Blick auf die Leinwand

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **20 (1968)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.04.2024**

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

Bonnie and Clyde

Produktion: Amerika, 1967, Warren Beatty
Regie: Arthur Penn
Besetzung: Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard
Verleih: Warner Bros

CW. Erschüttert verlässt man das Kino. Was Arthur Penn da einem in anderthalb Stunden erzählt, geht unter die Haut, trampt auf die Zehen und lässt den Zuschauer in einer ganz eigenartigen Mischung von Berührtheit, Traurigkeit und Unterhalten-Sein zurück.

Arthur Penn (bisher unbedeutender Konfektionär in Hollywoods Traumfabrik) hat sich seit seinem ersten Film mit jenen unsterblichen Outlaw-Legenden von der Art eines «Jesse James» oder «Billy the Kid» beschäftigt. Ein Durchbruch zum künstlerischen Kino aber blieb ihm bis anhin versagt. Die seltsame Eindringlichkeit des «Bonnie and Clyde»-Stoffes jedoch scheint seine Fähigkeiten freigelegt und entfaltet zu haben, denn sein Film ragt nicht nur aus der Flut der modernen Krimis heraus, er vermag dazu noch beim längst totgesagten «amerikanischen» Film anzuknüpfen: Bei John Ford zum Beispiel oder Orson Welles.

Als am 23. Mai 1934 Polizisten des Bundesstaates Lousiana aus einem Hinterhalt in blindem Hass noch Dutzende von Kugeln in zwei bereits leblose Körper buchstäblich hineinpumpten, vertraten sie keinesfalls mehr das Gesetz, sondern übten schreckliche Rache an zwei Menschen, welche während Jahren die Polizei an der Nase herumgeführt, 18 Unschuldige ermordet, Banken geplündert und beraubt hatten: Bonnie Parker und Clyde Barrow.

Kennen gelernt hatten sich die zwei eigentlich ganz zufällig. Bonnie überraschte Clyde, als er versuchte, das Auto ihrer Mutter zu stehlen, im folgenden Gespräch bemüht sich Clyde (er ist impotent) seine Unsicherheit durch eine lässige Imponierpose zu überspielen — eine Haltung, der gerade die ihres Serviererinnen-Daseins überdrüssige und nach Abwechslung suchende Bonnie erliegen musste. Nachdem Clyde mit einer puerilen Mutprobe, einem Ladenüberfall, bei Bonnie Bestätigung und Anerkennung gefunden hat, machen sich die beiden auf den Weg. Ohne dass sie es wollen, wird aus dem leichtsinnig begonnenen Spiel blutiger Ernst: Bei einem Ueberfall greift Clyde zur Pistole und verletzt einen Menschen tödlich. Der gemeinsam begonnene Weg aus der lähmenden Langeweile des Alltags wird zur gemeinsamen Flucht, zum steten Gejagtsein. Zusammen mit Clydes Bruder Buck, dessen Frau und einem unschlüssig das Abenteuer suchenden Mechaniker haben sie bald den Ruf der gefürchteten Barrow-Gong. Systematisch überfallen sie Banken und andere, damals lediglich ausbeuterisch wirkende Institutionen und bemühen sich um eine gerechte Verteilung der Beute. Gerecht heisst bei ihnen, dass sie möglichst wenig für sich behalten, dafür aber den verarmten und erpressten Bauern und Kleinsiedlern zu helfen versuchen. Als ausgleichende Gerechtigkeit fühlen sie sich und begründen damit wohl auch ihren legendären Ruf — denn die Zeit, ein Amerika, wo Hunderttausende nach Arbeit suchten und wohl das Recht, nicht aber die Gerechtigkeit auf der Seite des Gesetzes stand, musste solchen umstürzlerischen Bestrebungen, gerade weil sie illegitim waren, positiv gegenüberstehen.

