Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 6

PDF erstellt am: **31.05.2024**

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

Filme

Tom Jones (Zwischen Bett und Galgen) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Woodfall; **Verleih:** Unartisco; **Regie:** Tony Richardson, 1962; **Buch:** J. Osborne, nach dem Roman von Henry Fielding; **Kamera:** W. Lassaly; **Musik:** J. Addison; **Darsteller:** A. Finney, S. York, H. Griffith, J. Greenwood und andere.

Clayton, der seinerzeit mit «Room at the top» das Heraufkommen einer neuen Generation im englischen Film ankündigte, hat mit der psychologischen Grusel-Studie «The innocents» auch als erster einen Abstecher in die Bereiche der Unterhaltungsproduktion unternommen. Nun folgt das prominente Zweigespann Osborne-Richardson nach. Mit einer gewissen Erleichterung nimmt man es zur Kenntnis, daß diesen jungen Engländern, die bisher nüchtern, oft pessimistisch, soziale und menschliche Probleme gewälzt haben, auch die Fähigkeit zu heiterem, ausgelassenem Spiel gegeben ist. Erfreulich ist es anderseits, daß dem breiten Strom der Routine-Produkte wieder einmal ein Beispiel entgegengestellt wird, das ein gängiges Thema, eine historische Abenteuergeschichte, die, wie es heißt, «zwischen Bett und Galgen» abrollt, mit Witz und gestalterischer Phantasie anpackt, so wie es etwa auf seiten der Franzosen de Broca mit seinem «Cartouche» versucht hat, er allerdings mit etwas weniger eindeutigem Ergebnis.
«Tom Jones» basiert auf einer Vorlage von einiger literarischer Bedeutung. Henry Fieldings Roman gilt als ein hervorragendes Beispiel seiner Gattung, das sich von der damals (Mitte 18. Jahrhundert) in England modischen Literatur deutlich abhebt durch seine kraftvolle und unverblümte Schilderung der Menschen und Zustände und durch die Ironie, mit der Fielding die Moral wider die falschen Moralisten verteidigt. John Osborne, dem Drehbuch-Autor, fiel die nicht leichte Aufgabe zu, den sehr umfangreichen und weitläufig angelegten Roman zu einem Szenario für einen zweistündigen Film zu verarbeiten. Dabei mußte er nicht nur gehörige Kürzungen vornehmen, sondern, da das von Fielding raffiniert erdachte System von Handlungs-Elementen nun einmal gestört war, auch den Rest sehr frei behandeln. Bei all diesen kräftigen Eingriffen haben aber Osborne und Richardson darauf geachtet, das Wesentliche zu bewahren, die epische Erzählweise, die Stilisierung zum Komischen hin und die distanzierende Ironie. Daß sie sich dabei der besonderen Möglichkeiten des Films phantasievoll und gewandt bedienen, macht den Reiz dieses «Tom Jones» aus. Das Temperamentvolle und Ungehobelte wird für Richardson und seinen Kameramann Lassally zum Stilelement, und Fieldings zeitkritische Haltung findet sich in vielen Details wieder, nicht zuletzt in der köstlichen Galerie chargierter Porträts.
Die Lebensgeschichte des «Tom Jones», den die Tücken eines unberechenbaren Schicksals, die Intrigen seiner verleumderischen Feinde und seine eigene Leichtlebigkeit um ein Haar zu einem unrühmlichen Ende am Galgen

gebracht hätten, erzählt Fielding mit vielen deutlichen — die saftigen Details gleichsam entschuldigenden — Hinweisen auf die darin enthaltene Moral. Die saftigen Details fehlen natürlich auch im Film nicht, aber Richardson hat es weit mehr darauf angelegt, sie durch ironische Akzente zu verfremden, während er die Moral nur mit kräftigem Augenzwinkern beigibt. Sie kommt auf diese Weise weniger explizite zum Zug, aber, einer gewissen Schwerfälligkeit enthoben, vielleicht eher zur Wirkung — so weit jedenfalls, als es sich im Rahmen einer Geschichte gehört, deren erklärte Absicht es ist, turbulente und witzige Unterhaltung zu bieten. Der Film eignet sich allerdings nur für reife Zuschauer. ejW

La noia IV.—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Compt. Cin. Champion, Films Concordia; **Verleih:** Royal; **Regie:** Damiano Damiani, 1963; **Buch:** T. Guerra, U. Liberatore, D. Damiani, nach dem Roman von A. Moravia; **Kamera:** R. Gerardi; **Musik:** L. E. Bacalov; **Darsteller:** C. Spaak, I. Miranda, L. Padovani, H. Buchholz, B. Davis und andere.

