Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1965)**

Heft 4

PDF erstellt am: **04.06.2024**

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

Matrimonio all'italiana (Heirat auf italienisch) IV. Mit Reserven

Produktion: Champion, Concordia; **Verleih:** Royal; **Regie:** Vittorio de Sica, 1946; **Buch:** nach Ed. de Filippos «Filumena Marturana»; **Kamera:** R. Gerardi; **Musik:** A. Trovajoli; **Darsteller:** M. Mastroianni, S. Loren, A. Pugliesi, T. Scarano, M. Tolo und andere.

Nicht nur geschieden und verführt, auch geheiratet wird nunmehr «auf italienisch». Die Konsequenz ist aber vor allem geschäftlicher Natur, denn Produzent Carlo Ponti erhofft sich offensichtlich von der Kumulierung zweier Erfolgs-Rezepte die entsprechend größeren Einspielergebnisse. Er läßt, nach «La Ciociara», «Boccaccio 70» und «Ieri, oggi, domani», Vittorio de Sica erneut Sophia Loren betreuen in einer Rolle, die ihren Talenten — teilweise in Anführungszeichen zu setzen — angepaßt ist. Im Titel anderseits spielt er auf Germis Satiren an und verspricht somit saftige Unterhaltung und schadenfrohes Gelächter. Kann es demnach über die kommerzielle Zielsetzung der Produktion kaum Zweifel geben, so stellt sich die Frage, wieweit unter solchen Umständen noch Raum bleibt für künstlerische Intentionen des Regisseurs. — Wie es der Titel andeutet, wird auch in diesem Film das Verhältnis der Geschlechter zum Gegenstand entlarvender Komik gemacht, wobei sich die Spitze vorab gegen eine feige, die Frau erniedrigende Männer-Gesinnung richtet. Mastroianni gibt mit gewohntem Können den spießerischen Lebemann, der sich während Jahrzehnten eine Hausgenossin hält, ohne daraus die moralischen oder juristischen Konsequenzen zu ziehen. Als er sie aber übergehen und ein junges Ding heiraten will, da greift sie zur List und stellt sich todkrank. Mit Hilfe eines arglosen Priesters wird ihr Verhältnis «in Ordnung gebracht», worauf sie sogleich sich gesund wieder vom Bette erhebt. Natürlich hat der also Übertölpelte das Gesetz auf seiner Seite, und er zögert nicht, seine Hilfe zu beanspruchen. Aber die Frau hat noch einen letzten Trumpf auszuspielen: drei Söhne, von denen nach ihrer Behauptung einer von ihm stammt. Diese Eröffnung endlich weckt in dem Widerspenstigen doch noch Familiensinn und Verantwortungsbewußtsein. Die Geschichte nimmt also ein glückliches und moralisches Ende. Der «Happy-end»-Schablone weicht de Sica dabei aus, indem er bis zum Schluß noch ironische Akzente setzt. Die Moral anderseits scheint zwar in einer humanistischen Gesinnung zu gründen; aber ihre Glaubwürdigkeit wird im Verlaufe des Films arg strapaziert. Die drastische Komik und die forcierte Italianità der Darstellung lassen wenig Nuancen zu, geben dafür Anlaß zu Pointen von vulgärer bis anzüglicher Tonart. Im Vergleich zu Germi zeigt sich freilich de Sica weniger hart, weniger grotesk, die Komik seiner Schilderung findet jeweils doch wieder ihre Verlängerung ins Menschliche hinein. So erscheint zwar der entschlossene Kampf der Frau um ihre Stellung im Lichte der Satire als eine recht unzimperliche Angelegenheit. Aber Sophia Loren hat immerhin Gelegenheit, etwas von dem Leid sichtbar zu machen, das der Erniedrigten widerfährt. Durch die lautstarke, manchmal gefühlsbetonte

Oberfläche des Lustspiels glaubt man öfters das Motiv echten Mitleidens hindurchzuspüren. Unbeschwerte Heiterkeit macht sich jedenfalls darin selten breit. In der Farbgebung bevorzugt de Sicas Tönungen und Kombinationen, die eine triste Alltäglichkeit suggerieren und den Film in der Bild-Stimmung in die Nähe der frühen, schwarz-weißen Werke des Regisseurs rücken. — Thematik und Gestaltung heben «Heirat auf italienisch» ab von der Masse belangloser Unterhaltungsproduktionen. Aber des Regisseurs Bereitschaft zu publikumswirksamen Vergröberungen und Abstechern in die Bereiche des frivolen Schwanks verträgt sich schlecht mit dem aufgegriffenen Thema. Es droht unter ihrem Einfluß nur in verzerrter Form beim Publikum anzukommen. Das ist zu bedauern, da der Film, der das Gesellschaftliche zugunsten des Individuellen zurückstellt, in seinem Anliegen weniger national bedingt ist als seine Vorgänger mit verwandtenTiteln. ejW

