Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1971)
Heft: 8

Rubrik: Filmbesprechungen

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: 10.01.2026

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

Filmbesprechungen

Domicile conjugal (Die eheliche Wohnung)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Frankreich (Films du Carosse, Valoria), Italien (Fida cinematografica); Verleih: DFG; Regie: François Truffaut, 1970; Buch: F. Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon; Kamera: Nestor Almendros; Musik: Antoine Duhamel; Darsteller: Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Barbara Laage, Danièle Girard, Daniel Boulanger, Daniel Ceccaldi, Silvana Blasi, Pierre Fabre u. a.

Von der «ehelichen Wohnung» ist im Titel die Rede. Denn Antoine Doinel hat geheiratet. Der verstossene Schuljunge aus Truffauts Erstling «Les quatre cents coups» (Fb 18/59), der erfolglose Liebhaber aus dem Episodenfilm «L'amour à vingt ans», der noch immer träumerische, bindungsscheue junge Mann aus «Baisers volés» (Fb 4/69) hat einen eigenen Hausstand gegründet und wird alsbald auch Vater. Diese Entwicklung hatte sich ganz am Schluss von «Baisers volés» noch angekündigt.
«Domicile conjugal» ist somit die unmittelbare Fortsetzung des letzten Doinel-Films. Sie ist es in chronologischem, aber auch in thematischem und stilistischem Sinne. Man erinnert sich: «Baisers volés» zeigte Antoine Doinel bei beruflichen und Liebesabenteuern, auf die er sich ohne Zielstrebigkeit einliess; Unsicherheit und Lust am Ausgefallenen bildeten in seiner Person eine widersprüchliche Mischung. Als eine Art Kontrastfigur gab es in jenem Film den Unbekannten, der Antoines Freundin heimlich zu folgen pflegte und sich schliesslich mit der Erklärung vorstellte: «Moi, je suis définitif.» Antoine dagegen ist, so könnte man sagen, auch nach der Heirat mit Christine noch immer «provisoire».
Nach wie vor geht Antoine «Traumberufen» nach: Er färbt Blumen für ein Geschäft in der Nachbarschaft, verwandelt weisse Nelken in rote. Später wechselt er zu einer amerikanischen Firma, für die er Modellschiffchen durch eine Miniaturhafenanlage steuert. Bei dieser Tätigkeit lässt er sich noch auf einen weiteren Traum ein, auf die Liebschaft mit einer Japanerin, an der ihn das Fremdartige fasziniert. Es kommt deswegen zum Streit mit seiner Frau und zu Antoines Auszug aus der Wohnung. Doch der Reiz des Exotischen nützt sich rasch ab. Antoine wirbt neuerlich um Christine, und die beiden finden sich wieder.
Diese Angaben über den Inhalt des Films verraten schon, dass es einen eigentlichen «roten Faden» in der Handlung nicht gibt. Die zahlreichen Episoden werden einzig durch die Figur von Antoine zusammengehalten. Es bestätigt sich damit, dass François Truffaut seit «Baisers volés» über eine sehr persönliche Erzählweise verfügt, die sich von den Notwendigkeiten der konventionellen, auf Handlungs-Kontinuität bedachten Dramaturgie weitgehend freigemacht hat. «Domicile conjugal» wirkt darum wie sein Vorgänger locker, spielerisch und leicht zugänglich.
Zu der — das Wort hat hier keinen herabsetzenden Beiklang — unterhaltenden Qualität des Films trägt wesentlich bei, dass er zwischen Heiterkeit und Ernst vorzüglich ausbalanciert ist. Truffaut provoziert kaum je schallendes Gelächter, durchsetzt aber den ganzen Film mit kleinen Bild- und Dialogpointen und findet überraschende Charakterisierungen, die freilich vom komischen Talent des Hauptdarstellers Léaud wesentlich mitgetragen werden. Die ganze Schilderung ist geprägt von einem manchmal offenen, manchmal — in ernsteren Augenblicken — heimlichen Humor, der Truffaut zu einem der sympathischsten Autoren macht, dem man heute auf der Leinwand begegnen kann.
Der Gehalt des Films beschränkt sich aber nicht auf muntere Episoden und nette Einfälle. Unter der spielerisch wirkenden Oberfläche entwickelt Truffaut sein Porträt in

