sich lohnt, und sie findet dafür eine mögliche Form. Hinzu kommt: Man unterhält sich mit «Eugen» nicht schlecht!

«Eugen heisst wohlgeboren» ist ein heiterer Film. Oder soll man sagen: Eine Komödie? Aber das weckt falsche Erwartungen, vielleicht auch falsche Befürchtungen. Das Porträt eines jungen Mannes wird gegeben, der — so um die Dreissig, findet Vater, sei es an der Zeit — heiraten will. Vorläufig fehlt ihm dafür etwas Wesentliches: Eine Frau. Dem Mangel abzuhelfen, auf zeitgemäße Art, nimmt er die Hilfe des Computers in Anspruch. Es braucht nicht weiter ausgemalt zu werden, welche Fülle von bewährten Pointen rund um dieses Thema bereitliegen. Aber ganz so bequem macht es sich Rolf Lyssy, der den Film in Zusammenarbeit mit den Produzenten geschaffen hat, doch nicht. Er sucht nicht die turbulente Lustigkeit, die den Zuschauer Zeit und Probleme vergessen lässt, sondern das Schmunzeln, das einer lächelnd vorgetragenen Wahrheit in Freiheit zustimmt.

Gestalterisch wagt Lyssy einen nicht ganz leichten — und auch nicht durchwegs gelungenen — Balance-Akt. Von der exakten Beobachtung alltäglicher Situationen geht er aus. Dabei ist ihm Rob Gnans im Dokumentaren geübte Kamera eine wertvolle Helferin, die man bloss im Verdacht hat, bei gewissen Längen zuviel Rücksicht beansprucht zu haben. Wirklichkeitsnah sind auch die Dialoge geraten, die mit den Darstellern zusammen erarbeitet wurden und den Beweis erbringen, dass schweizerische Mundart auch im Kino ganz vernünftig tönen kann. Die Szenen, die so entstehen und oftmals den Zuschauer amüsieren, weil er sich erinnert oder erriet, sind aber zugleich auf Typisierung hin angelegt. Komische Züge werden betont und musikalisch (Paul Burkhard) ironisiert. Gelegentlich wird der Schritt zur grotesken Verdeutlichung gewagt, etwa in der Weise, dass Eugens Beschäftigung mit dem anderen Geschlecht sehr «plastischen» Charakter annimmt.

Groteske Einfälle finden verständlicherweise die lauteste Zustimmung im Kinosaal. Aber der eigentümliche Reiz des Films liegt eher in unscheinbaren Kleinigkeiten, die dem Zuschauer eben jenes Lächeln der Einsicht entlocken. Auch hier versucht Lyssy Typisches herauszuschälen. Dass beispielsweise Eugen in Nebensachen Fantasie entwickelt, wenn er Orgel spielt, ein Fest organisiert oder im Spielwarenladen stöbert, dass er anderseits sein wichtigeres Problem mit zwar forsch, aber doch ungelenker Gründlichkeit angeht, kennzeichnet die Verbannung schöpferischer Kräfte ins Reservat der Freizeit; oder wie der junge Mann sich eifrig für Computer, Möbel, Ringe und Versicherungen interessiert, vor der entscheidenden persönlichen Begegnung aber zögert, darin liegt eine kritische Interpretation von Eugens etwas selbstzufriedenem Einzelgängertum. «Eugen heisst wohlgeboren» ist so ein intelligent gemachtes Spiegelbild gewisser nicht unschweizerischer Eigenarten, das man sich mit Gewinn vorhalten lässt. Ob dieser erfreulichen Tatsache braucht man nicht

zu verschweigen, dass der Film auch Partien kennt, in denen die Substanz dünn und das Gefüge locker wird; dass nicht alle Szenen richtig tragen, und dass es nicht ohne Schwerfälligkeit abgeht.

Das Werk, mit dem der Schweizerfilm künstlerischen und wenn möglich wirtschaftlichen Höhenflug antritt, ist noch nicht geschaffen. Aber ein weiterer Schritt auf dem Weg zu solchem Ziel ist doch getan.

ejW

Je t'aime, je t'aime (Ich liebe, liebe dich)

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Mag Bodard; Verleih: Fox; Regie: Alain Resnais, 1968; Buch: Jacques Sternberg, A. Resnais; Kamera: Jean Boffety; Musik: Krzysztof Penderecki; Darsteller: Claude Rich, Olga Georges-Picot, Anouk Ferjac und andere.



