Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 11

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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

schen Arbeiter in der Schweiz unternommen worden seien und weiterhin unternommen würden.
Dazu ist zu sagen: Diese Anstrengungen sind uns wohlbekannt. Es ging uns indessen nicht darum, ‚das Problem' der italienischen Arbeitskräfte in der Schweiz zu exponieren oder gar in die zahllosen Einzelprobleme aufzufächern, mit denen sich Wirtschaft, Behörden, Fürsorge und Seelsorge täglich auseinanderzusetzen haben. Noch weniger ging es uns darum, mögliche Lösungen vorzuschlagen oder aufzuzeigen. Wir haben, aufgrund einer Enquête in einem genau umgrenzten Industriegebiet der deutschen Schweiz, nicht die Probleme, sondern die Menschen darzustellen versucht, um die es geht: ihren Alltag, ihre Freizeit, ihre Denk- und Lebensweise. Aus unserem Rohmaterial haben wir das Bild zu gestalten versucht, das uns nach bestem Wissen und Gewissen typisch schien — und wir haben es nicht nach wissenschaftlichen, sondern nach künstlerischen Gesetzen gestaltet. ‚Kunst heißt Weglassen', und wir haben nicht nur manches ‚Positive', sondern auch sehr viel ‚Negatives' weggelassen. (Nebenbei bemerkt: Solange auf das ‚Positive' eigens hingewiesen werden muß, ist das Gesamtbild doch offenbar ‚negativ'.)
Wir wissen, daß für die italienischen Arbeiter in den letzten Jahren nicht nur Barakken, sondern auch mustergültige Wohnungen, Freizeitanlagen, Sportplätze und anderes mehr gebaut worden sind. Es sind, wie uns vorgehalten wurde, ‚viele Millionen investiert worden'. Das wissen und anerkennen wir. Aber wir glauben nicht, daß es genügt — daß uns Investitionen und soziale Maßnahmen davon absolvieren, im Italiener den Mitmenschen und nicht bloß die ‚Arbeitskraft' zu sehen. Das christliche Gebot heißt nicht: Du sollst deinem Nächsten Häuser bauen. Es heißt: Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst. Wieweit vertragen sich Hochkonjunktur und Überbevölkerung, Industrialismus und ökonomisches Denken, nationales Selbstgefühl und bürgerliche Sekurität mit dem Lippenbekenntnis eines christlichen Landes? Mit unserer vielberufenen Tradition als ‚Herz Europas'? Mit der Tatsache der einen (wenn auch gespaltenen) Welt? Die Wirklichkeit selber stellt in unserem Film diese Fragen. Eine Antwort maßen wir uns nicht an.» A. J. Seiler

Filme

La peau douce (Treulose Männer) III—VI. Für reife Erwachsene

Produktion: Sedif, Athos; **Verleih:** Filmor; **Regie:** François Truffaut, 1964; **Buch:** F. Truffaut, J. L. Richard; **Kamera:** R. Coutard; **Musik:** G. Delerue; **Darsteller:** J. Desailly, F. Dorléac, N. Benedetti, D. Ceccaldi und andere.

Der bekannte Schriftsteller Pierre Lachenay ist nach Lissabon eingeladen worden, um dort einen Vortrag über seine Bücher zu halten. Auf der Reise lernt er Nicole, eine Stewardeß, kennen. Aus der Begegnung entsteht ein Liebesverhältnis. Franca, Pierres Gattin, trägt durch ihr herrschsüchtiges Wesen zur Verfestigung dieses Verhältnisses bei. Nicole ihrerseits zeigt zwar keine große Leidenschaft, doch scheint sie ihr Leben mit Pierre teilen zu wollen. Um sie heiraten zu können, verläßt Pierre Frau und Kind und strebt die Ehescheidung an. Franca hat zwar noch keine Gewißheit über seine Untreue, ihr Stolz heißt sie aber, die Scheidung zu verlangen. Als sie schließlich den vollen Sachverhalt erfährt, sucht sie Pierre in einem Restaurant auf und erschießt ihn — in dem Augenblick, da Nicole ihn endgültig verlassen hat.

