Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1970)
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: 01.02.2026

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

Filme

Figures in a landscape (Menschenjagd) III. Für Erwachsene

Produktion: John Kohn, Cinecrest Film Prod.; Verleih: Columbus; Regie: Joseph Losey, 1970; Buch: Reginald Beck, nach einem Roman von Barry England; Kamera: Henri Alekan; Musik: Richard Rodney Bennet; Darsteller: Robert Shaw, Malcolm McDowell, Henry Woolf, Christopher Malcolm und andere.

Fluchtgeschichten gibt es im Kino ungezählte; das Thema entspricht dem filmischen Grundmuster der Verfolgungsjagd. Joseph Losey profitiert in seinem neuesten Film von der Spannung, die diese Konstellation bewirkt. Aber das Abenteuer, das er schildert, besteht nicht einfach darin, dass die beiden Flüchtlinge mancherlei kritische Situationen meistern müssen, bis sie zur endlichen Genugtuung des Zuschauers ihre Freiheit gewinnen. Dieses Ziel, das nur einer von ihnen erreicht, erscheint nachträglich sogar als fragwürdig; ob die Flucht jenseits der Grenzsteine wirklich zu Ende ist, bleibt ungewiss. Hingegen stellt Loseys Film heraus, dass die Situation des Gejagtwerdens, der ständigen Bedrohung und der Erniedrigung entmenschlichend wirkt. Der jüngere der beiden Männer wird dessen inne und wehrt sich dagegen. Aber er überlebt doch nur, weil sein Begleiter alles akzeptiert, die Strapazen, den Schmutz, den Zwang zum Töten; zwangsläufig muss auch der Unwillige seinen Teil davon übernehmen.
Losey hat seinen Film im Detail realistisch inszeniert, blutig, schmutzig und deprimierend. Er hat ihn anderseits von konkreten geographischen und politischen Bezügen freigehalten und in eine Kulisse von stilisierter Einsamkeit eingebettet. Auf diese Weise entsteht eine Situation, die der des absurden Theaters vergleichbar ist: Verhaltensweisen und Erfahrungen erscheinen modellmässig, weisen assoziativ auf Zeitgeschichtliches, ohne dass aber eine Fixierung stattfindet. Die Bedrohung erscheint vorab in der technisch-anonymen Gestalt des allgegenwärtigen, insektenhaft unberechenbaren Helikopters, der mit den Flüchtlingen ein böses Katz-und-Maus-Spiel zu treiben scheint. Unter seiner enervierenden Einwirkung verändert sich auch das Verhältnis der beiden Männer, die, verschieden nach Alter, Herkunft und Mentalität, einem gleichschaltend-demoralisierenden Druck unterliegen. «Figures in a landscape» kann so verstanden werden als ein Spiegel der Erfahrung totalitärer Gewalt, die unserer Zeit in vielfacher Form zuteil geworden ist und noch wird. Dabei kommt dem Thema — trotz einer gewissen Länge des Films — die formale Konsequenz zugute, die Losey diesmal ohne Ausgleiter in den Schwulst übt. ejW

Medium cool III. Für Erwachsene

Produktion: Tully Fiedman, Haskell Wexler; Verleih: Star; Regie, Buch und Kamera: Haskell Wexler, 1969; Musik: Mike Bloomfield; Darsteller: Robert Forster, Verna Bloom, Peter Bonerz, Harold Blankenship, Marianna Hill, Robert McAndrew u. a.

Haskell Wexler hat sich bisher vor allem als hervorragender und mehrfach (darunter auch mit einem Oscar) ausgezeichneter Kameramann einen Namen gemacht, so etwa in «Das grausame Auge» (Fb 7/62) von Sidney Meyers, Ben Maddow und Joseph Sirick, «America America» von Elia Kazan, «Wer hat Angst vor Virginia Woolf?» (Fb 3/67) von Mike Nichols und «In der Hitze der Nacht» (Fb 5/68) von Norman Jewison. In seinem Regie-Erstling «Medium Cool», für den er als Drehbuchautor, Regisseur und Kameramann zeichnet, beweist Wexler, dass er auch noch über andere, ebenso ernstzunehmende Talente verfügt.
Schauplatz des Films ist Chicago im Sommer 1968. John, der clevere Kamerarepor-

