

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 17 (1965)
Heft: 24

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 01.05.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

DAS UMGEKEHRTE LEBEN (La vie à l'envers)

Produktion : Frankreich
Regie : Alain Jessua
Besetzung : Charles Dennes
Verleih : Columbus

ms. Im Rahmen der "Semaine de la critique", die seit etlichen Jahren von Louis Marcorelles und Georges Sadoul am Festival von Cannes organisiert wird, war im Frühjahr 1964 des jungen Franzosen Alain Jessua erster Spielfilm "La vie à l'envers" zu sehen. Im Herbst des gleichen Jahres lief der Film an der Biennale von Venedig über die Leinwand; er vertrat Frankreich. Preise sind ihm mancherorts zugesprochen worden, und die Kritik hat, das Urteil bald begeistert, bald wägend äussernd, im allgemeinen zugestimmt. Nun ist dieser Film auch bei uns endlich in einem Kino untergekommen!

Alain Jessua, Jahrgang 1932, gebürtiger Pariser, begann als Mitarbeiter bei medizinischen Filmen. Sein Handwerk für den Spielfilm lernte er dann bei Künstlern wie Becker, Baratier, Ophüls, Allégret, Carné. Seinen ersten selbständigen Film, einen Kurzfilm, schuf er 1956 unter dem Titel "Léon la lune". "La vie à l'envers" entstand 1963. Auch dieser sein erster und bisher einziger Spielfilm ist ein medizinischer Film, einer freilich, der den klinischen Fall transparent für das Allgemeine menschlicher Existenz macht oder zu machen versucht.

Jacques heisst Alain Jessuas Held, der in seinen zivilen Umständen Angestellter einer Immobilienhandlung ist. Jacques ist heimgesucht vom grossen Unbehagen. Die Welt passt ihm nicht, und er glaubt, nicht in sie zu passen. Er sucht die Ausflucht, die Flucht, die Freiheit von der Wirklichkeit, dem Alltag, der ihn mit seinen Berufsansprüchen, den Ansprüchen der Gesellschaftlichkeit, des Umgangs mit Menschen, der Liebe, der Bindung an eine Frau umgibt. Er sucht und findet: die Flucht geht indessen nicht körperlich vor sich. Er geht weder auf Reisen (die Reise ist ja stets ein Vehikel der Flucht) noch schwingt er sich ins Abenteuer hinauf (das, unbezähmbar erlebt, aus der Gewohnheit herausreisen würde). Reise wie Abenteuer bedeuten Aktivität. Diese aber gerade will Jacques meiden, zumindest die körperliche Aktivität.

Die Flucht gelingt ihm auf andere Weise. Er setzt sich in einem leeren Zimmer auf den Boden und starrt gegen die Mauer, bis sie schwindet; er blickt auf einen Gegenstand und fixiert ihn starr, bis er sich auflöst im Taumel des Selbstvergessens; er lauscht einer Schallplatte mit arabischer Musik, mit jenem heimtückischen Vergnügen, das einer hat, wenn er weiss, wie sehr er den anderen, die mitanhören müssen, auf die Nerven geht, und wieder entgleitet er ins Wesenlose.

Als klinisch erscheint der Fall dieses Jacques ganz eindeutig: es handelt sich um Schizophrenie, um Irresein, und in der Tat, Jacques wird zum Schluss ganz hinüber gehen, in die Freiheit des Wahns. Dort ist er der Wirklichkeit und der Angst ledig, die ihn, bis es so weit ist, bei seinen Evasionen plagt. Der Film Jessuas hat seine Faszination darin, dass dieser Entwicklung, dieser allmählichen Auswurzelung aus der Realität des bürgerlichen Lebens mit Geduld gefolgt wird, mit einer klinischen Präzision der Diagnose, die, auch wenn der Film nicht transparent ins Allgemeine ginge, schon erschütternd genug wäre.

Jacques, den Helden Jessuas, interessiert die Realität nur in ihrer Eigenschaft ihres Hinschwindens. Ist diese Selbstausslöschung der Realität ein Akt auch der Willensleistung von Jacques' Geist oder handelt es sich ausschliesslich um Krankheit, an die Jacques ausgeliefert ist? Die Fragen sind am Schluss eben nicht mehr eindeutig zu beantworten.