In «Les quatre cents coups» hatte Truffaut die Geschichte eines Jungen erzählt, der nicht geliebt wurde. Hier schildert er, mit dem gleichen Talent, die Geschichte einer Ehe, in der keine wahre Liebe herrscht. Mit Absicht wählt er eine «banale» Dreiecksgeschichte. Der Autor stellt sich in den genauen Gegenpol des «Bovarysmus» und zerstört gründlich den Nimbus um den Ehebruch. Keinerlei Pathos findet sich hier, ausgenommen vielleicht in den letzten Szenen, in denen eine etwas künstliche Spannungsmache die Nerven der Zuschauer strapaziert. Das Licht, gleichzeitig natürlich und von verhaltener Symbolkraft, ist besonders sorgfältig gepflegt. Rasche elliptische Wechsel schaffen einen flüssigen Rhythmus. Die sehr gut gewählten und ausgezeichnet geleiteten Schauspieler tragen ihr Drama vom ersten Augenblick an in sich, ohne daß deswegen von Fatalität zu reden wäre: jedes hätte auch anders handeln können. Es geht hier nicht um die Tragik der Unmitteilbarkeit wie bei Antonioni, sondern viel eher um die Schwäche vor der eigenen Leidenschaft. Weder Nachgiebigkeit noch Entrüstung stellen sich ein gegenüber diesen so schrecklich mittelmäßigen Menschen (die wir in uns wiederfinden), sondern ein großes Erbarmen — und vielleicht der Anruf zu einer Gewissenserforschung. Der Film zeigt einen «banalen» Ehebruch in seiner wahren Dimension: als ein erbarmungswürdiges Ereignis, dessen Folgen tragisch sind. In diesem Sinne ist er moralisch positiv zu werten. Allerdings wird er nur für reife Zuschauer von Gewinn sein. P. R.

One potato, two potato II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Bawalco Pict. Comp.; **Verleih:** Monopol; **Regie:** Larry Peerce, 1964; **Buch:** R. Hayes, O. H. Hampton; **Kamera:** A. Laszlo; **Musik:** G. Fried; **Darsteller:** B. Barrie, B. Hamilton, R. Mulligan, H. Bellaver, M. Mericka und andere.

Julie Cullen, eine junge, geschiedene Frau, ist mit ihrem kleinen sechsjährigen Mädchen Ellen-Mary in die Stadt Harward gekommen. Sie lernt einen schwarzen Angestellten, Franck Richards, kennen. Die Freundschaft wandelt sich bald in echte Liebe. Trotz der Opposition der Eltern Francks kommt es zur Heirat. Der kleine Williams, ihr Kind, bringt die Versöhnung zwischen der jungen weißen Frau und der schwarzen Schwiegermutter. Anderhalb Jahre des Glücks vergehen. Dann taucht, nach vierjähriger Abwesenheit, Joe, der erste Mann Julies auf. Wie er erfährt, daß Julie einen Schwarzen geheiratet hat, gelangt er an das Gericht, man möge Ellen-Mary ihm zur Erziehung übergeben. Er hat die Überzeugung, daß ein weißes Kind, das in einer schwarzen Familie aufgezogen wird, keine Zukunft habe. Der Richter beschließt trotz Gewissensbissen in diesem Sinne. Ellen-Mary wird also ihrer Mutter weggenommen und dem von ihr geschiedenen Vater gegeben.
Der Titel ist einem Spiellied entnommen, in dem wohl amerikanische Kinder durch Auslosen ihr Schicksal wählen. Eine bittere Anspielung liegt darin. In der Tat greift der Film an einem aus mehreren tatsächlich erfolgten Urteilen aufgebauten Fall die Rassenfrage in den Vereinigten Staaten auf. Er will, in-