ter einer Fernsehstation, macht Jagd auf Sensationen, auf aussergewöhnliche und nervenkitzelnde Ereignisse. Er übt seinen Job kaltblütig und rücksichtslos aus; emotional unbeteiligt bannt er auf Film, was er als interessant und publikumswirksam betrachtet. Welche mitmenschliche Not mit diesen Ereignissen verbunden ist, kümmert ihn nicht. So filmt er einen Autounfall erst, bevor er Krankenauto und Polizei avisiert. Zufällig stösst er auf einen schwarzen Taxichauffeur, der 10 000 Dollar gefunden und der Polizei übergeben hat. Nur an der Story interessiert, die John hinter diesem Geschehnis wittert, folgt er dem Schwarzen ins Neger-Getto. Der Hass, der ihm dort als Weissem entgegenschlägt, empfindet er bloss als lästig, weil er ihn in seiner Arbeit stört; weiter scheint er sich keine Gedanken zu machen. Diese Szenen im Negerviertel gehören übrigens zu den stärksten und erregendsten des ganzen Films, weil in ihnen die Rassenspannung unmittelbar zum Ausdruck kommt.
Eine Wendung tritt für den Reporter ein, als er merkt, dass seine Filmaufnahmen dem Geheimdienst und der Polizei zur Auswertung übergeben werden. John reagiert wütend, worauf er unter dem Vorwand, unbefugterweise Filmmaterial verwendet zu haben, entlassen wird. Zudem lernt er eine einfache Frau, Eileen, kennen, die allein mit ihrem 13jährigen Sohn Harold in einem übervölkerten Stadtviertel lebt. Parallel zu dieser zwischenmenschlichen Beziehung entwickelt sich in John ein kritisches, distanzierendes Bewusstsein zu seinem Job. Er beginnt Anteil zu nehmen und sich Fragen zu stellen — zu spät allerdings: Auf der Suche nach dem verschwundenen Harold verunglückt er mit Eileen tödlich.
Im Grunde genommen dient jedoch Johns Geschichte nur als Aufhänger und roter Faden für die authentischen Aufnahmen der Ereignisse im Vorfeld und im Verlauf des Demokratischen Parteikonventes in Chicago. Diese Verflechtung von Dokumentarem und Spielhandlung ist denn auch die schwächste und am wenigsten überzeugende Seite des Films. Dadurch wirkt die Liebesgeschichte bloss aufgesetzt. Faszinierend aber ist, wie Wexler eine Fülle von kameratechnisch hervorragenden und atmosphärisch dichten Momentaufnahmen zu einem nervösen, mosaikartigen Bild der gewalttätigen Unruhen in Chicago zusammenfügt. Dabei gelingt es ihm, flashartig Lichter auf Probleme der amerikanischen Gesellschaft zu werfen. Vor allem aber reisst er die Problematik der Massenmedien, insbesondere des Fernsehens, auf. Wexlers Film wird hier zu einem bedenkenswerten, diskussionswürdigen Dokument. Deutlich wird die verhängnisvolle Wechselwirkung zwischen Sensations-Journalismus und Wirklichkeit sichtbar: Die Massenmedien registrieren nicht nur Ereignisse, sie können diese auch provozieren. Leid, Not und Armut werden für das Fernsehen, das «kühle Medium», vielfach erst dann attraktiv, wenn etwas passiert, wenn einer zum Messer greift, wenn demonstriert wird und wenn es zu Ausschreitungen und Gewalttätigkeiten kommt. Über solche und andere Zusammenhänge nachzudenken, kann Haskell Wexlers Film provozierend Anstoss geben. ul.

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Ermittlungen gegen einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Vera Film; Verleih: Vita; Regie: Elio Petri, 1970; Buch: E. Petri, Ugo Pirro; Kamera: L. Kuveiller; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Gian Maria Volonté, Florinda Bolkan, Gianni Santuccio, Orazio Orlando, Sergio Tramonti, Salvo Randone, Vittorio Duse u. a.

