Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 9

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

bleibt, dürfte ihr diese weitergespannte regionale Betreuung nur förderlich sein. Wie das Experiment gezeigt hat und immer noch zeigt, scheint auf Seiten der Kinobesitzer ein echtes Bedürfnis für eine derartige Unterstützung zu bestehen. Die Information gibt ihnen die Möglichkeit und überläßt es ihrer eigenen Entscheidung, das Niveau ihres Programmes zu heben. Wenn ihr Bemühen genügend Beachtung beim Publikum findet, werden sie es, wie die Erfahrung zeigt, gerne tun.
Vielleicht könnte sich im Laufe der Zeit zwischen den Kinobesitzern, so verschieden auch ihre Auffassungen sein mögen, eine Interessentengemeinschaft für den gehaltvollen Film herausbilden. BS

Filme

Dr. Strangelove (Dr. Seltsam) III. Für Erwachsene

Produktion und **Regie:** Stanley Kubrick, 1963; **Verleih:** Vita; **Buch:** St. Kubrick, T. Southern, P. George, nach einem Roman von Peter George; **Kamera:** G. Taylor; **Musik:** L. Johnson; **Darsteller:** P. Sellers, G. C. Scott, St. Hayden, K. Wynn, S. Pickens und andere.

Bomber wiegen sich im Vorspann gleich riesigen, aber eleganten Fischleibern zu sanfter Musik in luftiger Höhe. Ein Reigen von Atompilzen, mit einer Schnulze unterlegt, beschließt den Film. Beiden Bildern ist gemeinsam, daß ihre optische Schönheit die furchtbare Wirklichkeit, die sie zum Inhalt haben, überdeckt: Die Bedrohung und die Vernichtung der Welt durch das in Ost und West bereitgestellte Arsenal von Zerstörungswaffen. Vom einen, das uns als Faktum schon fast «vertraut» ist, geht der Film aus, um zu zeigen, wie gering von da aus der Schritt zum andern sein könnte. Daraus hätte sich ein trefflicher Thriller konstruieren lassen — gegen den man zu Recht protestiert hätte. Stanley Kubrick hat jedoch die Satire gesucht, eine Satire, in der, wie es die eingangs geschilderten Szenen zeigen, das Wissen des Zuschauers um die Bedrohung des Lebens durch die komische Form, in welcher der Film davon handelt, herausgefordert wird. Mit «schwarzem Humor» erzählt Kubrick eine Weltuntergangsgeschichte, deren Voraussetzungen oft genug die unserer Wirklichkeit sind. Seine Begründung für die gewählte Form: «Ich erreichte ein gewisses Maß an künstlerischer Verfremdung, an Stilisierung, ohne das man ein derartiges Thema meiner Ansicht nach nicht gestalten kann.»
Der schwarze Humor treibt in Kubricks Film mancherlei Blüten. Er gibt dem Regisseur so treffliche Bilder ein, wie den Flug des Cowboy-Hut-schwingenden Majors King Kong, der rittlings auf der Bombe sitzend und mit wildem Geschrei zur Erde fährt; das ist nicht nur eine hintergründige Münchhausen-Parallele mit bissiger Anspielung auf einen unreifen Wildwest-Geist, sondern für den Zuschauer, den die Kamera mit in den Fall reißt, zugleich die Vision des ihm entgegenstürzenden Verderbens. Kubrick läßt sich aber auch zu plum-