sorgfältigem Aufbau und in konse.quenter Weiterführung der Linie seiner früheren Filme. Dass Antoine Blumen färbt, ist nicht bloss eine originelle Marotte, sondern bezeichnend für seine Tendenz, überhaupt die Dinge nach seiner Vorstellung zu «färben». Er versucht noch immer, die Welt seinen Vorstellungen anzupassen, und strebt nach dem Absoluten (er sucht das «absolute Rot»). Hier liegt die eine Wurzel seines Konflikts mit Christine, die praktischer, freilich auch «angepasster» denkt.
Anderseits ist Antoines Verhältnis zur Gesellschaft noch immer sehr störungsanfällig («Les quatre cents coups»!). Die momentane Brüskierung durch Christine in der Klinik macht ihn sofort wieder zum Aussenseiter, der niemanden findet, dem er seine Freude über die Geburt seines Sohns mitteilen könnte. Das verstärkt seine Neigung zum Ausweichen in die Imagination von neuem, wie sich später in der Beziehung zu Kyoko (der Japanerin) zeigt und in Antoines Entschluss, seine Jugenderinnerungen neiderzuschreiben. Hinter seiner Verletzlichkeit sind noch immer diese Erinnerungen wirksam, die ihn misstrauisch machen, wiewohl das Bedürfnis nach mitmenschlicher Geborgenheit sich immer wieder verrät: In Antoines Aeusserung, dass er sich nicht in ein einzelnes Mädchen, sondern in dessen ganze Familie zu verlieben pflege; in der Charakterisierung seiner Beziehung zu Christine, die er während ihrer Trennung einer Arbeitskollegin gibt; oder in der Figur des «Würgers», dessen geheimnisvolle Anonymität und plötzliche Beliebtheit wie eine Projektion von Antoine erscheint.
Die soziale Integration und diejenige von Fantasie und Wirklichkeit, die Verwirklichung der Person in einem Ausgleich widerstrebender Kräfte, erscheint als die Thematik, mit der «Domicile conjugal» die Doinel-Chronik zu einem (vorläufigen?) Abschluss bringt. Man kann die gleiche Thematik auch in Truffauts übrigem Schaffen wiederfinden. Einmalig ist an diesem Porträt in Fortsetzungen jedoch, wie hier Erfindung, autobiografische Elemente und persönliche Züge des Hauptdarstellers in jahrelangem Zusammenwirken eine Verbindung eingegangen sind. Zugleich lässt sich von «Les quatre cents coups» bis «Domicile conjugal» die Entwicklung des erzählerischen Talents von Truffaut verfolgen, in der die Tradition des grossen französischen Films eine erneuernde Weiterführung gefunden hat. Edgar Wettstein

---

Le souffle au cœur

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Frankreich (N. E. F. / Marianne), Italien (Vides), BRD (Seitz); Verleih: Universal; Regie und Buch: Louis Malle, 1971; Kamera: Ricardo Aronovich; Musik: Charlie Parker, Sidney Bechet u. a.; Darsteller: Lea Massari, Benoît Ferreux, Daniel Gélin, Michel Lonsdale, Ava Ninchi, Gila von Weitershausen, Marc Winocourt, Fabian Ferreux u. a.