Der 1928 geborene Elio Petri, engagierter italienischer Regisseur der mittleren Generation, ist auch bei seinem achten Werk dem einmal gewählten Thema treu geblieben und hat mit «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto» seiner Reihe bösartig-sozialkritischer Filme einen weiteren Beitrag hinzugefügt. Gegenstand der Untersuchung ist im vorliegenden Falle ein karrierebewusster, kaltschnäuziger Polizeikommissar, Chef der Mordkommission einer italienischen Grossstadt, der keine Trennung zwischen Berufs- und Privatleben kennt: Mit Hilfe seiner Geliebten, deren

masochistische Neigungen ihm nur dienlich sind, stellt er Szenen aus dem Fotoarchiv des Morddezernates nach. Nur die soziale Stellung, das Ansehen und die kriecherische Hochachtung — lies: Furcht —, die man ihm entgegenbringt, ermöglichen es dem krankhaft veranlagten, schwer neurotischen Mann die innere Unsicherheit und Infantilität zu überspielen, von der er tatsächlich beherrscht wird.
Kurz vor seiner Versetzung zur politischen Polizei, wo ihm punkto Gesinnungsschnüffelei keine Grenzen mehr gesetzt sein werden, ermordet der «über jeden Verdacht erhabene Bürger» seine Geliebte, einerseits aus psychopathischem Zwang, anderseits aber, um noch einmal das Gefühl der absoluten Macht auskosten zu können, die nicht nur in Italien mit der oft fast absolut anmutenden Tabuisierung ihrer Träger einhergeht. Bewusst hinterlässt er Spuren, doch erst durch ein eigenes Geständnis werden die Amtsstellen — aus politischen Gründen nicht auf einen Skandal erpicht — gezwungenermassen «offiziell» auf ihn aufmerksam; trotz einem klaren Schuldbeweis wird das Verfahren niedergeschlagen, die Beweismittel vernichtet und der Kommissar — «es geht schliesslich um die Ehre des ganzen Korps» — reingewaschen. Dass Petri hier geschickt zum Mittel des Traumes gegriffen hat und zum Schluss nur den stummen Aufmarsch der Polizeigewaltigen zeigt, lässt den Schluss offen: Gewinnt die Gerechtigkeit oder die Macht? Gewinnt der in jedem italienischen Polizeibüro verewigte Spruch «La legge é eguale per tutti» oder polizeiinterne «Kameradschaft»? («Das Mädchen war schliesslich ... und dieses Liebesnest, einfach widerlich ...»)