dem er auf die Folgen falscher Einstellungen hüben und drüben hinweist, einen Beitrag leisten zur menschlichen Überbrückung der Schwierigkeiten. Dazu bedient er sich nicht nur einer Geschichte, welche die Merkmale authentischer Vorfälle aufweist, sondern bestrebt sich auch, gradlinig zu erzählen und in der filmischen Form einfach zu bleiben. Auf Stars wird verzichtet. Die Szenerie ist ungestellt. Sie gibt uns die Atmosphäre einer kleinen mittelamerikanischen Stadt (Painesville, Ohio). Solche Schlichtheit vermag uns zu gewinnen. Allerdings gerät der Film öfters in die Gefahr des Rührseligen, und das Spiel der Darsteller hat gelegentlich etwas aufgesetzt Pathetisches. Aber die Grundintention setzt sich durch und ergreift. Der Film darf ob des konkret-existentiellen Hintergrundes seines Themas nicht zuerst nach filmkünstlerischen und allgemein dramaturgischen Gesichtspunkten beurteilt werden. Er hat mit Ernst und Hingabe ein eminent menschliches Problem der Gegenwart in einer den großen Massen verständlichen Weise aufgegriffen und verdient aus diesem Grunde unsere Förderung. SB

La vie conjugale (1. Teil: Françoise — 2. Teil: Jean-Marc)

Produktion: Borderie/Terra/Jolly; **Verleih:** Columbus; **Regie:** André Cayatte, 1963; **Buch:** A. Cayatte, L. Sapin, M. Auberge; **Kamera:** R. Fellous; **Musik:** Louiguy; **Darsteller:** M. J. Nat, J. Charrièr, M. Subor, G. Esposito, J. Porel und andere.

Was für diese beiden Filme einnimmt, die im täglichen Wechsel in den Lichtspieltheatern vorgeführt werden, ist nicht nur die zugrunde liegende Idee, sondern mehr noch die offensichtlich ernste Absicht, die Regisseur André Cayatte («Wir sind alle Mörder») mit ihnen verfolgt. Der Einfall des Doppelfilms mit gleicher Handlung, die aus verschiedenen Perspektiven gesehen wird, ist gerade beim Thema Ehe so naheliegend, daß man sich nachträglich wundert, ihn erst jetzt verwirklicht zu sehen. Es ist die Ehe zweier junger Rechtskandidaten. Pierre besteht das Staatsexamen, Jacqueline nicht. Er wird Jugendrichter in einem kleinen Nest in den Ardennen. Seine lebendige Frau hält das eintönige Dasein der Provinz nicht aus; die Erfüllung ihrer Mutterpflichten genügt ihr nicht. So inszeniert sie einen nächtlichen Skandal und verschafft Pierre eine Stellung beim skrupellosesten, aber großzügigsten Anwalt von Paris. Sie selbst sieht sich nach einer Beschäftigung um, von der sie ausgefüllt werden kann. Sie findet sie in einer großen Werbeagentur, in der sie sich rasch auf einen leitenden Posten heraufarbeitet. Andere Männer umwerben sie; die Frau verdient mehr als der Mann; ihr berufliches Ansehen ist größer als seines: die Ehe leidet darunter. Pierre und Jacqueline entfremden sich mehr und mehr. Einer schon in die Wege geleiteten Scheidung entgehen sie durch ihre Liebe, die immer noch stark genug ist, eine Krise zu überbrücken. Als sie schließlich in Florenz auseinandergehen, ist es eine Folge von Mißverständnissen, von voreiligen Schlüssen aus unbedeutsamen Ereignissen, von uneingestandenem Egoismus, der auch in der Liebe mehr für sich beansprucht, als er zu geben bereit ist.

