Blick auf die Leinwand

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **15 (1963)**

Heft 22

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

OTTO E MEZZO
(Acht 1/2)

Produktion: Italien
Regie: Frederico Fellini
Besetzung: Marcello Mastroianni, Sandra Milo,
Tito Masini, Claudia Cardinale,
Anouk Aimée
Verleih: Vita-Films

ms. Fellini hat seinen Film, dem er den Arbeitstitel "Otto e mezzo" gegeben hatte (bezogen auf die Anzahl der von ihm bisher geschaffenen Werke), mit Geheimnis umgeben. Bis zur Uraufführung wusste man nichts oder doch nur sehr wenig, und von dem Wenigen nichts Stichhaltiges, über den Inhalt. Ahnen konnte man lediglich, dass auch dieses Werk wieder, wie alle Filme Fellinis, autobiographischen Charakters sein werde. Aber niemand konnte vermuten, dass die Autobiographie so unmittelbar sich niederschlagen werde. "Otto e mezzo" ist ein Kunstwerk, in dem ein grosser Künstler über sich selbst Gerichtstag hält. Selbstbekenntnis und Selbstgericht nun aber zum Anlass zu nehmen, um über Fellini als Privatperson herzuziehen - zum Beispiel über seine angeblichen Beziehungen zu Frauen - , wird wohl nur dem einfallen, der Kritik immer wieder mit Kulissengeschwätz aus der Cinecittà oder mit Kabalen von der Via Veneto verwechselt. Fellini hat sich selbst dargestellt, in einem Akt der Entblössung, der wohl weiter nicht mehr getrieben werden kann (weder in der Dichtung noch im Film), der aber kein Recht verschafft, den Mann nun zu treffen, der hinter dem Werk steht. Entscheidend ist einzig das Werk, und dieses ist, alles nur in allem genommen, grossartig, faszinierend von Anfang bis zum Ende, beunruhigend auf weite Strecken, vollkommen in der Formgebung, die des Künstlers eingeborenen Barock in unzähligen Aspekten offenbart - zuweilen genial, dort vor allem, wo es am weitesten von der Person abgelöst und seine Verbindung von drei Ebenen, auf welchen die Handlung spielt, rein geworden ist.

Mastroianni als selbstkritischer Regisseur mit Anouk Aimée in Fellinis "Acht 1/2"

Auf drei Ebenen ist die Handlung angelegt: vor uns erscheint ein Mann, ein Filmregisseur in der Krise seiner Jahre um vierzig, gesundheitlich angeschlagen, seinem Leben gegenüber in einem Gefühl der Schuld verharrend, voller Zweifel über sein Werk, das er bisher geschaffen hat, und besonders vor dem neuen, an dem er sinnt. Dieser Mann erscheint vor uns als der, der er bisher gewesen ist; als der, der er gegenwärtig ist, und als der, der er sein möchte. Er erscheint in den Fakten seines gegenwärtigen Lebens, dessen äussere Umstände gegeben sind durch einen der Pflege der Leber dienenden Kuraufenthalt; von diesen Fakten, dem Umgang mit anderen Kurgästen, dem Verhältnis zu seiner Geliebten, der Bindung zur Ehefrau, der Arbeit an einem neuen Film, gehen die Ströme der Erinnerung zurück in die eigene Kindheit, zu den Eltern, zur Erziehung im katholischen Internat, zur ersten Begegnung mit dem Eros; und es gehen hinweg die Ströme des Wünschens, der Imagination in die Zukunft, in die aus der eigenen Phantasie geschaffene Möglichkeit eines anderen Lebens, in die antizipierenden Vorstellungen, die er von seinem neuen im Entwurf sich befindenden Werk besitzt.