pen Witzen verführen, etwa wenn sein Sowjetpremier am «heißen Draht» im kritischen Augenblick betrunken ist. Sein ganzer Film ist gespickt mit unterschiedlich pointierten Anspielungen auf soziologische, politische und militärische Erscheinungen im national-amerikanischen und im internationalen Leben. Das beginnt schon bei den Namen, die nichts an Deutlichkeit zu wünschen übrig lassen: General Jack D. Ripper, Major King Kong, Botschafter de Sadesky sind kennzeichnende Beispiele. So handfest diese Anspielungen sind, so kräftig läßt Kubrick einzelne Darsteller (Sellers hat drei Rollen inne) chargieren, zu kräftig vor allem jene, die in Offiziersuniform stecken. Vollends ins Gruselkabinett gehört die Titelfigur. Sie fällt aber nicht nur aus dem Rahmen der Satire, sie wirkt auch im Hinblick auf die Thematik des Films bedenklich. Kubrick möchte mit seinem Film zwei Dinge dem Publikum drastisch vor Augen führen. Einmal wird das «Gleichgewicht des Schreckens» ad absurdum geführt, indem es sich um so labiler erweist, je größer die Kriegsmaschinerie wird, je komplizierter die Sicherheitsvorkehren sich gestalten, je mehr von einzelnen Männern abhängt. Wenn eines Tages ein solcher Mann — im Film General Ripper — auf den Gedanken kommt, er müsse die Nation retten, weil die Regierung nicht merke, daß die Kommunisten das Wasser systematisch vergiften, wenn er dann seinen Bombern den Angriffsbefehl gibt, dann richtet sich eben jenes ausgeklügelte System von Sicherungen gegen seine eigenen Urheber und verhindert eine nachträgliche Korrektur der verhängnisvollen Anordnung. Zum anderen ist die Möglichkeit eines solchen «Versagens» dort groß, wo das Freund-Feind-Denken das Mißtrauen zur Hysterie steigert oder der simple Geist des Kraftprotzentums überhandnimmt. So läßt Kubrick nicht nur General Ripper zur Tat schreiten mit der Absicht, die Regierung «zu ganzem Einsatz» zu zwingen und der Wühlarbeit der Kommunisten ein radikales Ende zu bereiten, sondern auch den General Turgidson während der Beratungen mit dem Präsidenten an der plangemäß funktionierenden Vernichtungsmaschine sich begeistern. Dr. Strangelove aber ist in dieser Versammlung im Pentagon der böse Geist des superklugen Wissenschaftlers mit pervertiertem Gewissen, der allerdings — aus Deutschland stammt! Kubrick beeinträchtigt seine Selbstkritik also, indem er in der Titelfigur schließlich einen Ausländer zur Verkörperung des schlimmsten Übels macht: Das riecht allem Vorausgegangenen zum Trotz nach Sündenbock-Taktik.

Irreführend ist dagegen die oft gestellte Frage, ob «Dr. Strangelove» nicht mit dem Entsetzen ungehörigen Scherz treibe. In Wirklichkeit sucht Kubrick mit Hilfe der Satire einen Tatbestand zu formulieren, dem anders wohl gar nicht beizukommen wäre. Das Unterfangen ist legitim, das Resultat hingegen überzeugt nicht in allen Teilen. In seinen einzelnen Partien gerät der Film gelegentlich über die Satire hinaus, verliert den noch immer erforderlichen Kontakt mit der Wirklichkeit oder läßt umgekehrt einen unstilisierten Realismus aufkommen. Wenn der Film trotz dieser Mängel den Zuschauer mit einem Gefühl der Beklemmung entläßt, dann ist das nicht zuletzt auf die Aktualität zurückzuführen, die er durch die jüngste Entwicklung im politischen Leben der USA erhalten hat. ejW

A hard day's night (Vier sind im Bild)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Proscenium; **Verleih:** Unartisco; **Regie:** Richard Lester, 1964; **Buch:** A. Owen; **Kamera:** D. V. Browne; **Musik:** The Beatles; **Darsteller:** The Beatles, W. Brambell und andere.