Nimmt man den Film für sich allein, so scheint er es kaum wert zu sein, daß man viele Worte über ihn verliert: Eine höchst unfruchtbare Beschreibung eines Falles von sexueller Hörigkeit, von der man nicht weiß, wozu sie gut sein soll — wenn nicht dazu, Kasse zu machen. Ein aus dem Zufall entstandenes Verhältnis zwischen einem gescheiterten jungen Maler aus vermöglichen Verhältnissen und einem nymphoman und gefühlskalt veranlagten Mädchen schlägt von scheinbarer Bindungslosigkeit in völlige Abhängigkeit des Burschen um, als ihn die Eifersucht packt. Er findet allmählich heraus, daß sich das Mädchen mit jedem Manne zusammentut, der ihm gerade gefällt, ohne daß er etwas dagegen tun könnte, und läßt sich darob von Wut und Verzweiflung bis zu einem Selbstmordversuch treiben. Der Schock, den er dabei erleidet, so schildert es der Film, läßt ihn aber wieder zur Besinnung kommen. Über der ganzen Geschichte steht der Titel «La noia». Was ist, so fragt man sich vor dem Film, mit dieser Langeweile gemeint? Die Antwort ist bei Alberto Moravia zu finden, der die Romanvorlage verfaßt hat. Die Handlung, welche die Filmautoren fast pedantisch genau übernommen haben, spiegelt sich dort im grübelnden Bewußtsein des jungen Mannes, ist also Motor inneren Erlebens. Und die «Langeweile» ist das Schlüsselwort für das kennzeichnende Phänomen dieses Erlebens, für die — längst modisch gewordene — Beziehungslosigkeit zur Umwelt, die als eine Folge des Reichtums, der materiellen Sicherheit erscheint. Was nun freilich Moravia in den Reflexionen des «Helden» geradewegs beim Namen nennen und eingehend beschreiben kann, das will der Film allein durch die Darstellung des äußeren Geschehens sichtbar werden lassen. Das gelingt aber nicht, weil er im Bild gänzlich an der äußeren Wirklichkeit kleben bleibt. Anspielungen, die gelegentlich beabsichtigt zu sein scheinen, bleiben verwirrend unklar. Der verbindenden Gedankengänge entblößt, wirkt überdies das Geschehen nun auch psychologisch unglaubwür-

dig. Darin mag sich ein Mangel auswirken, der bereits dem Roman anhaftet, dort aber durch die – allerdings etwas künstliche – Verbindung mit den Reflexionen überdeckt wird. So oder anders erweist sich der Versuch, «La noia» in direkter Übernahme der Handlung für die Leinwand zu adaptieren, als ein Fehlschlag. Der Film, den Damiani vorlegt, ist nicht mehr als eine übliche Sex-Geschichte, die zu Unrecht auf Moravia weist, um ernstgenommen zu werden.

ejW

Le journal d'une femme de chambre (Das Tagebuch einer Kammerzofe)

III.–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Speva, Filmsonor; **Verleih:** Compt. Cinématographique; **Regie:** Luis Bunuel, 1964; **Buch:** L. Bunuel, J. C. Carrière, nach dem Roman von Octave Mirbeau; **Kamera:** R. Fellous; **Darsteller:** J. Moreau, M. Piccoli, D. Ivernel und andere.