Auch bei «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto» bleibt der Regisseur, der, zusammen mit Ugo Pirro, auch das Drehbuch verfasste, seiner dramaturgischen und stilistischen Tradition treu. Wie schon in seinem ersten Werk «L'assassino» (1961) wird der krankhafte, in seinem innersten Wesen infantile Charakter der Titelfigur durch eine Serie von Rückblenden schichtweise enthüllt und so stückweise, gleichsam wie ein Mosaik, das Bild des Mannes gesellschaftlich und politisch fixiert. Trotz dieser an sich geschickt verwendeten Verklammerung von Gegenwart und Vergangenheit und der alternierenden Zeitebenen gelingt es auch Petri nicht, an einigen Stellen Längen zu vermeiden, die um so deutlicher spürbar werden, als der Film — wozu auch die Musik Morricones das ihre dazu beiträgt — gesamthaft betrachtet in einem faszinierenden Rhythmus abläuft.
Das Werk, an den diesjährigen Filmfestspielen von Cannes mit dem Kritikerpreis und dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet, hat die Macht zum Thema, genauer, den Missbrauch der Macht durch eine dazu vom Gesetz legalisierte Einzelperson. Man hat dem Film vorgeworfen, er verstecke das zentrale und gerade in der heutigen Zeit so wichtige Thema — denken wir beispielsweise an die brasilianischen «Todesschwadronen» — hinter billigen Klischeeszenen südländischer Temperamentsausbrüche und wirke der Übertreibung wegen unglaubwürdig. Dem ist entgegenzuhalten, dass gerade durch Übersteigerung ins Überdimensionierte, die das Drama in die Nähe der bitter-grotesken Farce bringt, die Konsequenzen aufgezeigt werden, die der ausgelebte, ungebundene — da nicht kontrollierbare — Machtwahn haben kann, wenn er von einer Person Besitz ergriffen hat, der Kraft ihres Amtes Gewalt über grosse Teile der Gesellschaft gegeben ist. Petri versucht in diesem einen Exponenten das System zu treffen, die etablierte Gesellschaft, deren auf absoluter Behördenautorität beruhendes Recht-und-Ordnung-Prinzip zwar minutiös gegen einen äusseren Feind (hier repräsentiert vor allem durch demonstrierende linke Jugendliche) aufgebaut worden ist und auch funktioniert, während man den möglichen inneren Feind — ein Vergleich mit «Dr. Strangelove» (Fb 9/64) drängt sich auf — völlig ausser acht gelassen hat. Dies ist, so glaube ich wenigstens, Petri sowohl in formaler als auch in Hinsicht auf die Aussage gelungen.
Besondere Erwähnung verdient die schauspielerische Leistung von Gian Maria Volonté, der schon 1967 mit Petri zusammen gearbeitet hat. Seine Verkörperung des krankhaften, gegen aussen so sicher sich gebenden, gegen innen jedoch so unsicher-infantil wirkenden Polizeikommissars ist schlechthin grossartig. bl.

Woodstock II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Wadleigh-Maurice; Verleih: Warner; Buch und Regie: Michael Wadleigh, 1970; Kamera: Michael Wadleigh, David Myers, Richard Pearce, Don Lenzer, Al Wertheimer u. a.; Ton und Musik: Larry Johnson; Solisten und Pop-Gruppen: Joan Baez, Joe Cocker, «Country Joe and The Fish», «Crosby, Stills & Nash», Arlo Guthrie, Richie Havens, Jimi Hendrix, «Santana», John Sebastian, «Sha-Na-Na», Ravi Shankar, «Sly and The Family Stone», «Ten Years After», «The Who» und andere.

Mehr als 400 000 Jugendliche kamen vom 15. bis zum 17. August 1969 auf einem abgeernteten Farmgelände im Staate New York zusammen, um drei Tage und Nächte ununterbrochen «Frieden, Musik ... und Liebe» zu erleben, wie es im Untertitel des Films heisst. Ein Jahr später können endlich auch wir im Film «Woodstock» dabei sein. Endlich können wir selbst sehen, was die Sensationspresse «Wissenswertes» damals darüber berichtete (Rauschgift, nackte Burschen und Mädchen, drei Geburten, zwei Tote), wir hören nochmals, was das Dreier-Platten-Album («Woodstock», Cotillion SD 3500) akustisch schon längst vermittelt hat.

Doch was ist zu sehen und zu hören? Ein dreistündiger Dokumentarbericht, für den 25 Kameraleute 135 Stunden Film belichteten, und der vom 28jährigen Regisseur Michael Wadleigh in faszinierender Präzision und bemerkenswerter Art und Weise geschnitten wurde.

Bekannte amerikanische Stars und Bands der heutigen Rock- und Pop-Generation sind mit ganzen Songs zu hören, so unter anderen Arlo Guthrie, Joan Baez, Richie Havens, «The Who», «Santana», Jimi Hendrix. Dazwischen werden Jugendliche und Erwachsene, Polizisten, Farmer der Gegend, Toilettenreiniger und der junge Organisator interviewt. Jugendliche, die Rauschgift rauchen, die nackt in einem nahen See baden, die nach Hause telefonieren, denen drei Gewitter Gelegenheit für ein neues Happening mit Schlammrutschbahnen bieten, die mit Atemübungen ein befreienderes Gefühl erleben wollen, werden gezeigt.