Etwas überrascht lässt man sich von Alain Resnais in seinem jüngsten Film auf den Boden technischer Spekulationen führen: In einem geheimgehaltenen Institut ausserhalb von Brüssel arbeiten Wissenschaftler am Problem der Zeit. Nach nicht völlig schlüssigen Tierversuchen soll ein junger Mann als erster Mensch sich einem Experiment unterziehen, in welchem er für eine Minute zurückkehrt in seine Vergangenheit. Claude Ridder ist nach einem Selbstmordversuch soeben aus dem Spital entlassen worden und folgt skeptisch den Erläuterungen der Männer in weissen Mänteln, die ihn mit Hilfe des Computers als idealen Kandidaten bestimmt haben. Ohne sonderliches Interesse lässt er sich von ihnen in einen zeltartigen, aber seltsam

geformten Behälter einsperren, in dem er die «Reise durch die Zeit» antreten soll. Überraschend wirkt der fantastische Rahmen des Films deshalb, weil Resnais bisher nie so viel Umstände gemacht hat, um die Aufspaltung der chronologischen Erzählform zu motivieren. Darauf nämlich kommt er jetzt — nach «La guerre est finie» (Fb 3/67) — wieder zurück. Claude wird um genau ein Jahr versetzt, zufällig in eine Situation, in der er sich ausnahmsweise glücklich fühlte. Da aber das Experiment nicht programmgemäß verläuft, bleibt es nicht bei der einen Minute. Die Perioden von Claudes Abwesenheit wiederholen sich und werden länger; es entsteht eine Art desorganisierter Rückblende. Von jenem Augenblick vollkommenen Glücksgefühls aus stösst die Erinnerung immer wieder neu und weiter ausgreifend vor, als wagte sie gleichsam nur allmählich sich dem Gefälle anzuvertrauen, das von der Geborgenheit in der Liebe über den Verlust der Geliebten zur Verzweiflung führt.

Das Mosaik der kürzeren und längeren Episoden, die sich in Claudes Erinnerung aneinanderreihen, wieder in die chronologische Ordnung bringen zu wollen, wäre offenbar sinnloses Bemühen. Eher kann man darin so etwas wie musikalische Strukturen suchen, eine rhythmische Ordnung, die sich gegen den Widerstand der handlungsmässigen Logik verwirklicht. Zugleich lehnt sich das innere Gefüge des Films stärker als in den früheren Werken des Regisseurs an den Vorgang menschlichen Erinnerns an, folgt daher allen möglichen assoziativen Verbindungen. Freilich handelt es sich auch hierbei letztlich um ein gestalterisches Prinzip, das vom Psycho-

logischen her wohl Anregung, nicht aber auch Rechtfertigung empfangen kann. Resnais «komponiert» gleichsam eine Folge von Gefühlsmodulationen, in der Glück und Verzweiflung, Anziehung und Abstossung die ineinander verarbeiteten Motive sind.

Anziehung und Abstossung: Die Geschichte von Claude und Catrine ist die Geschichte einer unmöglichen Liebe. Die Verwandtschaft der Charaktere und die Gleichartigkeit ihrer Probleme binden die beiden, machen sie einander aber auch zur Last. Es sind typische Resnaissche Figuren, die mit dem Dasein nicht ins reine kommen und die Probleme ihres Autors austragen müssen: Sie leiden an der Zeit. Caterine scheint in Schwermut zu versinken, weil jeder Augenblick seiner Flüchtigkeit wegen sie um so trauriger stimmt, je mehr an Glück er bietet. Claude dagegen ist ein Eingeschlossener, er fühlt die Zeit an sich vorüberfliessen, unfassbar für den, der von dem mächtigen Strom eine winzige Strecke weit mitgetragen wird. In den Dialogen, in denen offenbar die Mitwirkung des belgischen Drehbuchautors Jacques Sternberg am unmittelbarsten spürbar wird, nimmt die Not der Protagonisten gelegentlich zur Ironie Zuflucht: Eine Bereicherung der Ausdrucksskala des Regisseurs, der sonst die spielerisch-elegante Formulierung seiner Probleme kaum kennt. An der Tragik des Ganzen ändert sich dadurch freilich nichts, denn Sternbergs «Humor» ist bloss eine diskrete Ausdrucksform für die Verzweiflung. Claudes Rückkehr in die Vergangenheit bietet denn auch keine Fluchtmöglichkeit in einstiges Glück, sie lässt sich nicht auf die eine, für das Experiment vorgesehene Minute beschränken. Claude muss erneut den ganzen Weg bis zum Selbstmord gehen.