Diese Geschichte wird also zweimal erzählt. Einmal aus der Sicht des Mannes, das andere Mal aus der Sicht der Frau. Man wird Cayatte vorwerfen können, daß er seinen Exempelfall in zu arrivierten Kreisen angesiedelt hat, kaum jedoch, er habe darin nicht wesentliche Probleme einer Durchschnittsehe zu entdecken gewußt. Man wird ihm vorwerfen können, daß seine Filme in der Erzählweise routinierter Konversationsstücke, in der Arrangierung einzelner Sequenzen von Illustriertenpsychologie nicht weit entfernt sind, kaum jedoch, er habe aufs Ganze versäumt, den Zuschauer zur Reflexion zu bringen. Allein die Methode, diese Story zweimal zu erzählen, dabei aber die Tatsachen aus der Sicht des Berichtenden so einzufärben, daß sie sich bisweilen sogar ins Gegenteil verkehren, zwingt den Zuschauer in die Distanz, zwingt ihn zum Vergleich, zum abwägenden Betrachten und zu der Erkenntnis, daß die Wahrheit weder in der einen noch in der anderen Darstellung liegt, sondern irgendwo in der Mitte. In der Aufdeckung der Ursachen, die solchermaßen einsichtig werden (und deshalb ist der Besuch beider Filme wichtig, gleichgültig, in welcher Reihenfolge), kann man mit Cayatte durchaus übereinstimmen. Er hat einige neuralgische Punkte zu finden gewußt, die in zahlreichen jungen Ehen zu Komplikationen führen. Seine juristische Erfahrung, die auch Nebenhandlungen der Filme zum Vorteil gereicht, schlägt sich hier, wie schon in manchen früheren Filmen, in begründeter Sachkunde nieder. Auf seiten des Mannes sind es zum Beispiel die Vernachlässigung von Frau und Familie zugunsten des Berufs, die Überschätzung seiner Fähigkeiten, die Hand in Hand gehen mit einer Überempfindlichkeit für berufliche und persönliche Erfolge seiner Frau, auf seiten der Frau ein Bedürfnis nach Selbstbestätigung außerhalb der Ehe, das seine Grenzen nur zu leicht überschreitet, und die Ernüchterung über die durchaus mittelmäßigen Qualitäten ihres Mannes. Dabei geht die Konstellation zutreffend von jener durch die moderne Gesellschaftsordnung und die Emanzipation der Frau geprägten Fehlhaltung aus, die in der Ehe keine Mitte des Lebens mehr erkennen läßt, sondern nur noch eine Form des Zusammenlebens, der man persönliche Freiheit nicht zum Opfer bringen will. Die letzte wünschenswerte Vertiefung erreichen die Filme freilich nicht, weil ihnen die Ehe als Sakrament unbekannt, weil ihnen jede religiös begründete Argumentation fremd ist. Der Katholik wird deshalb vieles vermissen, wie er sich auch mit der selbstverständlichen Darstellung vorehelicher Beziehungen nicht einverstanden erklären kann. Dennoch werden selbst diese Mangelerscheinungen dem zur Auseinandersetzung bereiten Zuschauer als nüchternes Spiegelbild einer leider auch unter Katholiken weit verbreiteten Laxheit der Moral zur richtigen Einsicht in die Probleme verhelfen können. Das liegt nicht zuletzt in der disziplinierten Berichtsweise begründet, die trotz emotional anreizender Effekte als Erinnerung eines Ehepartners glaubwürdig bleibt und jeden Film wie ein Plädoyer mit optischen Hilfsmitteln erscheinen läßt.