Seit Monaten erscheint in den Sensationsspalten der Boulevardpresse immer wieder ein Bild, findet man in der Musikbox und in Schallplattengeschäften immer wieder einen Namen: The Beatles. Jetzt ist auch ihr Film gedreht!
Auf einer Tournee der vier «Pilzköpfe» nach London stiftet der trottelige Opa des Beatle-Paul ständig Verwirrung. Ringo wurde von ihm so eingeschüchtert, daß er sich nun nicht einmal mehr zu einem hübschen Girl ins Zugsabteil wagt. An seiner Stelle macht sich der alte Schürzenjäger an sie heran. Der angriffslustige Paul hat mit zwei entzückenden Teenagern schnell einen ersten Faden geknüpft, da schießt Opa herein und erklärt, die Beatles seien böse Buben, so daß jene kopfüber das Weite suchen. Aus Rache wird der Alte in den Gepäckwagen eingesperrt, wo die «Sängerknaben» ihre Instrumente finden und ihren ersten Schlag loslassen: «I Should Have Known Better». In London entkommen sie den schreienden und heulenden Fans mit einem Taxi ins Hotel, wo einige Säcke mit Post zu beantworten wären. Die vier Schreihälse aber verschwinden in einen Twistkeller, wo sich Georges und Ringo produzieren, während Opa in einen vornehmen Spiel-Club entkommt. Statt zu proben, beschäftigen sie sich im TV-Studio mit den Ballettmädchen, reißen dann aus, treiben Schabernack und tollen sich wie Flegel aus, bis Ringo nach einigen recht amüsanten Streichen von der Polizei geschnappt wird, in letzter Minute von seinen Kameraden für die Show befreit und auf die Bühne gebracht wird: «Yeah, yeah, yeah!» Am Schluß der Veranstaltung werden sie vom unerbittlichen Impresario mit einem Helikopter in eine andere Stadt gebracht, wo das ganze Theater wohl von neuem beginnt.
Man kündigt den Film als Lustspiel an. Er wird es nur an wenigen Stellen, etwa bei der Flucht aus dem Studio oder auf Ringos Spaziergang. Außer dem Fehlen jeglicher menschlicher Tiefe hat der Streifen noch ein zweites Handicap, das ihn zu keiner Komödie werden läßt: er ist mit seiner Gestaltung dem Aktuellen zu nah, erinnert zu oft an Tages- und Wochenschauen. Das Gaudi wird immer wieder zur «Dokumentation» umgebogen. Und das verdrießt. Ansätze zu gutem Bildwitz und Situationskomik zeigt zwar die Kamera, die mit Zeitraffer, Zeitlupe, originellen Blickwinkeln, eingeblendeten Photos, abrupten Schnitten und Überblendungen arbeitet.
Warum dieser Streifen gedreht wurde, ist klar. Public Relations und direkte Werbung. Man könne «36 Stunden aus dem Leben der Beatles» miterleben, heißt es. Weil es aber um Vergrößerung des Plattenabsatzes geht, müssen die Stars natürlich verehrenswert erscheinen: man zeigt uns «liebe Beatles»: Ringo verständnissinnig mit einem Schulschwänzer plaudernd, als tollpatschiger Gentleman, herzig im Schaumbad plantschend, alle miteinander als gute Freunde. Werbung.

Im letzten Teil besonders wird der Film unbeabsichtigt zum Dokument. Obwohl auch hier vieles gestellt ist, genügen einige wenige echte Aufnahmen der vor Erregung verzerrten Gesichter der Mädchen, um uns nachdenklich zu stimmen. Der Cinéma-vérité-Film über Paul Anka, und sein Besuch in Zürich, haben gezeigt, daß die Reaktionen wirklich vielerorts so sind, wie sie hier erscheinen. Damit wendet sich der Film allerdings gegen sich selbst. hst

Paris when it sizzles (Zusammen in Paris)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Paramount; **Verleih:** Star; **Regie:** Richard Quine, 1964; **Buch:** G. Axelrod, nach einer Erzählung von Julien Duvivier; **Kamera:** Ch. Lang; **Musik:** N. Riddle; **Darsteller:** W. Holden, A. Hepburn, N. Coward, G. Aslan und andere.

