

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 23 (1971)
Heft: 20

Rubrik: Filmkritik

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: 11.01.2026

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

FILM KRITIK

Rauschgift – frisch von der Leinwand

Anstelle von Kritiken zu «Panik im Nadelpark», «Himmel und Hölle» und anderen Filmen der Rauschgift-Problematik

Mit Haschisch, Marihuana, LSD und Opium wird nicht nur in düsteren Beizen, in Bahnhof-toiletten und in verruchten Hinterhöfen gehandelt. Auch auf den makellos reinen Leinwänden der Kinos verkauft sich Rauschgift anscheinend so gut, dass immer mehr Filmern mit Feingefühl oder bloss mit Geschäftssinn und untrüglicher Spürnase an dieses Allerweltsthe-ma herangehen und es mit ihrem ganzen technischen Können einzufangen suchen. Der eine macht in romantischer Love-Story-Manier und legt das Hauptgewicht auf den Menschen; der andere wühlt in der Trickkiste und lässt die buntesten Farborgien auf die Zuschauer los, um ihnen damit einen Eindruck des sogenannten High-Seins zu vermitteln: hier liegt der Schwerpunkt eindeutig auf Rauschgift selbst. Wesentlicher als diese Äusserlichkeiten scheinen indessen die inneren Beweggründe zu sein, die einen ernsthaften Filmschaffenden dazu bewegen, sich dieses Themas anzunehmen. Das «Medium» Rauschgift könnte eine neue künstlerische Sprache und Ausdrucksform für einen gestaltenden Men-

schen darstellen. Meistens ist es jedoch der soziale Aspekt, der Drehbuchautor und Regisseur in Bann schlägt, das menschliche Drama also, hervorgerufen durch eigenes Verschulden, deshalb doppelt lastend. Dass als dritte Möglichkeit der Auseinandersetzung mit dem Rauschgiftproblem der Film sich auch aufklärerischen, missionarischen und schulischen Bestrebungen anbietet, liegt in seiner Natur.

«The Panic in Needle Park» führt den Zuschauer in einen Kreis von Heroin-Süchtigen. Dem Regisseur liegt es dabei fern, diese Marionetten der Sucht zu analysieren und in wissenschaftlichem Sinn auf ihre Fälle einzugehen, gleichsam ihre Chancen ausmessend. Der «Needle Park» in der Westside von New York ist für ihn Ort der Handlung für einen auf das Künstlerische und auf hohe schauspielerische Qualität ausgerichteten Film – für einen Spielfilm. Er montiert seine Kamera gleichsam in den Augen des süchtigen Paares, Helen und Bobby, um so die Welt des Drogenabhängigen wirklichkeitsnah zeichnen zu können. In der Abhängigkeit, durch welche die menschlichen Charaktere überdeckt und alle Süchtigen zu hungrigen und dürstenden Wildtieren erniedrigt werden, die einander zumindest symbolisch zerfetzen können – in dieser Abhängigkeit, die selbst Liebe zerstört, gipfelt das Bild des Regisseurs, zu dem er durch die Tragödien inspiriert wurde, die unter den Süchtigen immer dann aufbrechen, wenn die Polizei grosse Transporte abfängt und damit den Heroin-Nachschub in Frage stellt.

Auch in «Vejen til helvede» steht ein Paar in der Mitte des Geschehens: Eva und Arne. Die beiden dienen indessen nur als Demonstrationsobjekte. Der Film ist so unfilmisch wie möglich, dafür um so schulmeisterlicher gemacht. Die Liebenden finden in einem kleinen Hasch-Trip Ersatz für den verbotenen gemeinsamen Weekend-Ausflug und damit für die unterdrückten intimen Beziehungen. Von

The Panic in Needle Park
(Panik im Nadelpark)

Produktion: USA, 1970

Regie: Jerry Schatzmann

Darsteller: Kitty Winn, Al Pacione

Verleih: 20th Century Fox, Genf

Vejen til helvede

(Himmel und Hölle)