Ist es also ein Dokumentarfilm? Ein Dokument auf jeden Fall, aber mehr ein Dokument dessen, wie die Jugend durch einen solchen Film kommerziell wieder ausgenützt und in die Konsumgesellschaft als Konsumgut eingeordnet wird, aus der sie durch das Festival ausbrechen wollte. (Der Film spielte in den ersten 15 Wochen in nur 19 Städten über 4 Millionen Dollars ein.) Der Film versucht, mehr den Eindruck der Masse, deren Stimmung, einzufangen als den Einzelnen in der Masse, aber dazu ist die in mehrere Felder aufgeteilte Breitleinwand als Stilmittel zu hilflos, zu primitiv; auch der Versuch, die Wirkung der Musik weiterzugeben, scheitert am engen und bequemen Kinofauteuil, der einen hindert, den Rhythmus und die Phons in Bewegung umzusetzen.

Ist es ein Musikfilm? Bestimmt einer, der versteht, den Rhythmus eines Rocks, Blues oder Folkssongs filmisch zu gestalten, der aber im gleichen Augenblick deswegen nichts mehr mit dem Festival «Woodstock» zu tun hat; denn wer von den Zuschauern erlebte diese Musik so ästhetisch ins Bild gesetzt, wenn er 72 Stunden lang weit weg von der Bühne, am Boden sitzend, im Schlamm und Dreck ausharren musste? Und doch ist diese Art Musikgenuss vielleicht die einzige Möglichkeit, drei Stunden lang den Film ununterbrochen durchzusitzen.

Trotz den gemachten Einwänden ist «Woodstock» als ein aussergewöhnliches Zeitdokument sehenswert, insbesondere für Eltern und Erzieher, denen aber während oder nach dem Film viel Selbstreflexion über die eigenen Vorstellungen zum Thema Jugend zu wünschen ist, da wir doch gar zu gern bereit sind, mit Clichés das Problem ad acta zu legen. P. Rth.

Produktion: Rob Houwer; Verleih: Rialto; Regie und Buch: Michael Verhoeven, 1970; Kamera: Igor Luther; Musik: Improved Sound; Darsteller: Friedrich Thun, Hartmut Becker, Wolfgang Fischer, Ewald Prechtl, Michael Verhoeven, Eva Mattes, Gustl Bayrhammer und andere.

Wie bereits im Fb 8/70 (S. 121 ff.) berichtet wurde, hat der Film «o. k.» das diesjährige Berliner Filmfestival platzen lassen, weil ihm die Jury unter dem Vorsitz des amerikanischen Regisseurs George Stevens völkerverhetzende Tendenz vorwerfen zu müssen glaubte. Dies liess einen hochbrisanten, politisch provokativen oder zumindest unbequemen Film erwarten. Diese von einigen Gazetten hochgespielten Erwartungen dürften sich aber bei nüchternem Betrachten nicht erfüllen.
Am 18. November 1966 haben amerikanische Soldaten während einer Kampfpause eine junge Vietnamesin vergewaltigt, erstochen und erschossen. Ein Soldat Sven Eriksson zeigte das Verbrechen an, das seine Vorgesetzten jedoch zu bagatellisieren und zu vertuschen suchten. Die Schuldigen kamen schliesslich doch vor ein Gericht und wurden zwar verurteilt, jedoch in weiteren Verfahren zu immer geringeren Strafen begnadigt.

Michael Verhoeven, 31, Arzt, Schauspieler und bisher Regisseur von «Paarungen», «Engelchen macht weiter — hoppe hoppe Reiter» und «Der Bettenstudent», sagte zu seinem neuen Film: «Für mich ist das Problem Vietnam vor allem unter dem Aspekt der Inhumanität und Gewalt interessant. Doch um das Thema der Gewalt in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit auf das Publikum wirken lassen zu können, bedarf es einer Transposition. Denn die Inhumanität in dem unendlich grossen Ausmass eines Krieges übersteigt allzu leicht die Vorstellungskraft. Nur das Einzelschicksal berührt, nicht die Masse. Und ausserdem ist Vietnam sehr weit von uns weg, deshalb habe ich die Geschichte transponiert nach Bayern.» Ueber die traditionelle Form des Passionsspiels sei er auf die Idee gekommen, die Handlung bewusst als Spiel zu inszenieren. Bevor sie beginnen, stellen die Schauspieler sich und ihre Rollen vor und schlüpfen dann in die Soldatenuniformen, die sie am Ende wieder ablegen. Der Verfremdung nach Brecht'scher Manier dienen ferner auch der von den Darstellern gesprochene Bayerndialekt und die modischen Zwischentitel, die den Film in 15 Szenen unterteilen.