Diese drei Ebenen des Erlebens und des Empfindens, des Erinnerns und des Vorstellens, des Denkens und des Begehrens vermischen sich formal in äusserst kunstvoll, jedoch auch äusserst schwierig zu begreifenden Verhältnissen. Das Erzählbare der Handlung ist auf einige Rudimente geschwunden. Mehr noch als bei allen früheren Filmen Fellinis, die ja stets das Eigentliche aus der Handlung ins Sinnbildliche, ins Seelische verlegt haben. Wer hier eine Geschichte sucht, kommt zu kurz; wer nicht durch die Bilder hindurch zu lesen versteht, begreift nichts. Fellini hat, als er mit "Lo sceicco bianco" und dann vor allem mit "I vitelloni" und "La strada" die ersten Bemühungen um einen Realismus der Persönlichkeit, der Innerlichkeit schuf, den Damm aufgesprengt, der durch den Realismus des Faktischen, des Dokumentarischen im Filmschaffen Europas aufgeschüttet worden war. Ueber den geschleiften Damm hinweg ergossen sich in mächtigem Strom die Schaffensimpulse derer, die sich durch Fellinis Kunst befreit fühlten, die Werke derer, die als die Realisten der Innerlichkeit bekannt wurden, die nicht mehr an äusserlich erzählbares Leben sich klammerten, sondern den Film - den Film ebenso wie die Literatur - zum Gefäss von Gedanken, von Abstraktionen, von Vorgängen des Unbewussten, von Inhalten der Tiefenschichten des Menschen machten.

Und diese Werke nun haben ihrerseits wieder, in schöpferischem Zwiegespräch, auf Fellini eingewirkt: man wird ohne Mühe Einflüsse von Alain Resnais erkennen, den Einfluss jener magischen Welt des Erinnerns und des Vergessens. Einflüsse aber auch von Ingmar Bergman, dem Fellini als ein anderer, der nach Gott sucht, schon immer nahe war und dessen "Wilde Erdbeeren" als ein gerichtsstrenges Epos des Suchens nach dem eigenen Ich, welches in einem geschäftigen Leben abhanden gekommen ist, ebenfalls als Quell der erweiterten Fellinischen Inspiration zu bezeichnen wäre. Aber mittelbar wird man vielleicht auch Pirandello nennen müssen, von dem vieles abhängt, was in Italien (und auch anderswo) modern ist: die verschiedenen Personen, aus denen sich die eine Person, der Regisseur in der Krise seines Lebens und seines Schaffens, zusammensetzt, suchen nach dem Autor ihrer selbst, in dessen Genie sie sich unter Obhut befänden.

So ist der Film "Otto e mezzo" selbst das Werk einer Lebenskrise, ein Werk, geleistet mit Selbsterkenntnis, mit Geist und mit Mut, mit einem rousseauschen Willen zur Selbstdarstellung und Selbstentblössung, der, wird auch kaum je die Grenze des guten Geschmacks überschritten, von uns Liebe heischt, denn Liebe wird gesucht, ja gefordert von dem, der sich, als Mensch und als Künstler, in schonungsloser Weise, oft beinahe ohne Scham, darstellt; Liebe begehrt, wer sich selber so in die Hände der anderen begibt. Wohin führt der Weg Fellinis? Ein Werk, das eine Krise vertritt, lässt nur Vermutungen offen. Es ist - als ein Akt der Selbstdarstellung - zunächst ein Werk, von dem einer Selbstbefreiung erwartet, eine Befreiung zuerst von der Schuld, die er im Laufe seines bisherigen Lebens begangen hat; eine Befreiung, die, indem die Schuld so ohne Rückhalt bekannt wird, die Sühne in sich trägt; eine Befreiung auch aus dem Pessimismus einer Glaubensauffassung, die das Gemüt früher wohl auch in schwere Fesseln gelegt hat; nicht aber eine Befreiung vom Glauben, vom Suchen nach dem Glauben selbst; eine Befreiung von der Angst - der natürlichen Existenzangst, doch aus der Angst in der Vereinzelung. Denn am Ende steht wohl - für die Person von Fellinis Helden - die Einordnung in den Ring der anderen Menschen, eine Einordnung, die nur geleistet werden kann auf dem Grund des Gefühls für die Menschen, des Mitleids für sie, eines Mitleids, in dem sich auch Solidarität mit den Menschen ausspricht. Wir alle leben zusammen, die Erkenntnis davon ist ja schliesslich einfach und vielleicht auch geistesschlicht, aber die Praxis des gemeinsamen Lebens ist ausserordentlich schwierig: auch wenn der Schritt sich beflügelt, die Existenz wird darum nicht leichter. Fellini holt diese Einsicht, diese Lebenshaltung von Mitleid und Solidarität hinein in die Schlussequenz: Das Ballett aller - aller Darsteller im Film - auf der im Freien aufgestellten Zirkusmanege, ein schwieriges Ballett der Existenz, auf schmalem Steg, über einem Abgrund, der deshalb nicht minder tief ist, weil sich seine Tiefe in der Zirkusmanege nicht absehen lässt. Ein Ballett, getragen vom Vertrauen in das Leben, von einem Vertrauen, das bei Fellini immer wieder mit eingeborener Naivität hervorbricht, die stärker ist als alle Intellektualität, alle Psychologie, deren Formen und Erkenntnisse ihrerseits bei diesem Künstler ebenso wahrhaftige wie dichterische Motive und Sinnbilder finden. Mit "La dolce vita" war Fellini noch recht nahe an den Phänomenen der sozialen Realität, die er aber immerhin auf Seelisch-Geistiges durchsichtig machte; mit "Otto e mezzo" ist er, konsequenter und genial, von der Realität der gesellschaftlichen Phänomene hinweggerückt - hinab in die Tiefenschichten des Individuums, das sich und sein soziales Verhalten zu erkennen sucht.