Ein anderer Louis Malle stellt sich mit diesem Film vor. Er berichtet selber, dass er zum ersten Mal vorwiegend intuitiv gearbeitet und ein Drehbuch innert wenigen Tagen niedergeschrieben habe. Bei den Aufnahmearbeiten sei er vor allem bemüht gewesen, diesen spontanen Zug des Entwurfs zu wahren. Das tönt nicht unglaubwürdig, denn der Film unterscheidet sich dem Temperament nach wesentlich von seinen aesthetisch stilisierten und meist grüblerischen Vorgängern.
Die Kritik hat diese Veränderung unterschiedlich bewertet. Von einem Rückfall des Autors in die Harmlosigkeit des traditionellen Kommerzfilms reden die einen, von einer Entkrampfung und Befreiung von falschen Prätentionen die anderen. Dieser Widerspruch kommt nicht von ungefähr. Er weist auf gegensätzliche Aspekte des Films hin.
Thema von «Le souffle au coeur» ist der pubertäre Entwicklungsprozess eines 15-jährigen Jungen. Malle schildert sein Erwachen zur bewussten Sinnlichkeit anhand von Erfahrungen, die der Arztsohn aus Dijon bei Kameraden und Lehrern, bei seinen Brüdern und seinen Eltern, bei Mädchen und älteren Frauen macht. Mit der eigenen Geschlechtlichkeit entdeckt Laurent zugleich diejenige der anderen, insbesondere der Erwachsenen. Die Krise seines Selbstverständnisses verbindet sich zwangsläufig mit derjenigen der Autorität.

Laurent steht in seiner Verunsicherung praktisch ohne Orientierungshilfe. In der Schule vertreten geistliche Lehrer eine verklemmte Sittlichkeit, gegen welche die Zöglinge mit obszönen Herausforderungen rebellieren. Zuhause betreiben die beiden älteren Brüder die «Initiation» des Jüngeren als ausgelassenen Scherz, ohne dass die Eltern etwas davon merken. Vater hat berufshalber keine Zeit und dringt mit seinem bloss formalen Autoritätsanspruch nicht durch. Die temperamentvolle, aber wenig konsequente oder gar strenge Mutter wird von den Söhnen ausgenützt; zudem entdeckt Laurent, dass sie einen heimlichen Liebhaber hat.
In dieser nicht untypischen, manchmal allerdings klischeehaft gezeichneten Situation muss sich Laurent seinen Weg ertasten. Seine noch nicht fixierte Sexualität bringt ihn in Irrungen und Nöte, die ihn zu isolieren drohen. Gegenüber dieser Gefahr erweist sich das Vertrauensverhältnis zur Mutter — dem scheinbar schwächsten Glied in der Kette der Autoritäten — als einziger Halt von Dauer. Bei einem Kuraufenthalt, zu dem sie Laurent begleitet, lernt sie in eigener Krise, ihren verhätschelten «Renzino» als Heranwachsenden ernstzunehmen, Offenheit gegen Offenheit zu gewähren. Im Gefolge einer ausgelassenen Quatorze Juillet-Feier kommt es zwischen ihnen sogar zum Inzest. Danach findet Laurent auch den Weg zu einem gleichaltrigen Mädchen.
Der «Tabubruch» im Mutter-Sohn-Verhältnis, der in Frankreich die Zensur in Marsch gesetzt hat, ist zwar nicht die Hauptsache des Films, bezeichnet aber doch am schärfsten seine Schwierigkeit. Positiv erscheint an Malles Schilderung, dass die sexuellen Erfahrungen des Jungen ohne Schwüle, ohne falsche Dramatisierung, als einen natürlichen Such- und Reifungsprozess darstellt, der nicht immer und überall von Schuld und Verhängnis überschattet ist. Anderseits droht dem Film ein Missverständnis, an dem er selber nicht ganz unschuldig ist. Weil er sehr glatt und aktionsbetont inszeniert ist und die subjektive Perspektive nicht deutlich genug herausstellt, erweckt er den Eindruck, die Ambivalenz und Problematik einzelner Vorgänge sowie die tiefwirkende Bedeutung des ganzen Entwicklungsprozesses nicht genügend zu würdigen. Der Spontaneität hat Malle hier doch einige Nuancen geopfert, weshalb sein Film — als «Aufklärungshilfe» ohnehin gar nicht gemeint — auch als künstlerische Darstellung der Pubertätserfahrung nicht voll überzeugt.
ejW

Cromwell II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Grossbritannien (Irving Allen); Verleih: Vita; Regie: Ken Hughes, 1969; Buch: K. Hughes, Ronald Harwood; Kamera: Geoffrey Unsworth; Musik: Frank Cordell; Darsteller: Richard Harris, Sir Alec Guinness, Robert Morley, Dorothy Tutin, M. Jayston, Ch. Grey, P. Wymark u. a.