Jessua setzt komödiantisch an: die Evasionen, die Jacques praktiziert, erscheinen dem Zuschauer - erscheinen Jacques selbst und denen, die ihn umgeben - als Spielerei. Man nimmt's nicht schwer, amüsiert sich, statt sich zu beunruhigen. Dann überfällt einen mit einem Mal Unruhe. Die Sache wird - so erkennt man - medizinisch ernst. Das Gespaltensein des Mannes erscheint irreparabel. Die Wirklichkeit, die da vor ihm entschwindet, als dass er sich vor ihr abkapselte -, wird zur Bedrohung gerade im Akt dieses Entschwindens. Man schauert, dass was objektiv greifbar scheint, zerfällt, inexistent wird; und real bleibt zurück der Mann, Jacques, der krank ist. Oder ist er vielleicht weise? Gar nicht krank? Der Film endet offen: in der Zweideutigkeit, und diese Zweideutigkeit nun ist verwirrend. Ist Jacques nun wirklich ganz (und nur) vom Wahn eingefangen? Oder ist er hinüber gegangen in die reine Glückseligkeit? Die ein Zustand des Weisen ist. Der Weise erscheint dann lediglich seiner Umwelt, dem bürgerlichen Alltag mit seinen Ansprüchen, als kranker Mann.

Es kann kein Zweifel bestehen, dass Jessua diese Zweideutigkeit anstrebt, dass er die Beunruhigung, die in ihr liegt, im Zuschauer säen will. Erst in dieser Ambiguität gewinnt der Film, das, was ihn über die klinische Exaktheit hinaushebt, die Symbolkraft für menschliche Existenz in einer Welt, die einen mit ihren Verpflichtungen, mit ihrer Betriebsamkeit in allen Lebensbereichen, überfällt und einrollt und zerdrückt. Jacques ist ein Mensch der Moderne, der die Moderne nicht



Von Familie und Freund trennt sich der aus der Welt Flüchtende immer stärker, er fühlt nichts mehr für sie im Film "Das umgekehrte Leben"

mehr aushält und der eingesehen hat, dass ihm keine andere Flucht Befreiung verschafft als die in die Selbstversenkung, in welcher die Realität sich auslöscht und die Selbstübereinstimmung sich herstellt als das Ergebnis völliger Leere.

Jessua ist sich der Gefährlichkeit, der psychischen wie der sozialen, seiner Apologie des Nirwana als Widerspruch zur Gegenwart bewusst: Jacques erscheint denn auch nicht als der mit dem Künstler identische Held, vielmehr wird er ironisiert. Ein entscheidendes Element dieser ironischen Distanzierung ist das Geräusch: das Bersten eines Baumes, die Monotonie arabischer Musik, der Donnerschlag beim Hinübergehen durch die Mauer. Distanziertheit ist formal feststellbar als eine Heiterkeit, die über allem liegt - eine Heiterkeit, die zugleich vordergründig und gefährlich ist. Sie gibt als ein die Geschichte gründlich verfremdendes Formmittel dieser Geschichte über den Einzelfall des klinischen Ereignisses hinaus die objektive Gültigkeit. Charles Denner, durch Claude Chabrols "Landru" als ein Darsteller des Vertrackten bekannt geworden, spielt Jacques: mit komödiantisch guter Laune, frisch und jugenhaft, doch nur scheinbar, irrlircht es doch in jeder seiner Gebärde, in jedem mimischen Ausdruck. Denner wirkt, so tragikomisch seine Rolle angelegt ist, erschreckend durch diese Doppelbodigkeit, die dem Gesunden seiner Erscheinung misstrauen lässt. Im Spiel Dennes, in der subtilen Art, wie er auf den Willen Jessuas einget, besitzt der Film vielleicht seine stärkste Seite.

WAS GIBTS NEUES, PUSSYCAT?

(What's new, Pussycat)

Produktion : U S A
Regie : Clive Donner
Besetzung : Peter O'Toole, Capucine, Romy Schneider
Paula Prentiss, Ursula Andress, Peter Sellers
Verleih : Unartisco

FH. In grosser Aufmachung eine in der Substanz sehr bescheidene "verrückte Komödie", die nach bekanntem Hollywooder Rezept niemandem wehe tun will, und deshalb weder satirisches Salz noch kaustischen Pfeffer, nicht einmal etwas milde Ironie aufweist. Es fehlt jede hintergründige Beziehung zu echt menschlicher Erfahrung, es ist bloss zusammengestellter Unsinn eines Gagfabrikanten.