Angemerkt sei schließlich zweierlei. Bei aller Sympathie, die man dem Unternehmen sachlich zuwenden mag, kann nicht verschwiegen werden, daß Cayatte kaum formal konventionellere Filme gedreht hat, daß in «Meine Nächte mit Jacqueline» die Art und Weise, das Geschehen in einer unnützen

Vielzahl von Rückblenden aufzurollen, die Vorgestrigkeit des Stils unangenehm unterstreicht. Die andere Anmerkung, die der Rezensent als seine persönliche Meinung verstanden wissen möchte, betrifft die Auswertungsmöglichkeit der Filme. Trotz der Einwände, die für die Kinovorführung unerläßlich sind, könnten die Filme innerhalb sachkundiger Diskussionen oder Seminare über Ehefragen durchaus auch älteren Jugendlichen mit Nutzen gezeigt werden. Der Besuch beider Filme und eine qualifiziert geführte Aussprache erscheinen jedoch als Voraussetzung für das richtige Verständnis. Ev.

How the West was won (Das war der Wilde Westen)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und **Verleih:** MGM; **Regie:** Henry Hathaway, John Ford, George Marshall; **Buch:** J. Webb; **Kamera:** M. Krasner, Cl. Lang, J. Lashelle; **Musik:** A. Newman; **Darsteller:** C. Baker, L. J. Cobb, H. Fonda, J. Stewart, R. Widmark und andere.

War er wirklich so, der Wilde Westen? Der Titel legt die Frage nahe. Dennoch bedarf es keiner langen Erläuterungen, daß und inwiefern der Film mit historischen Fakten nicht übereinstimme. Die Überschrift ist nicht so gemeint, sie will nicht Geschichtstreue beanspruchen für den Film, sondern, weit simpler, den thematischen Bogen schlagen über die Episoden seiner Handlung. Eine Art loser Familienchronik gibt er über nahezu vier Generationen hinweg, in deren Schicksalen sich zugleich die «Eroberung» des amerikanischen Westens spiegelt — so unverbindlich im Historischen, so frei arrangiert zur Abenteuergeschichte, wie in den meisten Wildwestern.
Nach den zusammenhanglosen Szenenfolgen früherer Cinerama-Programme (die in der Schweiz nicht zu sehen waren), soll dies der erste eigentliche Spielfilm gewesen sein in diesem Verfahren. Nachdem er schon in Zürich nicht im einzigen entsprechend eingerichteten Theater gezeigt worden ist, wird man ihn aber auch in der übrigen Schweiz nur auf «normaler» Breitleinwand sehen können. Dabei verlieren jene Szenen an Wirkung, die so angelegt sind, daß die Illusion räumlicher Tiefe besonders effektvoll zur Geltung kommen sollte. Es bleibt immerhin ein in den äußeren Abmessungen den Monumentalfilmen angenäherter Streifen, der diesen voraus hat, daß er wenig künstliche Kulissen und wenig Kostümprunk benötigt, daß er dafür weit unterhaltsamer, weit spannender ist, als die meisten von ihnen.
Als Wildwester kommt freilich «How the West was won» in seinen einzelnen Episoden nicht über besseres Mittelmaß hinaus. Darüber kann auch die Liste wohlklingender Namen nicht hinwegtäuschen, mit der er im Vorspann auftrumpft. Ungewöhnlich ist dagegen, daß mit den letzten Bildern des Films eine Brücke geschlagen wird zur Gegenwart. Während die Kamera sich über die von Menschenhand umgeformte Landschaft erhebt, wird nochmals der Geist der Pioniere beschworen, der, so versichert der Kommentar in selbstbewußter Überzeugung, auch die Zukunftsprobleme des Landes meistern wird. Im Zuschauer klingen derweilen Zitate wie «mit Bibel, Faust und Waffen» nach; in

der Rückschau bekommen solche Formulierungen schier programmatischen Charakter, Formulierungen, die sich in einem Western ganz gut anhören, die man aber nicht unbesehen in die Gegenwart hinein übernehmen möchte. Die Frage erhebt sich, ob hier nicht ein «amerikanischer» Geist zu Worte komme, den man in jüngerer Zeit kritisch zu betrachten gelernt hat. ejW