Produktion: Dänemark/Norwegen, 1970

Regie: Oyvind Vennerød

Darsteller: Sigrid Hunn, Lillebjørn Nielsen

Verleih: Alexander-Film, Zürich

Taking Off: siehe ZOOM 12/1971

Joe: siehe ZOOM 11/1971

Le chemin à Katmandou

(Der Weg nach Kathmandu)

Produktion: Frankreich, 1969

Regie: André Cayatte

Darsteller: Renaud Verley, Jane Birkin,

Elsa Martinelli, Serge Gainsbourg

Verleih: Monopole Pathé-Film, Genf

Easy Rider: siehe «Film und Radio»
3/1970 und 4/1970

dieser Startflagge aus fressen sich die beiden durch das ganze Rauschgiftsortiment und machen darüber hinaus sämtliche Stadien der Entwicklung zu Kriminalen durch. Erst der Tod setzt dieser aufdringlichen und wenig wirklichkeitsnahen Art von Aufklärung ein Ende: Arne schwingt sich als Traumvogel vom Hotel-dach in den Tod auf dem Pflaster; Eva, zur Strassendirne erniedrigt, verfällt dem Wahnsinn. In der Information liegt tatsächlich eine Chance, aber die Information muss wahr und hart sein, muss direkt an den Zuschauer gebracht werden – nicht über eine Geschichte, die wohl wahr sein könnte, nicht aber wahrhaftig wirkt.

Da ist mir das Amerikabild in «Taking off» von Milos Forman lieber, bei dem auch vor dem Rauschgiftproblem der Humor nicht ganz versiegt. Nicht nur wird hier gleich ein «Verein der Eltern entlaufener Kinder» vorgestellt – diese Eltern lassen sich auch noch, um mehr Verständnis für die Jugend zu erhalten, im Rauchen von Marihuana unterrichten. Dass die scheinbar süchtige Tochter schliesslich ihre Eltern nackt auf dem Tisch tanzend wiederfindet, mag zwar ein übler Scherz sein; in seiner Wirkung trifft er jedoch genau ins Schwarze: Das Rauschgiftproblem ist fast immer auch ein Generationenproblem.

Auch John G. Avildsen ist dieser Meinung – allerdings ganz ohne Humor. Sein Film «Joe» hat alles für einen Psycho-Thriller. Vor allem wird hier der Hass der älteren Generation gegen die Jungen festgehalten, die nicht zuletzt mit dem



Kitty Winn – am diesjährigen Filmfestival in Cannes als beste Schauspielerin ausgezeichnet – und Al Pacione in «The Panic in Needle Park»

Rauschgift das hergebrachte Weltbild vernichten. Es ist nicht der Süchtige, sondern ein Vater, der hier gewalttätig wird und den Freund und Rauschgift Händler seiner Tochter umbringt. Auf diesen Mord folgt bezeichnenderweise nicht Erpressung von seiten eines Mitwissers, sondern Anerkennung. Joe, der Eingeweihte, bietet dem reichen, eben zum Mörder gewordenen Werbefachmann Compton sogar seine Arbeiterhand zur Freundschaft – zu einer Freundschaft des Hasses und Verderbens, die schliesslich zu einem sinnlosen Niederknallen einer Hippie-Kommune führt. Joe, der Durchschnittsbürger, der sein Denk- und Lebensschema, sein erschreckendes Ordnungs- und Gewaltprinzip bis zum Blutbad verteidigt, ist dabei die einzige konsequent durchdachte Figur des ganzen Films – leider.

«*Le chemin à Katmandou*» beginnt auch für den französischen Altmeister André Cayatte beim Generationenkonflikt. Sein Werk muss indessen als eine Mischung von Kulturfilm, Reklame für Ferien in Nepal, Werbung zugunsten der Entwicklungshilfe und Aufklärung über die Gefahren des Rauschgifts – des Hippietums ganz allgemein und eines Trips an den Fuss des Himalaya im besonderen – bezeichnet werden. Süchtigkeit vor malerischem Hintergrund, Bekehrung vom Rauschgift-Saulus zum Entwicklungs-Paulus und schliesslich gutverkäuflicher Krimi-Stil werden mit Liebe zu einem Sentimentalcocktail gemischt, der seinesgleichen sucht und das falsche Bild mit den aufgewühlten Emotionen in bare Münze umsetzt. Die Jungen, welche selber mitten in der Rauschgiftproblematik stecken, sehen die Verhältnisse bedeutend klarer.