Im Misslingen des Experiments steckt vielleicht auch eine Erklärung für den von Resnais gewählten Rahmen seines Films. Die Wissenschaftler, die so ingenios alles berechnet haben, nur für die Wahl des zu erinnernden Zeitpunkts kein Kriterium kennen, haben sie nicht die Zeit – die Zeit des Menschen – zu sehr nur als technische, als messbare Grösse behandelt? Jedenfalls betont Resnais immer wieder den Gegensatz objektiver und subjektiver Zeit, wenn Claude für Augenblicke in die Gegenwart zurückkehrt. Möglich ist freilich auch, dass Resnais einfach seiner persönlichen Schwäche für die Fantasiewelt der Zukunfts-Märchen gefolgt ist. Ganz geglückt ist ihm aber die Verbindung der beiden Partien des Films nicht. Gegenüber der Geschichte von Claude und Catrine wirkt die Rahmenkonstruktion schwerfällig, ihre gestalterische Verwirklichung uninspiriert. Dennoch, ist sie nicht verständlicher als das verwirrende Erinnerungs-Kaleidoskop, weniger abseitig, als die Figuren der beiden Liebenden und ihre Probleme? Ein erster Eindruck könnte täuschen, denn so wenig Resnais' Film «realistisch», als Abbild täglicher Begebenheiten zu verstehen wäre, so bemerkenswert erscheint er als Versuch, jene Schatten zu beschwören, die vielfach am Grunde unseres Daseins wirken und nur gelegentlich, in dunkleren Stunden, ins Bewusstsein aufsteigen: Die Erfahrung der Nichtigkeit und der Verlorenheit in dem alles einebnenden Strom der Zeit, gegen den sich erinnernde Rückkehr und das Bemühen, Vergangenes festzuhalten, vergeblich anstemmen.

ejW

The incident

III. Für Erwachsene

Produktion: Sachson-Meadow, Moned; Verleih: Fox; Regie: Larry Peerce, 1967; Buch: Nicholas E. Baehr; Kamera: Gerald Hirschfeld; Musik: Terry Knight; Darsteller: Tony Musante, Martin Sheen, Beau Bridges, Thelma Ritter, Gary Merrill, Brock Peters, Ruby Dee und andere.

«Incident», der zweite Spielfilm des Neuyorkers Larry Peerce, ist ein schlagendes Exempel für zwei Tatsachen: dafür nämlich, dass weder beste Absicht noch demonstrative Unabhängigkeit vom kommerziellen Produktionsbetrieb (in diesem Fall von Hollywood) ein Kunstwerk verbürgen, doch zugleich dafür, dass auch ein künstlerisch halbwegs missratener Film einen überdurchschnittlichen Aktualitätsgrad gewinnen und die Diskussion von Zeitproblemen wesentlich bereichern kann.

«Incident» variiert das (im amerikanischen Film seit jeher zentrale) Thema des Ver-

sagens durchschnittlich-braver Charaktere in einer Grenzsituation. Eine bunt zusammengewürfelte Menschengruppe — ältere und jüngere Ehepaare, ein Strafentlassener, ein Liebespaar, Soldaten auf Urlaub, ein Homosexueller, ein Betrunkener usw. — schliesst der böse Zufall in einem Wagen der Neuyorker Untergrundbahn ein. Da die Türen blockiert sind, geraten sie unter den zunächst spielerischen, dann immer ernsthafteren und schliesslich blutigen Terror zweier verkommenen Gangster-Lehrlinge. Eine alltägliche Halbstarken-Provokation, zuerst gegen die Schwächsten in der Gruppe, dann gegen jeden und schliesslich gegen alle im hermetisch geschlossenen Wagen gerichtet, wächst sich in langsam-beharrlicher Steigerung zu einem Kriminalfall aus, weil Egoismus und Feigheit das Zufallskollektiv der Willkür der beiden Terroristen ausliefern. Zunächst nur, um «seine Ruhe zu haben», doch schliesslich, um die eigene Haut zu retten, hilft keiner dem andern, und so wird ein Passagier nach dem andern zum Spielball der zwei brutalen Halbstarken. Beide wären in Schach zu halten, schlösse sich auch nur ein Teil der vom Zufall gebildeten Gruppe zu einer Schicksalsgemeinschaft zusammen. Doch erst und gerade die kleinliche, selbstsüchtige Angst wird zum Nährboden der Frechheit und der unentrinnbaren Eskalation des Terrors. Am Ende sind die Opfer buchstäblich Mitschuldige dieser Saat der Gewalt.