Verhoevens Film hat unbestreitbare Qualitäten, vor allem im Vergleich mit der übrigen bundesdeutschen Filmproduktion. «o. k.», offensichtlich mit geringem Budget und in Schwarzweiss-Standardformat produziert, weist eine raffinierte Schlichtheit, bestechend saubere Kameraarbeit und stilistische Einheit auf. Dennoch sind diese formalen Mittel nicht tragfähig genug für eine überzeugende und verbindliche Darstellung der aufgeworfenen Problematik, weil die Konzeption beträchtliche Schwächen zeigt.

Die Soldaten sind als normale Menschen dargestellt, sie könnten jedermanns Söhne sein. Sie graben ein Widerstandsnest und langweilen sich, man albert, witzelt und streitet sich (genau wie in jedem WK, nur etwas «deutscher»). Der Zuschauer soll sich mit diesen Menschen identifizieren können, um dann den Schock des brutalen Geschehens um so stärker zu spüren, weil er ja auch einer von denen sein könnte. Verhoeven zielt allgemein auf eine Verurteilung des Krieges und seiner entmenschlichenden, verrohenden Wirkung und er will die im Namen der Verteidigung der westlichen Welt begangenen Greuel und deren Vertuschungsversuche anprangern. Die konkreten politischen und psychologischen Ursachen scheinen ihn nicht zu interessieren, er abstrahiert ins Allgemeine. Hier liegt aber die entscheidende Schwäche des Films. Der Krieg, der angeklagt wird, ist gar nicht gegenwärtig, er findet nicht statt. Nichts ist zu spüren von seinen Schrecknissen,

von Tod, Angst und psychischer Belastung. Dadurch wirkt aber das entsetzliche Geschehen unverbindlich, unglaubwürdig und konstruiert. Verhoevens Methode führt nicht zur Einsicht in Zusammenhänge und Mechanismen im Bannkreis des Krieges. Sie legt im Gegenteil andere Schlüsse und Ausflüchte nahe: So ist eben der Krieg, kann man sich sagen, oder noch naheliegender: Ein solches Verbrechen kann bei entsprechender Veranlagung und Enthemmung der Männer überall und jederzeit passieren, dazu braucht es keinen Vietnam-Krieg als Ursache. Oder noch fataler: Hätten die Soldaten richtig zu kämpfen gehabt, anstatt auf der faulen Haut zu liegen, wäre es nicht passiert.

Da der Film in diesem zentralem Punkt versagt, macht er streckenweise den Eindruck einer etwas modernisierten Militärklamotte. Genüsslich werden Absurditäten militärischer Ausbildung, Blödeleien und Aggressionen in der Gruppe ausgemalt und politisch gemeinte, aber wirkungslose Gemeinplätze gedroschen. Klischeehaft ist die Gestalt Erikssons (von Verhoeven selbst gespielt): ein kultivierter, taschenbuchlesender Intellektueller und daher auch ein besserer Mensch als seine weniger feinen und sensiblen Kameraden. Die meist ruhig und distanziert geführte Kamera spielt bei den Vergewaltigungs- und Mordszenen sensationshungrig mit. Da gibt es plötzlich keine formalen Verfremdungen mehr; der ausgespielte krasse Realismus dieser sadistisch-brutalen Szenen wirkt geradezu spekulativ. Spätestens hier darf die Vermutung laut werden, dass Verhoeven mit «o. k.» wohl eine politisch engagierte Pflichtübung absolviert hat, sich sonst aber besser wie bisher an den kommerziellen Unterhaltungsfilm hält. ul.