Bewusst sprengt nun Arthur Penn diesen historischen Rahmen, indem er Bonnie und Clyde mehr sein lässt, als sie in Wirklichkeit wohl waren. Bonnie ist nicht irgend ein einfältiges, schmuddliges Serviermädchen, sondern ein höchst attraktives, kluges Geschöpf. Desgleichen zeichnet er Clyde nicht als finsteren, brutalen Gangster, sondern als sympathischen, agilen und durchaus optimistischen Charakter. Jung sind sie, sie lieben sich, zeigen Freude und Humor, Bonnie schreibt Gedichte und Clyde macht Photos von seiner Bonnie. Die Irrwitzigkeit ihres Tuns ist ihnen gar nicht bewusst, es genügt ihnen, wenn sie an sich und ihre Ueberzeugung glauben können. Deshalb verlegt Penn den Schauplatz der Verbrechen nicht in den einst üblichen Asphalt-Dschungel der Grosstadt, sondern aufs freundliche, grüne, sogar schöne Land hinaus.

«Bonny und Clyde» verteilten in ihrem Irrwahn bei Banküberfällen erbeutetes Geld in jener Periode der Arbeitslosigkeit an Notleidende, was ihnen trotz ihrer Verbrechen einen menschenfreundlichen Ruf eintrug.

Geschickt setzt er Unbekümmertheit und persönliches Glück der beiden in Gegensatz zur zunehmenden Wut und Verbitterung der Polizei, trefflich weiss er die Bereiche auseinander zu halten und sie unabhängig voneinander zu steigern. Wenn er sie am Schluss brutal aufeinanderprallen lässt, dann zeigt er mehr als nur das historische Gemetzel: Er entlarvt amerikanische, zumindest damalige Mentalität, zeigt die Fragwürdigkeit jener Justiz, die es ermöglichte, dass Bonnie und Clyde wie tollwütige Hunde ohne ein Verfahren abgeschossen werden konnten und erhebt Anklage. Und diese ist wahrhaftig nicht zu übersehen.

Der Film beginnt mit einer Anzahl Photos aus dem Familienleben der Barrows und der Parkers, diese verfärben sich aber zu einem blutigen rot und weisen den Zuschauer gleich darauf hin, dass Penn im Film selbst keine authentische Schilderung geben will, sondern auf den historischen Begebenheiten eine zweite erfundene Geschichte aufbaut: Die Liebesgeschichte von Bonnie und Clyde. Zynisch mag es escheinen, wenn er zwischenhinein plötzlich wieder die verbürgte Wirklichkeit einblendet, ein Gedicht von Bonnie, um daran drastisch den Gegensatz zwischen dem Leben der beiden und dem, wie sie es laut Polizeiakten geführt haben sollen, aufzuzeigen.

Warren Beatty, gleichzeitig Produzent, gibt den Clyde in einer faszinierenden Mischung von Westerner und gutem Filmgangster, Faye Dunaway steht ihm als etwas ordinäre impulsive aber schöne Gangsterbraut in keiner Weise nach — das teilweise zurückhaltende Spiel der beiden trifft genau den Ton zwischen echter Beziehung und blossem, durch gleiches Schicksal aneinander-gekettet-sein. Bild und Schnitt bleiben durchaus im Konventionellen, unterliegen keinen optischen Spielereien, sind jedoch sauber und perfekt ausgeführt. Gerade diese Schlichtheit im Bild, das oft kalt und unberührt anmutet, dazu die streng nach dramaturgischen Gesetzen erzählte Handlung machen den Film zu dem, was amerikanische Kritiker nach der Erstaufführung so lobten: Zum gescheit und hinreissend formulierten «amerikanischen» Gangsterfilm mit Hintergrund und sozialkritischen, motivierten Bezügen — eine Filmgattung, die man längst für verloren geglaubt hatte.

Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiss

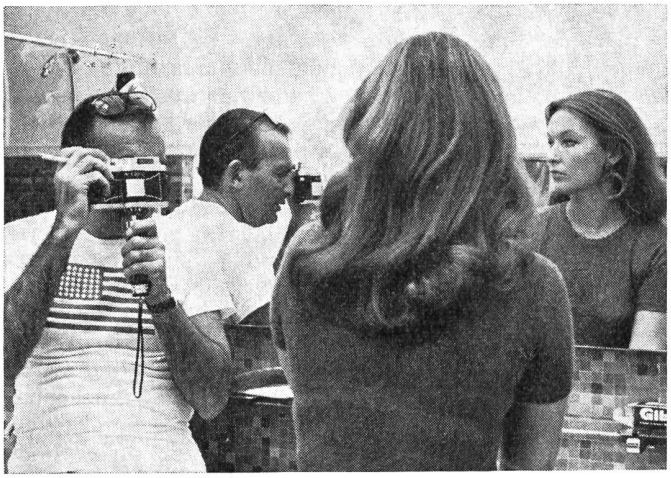
(Deux ou trois choses que je sais d'elle)

Produktion: Frankreich, 1967
Regie: Jean-Luc Godard
Besetzung: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret
Verleih: Ideal-Film, Genf

uj. 13 Filme hat Jean-Luc Godard in seiner steilen, siebenjährigen Karriere gedreht. 13 Filme, die für viele eine Erneuerung, eine Revolution des Filmschaffens und damit die Auflösung der bisherigen Erkenntnisse und Erfahrung der erst 70jährigen Kunstgattung bedeuten. 13 Filme aber auch, die den weitaus grössten Teil des Filmpublikums in Ratlosigkeit versetzen, weil er der Bildsprache und den Intentionen des französischen Filmschöpfers nicht mehr zu folgen vermag. Es mag an dieser Stelle aufschlussreich sein, die Filme Godards einmal zusammenzustellen: «A bout de souffle», «Une femme est une femme», «Le petit soldat», «La mépris», «Alphaville», «Bande à part», «Une femme mariée», «Pierrot le fou», «Les carabiniers», «Masculin-Féminin», «La chinoise», «Made in USA» und «Deux ou trois choses que je sais d'elle».

Godard führt in seinem letzten Werk konsequent sowohl die von ihm geschaffene Bildsprache wie auch die thematische Linie fort. Bereits in «Le petit soldat» hat er die beschränkte Kommunikationsmöglichkeit mit den Worten unserer Sprache angedeutet. In «Deux ou trois choses que je sais d'elle» wird diese Feststellung zum zentralen Thema. Mehrere Male wiederholt er im Film die Feststellung, dass mit dem Wort die heutige Welt nicht mehr zu begreifen ist und dass die gebräuchlichen Ausdrücke den wahren Tatsachen nicht mehr gerecht werden. Die Kommunikation unter Menschen muss erweitert werden; es genügt nicht mehr, in der herkömmlichen Sprache zu reden und zu denken. Seine Filme, vorab der letzte, sind Versuche, die Kommunikationsmittel zu erweitern, eine neue Sprache zu schöpfen. Als Mittel dazu dient ihm der Film, dessen Ausdrucksmöglichkeiten er in einer ganz neuen Weise manipuliert. Hier liegt der Grund für das «Versagen» des Publikums vor Godards Filmen; das Erlernen einer neuen Sprache ist ein langwieriger Prozess. Selbst die eifrigsten Schüler des neuen Sprachschöpfers begreifen wahrscheinlich nur bruchstückhaft, was der Lehrer ausdrücken will. Dies äussert sich in der Uneinigkeit der Interpretationen von Godards Filmen, wie auch in der Tatsache, dass sein neuer Film- und Ausdrucksstil zwar oft nachgeahmt, jedoch noch nie in der ganzen Konsequenz erreicht oder gar weitergeführt wurde. Ob die angestrebte neue Sprache (man müsste auch dafür einen neuen Begriff finden) sich verbreiten wird und ob sie tatsächlich mithilft, die Welt besser zu begreifen und damit auch zu bewältigen, das wird sich erst in vielen Jahren erweisen. Erst dann wird auch die Frage gelöst sein, ob Godard ein Genie oder ein Scharlatan ist.