Im Drehbuch und seiner filmischen Gestaltung stecken Ansätze zum gültigen Paradiagram eines beklemmenden Problems der modernen Gesellschaft — ein Problem, das seine monotone Gesetzmässigkeit vom Miniatur-Terror entwurzelter Jugendlicher in düstren Vergnügungsquartieren unserer Städte bis zu weltpolitischen Tragödien, etwa in Biafra oder in der CSSR, entfaltet: überall schlägt die «neutrale Passivität» der «Zuschauer» zum Vorteil der Terroristen aus, die am Ende jene Zuschauer selbst zu unfreiwilligen Akteuren ihres gigantischen Gruselstücks degradieren.

Doch leider sind es mehr die momentane Aktualität und die dadurch geschärfte Wahrnehmungsgabe des Kinobesuchers als die Ausdruckskraft des Filmes selbst, die das Thema zu solch transparenter Allgemeingültigkeit vertiefen. Story und Inszenierung verschleiern sie sogar streckenweise, indem sie das Thrillerhafte des Stoffes ungebührlich akzentuieren. Auch eine umständliche, zerfahrene Exposition, die allzu lange Umwege und viel zu viel Zeit benötigt, bis endlich alle Protagonisten im U-Bahn-Wagen eingekerkert sind, überdies eine oft forcierte, ja chargierte Charakterzeichnung und vor allem eine stilistische Unentschiedenheit, schwankend zwischen reisserischem Naturalismus und stilisierter Symbolik, beeinträchtigen die Tiefenwirkung des Filmes. Den naturalistischen Anforderungen entspricht vor allem die Story nicht, weil sie die Unmöglichkeit, sich aus dem U-Bahn-Wagen zu befreien oder doch mit der Aussenwelt in Verbindung zu setzen nicht lückenlos motiviert, und zur bewussten Steigerung ins Tragisch-Absurde, wo es aus innerem Zwang kein Entrinnen mehr gibt, fehlt es der Inszenierung an Dichte und Überzeugungskraft. So bleibt ein Rest von Fiktion, der vom Zuschauer einen freiwilligen Fantasiezuschuss fordert. Am Rande weckt auch der Umstand Bedenken, dass der einzige Neger in der Gruppe der Terrorisierten (seine Frau spielt gewissermassen nur eine Statistenrolle) als lautstarker und extremistischer Prediger der Gewalt und des Rassenhasses vorgestellt wird, sich aber in der Folge selbst als ein besonders kläglicher Versager denunziert. Diese Figur mag eine Wirklichkeit unter vielen dokumentieren — in ihrer Isolierung stellt sie den farbigen Amerikaner schlechthin in ein schieferes Licht. Nur die Erinnerung an Larry Peerves Erstling «One Potato, Two Potato», ein fast gefühliges Plädoyer für Rassenintegration und Vorurteilslosigkeit, spricht den Regisseur vom Verdacht einer böswilligen Fahrlässigkeit frei.

Doch all diese Einwände wirken fast als Nörgelei, wenn man die lauteren Absichten und die stoffliche Originalität des Filmes in Rechnung stellt; ihre Aufzählung war nötig, damit kein Zuschauer ein makelloses Kunstwerk erwartet. Ein Werk von Bedeutung ist «Incident» trotzdem: Thema und Intention vor allem verdienen die kritische Aufmerksamkeit nicht nur der Filmfreunde, sondern aller Menschen, denen etwas daran liegt, dass sich die moderne Gesellschaft ihrer latenten Probleme bewusst wird.

IsK.

Hori, ma panenko (Feuerwehr, Feuerwehr)

III-IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Renn, Barrandov; Verleih: Idéal; Regie: Milof Forman, 1968; Buch: M. Forman, J. Apusek, Ivan Passer; Kamera: Miroslav Ondricek; Musik: Karel Maref; Darsteller: Vaclav Stockel, Josef Svet, Jan Tostril, Josef Kolb und andere.

Ball der Dorffeuerwehr: Grosses Gedränge im Saale, Tanz, Tombola, Wahl der Miss Feuerwehr, Ehrung des Alterspräsidenten und zu alledem immer wieder flotte Blechmusik. Die Szene könnte irgendwo in der Schweiz spielen; ein Kritiker in Paris meinte: Genau die französische Provinz. Der Film stammt aber aus der Tschechoslowakei. Milos Forman hat ihn dort 1967 gedreht.