Michael Kohlhaas, der Rebell III.—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Oceanic Film, Rob Houwer; Verleih: Vita; Regie: Volker Schlöndorff, 1968; Buch: Volker Schlöndorff, Clement Biddle Wood, Edward Bond, nach der Erzählung von Heinrich von Kleist; Kamera: Willy Kurant; Musik: Stanley Myers; Darsteller: David Warner, Anna Karina, Inigo Jackson, Vaclav Lohnisky, Iwan Palluch, Kurt Meisel, Erich Aberle, Relia Basic, Anita Pallenberg, Anton Diffring, Thomas Holtzmann, Gregor von Rezzori und andere.

Volker Schlöndorff, eines der wenigen deutschen Regietalente im gegenwärtigen Kommerzfilm, weckte grosse Erwartungen mit der interessanten Musil-Adaption «Der junge Törless» (Fb 2/67). Er enttäuschte dann arg mit der Trivial-Schauermär «Mord und Totschlag» (Fb 2/68), die ihm jedoch einen grosszügigen Sechsjahresvertrag der amerikanischen Columbia einbrachte.

Schlöndorffs Absicht, mit aufwendigen Produktionen ins grosse Geschäft zu kommen, dabei jedoch literarisch anspruchsvolle Filme hervorzubringen, schien mit seinem dritten Film erreicht. Kleists Geschichte von dem Pferdehändler Michael Kohlhaas, der Mitte des 16. Jahrhunderts aus überspitztem Rechtsgefühl zum Landfriedensbrecher, Brandstifter und Mordgehilfen wird, beschäftigte den 30jährigen Regisseur ernsthaft. Ein Jahr lang schrieb er diesen Stoff zu einem Drehbuch um, das aufgrund «dramaturgischer» Änderungsvorschläge des Produzenten mit Hilfe des Autors Clement B. Wood eine zweite Fassung (in Englisch) erhielt. Daraus stellte sein Co-Szenarist Edward Bond unter Hinzufügung von Vorgängen und Charakteren eine dritte Version her, die den Kern der Novelle ausgleichshalber wegoperierte. Kohlhaasens erst aus den Umständen seiner Augenblickserfahrungen erwachsene idealistische Vorstellung vom unumgänglichen Kampf für eine gerechtere Weltordnung wurde vereinfacht auf die fatale Verfolgung eines quasi selbstmörderischen und grösseres Unheil stiftenden Rachebegehrens. So ist Kohlhaas nun weder Rebell noch Reformer, erst recht kein Revolutionär, sondern ein grenzenloser Querulant, der gehängt werden muss, weil er sonst Ruhe und Ordnung zerstört.