Es ist klar, dass deshalb jede Analyse von «Deux ou trois choses» bestenfalls ein Suchen, vielmehr ein Tasten nach dem Willen und der Aussage des Künstlers bleiben kann. Und es ist im Grunde recht aufschlussreich, wie sehr sich der Rezensent bei diesem Tasten an die herkömmliche Bedeutung der im Film gesprochenen Worte halten musste. Soviel steht fest: Godard hat die Idee zu seinem Film aus einer Reportage einer grossen Pariser Zeitung gewonnen. Dieser Artikel führte ihm vor Augen, dass jedermann, der in der Grosstadt leben will, sich auf irgend eine Weise prostituieren muss: zum Beispiel, indem er, allein um leben zu können, einer Arbeit nachgehen muss, die ihm nicht zusagt. Gezeigt wird die Situation am Modellfall der Protagonistin (Marina Vlady), die sich gelegent-



Mit seiner neuen Filmsprache versucht Godard in «2 oder 3 Dinge, die ich von ihr weiss» eine anarchistische Idee der Freiheit zu demonstrieren, wobei es beim Versuch bleibt. Hier die Hauptdarstellerin Marina Vlady.

lich prostituiert, um ein Leben mit mehr Annehmlichkeiten führen zu können. Doch die Lebensweise der «Heldin» steht nicht losgelöst da. Godard gibt ihr einen «Sitz im Leben», er stellt sie in die Umwelt hinein, die er mit zwei weiteren Modellfällen illustriert: mit dem Grossraum Paris und dem Vietnamkrieg. «Mein Film will ein paar Lehrstunden über die Industriegesellschaft erteilen», sagte der Regisseur. Die veränderte Lebensweise in den Grosstädten und ihren Satelliten erfährt eine knappe Analyse. Es wird gezeigt, wie der Mensch in dieser monströsen Umgebung beeinflusst wird. Vermassung, Werbung, der Ueberfluss an Konsumgütern und Vergnügungen, die schreienden Farben und Signale, Sex und Erotik hinterlassen bei den Menschen tiefe Spuren, ohne ihrem Leben einen Inhalt zu geben. Sie leben nur noch, weil Herz- und Lungenkreislauf funktionieren. Godard denkt über diese Situation nach; der geflüsterte Kommentar, das ist die Stimme des Filmschöpfers selbst. Zwei oder drei Dinge hat er über «sie» erfahren. «Elle», das ist Paris, das ist die Protagonistin und das ist vielleicht auch der Krieg in Vietnam.

Godard stellt in seinem Film, der sich der Fernsehtechniken, der knappen, optischen Signale und der Interviews bedient, mancherlei in Frage: den Krieg, wobei er allerdings allzu stark vereinfacht, den Fortschrittsglauben, das System der Industrie- und Konsumgesellschaft, das Wort und die «alte Moral». Er entzieht damit dem Menschen seine hergebrachten Lebensstützen und gibt ihm dafür eine neue: die absolute Freiheit. Jeder soll tun und lassen können, was ihm gefällt. Die Gefangenschaft im System führt seiner Meinung nach zur Prostitution in irgendeiner Weise. Sind die Voraussetzungen für diese «neue» Moral in der heutigen Welt geschaffen? Hat sich der Autor des Filmes überlegt, welche ethischen Eigenschaften der einzelne Mensch zur Realisierung dieser Idee mitbringen müsste? Ist ein Leben in der Gemeinschaft ohne eine durch ein System, eine Ideologie oder Religion gegebene Ordnung überhaupt möglich? Das sind die Fragen, die der Film dem Zuschauer stellt. Die pessimistische Haltung des Films lässt ahnen, dass Godard selbst nicht glaubt, die Konventionen dieser Welt sprengen zu können.