Aufrichtig bis ins letzte wirkt dagegen «*Easy Rider*» von Denis Hopper. Hier wurde ein Film zum Dokument einer neuen Lebensauffassung – zu einem Dokument der Wahrheit.

Der Katalog der Rauschgiftfilme liesse sich beliebig verlängern; er liesse sich auch ausdehnen auf experimentelle Filme, auf Underground-Cinema und – mit «*Haschisch*» und «*Lune avec les dents*» – gar auf Schweizerisches. Eine Frage allerdings würde auch diese umfangreichere Filmgalerie nicht klären: wo liegt bei allen diesen Werken die Grenze zwischen Information über das Rauschgiftproblem und Verführung zum Selbsterproben?

Fred Zaugg

Une Fille nommée Amour

Produktion: Frankreich, 1969

Regie: Sergio Gobbi

Darsteller: Marie-France Boyer, Daniel Moosmann

Verleih: Starfilm, Zürich

Sergio Gobbi scheint eine Vorliebe für die Darstellerin Marie-France Boyer und für vertrackte psychologische Fälle zu haben. Bereits in «*L'Etrangère*» feierte er die

blonde Schönheit der Französin. Dort spielt sie eine junge Frau, die aus der Pariser City in die Banlieue flieht, in das Haus eines Schriftstellers gerät, dessen Geliebte wird und sein bisheriges Dasein fast aus den Angeln hebt – bis sich am Schluss ergibt, dass die Frau eine seelisch gestörte Kindsmörderin ist, die einer Klinik entrannt.

Das gleiche Schema findet sich in «*Une Fille nommée Amour*». Wieder kreiert Regisseur Gobbi seine Lieblingsschauspielerin zur blonden Schönen, die unentwegt ihre Haarmähne flattern lässt – diesmal in Cannes. Wiederum befindet sich die Heldin Corinne in der Eingangssequenz auf der Flucht – diesmal allerdings nicht panikbesetzt, sondern spielerisch vor einem Freund. Corinne flieht, will sich nicht einholen lassen, eilt schliesslich zu ihrem Wagen, wird vom Freund auf dem Motorrad verfolgt und erleidet in der Hitze der Verfolgung einen schweren Unfall. In der nächsten Einstellung sieht man Corinne gelähmt, an einen Rollstuhl gefesselt, in einer modischen Dachwohnung, die sie mit ihrer Schwester teilt. Im folgenden wird die junge Darstellerin von der Regie überfordert: sie hat die vitale Frau zu spielen, die zum Nichtstun verurteilt ist, während in Cannes der Karneval abläuft. Hübsch zu sein und die Haare flattern zu lassen genügt für diese Rolle nicht! Hinzu kommt, dass Gobbi nun Corinnes seelische Verwirrung und ansteigende Verwahrlosung optisch umzusetzen sucht: Plötzlich wechselt ein Rosenbouquet auf dem Tisch seine Farbe; der Raum entleert sich, die Möbel verschwinden, Corinne windet sich im Rollstuhl inmitten eines enger werdenden Raumes. Marie-France Boyer verfügt nicht über jene Mimik und Gestik, die Seelenpein überzeugend ausdrücken können. Um doch am Karneval teilzunehmen, greift Corinne zum Fernglas und wird Zeuge eines Mordes an einer Party: ein weisser Pierrot erschlägt einen Harlekin. Auf der Flucht vor seinen Verfolgern landet der junge Mann in Corinnes Wohnung. Sie «benützt» ihn auch gleich, was Gobbi in einer verschämten Liebesszene zeigt. Im folgenden Motiv – Corinnes Sehnsucht nach dem weissen Pierrot – sucht der Regisseur auch einige traumhaft-absurde Elemente unterzubringen. Von der Polizei quer durch Cannes verfolgt und schliesslich angeschossen, stirbt der Mann auf einer Balustrade über Corinnes Wohnung. Ihr Entsetzensschrei löst die Schlusswendung aus: sie erwacht im Klinikbett nach ihrem Unfall, mit einer leichten Armwunde – das Ganze war nur ein Alptraum. Auf der übermühten Heimfahrt nach der Entlassung aus dem Spital stoppt sie den Wagen – wer geht über den Fussgängerstreifen? Der junge Mann aus ihrem Traum...