Auf das Ärgernis «Viridiana» und das Rätsel «El angel exterminador» (bei uns bisher nicht erschienen) folgt, nicht so ungestüm wie jenes, leichter verständlich als dieses, «Das Tagebuch einer Kammerzofe». Ein Roman des Franzosen Octave Mirbeau, der schon Jean Renoir den Stoff für einen Film (des gleichen Titels) geliefert hat, liegt dem Film zugrunde, wobei Bunuel allerdings nur eine Partie daraus (und eine andere als Renoir) benützt hat. Die Handlung hat er von der Jahrhundertwende in die Zwischenkriegszeit verlegt, was ihm Gelegenheit zu Anspielungen auf bestimmte politische Gegebenheiten jener Epoche gab. Im übrigen scheint die Vorlage seinen Intentionen weitgehend entgegengekommen zu sein.

Die Geschichte dreht sich, vorerst wenigstens, um die Gestalt der Kammerzofe Célestine, die in der französischen Provinz eine neue Stelle antritt. Sie gerät dort in ein – man kann es kaum mehr anders nennen – Bunuelsches Milieu, in welchem Personen ohne Komplexe und Triebverirrungen überhaupt nur am Rande in Erscheinung treten. Von dem eher harmlosen Fetischismus des alten Herrn über die krankhafte Schürzenjägerei seines von der frigiden Gattin tyrannisierten Schwiegersohnes bis zum Sadismus des Gärtners Joseph reicht die Auswahl, der in der Nachbarschaft und mit der Figur des Geistlichen noch Variationen zugefügt werden. Célestine (von Jeanne Moreau nuanciert gespielt) fügt sich halb amüsiert, halb angewidert in diese Gesellschaft ein. Sie ist, das entspricht durchaus der skeptischen Haltung Bunuels, keine «Heldin». Zwar unternimmt sie es, Joseph, den sie zu Recht des Sexualmordes an einem kleinen Mädchen verdächtigt, der verdienten Strafe zuzuführen. Dann aber heiratet sie den Nachbarn, einen ehemaligen Offizier, und mit dem sozialen Aufstieg erlischt sichtlich ihr Interesse an der Gerechtigkeit. Diese Gerechtigkeit aber fand nicht statt, denn zum einen sind die Beweise, die Célestine der Polizei geliefert hat, gefälscht, zum andern hat Joseph «politische Verbindungen», weil er sich in einer rechtsradikalen Bewegung betätigt. Statt im Gefängnis landet er deshalb in Cherbourg, wo er, ganz nach seinen Plä-

nen, ein Soldatenlokal führt und politischen Demonstranten Parolen zuschreit. Sind bereits die Demonstrationsszenen in den Straßen Cherbourgs satirisch überhöht, so wirkt das anschließende Schlußbild mit dem über die Leinwand zuckenden Blitz erst recht wie eine bittere Ironie auf das Weltgericht, das Bunuel auf diese korrumpierte und verlogene Gesellschaft herabfluchen möchte. Obwohl er im übrigen mit Schockeffekten und Symbolen diesmal relativ sparsam umgeht und auch in der Thesenführung vergleichsweise gemäßigt wirkt, so ist «Das Tagebuch einer Kammerzofe» noch immer ein Werk polemischen Charakters. Die politische Rechte, das Bürgertum, im Hintergrund die Armee und die Kirche, werden durch die ganze Darstellung desavouiert, indem dekadente und verlogene Figuren zu ihren Verkörperungen gemacht werden. So sorgfältig einzelne dieser Gestalten gezeichnet sind — das gilt allerdings nicht für die naive Karikatur des Geistlichen —, so einseitig ist das Gesamtbild, das die Existenz positiver Kräfte in der Gesellschaft schlechthin verneint (wie Bunuel auch dem Christentum immer nur in Zerrformen begegnen will). Aufgrund des übrigen Schaffens von Bunuel muß man annehmen, daß dies nicht nur als böse Vision, sondern als auf die Realität bezogene Behauptung verstanden sein will, die formell die Situation nach dem ersten Weltkrieg anzielt, zweifellos aber zugleich die Gegenwart meint. Daß die Polemik nicht frei ist von persönlichen Ressentiments, mag ein Detail anzeigen: Die Demonstranten in der letzten Szene läßt Bunuel in Hochrufe ausbrechen auf den Mann, der seinerzeit seinen Film «L'Age d'or» verboten und beschlagnahmt hat. ejW

Pociag (Nachtzug) III.—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: KADR/Film Polski; **Verleih:** Birrer; **Regie:** Jerzy Kawalerowicz, 1960; **Buch:** J. Lutowski, J. Kawalerowicz; **Kamera:** J. Laskowski; **Musik:** A. Trzaskowski; **Darsteller:** L. Winnicka, L. Niemczyk, T. Szmiglielowna und andere.