Muerte de un ciclista (Der Tod eines Radfahrers)

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Sueva, Trionfalcine; **Verleih:** DFG; **Regie:** Juan Antonio Bardem, 1954; **Buch:** L. F. de Igoa und J. A. Bardem; **Kamera:** A. Fraile; **Musik:** I. Maiztegui; **Darsteller:** L. Bosé, A. Closas, C. Casarivilla, O. Toso und andere.

Juan Antonio Bardem ist einer der wenigen Namen, die dem spanischen Film in neuerer Zeit einiges Profil gegeben haben. Sein menschlich-schöner Film «Calle mayor» ist bei uns vor allem bekannt geworden. Zwei Jahre früher schon ist «Muerte de un ciclista» entstanden, 1954 also; aber erst heute erscheint der Titel in einem (Zürcher) Kinoprogramm. Dank der beträchtlich angewachsenen Spanier-Kolonie gibt man ihm Chancen, daß er sein Publikum finde. Hat er nur Spaniern etwas zu sagen?
Die menschliche Subtilität von «Calle mayor» erreicht der vorliegende Film noch nicht. Dafür erweist er sich in der Darstellung der spanischen Oberschicht als ungleich schärfer in seinem sozialkritischen Gehalt. Ein düsteres, wohl auch etwas einseitiges Bild von ungesühnter Schuld, Günstlings-Wirtschaft und pervertiertem Gewissen entwirft er, in welchem es keine Instanz gibt, die ordnend eingreift und Gerechtigkeit schafft. Ein Mann allerdings versucht das unheilvolle Netz zu zerreißen, sich von der Lüge zu befreien, um von vorne anzufangen; aber er kommt über den Vorsatz nicht hinaus. Seine Komplizin fährt ihn zutode, weil sie fürchtet, von ihm mitgezogen zu werden. Wie Angst vor der Aufdeckung eines Unrechts neues Unrecht zeugt, diesen Teufelskreis schildert der Film. Er tut es mit innerer Erregung, die den Zuschauer zu fesseln vermag, die aber zugleich in Gefahr steht, zur Spannung des Gewissens-Thrillers zu veräußerlichen (wenn etwa die Figur eines intellektuellen Erpressers eingeführt wird) und übertrieben zu dramatisieren.
Solche gestalterischen Mängel treten nach zehn Jahren deutlicher hervor. Nichts geändert hat dagegen die Zeit — traurig genug — an der Aktualität des gesellschaftlich-politischen Hintergrunds von «Muerte de un ciclista». Daran erinnern die Szenen, da sich empörte Studenten vor ihrer Universität zusammen-

rotten. Hier wie auch an andern Stellen weiten sich die Bilder ins Symbolische aus. Zu harten Kontrasten hat sie Bardem zusammengefügt; denn hart, schokkierend ist auch, was er berichtet: Über Leichen und vernichtete Existenzen sieht er eine Gesellschaft schreiten, die durch den Willen zur Macht und durch das schlechte Gewissen zum unentwirrbaren Knäuel zusammengeballt wird, die ihre soziale Verantwortung verleugnet und mit Almosen abgelten will. Bardem erweist sich in diesem Film als ein bitterer Diagnostiker der Krankheit, die am Marke seines Landes frißt. ejW

A couteaux tirés (Das Geheimnis der Fünf) III. Für Erwachsene

Produktion: Filmatec, CFDC; **Verleih:** Royal; **Regie:** Charles Gérard, 1963; **Buch:** P. Jardin; **Kamera:** C. Robin; **Musik:** P. Clark; **Darsteller:** P. Mondy, D. Ivernel, M. Dalio, F. Arnoul, J. Monod und andere.