Gobbis Griff in die Hintersinnigkeit des Psychischen überzeugt deshalb nicht, weil er alle seine Motive bloss als Versatzstücke eines Unterhaltungsfilms benützt. Der Streifen bleibt vor allem auch deshalb durchschnittlich, weil Marie-France Boyer nicht mehr als ein hübsches Ding ist, das sich seiner Rolle nicht gewachsen zeigt.

C. R. Stange

Someone behind the Door

(Einer hinter der Tür)

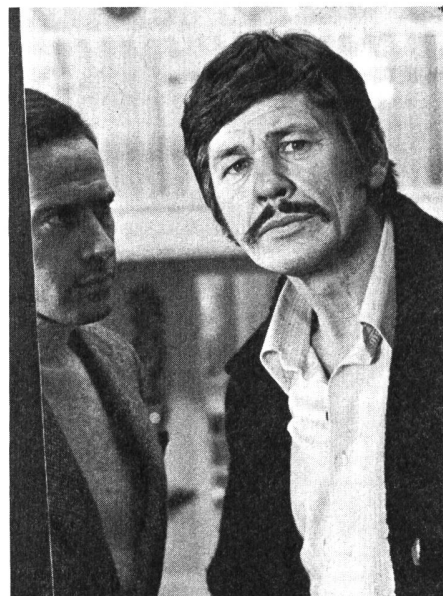
Produktion: Frankreich/Italien, 1971

Regie: Niklaus Gessner

Darsteller: Charles Bronson, Anthony Perkins, Jill Ireland

Verleih: Idéal-Film, Genf

Dem Schweizer Regisseur Niklaus Gessner («*Un million dans un billard*», «*12 + 1*») stehen offenbar Stars und Gelder des internationalen Filmgeschäfts in reichlichem Ausmass zur Verfügung. Leider aber rechtfertigt das Ergebnis im vorliegenden Film den Aufwand in keiner Weise. Gessners dilettantisch angelegte Kriminalgeschichte langweilt den Besucher vom Anfang bis zum Schluss.



Mehr Trivial- als Kriminalfilm: Niklaus Gessners «*Someone behind the Door*» mit Charles Bronson und Anthony Perkins

Ein junger, gutaussehender Chirurg (Anthony Perkins) nimmt einen an Gedächtnisschwund leidenden Patienten (Charles Bronson) nach Hause und lässt ihn ein – fast – perfektes Verbrechen begehen. Bis es soweit ist, verbringen die beiden zwei herbstliche Tage in der Villa des Arztes an der Südküste Englands und vertreiben sich die Zeit durch unruhiges Herumgehen im geräumigen Wohnzimmer... Man wird den fatalen Eindruck nicht los, dem Kriminalspiel einer mittelmässigen Laienbühne beizuwohnen, deren Regisseur zu viele Fernsehkrimis gesehen hat und nun glaubt, Hitchcock nachzuahmen müsste nicht allzu schwierig sein. Immerhin fragt man sich schliesslich, ob diesem Film wenigstens ein Unterhaltungswert zukommt. Über die Legitimität von Unterhaltungsfilmen braucht man sich wohl nicht mehr zu streiten. Doch darf man von einem solchen Film mit Fug erwarten, dass er gewissen Mindestan-



forderungen gerecht wird. Zumindest soll das Publikum seinen Spass haben. Wenn aber – wie in «Someone behind the Door» – ein Regisseur beachtlichen Namens mit Schauspielern von internationalem Ruf einen Film in die Kinosäle bringt, bei dem nichts zu stimmen scheint, darf man sich nicht wundern, wenn auch gutartige Kinokunden nicht vom Fernsehapparat wegzulocken sind. Dass in diesem missglückten Streifen auch berühmte Schauspieler eher lustlos agieren, ist nicht weiter verwunderlich. Schade, man hätte sie gern in guten Rollen gesehen!