LIEBE MIT ZWANZIG
L'amour à vingt ans)

Produktion: Frankreich
Regie: Renzo Rossellini, Ischihara, François Truffaut, Andrej Wajda, Marcel Ophüls
Besetzung: J. P. Léhaud, Nami Tamura, Wera Tschechowa, Werner Finck, Eleonora Rossi-Drago
Verleih: Cinévox

FH. Ein Episoden-Film, jener Gattung, die nach dem Goethe-Wort "Wer Vieles bringt, wird manchem etwas bringen", das Interesse durch eine Vielfalt der Erzählungen, Motive und Menschen zu gewinnen sucht. Versagt die eine Geschichte, so wird sie vielleicht doch durch eine andere wettgemacht. Das Rezept scheint den Produzenten wirksam, denn in letzter Zeit häufen sich Episodenfilme auf der Leinwand, sodass die Mode zur Gewohnheit zu werden droht. Dies trotzdem diese Kurzfassungen ganz besondere Anforderungen an Prägnanz und bildliche Schlagfertigkeit stellen.

Hier sind es gleich ihrer fünf Episoden, deren Substanz unterschiedlich ist. Am nachhaltigsten beeindruckt der Film von Wajda. Selten haben wir den Konflikt zwischen Generationen von heute in so unzweideutiger Klarheit und überzeugend dargestellt gesehen. Ein Mann reiferen Alters rettet unter Todesverachtung ein in den Bärengraben gefallenes Kind. Ein junges Mädchen, noch eben in flüchtigem Getändel mit seinem jungen Freund begriffen, der das Unglück statt zu beheben nur photographieren wollte, wird von Bewunderung für den heldischen Lebensretter erfasst und nimmt ihn in seine Wohnung mit. Dort zeigt sich, dass es an einen Menschen geraten ist, der als ehemaliger Widerstandskämpfer die ganze Fragwürdigkeit der heldischen Gefühle miterlebt hat. Auch jetzt kann er jene Zeit nicht vergessen und er spricht davon ohne zu merken, dass in dem übermütigen Mädchen langsam ein Vorhang niedergeht und es sich dabei nur noch langweilt. Es kennt nur das eine, heitere Gesicht der Welt und sich selber, und will von allem anderen nichts wissen. Hier steht die Generation des Krieges anklagend vor der heutigen Jugend, ihrer Gleichgültigkeit und Lebensgier. Ein Riss tut sich auf, der zum Denken herausfordert, wobei auch die einige Male fast avantgardistische Gestaltung zur Vertiefung beiträgt. Ein von sicherer Hand geformter Treffer.

Von anderer Art, etwas weniger durchschlagend, aber ebenfalls von Rang, stellt sich der französische Beitrag von Truffaut vor. Der schüchterne Antoine, Angestellter einer Schallplattenfabrik, hat Pech, seine Angebetete geht eines schönen Abends mit einem Andern weg, sie sah in ihm nur den Kameraden. Er aber lässt sich mit ihren Eltern vor dem Fernsehapparat nieder. Es ist fast mehr nur eine Momentaufnahme, aber so zärtlich, einfach und behutsam und doch überzeugend, mit einer erstaunlichen Reife hingesetzt wie ein Bild eines impressionistischen Meisters, Bitterkeit und Süsse untrennbar vermischend wie das Leben selber.