Minirock und Kronjuwelen

(The jokers)

Produktion: England, 1967
Regie: Michael Winner
Besetzung: Michael Crawford, Oliver Reed
Verleih: Universal

CS. Nachdem Michael bereits aus Cambridge hinausgefeuert worden ist, wird er nun auch noch aus der Royal Army hinausgeworfen. Beide Male hat er es am unerlässlichen Ernst diesen ehrwürdigen Institutionen gegenüber fehlen lassen. Und nun findet Michael in seine sehr arrivierte Familie und zu seinen englisch-stoisch-pikierten Eltern zurück und berät mit seinem Bruder, was jetzt zu tun sei. David, der Bruder, ist ein bekannter Innenarchitekt und verbringt seine Tage damit, Chelsea mit modernistischen Tapeten zu bekleben. Trotzdem findet er, er sei zu Höherem berufen. Die Brüder verbringen ihre Tage nun damit, den ganz grossen Coup herauszufinden, der sie über Nacht zu Nationalhelden machen könnte. Schliesslich und auf einer Party, wo sich Mini-Jupe und Pop mit einer müde an Ort tretenden Bourgeoisie mischen, verfallen die Brüder auf den Gedanken, die englische Nation an ihrem neuralgischsten Punkt zu treffen: den Kronjuwelen im Tower. Nicht dass sie stehlen wollen, um sie zu behalten oder zu versilbern. Sie wollen überhaupt keinen Profit, sondern sie wollen ein nicht kriminelles Verbrechen verüben, indem sie einen Schatz rauben, der eine Illusion ist . . .

Diebstahl der englischen Kronjuwelen im Tower ist Gegenstand der witzigen, römischen Filmkomödie «Minirock und Kronjuwelen».

Für Winner, der auch das Drehbuch verfasst hat, ist das Ganze ein Lausbubenstreich, der eine Nation in ihrer Stagnation blosstellt. Es ist ein ungemein witziger, rascher, treffender Film mit sehr viel wachem Sinn für das Groteske des Alltags, der Routine, der Tradition, der Langeweile, des Scheins im englischen Dasein zustande gekommen, dessen Ironie in der Besetzung der Rollen aufblitzt. Jede Rolle ist sozusagen unüberhörbar besetzt. Und in einem wundervoll erhaltenen Interieur, das täglich peinlich abgestaubt wird, und in dem alle Stile Englands harmonisch durcheinanderwogen, setzen nun die Brüder ihren Plan in Aktion um. Die bürgerliche Welt erscheint als ein völlig geheimnisloses Gebilde, das sich durch einige entschlossene Handgriffe in Verwirrung bringen lässt. Als erstes tritt «Red George» auf den Plan, nämlich Michael, der in Cockney-Englisch der Polizei mitteilt, in 48 Minuten werde am Albert Memorial eine Bombe bumsen. Red George gilt sofort in aller Mund als «bloody communist», und da das Albert Memorial ein heiliger Schrein ist, rast die Polizei sogleich los. Die zweite Bombe, die gleichfalls nicht hochgeht, findet sich am Löwenkäfig im Zoo und die dritte in einer Damen-Toilette mitten in London. Doch nun gerät der Tower in die Optik, der Tower als Objekt augenloser Touristen, die ständig herum photographieren, und im Innern des Towers wird dann die lächerliche Zeremonie mit Bärenmützen, «Beefeaters» und der allnächtlichen Schlüsselübergabe genüsslich vorgeführt.