Charles I. von England (1600—1649) regiert mit wenig glücklicher Hand und unfähigen Beratern zur Seite, ohne Parlament und ohne Rücksicht auf die verbrieften Rechte des Volkes. Um Geld zum Krieg gegen die in England eingefallenen Schotten aufzutreiben, beruft er nach Jahren das Parlament ein, erreicht aber von diesem mehr Kritik seiner Staatsführung als Geld, lässt eine Anzahl von Abgeordneten verhaften und treibt England damit in den Bürgerkrieg. Nach einem anfänglichen Erfolg der königlichen Truppen wendet sich das Blatt, als Oliver Cromwell (1599 bis 1658) an der Spitze eines gut ausgebildeten Heeres 1645 bei Naseby siegt. In Oxford wird der König schliesslich gefangengenommen und nach langwierigen Verhandlungen über die dem Parlament einzuräumenden Rechte auf Betreiben Cromwells des Hochverrates angeklagt, zum Tode verurteilt und hingerichtet. Die Republik wird ausgerufen, doch das Parlament ist ausserstande, die Staatsgeschäfte ordnungsgemäss zu führen. Cromwell weist die ihm in der Folge angebotene Krone zurück, löst aber, als sich das Parlament allen geforderten Reformen widersetzt, dieses auf und regiert als Lord-Protektor autokratisch über England, Schottland und Irland.

Der Film folgt in grossen Zügen den geschichtlichen Tatsachen, schildert das Leben Cromwells allerdings nur von seiner beabsichtigten Auswanderung in die amerikanischen Kolonien an bis zu der von ihm veranlassten Auflösung des Parlaments. Die folgende Entwicklung wird nur in einem Schlusskommentar erwähnt. Der Streifen klammert somit auch sachlich alles aus, was in irgendeiner Weise gegen Cromwell spräche. So wird dieser damit im Film zu einem Heros, dessen Entscheidungen stets richtig sind und immer nur lauteren Absichten entspringen, was weder ein historisch noch ein menschlich richtiges Gesamtbild ergibt. Daneben wird die Problematik des Missbrauches der Macht und des Parlamentarismus allzusehr vom heutigen Standpunkt aus gesehen, wobei durch die Heroisierung des Alleinherrschers Cromwell gefährliche Schlussfolgerungen entstehen könnten. Schade um das Thema und schade um den Film, der handwerklich sauber, vorzüglich gespielt und in den Schlachtenszenen ausnehmend gut gestaltet ist. Der Gesamtstil dieses historischen Monsterfilms ist aber veraltet. Dies zeigt sich am deutlichsten in der gehobenen Sprechweise und in der pathetischen Musik. Fs

---

Erste Liebe (First Love) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Schweiz (Alfa), BRD (Seitz); Verleih: Starfilm; Regie: Maximilian Schell, 1970; Buch: M. Schell, John Gould, nach der Novelle von Iwan Turgenjew; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Mark London; Darsteller: John-Moulder Brown, Dominique Sanda, Maximilian Schell, Valentina Cortese, Johannes Schaaf u. a.