Ganz anders sieht der Japaner in dem Beitrag aus dem Osten unerwiderte Liebe. Ein junger Arbeiter verliebt sich derart in eine Studentin, der er jeden Tag begegnet, und die er doch nicht anzusprechen wagt, dass er sich in Erbitterung und Hass hineinarbeitet, der sich bis zum Paroxysmus steigert, wobei er ein Mädchen und schliesslich die Studentin selbst ermordet. Japanischer Uebung entsprechend sorgfältig gedreht, gelingt es ihm doch nicht ganz, die rasche Wandlung des Arbeiters glaubhaft zu machen, zu zeigen, wie er das Gefühl bekommt, durch Mord gesellschaftlich höher Gestellter soziales Unrecht zu beseitigen. Eine Ueberzeugung, die auch anderswo Schule gemacht hat und die tiefer zu ergründen lohnend gewesen wäre.

Der deutsche und der italienische Beitrag brauchen nicht erzählt zu werden, hier steigert sich die Unglaubhaftigkeit, das Fehlen eines innern Knochengerüstes rasch. Das Problem der unehelichen Vaterschaft ist im deutschen Film von Anfang nicht richtig gestellt, sodass die Geschichte konstruiert wirkt. Der Zuschauer distanziert sich innerlich rasch vor der Episode, was angesichts der teilweise guten Bildgestaltung schade ist. Noch stärker fällt der Sohn Rossellinis ab. Er hält es vom ersten Augenblick an mit der Kolportage, was die schon im Grundriss fragwürdige Geschichte noch verschlimmert.

Im Ganzen zeigt sich aber der Film frisch und reichhaltig. Es erscheint hier eine bemerkenswert positive Einstellung dieser durchwegs jungen Regisseure zur Liebe, die man vor noch nicht langer Zeit als hoffnungslos altmodisch und konformistisch verlacht hätte.

WEEKEND

Produktion: Dänemark
Regie: Palle Kjaerulff-Schmidt
Verleih: Rialto-Films

ms. In seinem neuen Zyklus zeigt das Kino Bellevue - das es sich mehr und mehr zur Aufgabe macht, Filme zu spielen, die andere aus unbegreiflichen Gründen verschmähen - einige prämierte Filme von studiohaftem Charakter. Die bedeutendsten, "Transport ins Paradies" des Tschechen Zbynek Brynych und "Banditi a Orgosolo" von Vittorio de Seta, stehen zwar noch aus. Das Streitgespräch des Publikums wird sich freilich nicht um diese beiden Filme drehen, es gilt wohl in erster Linie dem dänischen "Weekend" von Palle Kjaerulff-Schmidt. Des jungen dänischen Regisseurs Film folgt einem Drehbuch des Dichters Klaus Rifbjerg. "Weekend" ist eine jener Chancen, die der dänische Produzent und Regisseur Bent Christensen der jüngeren Generation bietet. Hat Palle Kjaerulff-Schmidt diese Chance, seine zweite nach "The funny years" (1961), ergriffen?

Eine gewisse Schwerblütigkeit, die dem Film eigen ist, darf nicht über das Talent des jungen Regisseurs hinwegtäuschen. Sie ist allerdings wohl weit weniger persönlicher Stil als vielmehr eine "nordische" Eigenschaft. Hier stimmt sie seltsamerweise zum Thema: Drei Ehepaare, alle zwischen 20 und 35, und ein Junggeselle verbringen während eines heissen Sommers ein Weekend am Meer. Ihre Triebe sind ständig exitiert, und das Wechselspiel des Begehrens hebt an. Was bleibt, ist ein bitterer Nachgeschmack. Ist die Einsicht, wie jämmerlich, wie erbärmlich ihre Lust ist; aber es ist eine Einsicht ohne Folge. Dass es nicht zum Aushalten sei, heisst es am Schluss, und damit ist natürlich das Leben allgemein gemeint, denn ohne Existentialphilosophie gehtes heute in keinem Film mehr ab, der etwas auf sich hält. Alle diese Männer und diese Frauen spüren eine grosse Lücke, mit irgendwelchen Gefühlen, so rufen sie weltschmerzlerisch aus, sollte sie ausgefüllt werden, denn nur dann sei es ihnen weiterhin gestattet, jene zu verachten, über die sie sich lustig machen, die Spiesser. Dass sie sich zuletzt schämen, ist noch das bessere Teil in ihnen. Wie schwer sie es mit sich selber haben, wird am klarsten, als sie mit zwei älteren Leuten, einem Ehepaar, zu einem Gespräch kommen sollten: Ihre Kontaktschwierigkeiten, wenn nicht gerade das Geschlecht sie konvulsivisch aufhebt, sind unendlich. Sie sind eine Welt, die ganz aufs Geschlechtliche zurückgeworfen erscheint, entfernt von jeglicher Möglichkeit einer ins Seelische, ins Mitmenschliche reichenden Mitteilung. Eine eintönige Welt, in die höchstens durch Bier und Aquavit Abwechslung, so es eine ist, kommt.