Vier Gauner verschiedener Nationalität tun sich zusammen, um einen angeblich im Mittelmeer versenkten Nazi-Schatz zu heben. Über der Beute, davon handelt der Film, fallen die Kumpane und ihre Gehilfen einander in den Rücken und bringen einer den andern um, bis schließlich der Hüter des Gesetzes den letzten in Empfang nehmen kann, dieweil der Schatz mit einer Schönen in die Luft fliegt. — Lustlos inszeniert, büschelt die Geschichte abgenützte Motive des «film noir» neu zurecht, ohne freilich daraus wirklich etwas Neues zu machen. Das Serien-Produkt verrät die Nachlässigkeit, mit welcher der Spannungsbogen angelegt ist, mit welcher auch kaum motivierte Einlagen revuehafter Art eingeschoben werden. Da somit selbst Liebhaber nervenstrapazierender Unterhaltung nicht auf ihre Rechnung kommen, kann der Film als ein Beispiel jener Klasse billiger Streifen gelten, der das Fernsehen ihre Existenzgrundlage immer mehr entzieht — ohne daß man ihr nachtrauern würde. ejW

Fantomas II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Pac, Gaumont; **Verleih:** Impérial; **Regie:** André Hunebelle, 1964; **Buch:** J. Halain, P. Foucaud; **Kamera:** M. Grignon; **Musik:** M. Magne; **Darsteller:** J. Marais, L. de Funès, M. Demongeot, R. Dalban und andere.

Großangelegte Verfolgungsjagden sind gegenwärtig Trumpf im französischen Film. Zu Saison-Erfolgen, wenigstens im eigenen Land, sind mit ihrer Hilfe «L'homme de Rio» und «100 000 Dollars au Soleil» geworden — und «Fantomas». In letzterem Fall muß das eigentlich überraschen, greift der Film doch zurück auf eine Horror-Figur, die in den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg zur Legende geworden ist (Louis Feuillade hat sie seinerzeit auf die Leinwand gebracht). Der einstige «Herr des Schreckens» ist jedoch in diesem neuen Film in der Gestalt Jean Marais' kaum noch ein Kinderschreck, dem es mit dem Gruseln wenig ernst ist. Spielt der Film anfangs noch mit den Utensilien des Genres, so läßt er in der Folge immer mehr das komische Element in den Vordergrund treten, und Louis de Funès' verdrehter Kommissar beherrscht die Szene schließlich ganz. Die mit allerhand Akrobatik verbundene Verfolgung

des verwandlungsfähigen Unholds führt den sonst nicht sonderlich einfallsreichen Film zu einem originellen Schluß, der das Kino-Klischee von der wiederhergestellten Ordnung auf den Arm nimmt. Im Gegensatz zu tierisch und brutal durchexerzierten Horror-Streifen hält sich «Fantomas» an den Rahmen harmloser Unterhaltung. ejW

Ces dames s'en mêlent III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Roitfeld, CCFC; **Verleih:** Compt. Cin.; **Regie:** Raoul André, 1964; **Buch:** M. Lebrun; **Kamera:** C. Lecomte; **Musik:** P. Houdy; **Darsteller:** E. Constantine, J. Gras, A. Cordy, P. Viterbo, C. Marlier und andere.

Als FBI-Agent Jeff Gordon schlägt sich Eddie grinsend bis zum Boß einer Falschmünzerbande durch. Dabei verlieren einige Ganoven das Leben, ein paar Damen landen — gefesselt oder auch nicht — auf der Couch, und keiner der Beteiligten dürfte über Bewegungsmangel zu klagen haben. Diese Art Filme, die gegenüber den monströs technisierten Abenteuern James Bonds bereits wie eine konventionelle Feierabendbelustigung anmuten, haben es zu einer Serienroutine gebracht, deren originellste Manifestation die namentliche Nennung eines «technischen Beraters für die Schlägereien» ist. Ein gewisser Claude Carliez zeichnet dafür verantwortlich, und seine Arbeit ist zweifellos bewunderungswürdiger als die des Regisseurs. Raoul André brachte nicht mehr als eine blasse Neuauflage des gewohnten Eddie-Kultes zustande, die sich bemerkenswert spannungslos ihrem voraussehbaren Ende zuschleppt. An die einstigen Erfolgsfilme mit dem narbengesichtigen Helden erinnert allenfalls jene Szene, in der Eddie beim Betreten eines friedlichen Lokals, wo er seine Gegenspieler vereinigt weiß, das Überfallkommando schon anruft, bevor die Schlägerei losgebrochen ist. Die geringe Brisanz der Handlung versuchte man leider durch Vermehrung der Sex-Beigaben und eine etwas zu deutlich geförderte Neigung Eddies für weibliche Reize zu entgelten. -sch-

Weekend à Zuydcoote (Dünkirchen 2. Juni 1940) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Paris Film, Interopa Film; **Verleih:** Monopole Pathé; **Regie:** Henri Verneuil, 1964; **Buch:** F. Boyer, nach dem Roman von Robert Merle; **Kamera:** H. Decae; **Darsteller:** J. P. Belmondo, C. Spaak, F. Périer, P. Mondy und andere; **Musik:** M. Jarre.