Wenn Polen vom Westen aus gesehen die interessanteste Filmnation des Ostblocks ist — was das Schweizer Filmpublikum allerdings mehr vom Hörensagen als aus eigener Wahrnehmung weiß —, dann aus zwei Gründen, die der vorliegende Film trefflich illustriert: Das Schaffen der maßgeblichen polnischen Filmleute ist gekennzeichnet durch eine ungewöhnliche Sicherheit und Gewandtheit des Ausdrucks und durch eine Mentalität, die zur Schablone des sozialistischen Realismus in deutlichem Gegensatz steht.
Während des Vorspannes von «Nachtzug» verharrt die Kamera über einem Platz — dem Vorplatz des Bahnhofs offenbar —, über den Menschen strömen. Aus der Vogelschau ergibt sich ein Bewegungsornament, das gleichsam das Motiv des Films vorwegnimmt: Menschen bewegen sich aufeinander zu, aneinander vorbei, voneinander weg. Ungezählte Möglichkeiten der Begegung werden für einen Augenblick aktuell, ohne sich zu verwirklichen. Das Jazz-Leitmotiv des Films wirkt als Begleitung verfremdend und erfüllt zugleich die Szene mit einer gewissen Schwermut, darin auch die Stimmung des Films

vorausnehmend. Das intelligent eingesetzte Können, das hinter dieser Einleitung steht, kennzeichnet den ganzen Film, der als eine psychologische Studie zu verstehen ist. Zwei einander fremde Menschen, ein Arzt und eine Frau, reisen im gleichen Schlafwagenabteil. Beide befinden sich in einer inneren Krise, was erst eine heftige Spannung bewirkt, später zu einem zaghaften Band des Verständnisses führt. Aber der Film endet keineswegs zuversichtlich. Während den Arzt am Ziel der Fahrt seine Gattin erwartet, bleibt die Reisegefährtin allein zurück. Das letzte Bild zeigt die leeren Abteile zweier Eisenbahnwagen, die sich langsam aneinander vorbeischieben, so die Einleitungssequenz variierend.
Der etwas vage Pessimismus, der den Grundton des Films bestimmt, vermag bei uns, wo er längst zur Modeerscheinung geworden ist, kaum mehr besonders zu beeindrucken. «Nachtzug» fesselt deshalb den Zuschauer weniger durch Gehalt und Problematik insgesamt, als durch Einzelheiten und durch die ungewöhnliche Dichte seiner Gestaltung. Kawalerowicz gelingt es vor allem, die besondere Atmosphäre im Innern des Eisenbahnwagens zu fassen und dramaturgisch einzusetzen: die räumliche Enge, die unmittelbare Nachbarschaft vieler einander unbekannter Menschen, Kontaktversuche, in denen sich diese Menschen maskieren oder zu erkennen geben, Gesprächsfetzen, die ihrerseits ein seltsames «Ornament» ergeben, in welchem vielerlei Schicksale angedeutet werden. Die Suche nach dem Mörder, die von Beginn der Fahrt an im Hintergrund steht und die Hauptfiguren ins Zwielicht taucht, bringt mit einer wilden Jagd die Entladung der im Laufe der Reise durch Ermüdung, Nervosität und Unannehmlichkeiten aufgestauten Spannung und zugleich eine sarkastische Entlarvung spießerischer Ersatzreaktionen. Wiederum deutet der Film auf den Zufall, der verhindert, daß der Arzt als vermeintlicher Mörder von der gleichen Meute harmloser Reisender gehetzt wird, die nun über den Mann herfallen, von dem sie nur wissen, daß er wegen Mordes gesucht wird. Hier zeigt sich wiederum das bedeutende Können, das hinter diesem Film steht: die Hilflosigkeit, das Ausgeliefertsein des Menschen gegenüber dem «Zufall», das Thema des Films ist, spiegelt sich abgewandelt in manchen Einzelheiten wieder. ejW

Tintin et le mystère de la toison d'or I. Auch für Kinder
(Tim und das Geheimnis des goldenen Vlieses)

Produktion: APC; **Verleih:** Cinévox; **Regie:** Jean-Jaques Vierne, 1961; **Buch:** A. Barret, nach Hergé; **Kamera:** R. Lemoigne; **Musik:** M. Jarre; **Darsteller:** J. P. Talbot, G. Wilson, Ch. Vanel, D. Moreno, M. Bozzufi, G. Loriot und andere.