Insofern wird man den Film als ein Zeitdokument ansprechen können, obwohl es verfehlt wäre, nach der Manier jener, die jedes Zeitdokument sogleich als absolut gültig erklären wollen, aus "Weekend" einen Spiegel der heutigen Jugend ausschliesslich machen zu wollen. Einzelne werden sich in dem Film begegnen, andere bleiben fremd vor seiner Aussage, die er recht eintönig repetiert. Palle Kjaerulff-Schmidt betont den Naturalismus, weniger den der optischen Szene, wo er scheinbar recht zurückhaltend ist, als vielmehr den des Dialogs, wo er kein Blatt vor den aus der Gosse getränkten Mund nimmt. Eine seltsame Wechselwirkung tritt ein: Der mit allen üblen Wörtern des Geschlechtlichen garnierte Dialog wirkt auf das Bild, so dezent es sich gibt, zurück; er schafft eine Atmosphäre des Schmutzigen, die zuletzt auch vom Bild ausstrahlt - um so stärker, als in dem poetischen Spaziergang der Kamera am frühen Morgen, wenn die ersten Vögel zwitschern, ein Gegengewicht des unberührten, in sich selber unbezweifelt ruhenden natürlichen Lebens geschaffen werden soll.

Kjaerulff-Schmidt ist der noch sehr jugendlichen Auffassung,

Die Jungen in der ausgezeichneten polnischen Episode des Films "Liebe mit Zwanzig" von Wajda.

dass die Ungeniertheit, mit der alles ausgesprochen wird, Vorurteilslosigkeit und ein Ausweis des künstlerischen Mutes sei. Auch er wird lernen, dass dort, wo die Form gezügelt ist, das Gewagte ebenfalls ausgesprochen werden kann und dass seine Wirkung echter ist. Auch er wird, so er sein Talent reifen lässt und sich mit dem umstrittenen, von den Zensoren mancher Länder unfreiwillig geförderten Erfolg nicht zufrieden gibt, noch lernen, dass ein Film dramaturgisch dann besser wird, wenn er allen Anstrich des Programmatischen verloren hat. Das ist sein schlimmster Mangel: dass er als Programm wirkt, in jeder Szene, in der Tendenz, und dass er darum langweilt. Wenn "Weekend" von gewissen kirchlichen Kreisen als ein Zeitdokument gewürdigt wird, so wird in dieser Empfehlung ein fast rührender Mut von Pfarrherren spürbar, zeitgemäss zu sein. Ob mit der blossen Würdigung als Zeitdokument für die Kirchen indessen etwas gewonnen ist, wird man bezweifeln dürfen, solange eine moraltheologische Interpretation ausbleibt.

LAUTLOS - WIE DIE NACHT
(Mélodie en Sous-Sol)

Produktion: Frankreich/Italien
Regie: Henri Verneuil
Besetzung: Jean Gabin, Alain Delon, Viviane Romance
Verleih: MGM

ZS. Scheinbar ein gewöhnlicher, wenn auch routinierter Thriller. Ein alter Gefängnis-Kunde wird aus der Haft entlassen und weiss nichts Besseres zu tun, als den nächsten Coup vorzubereiten. Nur noch einmal, behauptet er, dann will er sich "ins Privatleben" zurückziehen. Da es das letzte Mal sein soll, muss es natürlich ein Meister-Anschlag sein: Beraubung des Spielkasinos von Cannes. Dabei bedient er sich eines jungen Taugenichts als Mithelfer. Der Coup gelingt, sie gelangen in den Besitz von Milliarden - und verlieren sie trotzdem. Und zwar ohne Kampf mit der Polizei, die erst ganz zuletzt auftaucht. Der Film lebt nicht von der banalen Spannung zwischen Tätern und Polizisten, sondern es ist ein guter Regie-Einfall, der die unerwartete Lösung bringt.