Maximilian Schell wählte für sein Regiedebüt eine literarische Vorlage: Iwan Turgenjews Novelle «Erste Liebe». Er folgt ihr ziemlich getreu und fügt nur eine, freilich misslungene gesellschaftlich-politische Aktualisierung hinzu durch Hineinnahme apokalyptisch gemeinter Kriegsbilder. Wenn nun eine Betonung gesellschaftlicher Bezüge noch durchaus in der Dichtung begründet erscheint, so gibt es nicht den geringsten Anhaltspunkt für die Verklammerung mit dem Krieg. Denn was sich begibt, ist zeitlos-allgemeingültig: Ein Knabe an der Schwelle zum Jüngling erlebt die erste, schmerzlich-süsse Begegnung mit dem Wesen «Weib», die Liebe ohne Erfüllung zu einem nur um wenige Jahre älteren und doch bereits zur koketten Frau gereiften Mädchen. Eine Liebesgeschichte von grosser Leidenschaftlichkeit und zugleich Zartheit, in der sich nur wenig an der Oberfläche, das meiste aber in der Seele begibt.
Wolodja (im Film heisst er Alexander) verliebt sich in die für einen Sommer im Nachbarhaus wohnende Prinzessin Sinaida, die launisch-kokett mit der Verehrerschar spielt, die sie umgibt, die auch mit Wolodja spielt, ihm aber eine gewisse Zuneigung entgegenbringt, weil er mit seiner scheuen Liebe keine Forderungen an sie stellt. Aber seine unklare Schwärmerei wird jäh zerstört, denn er muss in einem geheimnisvollen Nebenbuhler seinen eigenen, noch jungen Vater erkennen, dem die sonst so herrschgewohnte Sinaida mit demütiger, ja sklavischer Hingabe verfallen ist.
Ein Erlebnis der Reife also, von Turgenjew mit breit fliessender Poesie erzählt und von Schell und seinem Kameramann Nykvist in Bilder von zauberhafter Zartheit kongenial übersetzt. Da wogen Gräser und Blumen im Sonnenlicht, da sind aber auch Interieurs und Ensembleszenen so arrangiert, als seien Bilder des vorigen Jahrhunderts lebendig geworden. Und in diesen Bildern bewegen sich mit psychologischem Feingefühl geführte Schauspieler, die mit den Rollen verschmelzen. Um so störender dann gewisse Details der Ausstattung, wie der Musik, die dem Stil der Epoche des Geschehens wie der Inszenierung widersprechen, die wie Fehler herausgefallen, von Schell aber als Verklammerung mit der Gegenwart gemeint sind. Bedeutung für die Gegenwart muss aber aus dem Stoff, aus seiner Durchführung kommen und kann nicht erst durch verfremdende Ausstattungsdetails aufgesetzt werden. Noch krasser fallen die Kriegsbilder von Detonationen und brennendem Wald aus dem Rahmen. Schell hat die Handlung nicht erkennbar in eine spätere

Zeit verlegt (bei Turgenjew spielt sie 1833—1837) und überhaupt keine Beziehung zu historischem Geschehen hergestellt; was passiert, kann auch nicht auf einen Weltuntergang durch gesellschaftlichen Verfall hindeuten. Es bleibt sinnlos und störend in der sonst fast vollkommenen Harmonie dieses ganz vom Bild her lebenden Films, der den Zuschauer in jene Stimmung von leiser Melancholie versetzt, die der russischen Dichtung eigen ist und von europäischen wie amerikanischen Regisseuren nur so selten getroffen wird. e. h.

Run Wild, Run Free (Zwei Freunde fürs Leben) II. Für alle

Produktion: Grossbritannien (Irving Allen); Verleih: Vita: Regie: Richard C. Sarafian, 1968; Buch: David Rock, nach seinem Buch «The White Colt»; Kamera: W. Cooper; Musik: David Whitaker; Darsteller: Mark Lester, John Mills, Sylvia Syms, Gordon Jackson, Bernard Miles u. a.