Amerika hat seine Mickymaus, die Schweiz — allenfalls — den Globi; ganz sicher hat Belgien seinen Tintin. Wenn am Mittwochmorgen die Post die neue Nummer des «Tintin» bringt, stellen selbst ernsthafte Klosterleute die Tageszeitung zurück und vertiefen sich schmunzelnd in die neuesten Abenteuer ihres jungen Helden. Ist es Zufall, daß die Sekretärin eines Pater Pire «Tintin»

heißt und bis hinauf zur Nobel-Stiftung in Norwegen wohl nur unter diesem Namen bekannt ist[1]?
Die Popularität des Tintin hat inhaltliche und formale Gründe. Der formale Grund für Tintins Beliebtheit liegt in der zeichnerischen Sorgfalt, die ihm sein Vater Hergé seit je angedeihen läßt. Georges Remi, wie er bürgerlich heißt (Initialen = R. G. = [H]ergé), glaubt nämlich der peinlich genauen Beobachtungsgabe der Kinder ebenso peinlich genaue Zeichnungen schuldig zu sein. So sorgt er dafür, daß seine Bilder stimmen. Auch in den Kleinigkeiten. Fährt im Verlauf eines Abenteuers ein Auto in den Genfersee, ist dieser Ort durch Augenschein nachgeprüft. Und wenn Tintin in Tokio Aushängeschilder bewundert, tragen sie bestimmt Schriftzeichen, in denen ein Japaner die seinen wiedererkennt[2].
Inhaltlich beruht Tintins Erfolg zunächst darauf, daß er ein leibhaftes **Menschen**kind ist und nicht eine mehr oder weniger komische Tiergestalt. Tintin ist kein Fabeltier; er ist einer von uns. Mehr: Tintin sind — ein wenig — wir selbst. Er lebt in uns, wie die Jugend in uns weiterlebt, auch wenn die Jugendträume längst ausgeträumt sind und das zunehmende Gewicht der Jahre und der Leiblichkeit einer unbeschwerten Abenteuerlust noch engere Grenzen setzt als die bürgerlich häusliche Bravheit. Tintin ist der, der wir in unserer Jugend hätten sein mögen. Und wie uns — ausgeträumt, doch unvergessen — die eigene Jugend unverlierbar begleitet, gibt Tintin vielen ein nicht lebenswichtiges, aber lebenslanges Geleite. Nicht umsonst nennt sich die Zeitschrift, in der Tintins Geschichten zuerst erscheinen, eine Zeitung «für die Jugend von 7 bis 77 Jahren».
Dazu kommt, daß Tintin nicht bloß ein Einzelmensch ist. Er sammelt um sich eine **Gruppe von Menschen,** die — jeder ein Typ besonderer Prägung — ihm erst den richtigen Hintergrund schafft. — Da ist Haddock, Kapitän a. D., Schloßbesitzer zufolge Erb-, Seefahrer zufolge Leidenschaft. Fluchend und trinkend wie ein Seeräuber, kämpft er gegen die Tücken der Welt wie gegen sein gutes Herz; der Kampf gegen die Tücken ist meist, jener gegen das Herz immer erfolglos. Die Tücken aber schafft nicht selten Professor Tournesol, der stocktaube Erfinder mit Großmutters Höhrrohr und einem Laboratorium, das die fatale Eigenschaft besitzt, hin und wieder zu explodieren.
Nicht minder arbeitseifrige Tückenschaffer sind die beiden Detektive i. D., Dupond und Dupont (Schulte und Schnulze), die, mit Spazierstock und Melone bewaffnet, die Welt unsicher machen und, stets den Falschen erwischend, schließlich doch den Richtigen abführen. Alle indes übertönt Castafiore, die lautstarke Sängerin, der einzig des Papageis Stimme und Tournesols Ohren gewachsen sind. Was hat da noch der kleine weiße Milou zu bellen, der Hundedetektiv mit der besten Spürnase, Tintins unzertrennlicher Begleiter ...
Aber noch einmal ist Tintin mehr. Tintin ist eine **ganze Welt**[3]. Herausgewachsen aus dem Geist der Pfadfinder und der Jugendbewegung der Zwischenkriegsjahre, verkörpert Tintin mehr als nur einen pfiffigen Reporter (der vor lauter Zwischenfällen kaum je zu einer Reportage kommt). In seiner Person stellt er dar, wie man sich in jungen Jahren das Erwachsensein als Ideal vor-