Man stellt wiederum fest: Wie Forman die Menschen sieht, die kleinen Bürger bei ihren alltäglichen Geschäften, gleichen sie sich über Grenzen hinweg; es sind die Leute, denen man auf der Strasse begegnet, im Geschäft oder nach Feierabend. Woran das liegt? Sicher an dem, wofür sich Forman bei den Menschen interessiert: Die kleinen, belanglosen Begebenheiten, in denen sich das Leben zumeist abspielt; und in denen er die charakteristische, die unwillkürliche Geste sucht, die nicht eingetrübt und fix vollzogen wird, sondern gebrochen erscheint zwischen Entschlossenheit und Zögern und so transportiert bleibt auf die hinter ihr wirkenden, widersprüchlichen Kräfte. In dieser Brechung erscheinen auf dem Ball der Feuerwehr auch alle Veranstaltungen des Organisationskomitees: Es plant und beschliesst, doch bei der Ausführung happert's, sind die Männer ihrer Sache nicht mehr sicher. Der ganze Anlass wird schliesslich zur Farce, zur bitteren Farce, wenn die Feuerwehr des Festes wegen zu spät zu einem Brand kommt, und wenn nachher in einer «Solidaritätsaktion» zugunsten der Geschädigten lauter wertlose Tombolalose eingesammelt werden. Forman wirkt in diesem Film sehr stachelig gegenüber den Menschen. Er sieht überall Widersprüche zwischen Fassade und Wirklichkeit, sieht jede Unternehmung angenagt vom Eigennutz. Oder ist es bloss Unvermögen, das aller guter Wille dieser Leute in Rücksichtslosigkeit verkehrt. Darüber hinaus setzt er seine Figuren auch optisch – etwa durch die Farbwirkung – in sehr ungünstiges Licht und macht sie in ihrer Unbeholfenheit lächerlich. Das wirkt ungerecht und hinterlässt beim Zuschauer ein ungutes Gefühl.

War Forman wirklich auf grobe Mittel angewiesen? Vielleicht fürchtete er, anders nicht über die Strecke zu kommen. Denn tatsächlich zeigt sich auch in diesem Film des Tschechen die Schwierigkeit, dass die auf Episoden aufbauende Konstruktion der inneren Spannung entbehrt und des Zuschauers Interesse immer wieder durch angestrengt-groteske Effekte neu entfachen muss.

ejW

The graduate (Die Reifeprüfung)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Embassy, Lawrence Turman; Verleih: Unartisco; Regie: Mike Nichols, 1968; Buch: Calder Willingham, Buck Henry, nach dem Roman von Charles Webb; Kamera: Robert Surtees; Musik: David Grusin, Simon & Garfunkel Duo; Darsteller: Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross und andere.

Alle Bekannten der Familie stürzen sich mit gönnerhafter Zudringlichkeit auf Benjamin, dessen Examenserfolg an einer Party gefeiert wird. Der attraktive junge Mann entflieht jedoch auf sein Zimmer, um über seine Zukunft zu grübeln. Er wird aber aufgestöbert und entführt: Mrs. Robinson, eine Alkoholikerin, die dem Alter nach seine Mutter sein könnte, lockt Benjamin in ihr Bett. Ein dauerhaftes Verhältnis bahnt sich an; allnächtlich treffen sich die beiden in einem besseren Hotel, tagsüber döst Benjamin faul und unentschlossen an der Sonne. Erst eine Begegnung mit der Tochter von Mrs. Robinson reisst ihn aus seiner Lethargie: Er verliebt sich und kämpft gegen die skrupellos heuchelnde Mutter, gegen den Abscheu der Tochter und gegen den Versuch des Vaters, Elaine eilends mit einem anderen zu vermählen. Gewaltsam dringt er in die Hochzeitsgesellschaft ein und entführt das Mädchen aus ihrer Mitte. – Die Inhaltsangabe verrät ein solides amerikanisches Kino-