Der kleine Philipp kann nicht mehr sprechen. Nicht aus einem organischen Fehler, sondern wahrscheinlich aus einem psychischen Erlebnis heraus. Doch Gründe und Ursachen dafür bleibt uns der Film schuldig, ebenso die Klarstellung der Heilungsmöglichkeiten. Das ist keineswegs ein ungewichtiger Fehler dieses Films, der sonst mit viel Bemühung genau nach den vor einem Dutzend Jahren von der Engländerin Mary Field entwickelten Gesetzmässigkeiten für den Kinderfilm konstruiert wurde: eine an sich klare, einfache Handlungsführung, wenige, langsam eingeführte Personen, starke Gemütseffekte, die aber nicht zur Sentimentalität ausarten, eine dem Kind in Problematik und Umwelt verständliche Geschichte. Philipp lebt mit seinen Eltern am Rande des Moors. Immer wieder treibt es ihn dort hinaus, wo er einen Freund findet, einen alten pensionierten Oberst, der Zeit und Verständnis für ihn hat. Eines Tages läuft Philipp ein wildes weisses Pony zu, das aber wieder verschwindet, so dass der einsame Junge verzweifelt ist. Vergebens suchen die kleine Farmerstochter Diana und der Oberst ihn zu trösten. Erst als das Pony wieder auftaucht, ist er glücklich. Das Pony wird sein Freund. Eines Tages geraten die beiden Kinder beim Reiten durchs Moor in den Nebel, verirren sich, und Philipps Pony bricht im Moor ein. Schon glaubt der Junge sein geliebtes Pferd zu verlieren, da gelingt seinen herbeigeeilten Eltern doch die Rettung.
Positiv und richtig ist die Ausrichtung der Geschichte auf eine Kind-Tier-Beziehung. Weniger positiv geführt ist das Verhältnis Philipps zu seinen Eltern. Erst zuletzt beweisen die Eltern durch die Rettungsaktion, dass sie sich für ihr Kind aufopfern. Dieser Schluss ist aber fast zu dramatisch ausgespielt und betont die Schreckmomente zu sehr. Die Gesamtinszenierung ist sauber, sehr bemüht, aber ein wenig hausbacken. Die Darsteller freilich sind Spitzenklasse und heben den Film im Verein mit den wunderschönen Landschaftsbildern wieder über die Durchschnittslinie hinaus. Auf jeden Fall aber ist ein Kinderfilm dieser Art, der das Gemüt anzusprechen vermag, zu begrüssen. Fs

---

Trash IV—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: USA (Andy Warhol Factory); Verleih: Rex; Regie, Buch und Kamera: Paul Morrissey, 1970; Darsteller: Joe Dallessandro, Holly Woodlawn, Jane Forth, Geri Miller, Andrea Feldmann, Johnny Putnam, Diana Podlewski.

Sollte der Eindruck wirklich täuschen — dass nämlich «Trash» vor allem auf eine Verlängerung des Erfolgs von «Flesh» (Fb 7 und 9/70) hin angelegt sei? Die Anti-Hollywood-Attitüde ist jedenfalls kaum mehr glaubwürdig bei einem Film, der auf das älteste Rezept der amerikanischen Filmindustrie zurückgreift und mit möglichst gleichem Namen, gleichem Thema und ähnlich klingendem Titel an einen noch nicht weit zurückliegenden Kassenschlager anknüpft. Und der Handzettel des Verleihs, der im