Der Herausgeber eines Modemagazins wird durch die überwältigende Anhänglichkeit der ihn umgebenden Glamour - Damen beinahe in eine Psychose getrieben, sodass er seine alte Freundin nicht heiraten kann. Da er nicht ohne Selbstverschulden in diese Lage gekommen ist, sucht er einen Psychiater auf, der auf Grund der Erzählungen des Opfers seinerseits in Fahrt kommt. Es werden Scherze und Scherzchen, Gags und Witzchen laufend aneinander gereiht, dass eher eine Dämpfung der lustig sein sollenden Gesamtwirkung eintritt; es klebt alles zu sehr an einer nur momentanen Oberfläche.

Der Film reicht nicht entfernt an andere dieser Gattung heran; es bleibt nichts, das einer Erwähnung wert wäre, selbst wenn man ihn nicht sogleich wieder vergisst, was das wahrscheinlichste ist. Bei solchen Filmen erweist sich das Hollywooder Industrie - Prinzip, jeder -

mann zu gefallen, als doppelt falsch, denn ungewürzt gefallen sie niemandem recht. Die Marke "Hollywood", die zeitweise bessere Tage gesehen hat, riskiert so immer mehr, zum Stempel von Filmen zu werden, die wieder in die Nachbarschaft des alten Jahrmarkts - Schwankes oder des hygienisch verpackten Familienvergnügens, das ebenfalls niemand ernst nimmt, gelangen.

LIEBER JOHN

(Kaere John)

Produktion : Schweden
 Regie : Lars-Magnus Lindgren
 Besetzung : Jarl Kille, Christina Schollin
 Verleih : Rialto

FH. Schwedenfilme haben es in sich: erstens kommen sie anscheinend vom Thema der Geschlechter nicht los, und zweitens pflegen sie es mit einer Freiheit zu behandeln, für die wir nicht immer zu haben sind. Sind sie ausnahmsweise dabei geistig und künstlerisch bemerkenswert, wie Bergmans "Schweigen", so droht ihnen eine andere Gefahr: gründlich missverstanden zu werden. Auch "Lieber John" wird dieser Gefahr nicht entgehen.

Wenn wir ihn zu den bemerkenswerten Schweden zählen, so nicht wegen der Geschichte, die kaum über den Alltag hinausreicht. Ein verbitterter, weil von seiner Frau betrogener Kapitän begegnet einer jungen Frau und deren unehelichem Kind, die ebenfalls schwere Enttäuschungen in der Liebe hinter sich hat. Der Kapitän kann nur wenige Tage bleiben, aber zwischen den beiden entwickelt sich eine echte Liebe, die ihre Erfüllung findet und in der Trennung endet (wenn auch angedeutet wird, dass die Beiden sich später endgültig finden).

Was aber dem Film seinen Wert gibt, ist die Art, wie diese Liebesbegegnung geschildert wird. Es wird nicht einfach ein Liebesabenteuer mehr dargestellt, mit den bekannten ordinären Spekulationen, sondern hier wird die Liebe ernst als etwas erfasst, das mehr erfordert als die Befriedigung des Augenblicks: dass sie auch eine geistige Vereinigung sein muss, dass hier in einem Brennpunkt des Menschenlebens eine Beziehung zu Geburt und Tod, zu Anfang und Ende in der Ewigkeit, spürbar wird. Dadurch wird bei aller Natürlichkeit jedes Aufreizende vermieden, wenn der Film allerdings auch ein geistig interessiertes Publikum voraussetzt. Für unreife Leute kann er gefährlich sein.

Allerdings wird diese Gefahr stark vermindert durch die artistische Form, die er aufweist. Es wird alles vom Ende des Abschieds her erzählt, wobei in die Gespräche immer wieder das wirkliche Geschehen durch eine gewandte Montage eingeflochten wird, die mühelos eine erstaunliche Einheit des Filmes zustandebringt. Es ist alles richtig, was geschieht und was gesprochen wird, und selbst die mehrfach verwendeten Symbole werden verständlich. Trotz dieser scheinbar unruhigen Gestaltung ist es dem begabten, jungen Regisseur gelungen, Atmosphäre zu erzeugen, eine sanft melancholische, die zum Teil auf der geschickten Art beruht, wie er den Augenblick in die Zeit versenkt und diese mit einem unterirdisch spürbaren Gefühl für die Ewigkeit verbindet. Einige Schwächen hängen mit dem Schweden noch immer beherrschenden psychoanalytischen Denken zusammen, fallen aber gegenüber den Vorzügen in keiner Weise ins Gewicht.