Drama, in welchem junge Leute verführt und erpresst werden, die ältere Generation eine verlogene Doppelmoral praktiziert, die Gefühle des Zuschauers stets richtig liegen und ein sittlicher Morast durch den endlichen Sieg des sympathischen Helden seine Bewältigung findet. Dazwischen wird kräftig gelacht, weil Benjamin sich ungelenk benimmt und sein Darsteller Dustin Hoffmann komisches Talent hat. Sucht Mike Nichols die Verfremdung? Oder einfach eine neue, besser verkäufliche Masche? Erreicht hat er jedenfalls höchstens das zweite. Er verfremdet nicht Schablonen, sondern schiebt zwei Filme ineinander. Das Gesellschaftsdrama wird bitterernst durchexerziert, bloss zwischenhinein darf Hoffmann in Komik machen, in harmloser Situationskomik übrigens, die den restlichen Film unberührt lässt. Dass die Mischung nicht peinlicher wirkt, liegt an einer Eigenschaft, die einem Film sonst nicht zum Ruhm gereicht: An der Oberflächlichkeit, mit der Menschen und Konflikte behandelt werden. Durch eine aktions- und temporeiche Inszenierung erspart die Regie dem Zuschauer das Denken und unterhält ihn munter bei einer Geschichte, über die harmlos zu lachen er sonst geschmacklos finden könnte. ejW

Qui êtes-vous, Polly Maggoo? (Polly Maggoo)

III. Für Erwachsene

Produktion: Delpire; Verleih: Idéal; Regie und Buch: William Klein, 1966; Kamera: Jean Boffety; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Dorothy MacGowan, Jean Rochefort, Samy Frey, Philippe Noiret und andere.

Darf es als allgemeines Symptom moderner Filme oder bloss als spezifisches Kennzeichen einiger weniger Regisseure betrachtet werden, dass überall dort, wo das Porträt einer Persönlichkeit gezeichnet werden soll, Klarheit, Eindeutigkeit und Bestimmtheit aufgegeben werden? So beispielsweise in Dusan Makavejews «Unschuld ohne Schutz» (Fb 10/68), Jean-Luc Godards «Pierrot le fou», Richard Lesters «Petulia» (Fb 11/68), Alexander Kluges «Abschied von gestern» (Fb 12/66) oder jetzt William Kleins «Qui êtes-vous, Polly Maggoo?». Ohne diese fünf Regisseure bezüglich ihrer Aussagen über einen Leisten schlagen zu wollen, kann immerhin bezüglich der Form ihrer Filme angemerkt werden, dass sie sich ähneln: durch Auflösung der Chronologie, Verlagerung von der Kausalität auf die Assoziation, Übergang von der eindeutigen Aussage zur ambivalenten Andeutung. Diese Haltung indes ist nicht allein den Künstlern eigen, es ist auch die Haltung vieler heutiger Geistes- und Naturwissenschaftler: ein Zögern und Zaudern vor der Aussage, ein systematischer Zweifel an der Aussagbarkeit der Wahrheit und daraus eine grosse Vorsicht vor jeder empirisch wie intuitiv gefundenen definitiven Aussage.

William Klein, der Regisseur unseres Films, ist einem breiteren Publikum in unserem Lande noch weitgehend unbekannt. Er wurde 1928 in New York geboren und lebt seit 1948 in Paris. Bei Fachleuten ist er bekannt als Fotograf für die Modezeitschrift «Vogue» und von ausgezeichneten Städtebüchern sowie als Maler, der mit Fernand Léger zusammen gearbeitet hat. Eine breitere französische Öffentlichkeit kennt Klein als Autor von Beiträgen der Fernsehreihe «Cinq colonnes à la une». Seine langen Filme, nach einigen kurzen im Stile von «Zazie dans le métro» (Fb 10/61), sind :«Cassius le Grand» (1964), «Qui êtes-vous, Polly Maggoo?» (1966) und eine Episode in «Loin du Vietnam» (1967).

Das Filmporträt «Polly Maggoo» dient William Klein zu einer Parodie über die Verücktheiten der Mode und zugleich zu einer Satire über den Leerlauf des Massenmediums Fernsehen, zwei Welten also, die ihm aus nächster Nähe bekannt sind, und die er in einem ent-mythologisiert und ent-mystifiziert.

Nicht allein das Porträt des Mannequins Polly Maggoo, gespielt vom Star-Mannequin Dorothy MacGowan («Harpers Bazaar» und «Vogue»), sondern auch die Satire und die Parodie auf zwei Gebiete unserer Zivilisation sind in einer neuen Form gestaltet. Mit Frechheit und Angriffigkeit, Fantasie und Geist wirbelt der Filmschöpfer in teils schwindelerregendem Tempo die Bilder durcheinander, wechselt Ort und Zeit, wechselt zwischen Wirklichkeit und Fantasie. Es werden Handlungsfragmente,

Fetzen einer Story zusammengeklebt zu einer popigen kinematografischen Collage, die eine überbordende Fantasie verrät. Formal betrachtet, ist «Polly» eine Kreuzung zwischen Fellinis «Giulietta degli spiriti» und Lesters «Help!». Klein selbst sagt zu seiner Methode des Filmens: «J'y peins le monde des adultes comme le voient les enfants: rempli de bruit et de fureur, sans queue ni tête, un théâtre de marionnettes... Mon film se présente comme une mosaïque.»