Kino aufliegt, kann mit seinen vergleichenden Attributen im Reklame-Jargon nur verdeutlichen, dass «Trash» im Zeichen der erfolgssicheren Wiederholung gehandelt wird. Unter diesen Voraussetzungen hält es schwer, dem neuen Film von Andy- Warhol-Intimus Paul Morrissey die gute Absicht noch zu glauben. (Vgl. auch Fb 6/71, S. 121—122)
Star des Films ist wiederum Joe Dallessandro, der diesmal einen «Fixer» spielt, einen Heroinsüchtigen, den — darum drehen sich die meisten Szenen des Films — die Droge impotent gemacht hat. Wechselnde Partnerinnen versuchen mit verschiedenen Techniken den Sexmüden anzuregen, alle ohne Erfolg. Mit ins Bild kommt einiges von der Lebensweise des jungen Mannes, den ausser «Stoff» nichts mehr interessiert, kommt auch seine «Frau» (gespielt von einem Transvestiten), die mit der Wiederverwertung von Weggeworfenem Geld beschafft und unter sexueller Frustration leidet. Im übrigen verzichtet Morrissey auch hier wieder auf die Erläuterung von Zusammenhängen und auf eine ernsthafte Verankerung seiner Schilderung in der gesellschaftlichen Realität.
Wenn dem Film attestiert werden kann, dass er die Verödung im Dasein seines Helden ohne Beschönigung zur Darstellung bringe, so frägt sich bloss, wieso er das über zwei Stunden hinweg tut. Da keine Ausfaltung oder Deutung angestrebt wird, ist das Thema bereits nach der ersten Episode erschöpft. Der Rest des Films besteht aus ermüdenden Wiederholungen, die eine Funktion höchstens noch als Aufhänger für die «Krassheiten» in Bild und Dialog haben. Letztere gehören zwar seit «Flesh» zur Warhol-Marke und werden von der Reklame dementsprechend herausgestrichen. Aber sie ändern nichts am Befund mühevoller Länge, denn die angekündigte Erschütterung bleibt angesichts der betont teilnahmslosen Inszenierung von Morrissey aus. Eher schon mag «Trash» — da die Zuschauer ohne Beziehung zum Gezeigten vor der Leinwand sitzen — undifferenzierte Urteile über die unordentlichen, sittenlosen, kriminellen jungen Leute unserer Zeit herausfordern oder bestätigen. Von «Abfall» ist ja auch im Filmtitel die Rede . . .
Man kann, so einem daran gelegen ist ,die neue Produktion aus der Warhol-Factory der Anstössigkeit zeihen. Für das Urteil über den Film entscheidender ist aber, dass er höchstens das Anstandsgefühl, nicht aber Gedanken anstösst. So kommt er mit dem Hollywood-Kommerz doch wieder auf eine Linie zu liegen, was — siehe Einleitung — seine Logik hat. ejW

Mujo (Zwischen zwei Welten) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Japan (Jissoji-Prod./Art Theater Guild of Japan); Verleih: Columbus; Regie: Akio Jissoji, 1970; Buch: Yoshiro Ishido; Kamera: Yozo Inagaki; Musik: Toro Fuyuki; Darsteller: Ryo Tamura, Michiko Tsukasa, Eiji Okada u. a.
Dass die in der Schweiz zur Aufführung gelangenden japanischen Filme nur eine zufällige, zahlenmässig verschwindend kleine und wohl kaum repräsentative Auswahl aus dem gesamten japanischen Filmschaffen darstellen, verunmöglicht einen Ueberblick über die Entwicklung dieser wichtigen Filmlandschaft und erschwert die kritische Auseinandersetzung mit einzelnen Werken ausserordentlich. Dazu kommen noch die für den abendländischen Zuschauer fremdartig wirkenden Denk- und Ausdrucksweisen des asiatischen Menschen. — Akio Jissojis (Jahrgang 1937) Erstlingsfilm «Mujo», der 1970 am Festival von Locarno gezeigt worden ist, lässt traditionelles und modernes Japan aufeinanderprallen — also eine Thematik, die auch dem Europäer keineswegs fremd sein dürfte. Weit schwieriger sind die geistigen, historischen und gesellschaftlichen Bezüge dieses Werkes zu entschlüsseln.
Masao, der 21jährige Sohn eines Kaufmannes, ist nicht gewillt, dereinst an die Spitze des florierenden Familienunternehmens zu treten. Seine Interessen gelten der Welt der Philosophie und der Kunst. Er bringt traditionelle Lebenshaltung und moderne Industriegesellschaft nicht in Einklang und beginnt Traditionen und Tabus zu brechen. Dem Studium des Buddhismus entnimmt er die Aufforderung zu persönlicher Ungebundenheit und zum Ausleben seiner Triebe. Er liebt seine Schwester, zeugt

(Fortsetzung auf Seite 175)