DIE FRAU IM KAEFIG

(Lady in a Cage)

Produktion : USA
 Regie : Walter Graumann
 Besetzung : Olivia de Havilland
 Verleih : Star-Film

ms. Ein Film, der weniger um seines eigenen Wertes willen berühmt geworden ist als darum, weil er mit einem Verbot der zürcherischen Zensur belegt war, welches das Verwaltungsgericht nun kürzlich aufgehoben hat: "Lady in a Cage" von Walter Graumann. Der Film lief im vergangenen Januar in einem Kino an der Bahnhofstrasse, musste aber nach drei Tagen abgesetzt werden, weil die Polizeidirektion in Uebereinstimmung mit den Zensoren der Meinung war, es handle sich um ein verrohendes Machwerk. An dieser Qualifikation hielt auch der Regierungsrat fest, als der Filmverleiher gegen das Verbot an ihn rekurrierte. Erst das Verwaltungsgericht entschied anders: es machte sich über das subtile Problem der Verrohung eigene, von vordergründiger Empörung

unabhängige Gedanken und hob konsequenterweise das Verbot auf. Damit schuf es einen Präzedenzfall, von dem zu erwarten und zu erhoffen ist, dass es für das Zensurwesen künftig heilsam sein wird.

"Lady in a Cage" ist, das soll hier festgehalten sein, beileibe kein guter Film. Jedoch zwei Vorwürfe dürfen gegen ihn nicht vorgebracht werden: weder nimmt er sich künstlerisch dilettantisch aus, noch wirkt er verrohend. Der publizierte Entscheid des Verwaltungsgerichtes begründet in genauer und sorgsam wägender Analyse dieses Urteil, das sich bei jedermann einstellt, der sich von wohlmeinender moralischer Entrüstung fernzuhalten versteht. Der Gedankenführung des Gerichtes, dass Darstellungen des Rohen nicht gleichbedeutend mit verrohend sei, ist wohl künstlerisch wie ethisch beizupflichten. Dass der Film einen starken Eindruck macht, dass er Widerwillen auslöst und deshalb zu jenen heftigen Reaktionen führt, aus denen heraus das Verbot erwachsen ist, ist dabei gerade in dem Umstand begründet, dass Walter Graumann ein Regisseur von sicherem Instinkt und sicherem Können für die Inszenierung des Grässlichen ist. Man kann dieses Können als ein formal beherrschtes Handwerk würdigen. Mehr freilich ist in dieser Könnerschaft Graumanns nicht zu sehen: immerhin genug, um festzustellen, dass dieser Regisseur seine Sache so "gut" macht wie zahllose andere, deren Filme nicht in Streitgespräche geraten, weil sie tatsächlich oder angeblich harmloser sind.

Die Geschichte, die Graumann erzählt, ist grausam: die Geschichte hässlichster Verbrechen im Haus einer einsamen älteren Frau. Hinter der Gepflegtheit dieser Frau (Olivia de Havilland), ihrer Fürsorge für ihren einzigen Sohn, ihre Neigung zu den Dingen des Schönen verbirgt sich eine egoistische Haltung, die tyrannische, lebentönde Liebe, die festhalten will statt zu schenken. Im Verlaufe der Widerwärtigkeiten, der Scheusslichkeiten, der Bedrohungen von Leib und Leben und der Morde, denen sie ausgesetzt ist (und die um sie vorgehen), erkennt diese Frau, dass sie im Grunde so verbrecherisch gehandelt hat wie jene Leute, die in ihr Haus eingedrungen sind: der Säufer, die Dirne, die drei Halbstarke, die jedes Verbrechen fähig sind. Die Verkommenheit ist nur im Grade unterschiedlich, im Wesen ist sie bei allen die gleiche, stammt sie bei allen aus der gleichen Wurzel: aus der Einsamkeit des Menschen in der modernen Industriegesellschaft, die zu einer bösartig sich auswirkenden Verkümmern der gegenseitigen Kommunikation - der Begegnung der Menschen im Gesellschaftlichen wie im Geistig-Seelischen geführt hat.