Kurt Horlacher

Les Mariés de l'An Deux

Produktion: Frankreich/Italien, 1971
Regie: Jean-Paul Rappeneau
Darsteller: Marlène Jobert, Jean-Paul Belmondo, Laura Antonelli, Sami Frei, Pierre Brasseur
Verleih: Impérial, Lausanne

Ein Film, der gekonnt ein Grundmotiv der französischen Romantik belebt: das «cape et épée»-Drama. Bereits in «La Vie au Château» hat Jean-Paul Rappeneau genüsslich und ironisch die Requisiten der französischen Vergangenheit in Bewegung versetzt: malerische Aufnahmen stilvollendeter alter Bauten, stille Parks, makellos eingerichtete alte Interieurs, das Ganze vermischt mit dem verdriesslichen Snobismus der heutigen Moderne. Im vorliegenden Film jagt Rappeneau ein widerstrebendes Paar zwischen die feindlichen Parteien der Französischen Revolution, die Jakobiner und die Royalisten.

Im Mittelpunkt steht diesmal ein junger Franzose, der aus Amerika heimkehrt, um sich rasch von seiner Frau scheiden zu lassen und dann ebenso rasch nach Amerika zurückzukehren, wo eine reiche Plantagentochter auf ihn wartet. Mit einem

«Les Mariés de l'An Deux»: ein witziges Werklein des Franzosen Jean-Paul Rappeneau, ein Film wie geschaffen für Marlène Jobert und Jean-Paul Belmondo

Schiff voller Weizen fährt er in das von der Revolution aufgerührte, hungernde Nantes ein und gerät sofort in Schwierigkeiten. Erst als Spion verdächtigt und fast schon zur Guillotine verurteilt, wird er als Retter entdeckt und als Held gefeiert, gerät dann ausserhalb der Stadt in die Hände der Royalisten, bei denen er seine Frau entdeckt: eine kleine Bürgerstochter, die schon immer für den Adel geschwärmt hat.

Ohne es an Tempo und Spannung fehlen zu lassen, zeichnet Regisseur Rappeneau wiederum genüsslich die einzelnen Figuren: die exaltierten Revolutionäre in Nantes vom Typ «l'ami du peuple», jene Mischung von Idealismus und Begeisterung, blitzartiger Brutalität und Korruption; draussen in den Wäldern die steife Aristokratie, die beim Ball in der Scheune auf Etikette macht, jeden Titel memorisiert und nach dem Genuss der Stunde jagt. Der fleissig fechtende und boxende Jean-Paul Belmondo, die widerspenstig kreischende Marlène Jobert, die voll entfaltete Pracht von Perücke und Kostüm, Kutsche und Ornat, das wirre Hin und Her einer inbrünstigen Revolution, die kein Mensch zu übersehen und richtig einzuschätzen weiss – und dazwischen dieses Ehepaar, das, je heftiger es auseinanderstrebt, desto inniger zusammenkommt. Rappeneau ironisiert die jeweils peinlich genau aufgebauten und glänzend inszenierten Szenen; er hat einen reinen Unterhaltungsfilm im prunkenden Milieu der «Grande Nation» gedreht, der in der vollen napoleonischen Ära endet: das sich unentwegt streitende Ehepaar landet schliesslich im höchsten Rang der napoleonischen Hierarchie: Belmondo wird «Maréchal de France», und der Film schliesst mit dem Bild des goldbestickten und Empireroben tragenden Ehepaars vor dem Hofmaler. Dem Regisseur gelingt ein Farbfilm, der bei gekonnter Rollenfüh-

rung vibrierende Spannung und kalte Ironie vereinigt – ein sehr amüsantes Produkt der nachgaullistischen französischen Filmindustrie.