gestellt hatte. Es ist der Geist jenes lebensbejahenden Optimismus, der an das Gute im Menschen und an den Helferwillen aller Länder und Rassen glaubt. So ist es trotz Tränen und Schurken eine im Grunde eher harmlose Welt. Wer klug und «allzeit bereit» ist, wird mit ihr fertig. Ähnlich wie die Menschen in «Readers Digest» mit ihr fertig werden. Nur daß Tintins Welt zugeschnitten ist auf die Sehweite einer jugendlichen Weltschau. Kein Wunder, daß Tintin die Kriegs- und Nachkriegszeit mit einer Zwischenlandung auf dem Mond ebenso elegant wie einfach übersprungen hat.

Ist das ein Fehler? Nicht unbedingt. Gewiß: Tintin stellt nur eine Seite des Lebens dar. Aber daß es noch andere — dunklere und tiefergründende — gibt, nimmt der helleren an der Oberfläche nicht ihren heiteren Schimmer. Auch eine Teilwahrheit bleibt wahr, solange sie sich nicht selbst als umfassende ausgibt oder von andern als solche mißverstanden wird. Tintin ist ein Bilderbuch — nicht mehr. Aber auch nicht weniger. Aber hier steht die Frage auf: Kann man Bilderbücher verfilmen? Freilich vermag man aus gezeichneten Bildern einen gezeichneten Film herzustellen. Aber kann man lebendige Personen im Film so herrichten und spielen lassen, daß man in ihnen die Bilder der Zeichnungen wiedererkennt? Der Film «Tintin et le mystère de la toison d'or» gibt darauf eine überzeugende Auskunft.

Genauso wie es in den Bilderbüchern bis in die Kleinigkeiten stimmt, stimmt es im **Film.** Der Briefträger, der mit dem Telegramm zum Schlosse Moulinsaert radelt, ist der Briefträger des Bilderbuches, genauso, wie es das prächtige Schloß ist. Und so geht denn alles, wie es nach dem Bilderbuch gehen muß. Haddock fährt mit Tintin nach Konstantinopel, sein neuestes Erbe anzutreten, das sich zwar als elender Kutter entpuppt, aber eine erstaunlich hartnäckige Käuferschar anlockt. Von Abenteuer zu Abenteuer enthüllt sich langsam das Geheimnis des Schiffes wie des Erblassers. Und alle wirken — jeder nach seiner Rolle — mit: Dupont und Dupond, Milou und Tournesol, und vor allem eine herrliche griechische Landschaft mit einem bezaubernden Bergkloster. Noch einmal: es stimmt. Erstaunlich wie etwa Milou sich selber gleicht. Und wenn sich Tintin auch nicht als großartiger Schauspieler erweist, beherrscht er doch um so besser die Handgriffe waffenloser Selbstverteidigung. Es kostet ihm ebensowenig Mühe, mit der Sauerstoff-Flasche auf dem Rücken in die Tiefe des Meeres zu tauchen wie einen Hubschrauber über Felsklippen zu pilotieren.

Sicher, der Film ist kein Kunstwerk. Er will es auch gar nicht — er will Tintin sein, nicht mehr. Man überzeuge sich selbst. Er ist Tintin, nicht weniger. Und das ist viel. Er ist eine vergnüglich heitere und spannende Unterhaltung. Ein Spaß für die Jugend — bis 77 Jahre. AZ

Anmerkungen

[1] Vgl. H. Vehenne: P. Dominique Pire — Erinnerungen und Gespräche, Einsiedeln, 1960, Seite 148.