Dass Walter Graumann diese Vereinsamung in der Masse sichtbar machen will, ist unverkennbar. Er macht sie sichtbar, freilich auf eine äusserliche Art, mit den Mitteln des Schocks, die im Verlaufe des Films Selbstzweck werden. Das ist die Schwäche des Films, die eine künstlerische Schwäche und damit auch eine geistige ist. Der Anfang des Films lässt einen an das absurde Theater, das ja auch im Film gemeinhin seinen Niederschlag gefunden hat, denken: die Situation, dass eine Frau, die zudem hilflos an einer Krücke geht, im Lift ihrer Villa eingeschlossen ist, ist nach allen Regeln der symbolischen Absurdität angelegt; ist das vielleicht sogar allzu programmatisch. Teil dieses Absurden ist die Darstellung der Roheit und der Scheusslichkeit, die, obwohl sie nur vereinzelt unmittelbar und mit naturalistischer Akribie vorgenommen wird, von äusserster Eindringlichkeit ist: expressiv gesteigert, gerade durch die zahlreichen formalen Berechnungen und durch das Bosheit und Angst vielfältig entlarvende Spiel der Darstellung.

Graumanns stilistischer Wille steht ganz zweifellos unter dem Eindruck des "Theatre of Cruelty", wie es gegenwärtig in den angelsäch-



Ein Film, der von reifer Liebe handelt, aber leicht missverstanden werden kann, ist der schwedische "Lieber John"

sischen Ländern gepflegt wird. Ueber die stilistischen Ausbildungen dieses Theaters und des ihm angelegenen Films und ihrer Absichten, abzuhandeln, ist hier nicht der Ort : angemerkte sei lediglich, dass mit der stets ans Aeusserste des Ausdrucks und der Wirkung gehenden Darstellung des Grausamen eine durch Schock ausgelöste Therapie beabsichtigt ist. Das " Theatre of Cruelty " ist in seiner Art, zweifellos aus den modernen gesellschaftlichen Bedingungen heraus und bedingt durch eine ideologisch formulierte Ablehnung des blossen Bildungstheaters, eine solcherart begründete, wiewohl keineswegs sympathische, jedenfalls aber symptomatische Erneuerung des Theaters als einer moralischen Anstalt.

Walter Graumanns Film steht im Bannkreis dieses Theaters, ohne in die Tiefe seines selbstgestellten Auftrags einzudringen. Er bildet in seiner den Film " Lady in a Cage " beherrschenden Aeusserlichkeit den Gegenpol zu den Filmen Peter Brooks (etwa " The Lord of the Flies "), der den Film wie das Theater der Grausamkeit wohl am sichtbarsten auf hohem künstlerischem Rang vertritt. Man erkennt also Graumanns sozialkritische Tendenz, erkennt seinen Willen zur Therapeutik, die sich aus der mit grausamer Akribie bewerkstelligten Diagnose entwickeln soll. Aber man wird ebenso sehr, ja stärker noch der Tatsache inne, dass Walter Graumann in den sich selbst zum Zwecke setzenden Thriller abstürzt ; dass er es nicht vermag, die von ihm dargestellte Geschichte ins Geistige und damit ins Verbindliche - Allgemeine auszudehnen und zu vertiefen. Es löst sich aus dem Vordergründig-Uneigentlichen dieser schaudererregenden Geschichte nicht das Eigentliche, das ausgesagt werden soll : Die Symbolwirkung des Absurden und des Grausamen wird, obwohl offensichtlich angepeilt, überwuchert vom Willen zum Schock, der lustvoll inszeniert wird.

Das ist es, das den Film belastet : er gewinnt keine reine künstlerische Form. Aber verrohend wirkt er darum nicht. Er wirkt genau im Gegenteil : er wirkt abstoßend. Das ist ein beträchtlicher Unterschied. Diesen Unterschied herausgearbeitet zu haben ist das Verdienst des zürcherischen Verwaltungsgerichtes, das damit eine Arbeit geleistet hat, die man eigentlich den Filmkritikern zumuten dürfte - zumindest jenen Filmkritikern, die heute gegen die Aufhebung des ungerechtfertigten Verbotens rebellieren.

Sie tun das mit der Erklärung, dass sie selbstverständlich für die Freiheit der Kunst seien : dass jeder andere Film geeigneter gewesen wäre, die möglicherweise vorhandene Untauglichkeit der Zensur zu exemplifizieren, und dass es bedauerlich sei, dass mit " Lady in a Cage " nunmehr ein Präzedenzfall geschaffen worden sei. Diese Argumentation ist nicht nur juristisch nicht haltbar, sie ist seltsam vor allem darum, weil sie von den Kritikern stammt. Für den Kritiker sollte die Freiheit des künstlerischen Ausdruckes ein Axiom sein.