Man darf den Film also wahrlich als einen heiteren Spass betrachten. Doch bietet er im Detail wie im Ganzen eine Menge Anregungen zum Nachdenken über Absurditäten unseres heutigen Lebens und unserer Zivilisation. Das kommt vielleicht gerade daher, weil Klein in diesem Film keine Thesen formuliert und kaum seinen Standort zu erkennen gibt. Er zeigt lediglich vor. Die künstlerische Offenheit des Films provoziert den Zuschauer zu einem ständigen Unterscheiden, Argumentieren, Folgern. Denn auch die darin gezeigte Welt, die allzu leicht mit «Masse», «Trivialität» und «Banalität» abgetan wird, ist komplex. Auch ein Mädchen wie Polly ist ein Mensch, der immer mehr ist, als man von ihm sagen kann.

Ob dieser Film nicht einmal in ferner Zukunft als ein soziologisches Dokument der Endsechzigerjahre betrachtet werden wird? Wir möchten es wohl glauben. hst

What's so bad about feeling good? (Hochzeitsnacht vor Zeugen)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Universal; Regie: George Seaton, 1967; Buch: G. Seaton, Robert Pirosh, nach einem Roman von Vincent McHugh; Kamera: Ernest Ceparros; Musik: Jerry Keller, Dave Blume; Darsteller: George Peppard, Mary Tyler Moore, Don Stroud, Susan Saint James, Dom de Luise und andere.

Ein Wunschtraum auf Amerikanisch geht zeitweilig in Erfüllung und verändert die Millionenstadt New York. Von einem seltsamen «Glücksvirus» infizierte Menschen sind plötzlich nett zueinander, allem Laster abhold und absolut friedfertig. Euphorie und rosarotes Weltbild fallen demjenigen zu, der über einen langsnablichen Tukan, einen exotischen Vogel namens «Amigo» infiziert wird. Die Infektion indessen lässt sich auch «von Mund zu Mund» weitergeben. Hauptakteure bei der Verbreitung des Virus sind etliche Hippies unter Anleitung von Pete (George Peppard) und Liz (Mary Tyler Moore); Pete, vom Tukan zuerst angesteckt, reisst die Hippie-Schar aus ihrem Dämmerschlaf voll aufgepfropfter Weltverdrossenheit. Vor den Standesämtern bilden sich lange Schlangen glücklicher Pärchen, von den Virus-Trägern raucht und trinkt niemand mehr, und in den Strassen New Yorks regiert die pure Fröhlichkeit und Höflichkeit. Der Politik ist die rapide anwachsende Schar der Glücklichen hingegen äusserst unwillkommen: die Stadt wird enorme Einbussen an Schnaps- und Tabaksteuer haben, der Bürgermeister befürchtet, die Menschen könnten die nächste Wahl vergessen, und ein von Washington an die New Yorker Glücksfront geschickter Sonderbeauftragter sieht den Zusammenbruch des traditionellen Zweiparteiensystems in greifbarer Nähe, wenn sich infizierte Demokraten und Republikaner verbrüdern. Sonderbeauftragter Monroe geht mit harter Hand zu Werke. Polizisten mit Atemmasken machen Jagd auf den Glücksvogel. Schliesslich wird das ehemalige Hippie-Paar verhaftet; der Beauftragte ordnet sie schlicht in die Kategorie «Kubaner» ein: denn wer anders als der Weltkommunismus hätte ein Interesse daran, Millionen Amerikaner friedlich zu stimmen und sie so jeder Aggression gegenüber wehrlos zu machen? Das junge Paar wird zum Test für die Wirksamkeit eines hurtig entwickelten Anti-Glücks-Mittels missbraucht. Die Armee der Virus-Bekämpfer erreicht ihr Ziel: New York atmet mit den Abgasen der Grosstadt das inzwischen sämtlichen Treibstoffen beigegebene Anti-Mittel ein. Für Pete und die «normal» gebliebene Liz gibt es ein Happy-End aus der Traumkiste.