C. R. Stange

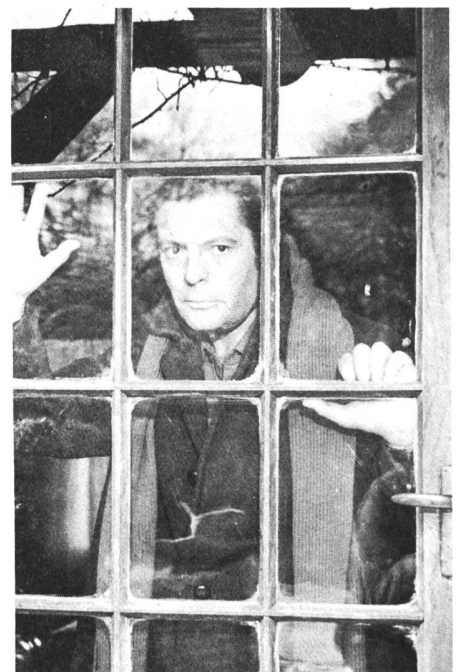
Giochi particolari

(Der Voyeur)

Produktion: Grossbritannien/Italien, 1970
Regie: Franco Indovina
Kamera: Antonio Zavattini
Musik: Ennio Morricone
Darsteller: Marcello Mastroianni (Sandro), Virna Lisi (Ehefrau), Timothy Dalton (Fremder)
Verleih: Warner Bros., Zürich

Ein Mann hat genug: von seinem bisherigen Leben, das offenbar in wohlgeordneten Bahnen verlaufen ist, von der Grossstadt und ihren maskenhaften Menschen; auch das Verhältnis zu seiner Gattin ist gestört. Sandro geht keiner geregelten Arbeit mehr nach, lebt aber dank Vermögen in grossbürgerlichem Milieu. Auf einem englischen Landsitz versucht er seine Ehe wieder ins Lot zu bringen: er scheitert an seiner überspitzten Egozentrik. Das Paar nimmt einen fremden Autostopper bei sich auf, und Sandro drängt durch sein Verhalten Gattin und Fremdling in eine Liaison. Sandro kommt, aus einer Laune heraus, zu einer Schmalfilmkamera, experimentiert und filmt geradezu zwanghaft, so dass er allmählich zum Voyeur wird. Da sein Verhältnis zur Umwelt im höchsten Masse gestört ist, erlebt er seine Umwelt nur noch durchs Objek-

In überspitzter Ichbezogenheit eingeschlossen und daran zerbrochen: «Der Voyeur», überzeugend verkörpert von Marcello Mastroianni



tiv; sogar sich selbst erfährt er hauptsächlich im hausgemachten Film.

«Giochi particolari» ist ein ärgerlicher Film: Ein durchaus interessantes Thema – der Kommunikationsverlust eines Menschen – läuft in phrasenhafter Nachdenklichkeit leer; die Suche nach einem Sinn des Lebens, verbunden mit dem Ergründen der Identität, erschöpft sich in geschmacklicher Spielerei und floskelhafter Selbstquälerei. Marcello Mastroianni, der Inbegriff des suchenden, zweifelnden Intellektuellen, wirkt wie eine Karikatur seiner selbst. Diese «besonderen Spiele» geben einen mühsamen, allzulangen Film ab, der besser etwas weniger «besonders» ersonnen worden wäre.