Wenn die Idee von Julien Duvivier stammt, das Drehbuch George Axelrod («Frühstück bei Tiffany», FB 4/62) schrieb, Richard Quine («Meine Braut ist übersinnlich», FB 11/59) Regie führte und die beiden Hauptdarsteller aus «Sabrina» (FB 6/55), Audrey Hepburn und William Holden, mit von der Partie sind, dürfen die Erwartungen hochgespannt sein. Zusätzliche Spannung wird durch das Thema geweckt: die amerikanische Filmindustrie bespiegelt sich selbst. Ein Drehbuchautor mit Namen und Allüren, aber mangelnden Ideen muß in wenigen Tagen ein drehreifes Manuskript abliefern. Den Vorschuß des Produzenten hat er in Paris bereits verjubelt, ohne daß er für die soeben engagierte perfekte Sekretärin auch nur eine Zeile zu diktieren hätte. Da kommt ihm die gesuchte Idee. Er stellt sich vor, wie er, der gefeierte Autor, mit dem liebenswürdigen Wesen von Sekretärin wohl den 14. Juli, Frankreichs Nationalfeiertag, in Paris verbringen würde. Das beflügelt seine Phantasie zu kuriosesten Einfällen, doch muß er später erkennen, daß sich seine bisherigen Vorstellungen vom Leben von der Wirklichkeit weit unterscheiden. So beginnt für den verstiegenen Autor und das natürliche Mädchen ein Leben, wie es wegen seiner Alltäglichkeit normalerweise auf der Leinwand nicht zu finden ist. — Die Erkenntnis, daß manches am Film Mache ist, daß Tand vielfach für die Echtheit steht und daß das Leben auf der Leinwand oft lediglich Klischeevorstellungen entspringt, ist die tragende Idee des Films. Mit merklicher Ironie wird die Praxis der Filmwirtschaft angeleuchtet, vor allem jener Produzenten, die mit Schnulzen ihr Geld verdienen und jener Autoren, die ihre Stories mit starken Dosen Sentimentalität, Brutalität, Erotik und vielleicht noch einem Quentchen Religiosität anrühren. Diese Ironie verliert aber nie eine gewisse Liebenswürdigkeit. Der Charme, mit dem sie angesetzt ist, beflügelt den Ablauf der Handlung und macht auch heikle Situationen in Distanz erträglich. Die Atmosphäre der Seine-Metropole, vor allem am 14. Juli, unterstreicht den beschwingten Grundton. Bedauerlicherweise gingen Autor und Regisseur gegen Ende offensichtlich die Ideen aus. Dadurch werden die Einfälle zerdehnt und überdreht, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer läßt nach. Nur die Haupt-

darsteller, voran Audrey Hepburn, behalten ihre Anziehungskraft. Starke Straffungen im letzten Drittel hätten dem sonst unterhaltsamen Stück gut getan.

M. N.

Una storia milanese III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Galatea; **Verleih:** Emelka; **Regie:** Eriprando Visconti, 1962; **Buch:** R. Rosso, V. Siermonti, F. Visconti; **Kamera:** L. Caimi; **Musik:** J. Lewis; **Darsteller:** D. Gaubert, E. Thibaut, R. Valli, L. Morlacchi, R. Bianchi und andere.

Aus dem Menschengewimmel vor einem riesigen Sportstadion greift die Kamera ein Schicksal heraus: Die Geschichte einer Liebe, mit gutem Grund im Titel als «Eine Mailänder Geschichte» bezeichnet, denn die regnerisch-trübe Kulisse der norditalienischen Metropole gibt nicht nur den künstlerischen, sondern auch den soziologischen Rahmen ab für sie. Von einem Mädchen wird berichtet, das einen neuen Freund kennenlernt, einen Architekturstudenten aus wohlhabendem Haus; beeindruckt von ihrer Schönheit, ist der junge Mann entschlossen, sie an sich zu binden. Ohne ihr Zeit zu lassen, ohne Rücksicht auf die Empfindsamkeit ihrer Natur fordert er ihre Hingabe, die sie ihm schließlich, ihrer selbst zu wenig sicher, gewährt. Das regelmäßige Beisammensein der beiden hat Folgen in einem doppelten Sinn. Während sie ein Kind erwartet, wendet sie sich innerlich wieder von ihm ab, geängstigt durch die Vorstellung, ein ganzes Leben mit ihm zusammen verbringen zu müssen. Unter dem Eindruck seines hinter gewandten Argumenten sich tarnenden Egoismus wandelt sich zugleich ihr Wesen allmählich zur Bitterkeit hin. Es wird, so deutet der Schluß an, für immer gezeichnet sein von der Narbe dieser «bösen Erfahrung».