Sie ist notwendig, denn der Film würde sonst Gefahr laufen, das Verbrechen zu glorifizieren. Verneuil ist ein alter Routinier des geschäftlichen Erfolgfilms, und stellt die Verbrecher sympathisch dar, was nicht geduldet werden kann. Die überraschende Wendung macht dann das zum grössten Teil wieder gut, aber es wird doch sichtbar, dass Verneuil das Vorhandensein von Kriminalität ganz in der Ordnung und als hübschen Stoff ansieht, ohne ein Wort dagegen.

Der Film ist nicht nur durch die für einen Krimi gewöhnlicher Art originelle Wendung und ihre filmische Gestaltung anschaubar, sondern auch durch die Darsteller. Jean Gabin hat hier eine seiner letzten Rollen gespielt, wenn wir seinen Aeusserungen Glauben schenken wollen, dass er nun ins Privatleben zurückzukehren gedächte. Er tat es mit dem gewohnten, restlosen und doch so ungezwungen-selbstverständlichen Einsatz wie immer. Alain Delon als sein Partner wird ihm auf seine Art beinahe ebenbürtig. Angesichts dieser Könner konnte der Film auch auf die üblichen Schiessereien und die gewohnten, grossen Verfolgungsjagden verzichten. In seiner Gattung und gekonnten Gestaltung bemerkenswert.

MORAL 63

Produktion: Deutschland
Regie: Rolf Thiele
Besetzung: Nadja Tiller
Verleih: Elite-Films

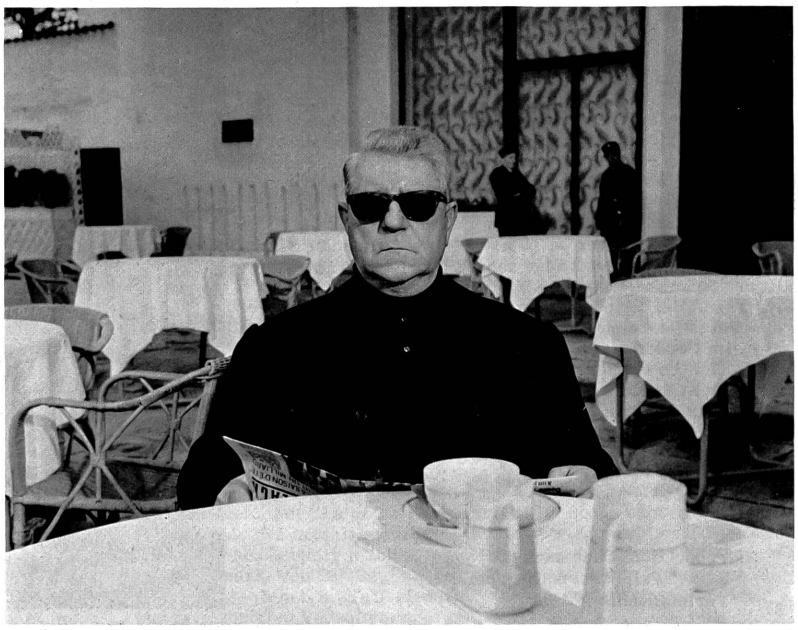
ms. Der Versuch einer Persiflage aus mehrfachen Gründen scheitert: so nimmt sich Rolf Thieles neuer Film "Moral 63" aus. Der Inhalt ist, so bedeutend und aufschlussreich ihn Thiele auch haben will, geringfügig. Eine gut gewachsene, erotisch anspruchsvolle Dame (Nadja Tiller) legt so etwas wie die Beichte ihres verderbten und Verderben bringenden Lebens ab. Sie ist, was man in fashionablen Kreisen als Callgirl bezeichnet. Sie teilt das Bett und die Erfolge des journalistischen Strauchrittertums eines Verlegers, der sich selbst als ein Kämpfer für Sauberkeit und Ordnung empfiehlt, zu welchem Kampf es seines Erachtens notwendig ist, mit schärfsten Reporteraugen in die Intimsphäre der prominenten Leute zu blicken. Der Mann hat seinen Sitz in München; die Frau, unentbehrlich geworden, schlägt ihre Zelte in Bonn auf. Freizügig hält sie dort in einer Villa Hof für alle jene Männer, die in Wirtschaft und Politik arriviert sind, ihrer aufreibenden Arbeit wegen aber wenig Zeit gefunden haben, sich auch noch zu bilden. Was sie an Bildung nachholen können, das wird ihnen von jungen Damen vermittelt, die ihre Nächte in der Villa der zur distinguierten Bordellmutter aufgestiegenen Dame verbringen. Wie anders könnte es sein: die Heimlichkeit lässt sich auf die Dauer nicht verbergen, es gibt Unheil und Wirrwarr, und nachdem ein junger Mann, der die Liebe ernst zu nehmen gewillt war, Selbstmord begangen hat, wachen alle mit Katzenjammer auf. Thiele datiert diesen Katzenjammer sinnigerweise auf den Tag des Aschermittwochs.