Kurzfilmhinweis

Storstrombroen / Die Storstrommen-Brücke

Art: Meditation über eine Brücke; Produktion: Preben Frank-Film für Dansk Kulturfilm; Kamera: Preben Frank; Musik: Svend S. Schultz; Buch und Regie: Carl Theodor Dreyer, 1949/50; 77 Meter, 7 Minuten; Verleih der 16-mm-Lichttonkopie: Dänisches Institut, Tödistraße 9, Zürich; gratis.
Während der Vorspanntext berichtet, daß die Storstrombroen von 1933 bis 1937 erbaut wurde, mit 3200 Metern Länge die größte Brücke Europas ist, auf 49 Betonpfeilern ruht und in 50 kühnen Stahlbogen den Storström von Masnedo nach Falster überquert, sehen wir Bilder von ihrer Fertigstellung. Mit diesen ersten Aufnahmen und dem erklärenden Text schließt der belehrende Teil. Was die meisten Dokumentarfilme einflechten, ist hier als «Vorwort» genommen, um den Film zu befreien, auf daß er ruhig werde für das Hören der bildhaften Musik und für das Sehen der musikalischen Bilder. Was folgt, ist nicht mehr Dokumentarfilm im herkömmlichen Sinn, sondern eine Meditation von Bildern, und darf nur als solche beurteilt werden. Wer hofft, technisch wissenswerte Einzelheiten zu erfahren, wird enttäuscht.
Vergegenwärtigen wir uns die ersten fünf Einstellungen des Hauptteils: Die Brücke erscheint in einer Totalen. Auf dem Damm fahren wir ihr entgegen. Ein Brückenende wird sichtbar. Sie bildet einen kühnen Bogen. Wir schwenken zu ihrem andern Ende. – Was ist bis jetzt geschehen? Wir sind der Brücke begegnet, und zwar in einer Weise, wie dies nur ein Regisseur ermöglichen kann, der die feinen Nuancen der optischen «Wort»- und «Satz»-Lehre anzuwenden versteht. In der Reihenfolge der Einstellungen betrachtet, ist die Begegnung in folgenden Schritten geschehen: Die Brücke ist in ihrer Größe und als Teil der Landschaft da; wir kommen auf sie zu; sie wird dort, wo sie aus der Erde heraustritt und «sich selbst wird», gezeigt; im Überspannen des Wassers erfüllt sie sich; wir fragen nach der andern Seite und schwenken dort hin. – Äußerlich ist fast nichts geschehen, und doch sind wir auf das Kommende vorbereitet, sind eingestimmt, der Raum ist umrissen, unser Gegenüber vorgestellt.
Nach diesem Introitus hebt ein freies Betrachten über das Thema «Brücke» an: Sie verbindet, ruht, ist sicher, überquert, sie spannt sich, sie ist schön, klein, groß (das sind keine Gegensätze!), sie trennt, trägt den Menschen, sie wird Grund wie die Erde, sie ist hoch über dem Wasser, ist ein Teil der Landschaft, ist Gebäude, eine Eisenkonstruktion, eine edle Form, große Linie, eine Straße ... sie kann der waagrechte Balken werden, den ein Schiffsmasten kreuzt ... Dies und anderes mehr ruht in Begriff und Bild «Brücke», wenn sie durch die Meditation erschlossen werden. Dreyer selbst meint: «Alle Dinge nehmen ein anderes Ansehen an. Das Licht, die Atmosphäre sind anders, obwohl wir physisch dieselben geblieben sind, das heißt wir haben uns doch verändert, und die Dinge sehen jetzt anders aus, weil wir sie anders betrachten ... So verwandeln sich die zufällig im Morgendämmern wahrgenommenen Umrisse der geöffneten Brücke in ein Bild, verzweigen sich in ein System von Bildern, erheben sich zum Symbol zweier emporgereckter Arme und gehen als strukturelles Gerüst in einen ganzen Film ein.»