Als Kohlhaas, «einer der rechtschaffensten und entsetzlichsten Männer seiner Zeit» (Kleist), das Gebiet des Grossjunkers von Tronka durchquert, ist er zuerst erstaunt darüber, dass mancher Landbesitzer seine Macht aus Übermut und habgieriger Schikane missbraucht und sie mit willkürlichen Gesetzen verschärft. Anstelle von Geld hinterlässt Kohlhaas bis zur Rückkehr zwei Pferde als Tribut, dazu seinen Knecht als Pfleger, den man übel zurichtet, als er verhindern will, dass die edlen Tiere inzwischen als Arbeitspferde geschunden und auch schlecht gefüttert werden. Kohlhaas ist empört. Er will die Pferde nicht eher zurücknehmen, als bis sie im früheren Zustand nach Hause gebracht werden. Dieses Ansinnen verletzt den Stolz des Junkers, der sein «Recht» gut zu handhaben weiss, indem er Tatsachen und Ursachen verdreht: «Er hatte kein Recht, seine Pferde zur Pflege hier zu lassen.» Von einer Bittschrift an den Kurfürsten hält Kohlhaas wenig. Eher möchte er das Land verlassen: «Ich kann nicht weiterleben in einem Lande, wo mich die Gesetze und der Staat nicht beschützen.» Da geht seine Frau über Nacht ohne sein Wissen nach Dresden. Doch statt ihre Bitten dem Kurfürsten vortragen zu können, wird sie im aufgebrachten Geschrei und im Gewühl der Untertanen von berittener Leibgarde tödlich verletzt. Kohlhaas gerät ausser sich; er droht Tronka, nach fruchtlosem Ablauf von drei Tagen Gewalt anzuwenden — und tut es. Als er den Junker nicht findet, wollen sich die Bauern anschliessen und ganz Wittenberg niederbrennen. Mit Parolen stacheln sie sich an: «Revolution ist gut für's Geschäft», «Mit Kohlhaas fängt das goldene Zeitalter an!» So verbreitet sich Gewalt, aus Unrecht genährt, zu noch grösserem Unrecht, zu Zerstörung, Vergewaltigung und Mord, obwohl Kohlhaasens Rechtsfanatismus auch Verbrechen seiner Gefolgsleute mit dem Tode bestrafen möchte. Der Kurfürst sichert dem Aufrührer auf Vorschlag Martin Luthers eine loyale Abwicklung seines Falles zu und freies Geleit, wenn er die Bauern nach Hause schickt. Als er darauf eingeht, wird er zuerst sorgsam «bewacht», dann eingekerkert und als «die Situation sich wandelt», schliesslich zum Tode verurteilt, da Männer in seinem Namen weiter Unrecht tun. Vor der Vollstreckung wird die «Gerechtigkeit» wiederhergestellt: Kohlhaas bekommt seine in Dresden wohlgepflegten Rosse zurück. Er schnallt sie los und gibt so wenigstens ihnen die Freiheit . . .

Die freie Bearbeitung des Stoffes gibt Schlöndorff freilich das Recht, sie nicht als Literaturverfilmung zu werten. Aber warum behält er dann, wenn er — nach seinen Worten in Cannes — nichts mehr mit der Kleist-Literatur gemein haben wollte (sondern nur mit dem Gerüst der Geschichte), noch den authentischen, nunmehr irreführenden Titel bei? Woran die Buchautoren gänzlich versagten, ist eine Relativierung des persönlichen Rechts des einzelnen gegenüber dem Schutzanspruch einer grösseren Gesamtheit. Hier gibt es nur Verwirrung des (anonymen) Volkes infolge unverändert heilloser Verwirrung des Betrogenen, der von Anfang bis Ende ein tumber Tor — der sture Deutsche — bleibt. Entwicklung zeigt sich nur in den Aktionen von aussen, den kinowirksamen Beigaben. Auf dieses Beiwerk hat sich Schlöndorffs Kunstfertigkeit konzentriert. In der liebevoll-arabesken Ausschmückung und Gestaltung der Bilder erschöpfte sich eine — im deutschen Film gewiss ungewöhnliche — Artistik. Schlöndorff machte zwar nirgends den Fehler einer realistischen Zustandsschilderung, doch stilisierte er die einzelnen, wunderbar farbgetönten Bilder, unberührte Landschaft, Zierat des Adels, Anmut der Pferde, Rhythmus des Kampfes, zu perfekten Imitationen einer alten Galerie einschmeichelnder Bilder, denen der Widerspruch zur Realität nichts mehr anhaben mag. Doch Schlöndorff begnügte sich nicht mit gepflegtem Kintopp-Schlecken für anachronistische Kleinbürger. Er gibt sich nicht reaktionär, sondern klebte dem Ganzen einen dokumentarischen, schwarzweissen Vorspann an mit gar nicht museenfreundlichen Bildern von den Revolten des Pariser Mai und fernöstlicher Unruh, bevor seine Reitet-für-Kohlhaas-Geschichte anhebt und oberbayerischen Dialekt für obersächsisch ausgibt. Die technische Qualität des Films wäre mehr zu loben, anderseits seine politische Unklarheit und Widersprüchlichkeit halb so schlimm, wenn beides nicht auf eine neue Einübung des oberflächlichen Konsumierens hinauslaufen könnte. L. Sch.