Der sarkastisch-lässige Unterton im Originaltitel kommt nicht von ungefähr. Er spiegelt einigermaßen den Geist wieder, in welchem dieser Film die Ereignisse von Dünkirchen nützt, um ein attraktives Breitleinwand-Gemälde zu produzieren. Bei seiner französischen Herkunft kann oder will er allerdings nicht das Heldenlied singen auf die berühmte Rückzugsaktion über den Kanal. Vielmehr tummelt er sich auf der Hinterseite jenes großen Unternehmens. Versprengte Franzosen, die sich ebenfalls am Ablegeplatz der Engländer eingefunden haben, verbringen unter Granatenhagel und Fliegerangriffen ein «müßiges Wochenende». Zum Warten sind sie verurteilt, während ein Teil ihrer Kameraden

den Stützpunkt gegen den übermächtigen Feind noch verteidigt, die Verbündeten dagegen über den Kanal setzen. Einen Augenblick lang will es scheinen, als gelänge es dem Film, die Stimmung dieses Wartens auf ein Ende, das nur böse sein kann, zu vergegenwärtigen. Sinnlos liegen Geschütze, Panzer, Waffen herum, Soldaten sitzen am Straßenrand, die stillgelegte Kriegsmaschinerie bietet zusammen mit den Ruinen und im Kontrast zur (schön photographierten) Landschaft ein gespenstisches Bild. Mit großem Aufwand an Material und Statisten sind diese Szenen angelegt, und über eines mindestens weist sich Regisseur Verneuil dabei aus: Daß er den Amerikanern keineswegs nachsteht, was Organisation und Großzügigkeit der Schau anbetrifft. Das Schau-hafte gewinnt denn auch die Oberhand: Verneuil feuerwerkt nach Noten, läßt Angriffe fliegen, Soldaten um ihr Leben rennen und Geschosse pfeifen, als könnte man Zelluloidmeter gar nicht besser verwenden. Im Anfang gibt sich der Film zwar als makabre Farce, dann aber wird Kriegshölle inszeniert. Vor ihrem Hintergrund kommt es zu den schnoddrig-unverblümten Dialogen, in denen Gott und die Verbündeten in Zweifel gezogen und im Zeichen der absurden Situation Witzeleien zu diversen Themen ans Publikum gebracht werden. «Im Krieg ist eben alles anders», wird erklärend beigefügt. Das ist nur zu wahr: Anders jedenfalls als in diesem Film, der Kampf ebenso wie menschliche Begegnung auf den Effekt zuschneidet. Solches mag man Verneuil in seinen Komödien und Schläger-Stücken nicht verübeln; hier aber, wo der wahrlich blutige Ernst des Geschehens jede Spielerei verbietet, wo die Handlung historisch datiert ist (1./2. Juni 1940) und in den äußeren Umständen die überlieferten Ereignisse nachzeichnet, muß jede Effekthascherei der Unwahrheit Vorschub leisten. Freilich könnte man auch umgekehrt argumentieren, es handle sich — was bei einem Film von Verneuil und mit Belmondo naheläge — um eine Unterhaltungsproduktion. Dann hat sie sich aber in ihrem Gegenstand entschieden vergriffen. ejW

Aelskarinnan (Die schwedische Geliebte / Schlafwagenabteil)

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Svensk Filmindustrie; **Verleih:** Columbus; **Regie** und **Buch:** Vilgot Sjöman, 1962; **Kamera:** L. G. Björne; **Darsteller:** B. Andersson, M. v. Sydow, P. Myrberg und andere.