Für die Wahrung dieser Freiheit einzutreten, wenn es sich um einen über die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Qualität bzw. deren Mängel stehenden Film handelt - wie beispielweise bei dem vor Jahren verbotenen " Rififi " von Jules Dassin -, ist ein leichtes, weil man mit Zustimmung operieren kann. Wo aber, im Künstlerischen wie im Geistigen, diese Zustimmung letzten Endes fehlt, wie im Falle " Lady in a Cage ", wird das Eintreten für die Freiheit des - selbst misslungenen - künstlerischen Ausdruckes anspruchsvoller. Es geht um das Prinzip, das eben Konsequenz fordert. Dieses Prinzip nur dann zu stipulieren, wenn Filme in Frage stehen, die einem passen, ist billig, weil die moralische Schlichtheit dabei nicht strapaziert wird. Will man mit " Lady in a Cage " das Verfehlte einer Zensur des Filmschaffens, wie sie in unserem Kanton geübt wird, aufdecken, verlangt das schon feinere Unterscheidungen als die bloss kräftig beständigen Ausrufe der moralischen Entrüstung.

SCHUESSE IM DREIQUIERTEL - TAKT

Produktion : Deutschland
 Regie : Alfred Weidenmann
 Besetzung : Pierre Brice, Jana Brejchowa, Dalila Lavi,
 Heinz Drache, Gustav Knuth, Walter Giller
 Verleih : Neue Interna

ZS. Eine Mischung von Artistenleben und Spionageagenten-Dasein. Die Idee ist nicht übel, wenn auch keineswegs neu. Zirkus-Artisten, die herumreisen müssen, eignen sich für die niedrige Spionage nicht schlecht. Die Geschichte der Jagd nach einem gestohlenen, französischen Fernsteuergerät zu erzählen, lohnt sich nicht. Selbstverständlich erfährt man erst am Schluss, wer der Täter ist, und selbstverständlich ist eine Liebesaffaire dazwischengebaut, die alles kompliziert.

Es ist der gewohnte, kleine Reisser ohne tiefere Bedeutung, leidlich dargestellt nach bewährtem Schema, ohne dass irgendetwas hervortreten würde. Für Liebhaber der Gattung denkbar zur flüchtigen Unterhaltung. Interessant ist die Besetzung auch von Nebenrollen durch bekannte Namen.

KRIEG UND WAHNSINN

(The thin red line)

Produktion : U S A
 Regie : Andrew Martos
 Besetzung : Keir Dullea, Jack Warden
 Verleih : Warner

ZS. Dass die Amerikaner, die gegenwärtig einen zähen Krieg durchstehen müssen, sich mit dem Problem des Krieges befassen, stand zu erwarten. Weniger, dass es wieder in einer niemanden engagierenden, unzulänglichen Weise geschieht.

Eine Kompanie hat den Auftrag, eine sehr schwierige, japanische Stellung zu erobern. Sie gehört einem Bataillon an, das auf verlorenem Posten steht, schlägt sich aber wie immer im Film selbstverständlich heldenhaft. Ihr Führer ist ein humaner Offizier, der bald mit dem Vorgesetzten in Konflikt gerät, da dieser ebenso selbstverständlich eine Kriegsgurgel ist, (um dann aber langsam zu einer milderen Ansicht zu kommen). Der Streit geht um den Einsatz der Truppe, der aber dadurch entschieden wird, dass die Japaner einen Ueberfall organisieren was die Leute so in Wut bringt, dass sie den Sturm selber unternehmen, wobei dann ein Kamerad den andern durch sein Selbstopfer rettet. Die Beiden waren vorher ebenfalls verkracht gewesen, da auch sie über die Frage, ob der Feind auf menschliche Behandlung Anspruch habe, uneins waren.

Alle diese Fragen sind aber ohne jede tiefe Verankerung behandelt, werden nur an der Oberfläche angetupft. Sie werden eigentlich nur in Palavern beredet, nicht bildmässig gestaltet. Die Grundfrage des Krieges wird weder positiv noch negativ behandelt ; man wollte offenbar auch die Pazifisten nicht böse machen. Dafür wird selbstverständlich individuelles Heldentum hervorgehoben, wogegen auch Pazifisten nicht viel einwenden können, denn auch sie sind ja nicht gegen Tapferkeit. Gegenüber frühern Kriegsfilmen fällt dieser stark ab, geschweige, dass er sich mit den japanischen messen könnte.



Das Paar, das nach schweren Enttäuschungen von echter Liebe erfasst wird, in " Lieber John ".