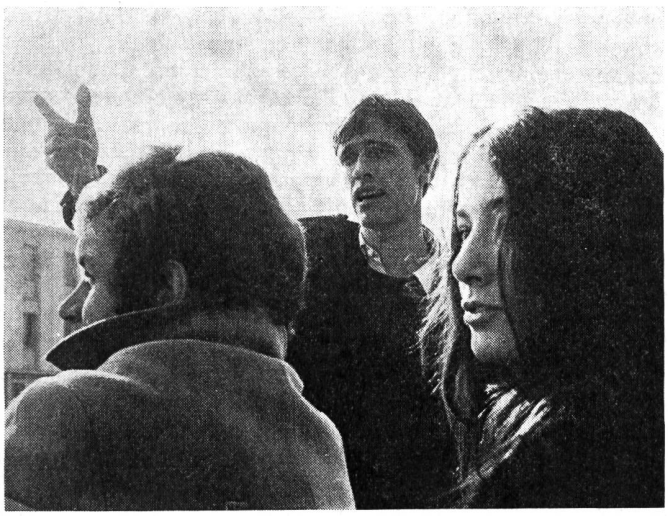
In ständiger englischer Unterkühlung werden nun Einbruch, Raub der Kronjuwelen und die «Zerrüttung der Nation» geschildert. Winners Regie ist voll unauffälliger und sehr wirksamer Gags, und nach dem Raub setzt der Pointenregen erst richtig ein. Der ganze Sensationsjournalismus, der Front-Page-Mythos, das Eintagsheldentum und die bürokratische Bewegungslosigkeit, die sogleich in Hysterie

umzuschlagen geneigt ist, werden subtil und doch schlagend durchlöchert. Aehnliches gilt für das Vokabular und die Versatzstücke der Kriminalfilme; all dieses längst verbrauchte Déjà-vu wird hier voll englischen Hohns vorexerziert. Winner liefert ebenso vielschichtige wie maximale Unterhaltung. Tatsächlich ein englischer Spitzenfilm.

Wait Until Dark
(Warte bis es dunkel ist)

Produktion: USA, 1967
Regie: Terence Young
Besetzung: Audrey Hepburn, Alan Arkin, Efrem Zimbalist, Jr., Richard Crenna, Jack Weston
Verleih: Warner Bros.-Seven Arts

xb. Terence Young, der als Inszenator der Bond-Filme zu weltweiten Erfolgen kam, hat für einmal den Agenten und dem gigantischen Aufwand entsagt und sich mit der Adaption eines Bühnenstückes von Frederick Knott gleichwohl als fesselnder Regisseur bestätigt. Die Spannungselemente seiner neuesten Arbeit bezieht er wesentlich aus dem Entschluss, den Film, abgesehen von der knappen Exposition, in einem einzigen Raum spielen zu lassen. Die räumliche Beengung und die damit symbolisierte Ausweglosigkeit reflektieren präzis die Gefühle und Aengste einer jungen Frau, der eine Rauschgiftbande mit List und dann mit Gewalt eine mit Herion gefüllte Puppe zu entreissen versucht. Die dichte Handlungsatmosphäre erfährt eine zusätzliche Steigerung: denn Susy ahnt zunächst nichts von den Drogen und zum zweiten bleiben ihr die Umweltsgeschehnisse verborgen, weil sie blind ist. Die Kaltblütigkeit der Gangster wird solcherart trefflich akzentuiert. Aber nicht nur dies: durch die Gestaltung, die der prägnanten Zeichnung vertraut, gewinnt der Film den Charakter eines geschlossenen Kammerspiels, dessen Formen sich für das hier offenbarte Drama als adäquat erweisen. Das raffinierte Kalkül gipfelt in den letzten, völlig dunkeln Filmminuten, in der Finsternis, in der die Frau ihre Gegner mit Blindheit schlägt. Der Thriller im besten Sinne des Wortes scheitert jedoch, weil die Sentimentalität einbezogen, weil mit betulicher Rührung auf das Erbarmen mit der Invaliden gezielt wird. Der Film nimmt den Stilbruch in Kauf und wandelt das spannende Mitleiden des Betrachters zum falschen Mitleid.



Christian Liardet entwirft in «Et ci c'était à refaire» ein heiteres, präzises Mädchenportrait, den Konflikt zwischen Elternhaus und eigenem Leben subtil antönend.

Diese Besprechungen können auch auf Halbkarton separat bezogen werden. Abonnementszuschlag Fr. 4.—, vierteljährlicher Versand. Bestellungen mit Postkarte bei der Redaktion.