Urs Mühlemann

FESTIVALS

Pesaro

Ein internationales Filmfestival, das sich erlauben kann, zu enttäuschen

«Zum erstenmal in diesem Jahrhundert, und vielleicht zum erstenmal seit Jahrhunderten überhaupt, erkennen die Menschen allmählich, dass man, wenn man etwas sagen will und dies mittels einer didaktischen Erklärung tut, in den meisten Fällen eher Widerstand als Zustimmung findet.» An diesen Satz (der von Peter Brook und Antonin Liehm stammt) hatte man sich dieses Jahr in Pesaro öfter, als einem lieb war, zu erinnern: tatsächlich brauchte man bei etlichen Beiträgen lediglich die Inhaltsangabe zu kennen, um sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die ganze didaktische Langeweile sämtlicher Phrasen und Programme auszudenken. Stichproben genügten jeweils, um auch die Armut des Bildes, die Phantasielosigkeit der Gestaltung bestätigt zu finden. Was sich nicht ständig verändert und erneuert, was sich nicht unentwegt erbarmungslos selbst in Frage zu stellen vermag, ist tot – auch im Film.

Die Entdeckung: Oshima

Jene, die mit ihrer Dogmenhaftigkeit und Lustfeindlichkeit eine beängstigend reaktionäre Starre entblößen, hielten sich vielleicht mit Vorteil an Oshima, der meint: «Eine als richtig bezeichnete politische Position und als fruchtbar betrachtete Schöpfungsbedingungen sind noch keine Garantie dafür, dass Kunst zustande kommt.» Nun, wenn auch sämtliche europäischen Beiträge ernüchterten und enttäuschten; wenn selbst die lateinamerikanischen Filme – mit einer einzigen Ausnahme (Sanjines) – weder Neues noch ganz Überzeugendes brachten, so hat sich Pesaro, die Mostra des unabhän-

gigen, von den Interessen der Filmwirtschaft und Industrie freien Films, doch gelohnt. Denn hier leben der Film, die Diskussion, der Anreiz – trotz allen Stagnationen. Eine immense Dokumentationsarbeit hilft gewonnene Eindrücke vertiefen und verarbeiten. Das Gespräch zwischen Regisseuren und Journalisten kommt leicht zustande. Hier glaubt man an den Film von morgen: an den freien, persönlichen, von der Sklaverei der Rendite befreiten Film.

Für die meisten Zuschauer vermittelte Pesaro zudem den ersten und umfassenden Kontakt mit einem japanischen Regisseur, der bei uns höchstens durch Berichte aus Paris und Cannes namentlich bekannt geworden ist: mit Nagisa Oshima, einem der irritierendsten, persönlichsten und vielleicht auch widerspruchsvollsten Regisseure dieser bedeutenden Filmnation. Oshima dreht seine Filme in völliger Unabhängigkeit und Subjektivität. Auch er reflektiert über den Film. Doch dieser theoretische Vorgang vollzieht sich, im Gegensatz zu anderen Regisseuren, vorwiegend ausserhalb der Leinwand; auf ihr herrscht das Bild, die filmische Sprache, die Montage – das, was aus dem Zusammenprall von verschiedenen Blicken aufbricht. Das sind stets flüchtige und daher fruchtbare, moderne Resultate vorausgegangener Reflexionen. Auch Oshima erzählt keine Geschichte im herkömmlichen Sinn. Was er schafft, ist – um so mehr – Film: dialektisch, lebendig, trefend, reich. Er folgt keiner kollektiven Strömung; er schöpft aus der eigenen Person.

Oshimas Filme sind von der politischen und sozialen Umgebung nicht zu trennen; sie verraten ein tiefes, beherrschtes Leiden an Welt und Zeit. Es fehlte dabei nicht an Stimmen, die Oshimas Filme von der politischen Essenz, von der verdrängten Sexualität her angehen. Oshima wird man aber wohl nur dann einigermassen gerecht, wenn man in seinen Filmen die Suche nach der angedeuteten menschlichen Erfüllung erkennt, die notwendigerweise am negativen universellen Gesetz scheitert. Dabei verschränken sich folgerichtig Politisches und Ethisches; letztlich verharrt der Blick auf dem Absoluten und Unerreichbaren, das Streben danach verleiht eine leere Transparenz: da gibt es weder religiös noch politisch oder philosophisch festlegbare, von der menschlichen Gesellschaft nachvollziehbare Werte. Vielleicht liesse sich das Absolute erst im Tod und nur darin vollziehen: ideal im hellsichtigen, undramatischen Opfertod. Hellsicht und Weltverlorenheit verklarren sich hier denn auch ineinander wie das Politische und Persönliche: kaum auszumachen, was zuerst war – für den europäischen Beschauer noch weniger als für den japanischen. Die Filme, die stets mit verletzbarer Ernst dieselben Gedanken, Rituale und Gefühle variieren, weisen auf einen unergründlichen, unauflosbar abgelagerten Satz auf dem Grund der Existenz: nur der Weg nach innen kann zu ihm führen. Dabei muss sich Oshima mit Pessimismus und tiefer Liebe, mit schwermütiger Empfindsamkeit und gedanklicher Konfusion auseinandersetzen.