[2] Vgl. I. Heim: Bei Hergé, dem erfolgreichsten Jugendschriftsteller, in «Annabelle», November 1962.

[3] Vgl. «Le monde de Tintin», Casterman, Tournai-Paris.

Johnny Cool (Die Rache des Johnny Cool) IV. Mit Reserven

Produktion: Crislaw; **Verleih:** Unartisco; **Regie:** William Asher, 1963; **Buch:** J. London; **Kamera:** S. Leawitt; **Musik:** B. May; **Darsteller:** H. Silva, S. Davis jr., J. Bishop, E. Montgomery und andere.

Es beginnt in Sizilien. Ein einheimischer Bandit vom Format des Salvatore Giuliano (FB 15/62) und mit ähnlichem Namen — Salvatore Giordano — wird auf der Flucht ins Gebirge von einem Hubschrauber aus gejagt und erschossen. Er ist aber nicht tot. Ein gealterter italo-amerikanischer Gangsterboß, der sich in Rom zur Ruhe gesetzt hat, unterzieht ihn innerlich und äußerlich einer dreijährigen Spezialausbildung, einer Schule des Verbrechens, die ihn befähigen soll, in Neuyork die ungetreuen Komplizen des Ex-Gangsters zu bestrafen und ihre florierenden Deckfirmen an sich zu bringen. Was auch, zur Hauptsache, plangemäß gelingt. Der Rächer nimmt Kontakt mit der Unterwelt auf, imponiert durch überlegene Schläge sowie den angenommenen Namen seines «Ziehvaters», stellt dessen Gegnern zuerst ein Ultimatum und leistet sodann perfekte Mordarbeit. Zwei Männer ersticht er auf der Straße. Einen erschießt er inmitten einer Menschenmenge. Wieder einen andern zerfetzt er per Zeitbombe im Swimmingpool. Den nächsten und übernächsten tötet er in ihren gutbewachten Büros. Doch der letzte Anschlag mißlingt. Das Mädchen, das dem Sieger gefolgt war und ihn liebt, übt Verrat, wodurch er in die Hände seiner Feinde fällt, die ihn grausam martern. — Soweit die nach amerikanischen Spielregeln inszenierte, handlungsreiche und wirkungsvolle Story. Ihre einzige Originalität besteht darin, daß sie nicht im Wilden Westen spielt, wohin sie eigentlich gehört. Der furchtlose, etwas melancholische Einzelgänger, den erst die Liebe verwundbar macht: im alten Western befriedigte sein balladeskes Schicksal das Bedürfnis des Bürgers nach Freiheit. Salvatore Giordano alias Cool dagegen verrichtet seine Taten im Zivilanzug und in den unromantischen Häuserschluchten Manhattans. Er ist der selbstbewußte Berufsverbrecher mit der kalten Faszination, wie sie von gut funktionierenden klugen Maschinen ausgeht. Kennzeichnend für die Entartung des Films ist auch, daß seine Regie keinerlei innere Handlung duldet. Allein die schnelle «Aktion», die Beschreibung von Verbrechen, interessiert. Der Film gehört damit zu jenen Vertretern des vorzugsweise amerikanischen Genres, die den erfolgreichen Mörder für ein unwiderstehliches Unterhaltungsmittel zu halten scheinen. C. K.

Vom 19. bis 25. Juli findet im Institut Fatima, Wangs bei Sargans SG, ein Kaderkurs für katholische Filmarbeit statt. Veranstalter ist die Katholische Arbeitsgemeinschaft für filmkulturelle Bestrebungen. Die Referate und Diskussionen stehen unter dem Stichwort «Der Film in unserer Zeit» und sollen ein umfassendes Bild christlicher filmkultureller Arbeit vermitteln. Die Kurskosten für Pension und Kursmaterial betragen Fr. 130.—. Anmeldungen sind bis spätestens 15. Juni an das Generalsekretariat SKVV, Habsburgerstraße 44, Luzern, zu richten.