Mit einiger Subtilität, wenn auch nicht ganz frei von modischen Klischees, schildert der Film die Entwicklung des Verhältnisses. In der Auswahl der Handlungsorte und des Milieus fühlt man sich von ferne an Antonioni erinnert, wenn auch dem jungen Visconti, der ein Neffe Lucchino Viscontis ist, die Neigung zur Abstraktion und die durchsichtige Klarheit des Stils abgehen. In der Motivierung des Geschehens werden soziale Momente angetönt, doch treten sie gegenüber den menschlich-psychologischen in den Hintergrund. Das Zerbrechen der Beziehung erscheint als Folge einer gewissen Unreife beider Partner, wobei freilich er stärker belastet wird durch seine unloyale, weil zur Selbstaufgabe nicht bereite Haltung, die das nach innen gewandte und verletzbare Wesen des Mädchens durch den wiederholten Vorwurf der Naivität unter Druck setzt. Aus dieser Erfahrung läßt der Film schließlich die bittere Indifferenz des Mädchens herauswachsen, das, so wird angedeutet, sein Kind nicht zur Welt gebracht hat, sondern sich von seinem Liebhaber den Aufenthalt in einer «Schweizer Klinik» besorgen ließ. Damit dringt freilich in den Film selbst ein Element von Bitterkeit ein, das nach einer Korrektur verlangt. Mit diesem Vorbehalt scheint uns Viscontis erster Film ein beachtenswertes Werk zu sein, das mit seiner kritischen, in der Motivierung freilich nicht immer eindeutigen

Schilderung den Zuschauer auf die Voraussetzungen echter Liebe hinzuweisen vermag. ejW

I mostri (Die Ungeheuer) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Fairfilm, Incei, Montfluor; **Verleih:** Cinévox; **Regie:** Dino Risi, 1963; **Buch:** E. Scola, R. Maccari; **Kamera:** A. Contini; **Musik:** A. Trovajoli; **Darsteller:** V. Gaßmann, M. Merlini, U. Tognazzi, M. Mercier, M. Mase, L. Buzzanca und andere.

Der Titel und die beiden Hauptdarsteller sind die Bindeglieder einer Folge von Sketchs — es sollen ihrer siebzehn sein —, die insgesamt einen zweistündigen Film ergeben. Nach Länge, Originalität und Kaliber sind die einzelnen Beiträge sehr verschieden. Solche, die, wie die Titelepisode, nur aus der Montage zweier Sequenzen bestehen, sind zwischen ausgewachsene kleine Geschichten eingefügt; neben eigenständigen Einfällen werden abgebrauchte Pointen aufgewärmt. Als ein Mosaik kleiner und größerer Heucheleien, Betrügereien und Egoismen des Alltags bietet sich der Film dar, über dem der Titel «I Mostri» einen geißelnden, zugleich aber auch einen ironischen Ton hat. Eine Art Film-Kabarett wird veranstaltet, das freilich nicht immer auch filmisches Kabarett ist, sondern oft nur vom Talent der sich immer neu verwandelnden Komödianten Tognazzi und Gaßmann lebt.
Mit seiner beträchtlichen Zahl kurzer Beiträge unterscheidet sich der Film von dem, was man bisher unter dem Begriff «Episodenfilm» kannte. Im Grunde gemahnt sein Aufbau an Darbietungen, wie sie der kleine Bildschirm liebt. Hier, auf der großen Leinwand, bewährt er sich nur dank einer gewandten Aufreihung der einzelnen Teile. In der zweiten Hälfte des Films tritt aber doch eine spürbare Ermüdung des Zuschauers ein unter dem Eindruck einer ziemlich gleichförmigen Wiederholung. Der Art ihrer Pointen nach gleichen sich alle Episoden, und der bittere Humor droht auf die Länge penetrant zu werden. In seiner kritischen Tendenz zeigt der Film insgesamt einen Zug ins Soziale, aber er weist sowohl Klischees als auch reichlich simple Konstruktionen auf. «I Mostri» setzt daher ein selbständig urteilendes Publikum voraus, das die ungleiche Qualität der einzelnen Episoden wahrzunehmen in der Lage ist. ejW

Kurzfilmhinweis

Panta rhei / Alles fließt

Art: Filmgedicht, Ton, 122 Meter, 11 Minuten; Produktion: forum; Realisation: Bert Haanstra 1951/52; Assistent: Jan van der Hoeven; Musik: Max Vredenburg; Verleih der 16-mm-Lichttonkopie: Schmalfilmzentrale, Erlachstraße 21, Bern; Bestellnummer NL 3257, Fr. 4.—.