Die Besprechungen können auch separat, ohne die Zeitung, abonniert werden zu Fr. 10.— jährlich

Der zerrissene Vorhang (Torn curtain)

Produktion: USA, 1966 — Regie: Alfr. Hitchcock — Besetzung: Paul Newman, Lila Kedrowa, Julie Andrews, Hansjörg Felmy — Verleih: Universal

Gewohnter Hitchcock-Reisser auf der Grundlage des geteilten Deutschland, nicht einer seiner besten, jedoch gekonnt. Ein amerikanischer Physiker tarnt sich, um hinter das Geheimnis einer Formel in Leipzig zu kommen. Seine Braut kompliziert ungewollt die Sache, doch geht alles schliesslich gut aus.

Ausführliche Kritik FuR 18. Jahrgang, Nr. 26, Seite 98

Maigret und der Würger
(Maigret à Pigalle)

Produktion: Frankreich/Italien, 1967 — Regie: Mario Landi — Besetzung: Gino Cervi, Raymond Pellegrin, Lila Kerdrowa — Verleih: Ideal

Nicht überzeugend aufgebauter Reisser nach Simenon, in welchem nach Gabin erstmals Cervi den Kommissär Maigret spielt. Ein Mädchen will aus dem Milieu heraus, verrät ein bevorstehendes Verbrechen und wird ermordet. Maigret findet heraus, dass dies aus Eifersucht geschah und nicht wegen des Verrates. Clichéhaft und unwahrscheinlich.

Ein Toter bei bester Gesundheit
(The wrong box)

Produktion: England, 1965 — Regie: Bryan Forbes — Besetzung: Michael Caine, Peter Jook, Dudley Moore — Verleih: Vita

Vertreter des englischen «schwarzen Humors», mit entsprechenden Käuzen. Vertracktes Wettrennen um eine Erbschaft, zuletzt mit Leichenwagen durch London. Das Makabre wird jedoch etwas übertrieben, der Tanz mit Mord und Gräbern, Erbschaft und Särgen lässt bei allem Witz befreiendes Lachen nicht aufkommen.

Wenn es Nacht wird auf der Reeperbahn

Produktion: Deutschland, 1967 — Regie: Rolf Olsen — Besetzung: Erik Schumann, Konrad Georg, Heinz Reinecke, Marianne Hoffmann — Verleih: Rex

Eine Bande jugendlicher Gangster aus sogenannten «guten» Familien fabriziert Drogen und vermittelt Gymnasiastinnen an ältere zahlungsfähige Ehemänner, das heisst an ihre Väter. Hätte ein sozialkritischer Film werden können, doch dienten die Ansätze dazu nur zur gimpelfängerischen und oberflächlichen Verführung zu Verbrechen und Laster, ohne psychologische oder soziologische Motivierung.

Geschwisterbett

Produktion: Schweden, 1966 — Regie: Vilgot Sjöman — Besetzung: Bibi Anderson, Per Oskarson — Verleih: Rialto

Missglückter Versuch, anhand einer inzestuösen Bindung eine Frau zu sich selbst kommen zu lassen, sie von allen gesellschaftlichen Tabus zu befreien. Auf weiten Strecken geschmacklos naturalistisch, unglaubhaft und im Dekorativen stecken bleibend.

Ausführliche Kritik FuR 18. Jahrgang, Nr. 26, Seite 101

Für König und Vaterland
(King and country)

Produktion: England, 1964 — Regie: Joseph Losey — Besetzung: Dirk Bogarde, Tom Courtenay — Verleih: Rialto

Menschlicher Film mit pazifistischer Tendenz, die jedoch am untauglichen Objekt eines Deserteurs abgewandelt wird. Hervorragend gespielt, nie sentimental und doch ausdrucksstark.

Ausführliche Kritik FuR 18. Jahrgang, Nr. 27, Seite 114