Seit dem "Mädchen Rosemarie" hat Thiele den Ehrgeiz, das Menetekel des deutschen Wirtschaftswunderlandes und der Bonner Politik an die geduldige Kinoleinwand zu malen. "Das Mädchen Rosemarie", obwohl seinerzeit - als Oase in der Wüste des deutschen Films - überschätzt, darf noch immer als Thieles bester, als einziger guter Film gelten. Damals war es ihm zum einzigen Mal gelungen, Inhalt und Form miteinander zu verbinden: die Form der expressionistischen Uebersteigerung und Verschiefung, der kabarettistischen Ironisierung, der Berechnung einer an sich gradlinig verlaufenden Handlung durch Songs, die moritatenhaft die sogenannte Moral festhalten, und durch optische Blackouts, die die Handlung satirisch pointieren sollten.

Bei "Moral 63" gelingt ihm dies nicht mehr: Thiele ist der Kopist seiner selbst geworden, aber er ahmt nicht allein die Gags nach, die er schon einmal angewendet und in die er sich offensichtlich vergafft hat, er imitiert auch, was auf der Filmleinwand durch die Arbeiten anderer gerade zeitgemäss und erfolgreich geworden ist. Thiele hat keine Selbständigkeit, sein Talent ist auf sehr schwankendem Grund angesiedelt.

Dazu kommt sein schlechter Geschmack. Die Zeichnung eines vom Geld beherrschten Milieus verrät, obwohl sie satirisch gemeint ist, deutlich die Faszinierung durch eben diesen Reichtum. Der Drang nach einer im Optischen sich ausdrückenden Ueppigkeit vermag den Blick auf die dürftige Vitalität von Thieles künstlerischem Temperament und Intelligenz nicht zu verdecken. Und das vielleicht ist das, was am meisten abstösst: diese Prätention, die Rolle des Schriftzeichens an der Wand zu spielen; das Vortäuschen moralischer Besorgtheit, während sich dahinter die Lust am nahezu Pornographischen breit macht; die angebliche Sorge um die demokratische Reinheit des westdeutschen Staates, während dahinter nichts anderes steckt als Perfidie; die Einseitigkeit, mit der der Staat Bonns als ein Tummelplatz der sogenannten restaurativen Mächte dargestellt wird, als der Hort jeglicher Korruption, als der Gral des wirtschaftlichen Erfolgdenkens.

Alles das ist deshalb so unangenehm, wirkt deshalb so schief, weil bei Thiele nur die Negation vorhanden ist; weil seine Satire, die sich natürlich solcherart rasch totläuft, nicht auf dem Hintergrund dessen sich abspielt, was er als das Echte, Wahre, Erstrebenswerte betrachtet. Dazu fehlt ihm - ist anzunehmen - die künstlerische Intelligenz, fehlt ihm - was noch wichtiger wäre - die Unbestechlichkeit (auch sich selber gegenüber) des wirklichen Moralisten, dessen Wesen eben schöpferisch ist, das Aufbauende, schöpferisch vollzieht, während er sich der geistig-seelischen Durchdringung des Bösen, des Schädlich-Verzehrenden hingibt. Das vermag Rolf Thiele nun aber nicht zu leisten: "Moral 63" bleibt zuletzt nichts anderes als das lächerlich pompös inszenierte Stück des erotischen Gaffertums.



Jean Gabin in "Lautlos wie die Nacht", eine seiner letzten Rollen, wie er erklärte.