Oshimas Filme:

«Ai to Kibo no Machi» («Das Quartier der Liebe und der Hoffnung»), 1959
«Seishun Zankoku Monogatari» («Grausame Erzählung aus der Jugend»), 1960
«Taiyo no Hakaba» («Der Friedhof der Sonne»), 1960
«Nihon no Yoru to Kiri» («Nacht und Nebel in Japan»), 1960
«Shiiku» («Die Zählung»), 1961
«Etsuraku» («Der Genuss»), 1965
«Yunbogi no Nikki» («Yunbogis Tagebuch»), 1965
«Hakuchu no Torima» («Der Besessene am hellichten Tag»), 1966
«Ninja Bugeicho» («Chronik der Unternehmung von Ninja»), 1966
«Nihon Shunka-ko» («Über lustige japanische Lieder»), 1967
«Muri Shinju Nihon no Natsu» («Selbstmord – Japanischer Sommer»), 1967
«Koshikei» («Die Erhängung»), 1968
«Kaettekita Yopparai» («Die Rückkehr der Betrunknen»), 1968
«Shinjuku Dorobo Nikki» («Tagebuch des Diebes von Shinjuku»), 1968
«Shonen» («Der kleine Knabe»), 1969
«Tokyo senso sengo Hiwa» («Geheime Nachkriegsgeschichte nach dem Krieg von Tokyo»), 1970
«Gishki» («Die Zeremonie»), 1971
Nagisa Oshima wurde am 31. März 1932 in Kyoto geboren.

Von diesem geläuterten Zustand, von der Todesnähe aus sieht Oshima dann Welt und Mensch in grellem Licht: illusionslos, doch ethisch-moralisch, dadurch selbst politisch wach; den Menschen als Verurteilten ohne wirkliche Alternative erkennend; verurteilt, ob nun zum Sterben oder zum Überleben, zum Töten oder zum Erdulden.

Grossartig kommt das in «Die Erhängung» zum Ausdruck, wo ein Verurteilter die Hinrichtung überlebt und dann mit dem Auge dessen, der den Tod akzeptiert und gekannt hat, die Welt beobachtet, seine eigene Identität erkennt, sich durch die Liebe befreit und letztlich im nun frei gewählten (Hinrichtungs-)Tod nicht nur seinen Unschuldsbeweis, sondern die Erfüllung seines Durstes nach dem Absoluten sieht: nach der uneingeschränkten Liebe, die in dieser Welt, einem groteskerbärmlichen Theater, nicht zu realisieren ist.

Ist diese Welt ein undurchdringliches Labyrinth («Tagebuch des Diebes von Shinjuku»), herrschen in ihr Niedrigkeit, Egoismus («Das zu ernährnde Tier») und Verdrängung, reibt man sich an ihrer Widersprüchlichkeit und an ihrem fatalen Zeremoniell auf («Die Zeremonie»), so ist der Eingang in den Tod und dessen Absolutheit doch nicht jedem möglich. So versucht sich die Frau in «Der Besessene am hellichten Tag» zweimal das Leben zu nehmen – umsonst. Ihrem jeweiligen Suizidpartner indessen gelingt der gleiche Schritt auf Anhieb. Eine unumkehrbare Schicksalsbestimmung wird auch in «Geheime Nachkriegsgeschichten» deutlich.

Dem Werk Oshimas fehlt allerdings noch