Das alles ist von dem als Drehbuchautor zweifach mit dem Oscar ausgezeichneten Regisseur George Seaton streckenweise flott in Szene gesetzt. Der Tukan, dressiert von Ray Berwick, der auch die Möwen für Hitchcocks Film «The birds» (Fb 2/64)

abrichtete, ist eine nicht alltägliche Beigabe für einen Film, der sich nach Kräften bemüht, nichts ernst zu nehmen und dabei doch öfter langatmig wird. Seitenhiebe auf Amerikas Kommunistenfurcht, auf Abhörpraktiken und auf den Alltagsgröll, auf Steuerwesen und Werbemethoden, auf behördliche Wichtigtuerei und auf das häufig übersteigerte Bedürfnis des Business-Menschen nach ein bisschen Ehrlichkeit und Romantik – dies alles reicht nicht aus, das Tempo der Komödie durchzuhalten, wie es sich etwa beim Transport der Braut Liz zur angeblichen Entbindung zeigt.

R. S.

Weekend

IV. Mit Reserven

Produktion: Copernic; Verleih: Monopole Pathé; Regie und Buch: Jean-Luc Godard, 1967; Kamera: Raoul Coutard; Musik: A. Duhamel; Darsteller: J. Yanne, Mireille Darc, Jean-Pierre Léaud und andere.

Vielleicht geht Jean-Luc Godard stets zu Fuss, gehört er zu den prinzipiellen Nicht-Autofahrern. Jedenfalls gebärdet er sich so im Film «Weekend». Er «gibt es ihnen», den Automobilisten nämlich, und deklassiert sie einer Meute geifernder Streithähne, die ihren aufgestauten Aggressionstrieb in einer Orgie von Blut, Leichen und brennenden Schrotthaufen ausleben. Für Unterscheidung bleibt keine Zeit, Godard hat die grosse Wut und – Verzeihung – kotzt sich aus. Denn: «Der Film ist das, was einen daran hindert, verrückt zu werden.»

Godard greift – nach seinen eigenen Worten – zur Kamera, um Distanz zu gewinnen. Diesen Zweck mag er immerhin erreichen; was der Zuschauer dabei gewinnt, steht auf einem anderen Blatt. Dass es gelegentlich zum Verrücktwerden ist – wenn man etwa das Gemetzel auf den Strassen bedenkt –, das ist freilich zuzugeben. Das Gefühl der Ohnmacht gegenüber den «unabänderlichen» Zuständen entlädt sich in der Wut. Der Mechanismus ist aus dem gesellschaftlich-politischen Bereich bekannt. Auf solche Zusammenhänge kommt Godard auch selbst zu reden. Das Paar, das er ins Wochenende schickt, demonstriert Konsumentalität, Ausbeutung und Aggression im Exzess; poetische Gegenbilder und politische Lektionen werden eingeschoben; schliesslich wird im Waldrevier jugendlicher Revolutionäre der Selbstzerstörungsprozess der Zivilisation zur kannibalischen Konsequenz getrieben.

Die gewalttätige Radikalität, mit der Godard die Zivilisation in ein Inferno verwandelt, hat etwas Imponierendes an sich. Aber es fehlen auch in diesem Film nicht dekorative Züge und die unvermeidlichen Manierismen; sie verraten eine Selbstverfangenheit, die misstrauisch macht und den Film daran hindert, den Zuschauer zu erschüttern. Überhaupt setzt Erschütterung wohl voraus, dass man versteht: Versteht, wovon einer redet und wie er es meint. Wer aber versteht Godard? Die Reaktionen des Publikums, das doch ohnehin schon eine gewisse Auswahl darstellt, sind so momentan, dass man mit guten Gründen annimmt, es halte sich mangels präzis fassbarer Zusammenhänge an die einzelnen Effekte. In der ersten sehr plakativ gestalteten Hälfte fällt die Orientierung noch einigermassen leicht. Aber die Bezüge werden zunehmend unübersichtlicher und laufen schliesslich in eine Häufung von Anspielungen und Gags aus, die reichlich Material für ausgedehnte Interpretationsarbeiten liefert, aber den Zuschauer mehr verblüffen als treffen. Es fragt sich eben doch, ob der Autor sich nicht zu wenig Mühe macht, wenn er einfach wild durch die Zivilisationskulisse berserkert und Scheusslichkeiten aufreibt, aber auf Argumente verzichtet. Seine Collage entzieht sich nicht nur der rationalen Überprüfbarkeit, sondern gebärdet sich schlechterdings subjektivistisch und droht als steriler Kino-Schock zu verpuffen.

ejw