Für ihn, den jungen Studenten, ist die Liebe nur ein heiteres Spiel. Während sie arbeitet, bereitet er das Essen, macht sich als Handwerker nützlich und träumt von einer baldigen Heirat. Seine Liebeserklärungen gipfeln in dem recht naiv vorgebrachten Wunsch nach fünf Kindern. Sie, eine junge Angestellte, nimmt diese Aufmerksamkeiten wohlwollend hin. Seine Liebe indes vermag sie nur zögernd zu erwidern. So sehr sie den Jungen auch schätzt, ganz ernst kann sie ihn nicht nehmen. Den Ernst der Liebe glaubt sie erst zu erfahren, als sie zufällig einem älteren Mann begegnet. Doch der ist verheiratet und Vater eines neunjährigen Jungen. Skrupel werden wach und eingeschläfert. Der Sehnsucht nach Liebe will die Erfüllung nicht folgen. Stunden verbringt sie mit ängstlichem Warten, immer neue Anrufe vertrösten sie, und schließlich er-

lebt sie doch nur eine flüchtige Umarmung. Der Ehebruch zahlt sich nicht aus. Schon bald durchschaut der Junge das Doppelspiel. In seinem Stolz gekränkt, will er sich abwenden, kehrt aber dennoch zurück. Und wieder glaubt er, durch Zärtlichkeiten allein seine Liebe beweisen zu können, während sie auf Hilfe und Zuspruch wartet. Gutwillig, doch unfähig zur rechten Einsicht, läßt er die Dinge treiben, läßt sich sogar wie ein Schuljunge fortschicken, als sich der Fremde anmeldet.

Die Freiheit, die sich das Mädchen nahm, schmeckt schal und bitter. Sie beschließt, für sechs Monate im Ausland eine Stellung anzunehmen. Dort hofft sie, ihre Gefühle prüfen zu können. Fleißig hilft ihr der Junge beim Einpacken. Am Bahnhof verspricht sie ihm noch, von der Grenze aus anzurufen. Im Nachtzug wartet ohne ihr Wissen der verheiratete Mann. Um sie nach seinen Wünschen bis zur Grenze begleiten zu können, hat er ein ganzes Schlafwagenabteil gemietet. Empört weist sie die Zumutung zurück, erliegt aber dann doch erneut seiner Anziehung. Ein letztes Mal. Sein großtuendes Versprechen, sich scheiden zu lassen, verbittert sie nur noch. Endgültig entschließt sie sich nun, mit beiden Männern zu brechen. Ihrem Freund schickt sie nur ein Telegramm, um unfruchtbare Diskussionen zu vermeiden.

Dieser Film beruft sich auf keinen ethischen Kodex. Dennoch vermag er die Fruchtlosigkeit oberflächlicher Liebesbeziehungen überzeugender sichtbar zu machen als manche Arbeiten, die an moralischen Ermahnungen nicht sparen. Und auch der Ehebruch, der zwar nicht in seiner dem katholischen Betrachter notwendig scheinenden Tragweite begriffen wird, weil dazu die Voraussetzung der Unauflöslichkeit der Ehe fehlt, wurde selten in einem Film so deutlich — und durch diese Deutlichkeit des seelischen Leids wahrhaft helfend und heilend — erkannt wie hier. Die eindeutige Abwertung bindungsloser und unverbindlicher Liebe erfolgt durch den Anspruch einer Frau auf unbedingte Zuneigung. Derart werden beide Männer trotz ihrem unterschiedlichen Verhalten als liebesunfähig desavouiert. Selbst der junge Student, der an Beweisen der Zärtlichkeit und des Verzeihens nichts versäumt, muß schließlich scheitern, da er das Mädchen nicht als vollwertigen Partner begreift. So ergibt sich eine psychologische Studie von fast klassischer Strenge, in Bild und Ton mit bemerkenswerter Zurückhaltung wiedergegeben. Wie in den Filmen Bergmans wird die Frau als die Leidtragende gezeichnet, die zwar den Werbungen unverständiger Männer erliegt, aber deren unzureichende Liebesfähigkeit erkennt und sich in der Enttäuschung emanzipiert. Diese Verwandtschaft mit Bergman ist verständlich, da der 38jährige schwedische Romanautor Vilgot Sjöman, der mit dieser Arbeit sein Filmdebut gab, seit Jahren mit dem Regisseur der Filme «Sehnsucht der Frauen» und «Lektion in Liebe» befreundet ist. Sjöman verdankt ihm, daß sein Roman «Der Lehrer» 1952 von Gustaf Molander verfilmt wurde. Bergman ließ Sjöman während der Dreharbeiten zu «Licht im Winter» assistieren. Und schließlich übernahm Bergman die Aufsicht der Dreharbeiten zu diesem Film. Das Ergebnis verdient ernsthafte Beachtung, wenn auch hier wieder der Einwand angebracht ist, daß der Charakter der «Helden» profilierter geworden wäre, wenn sie nicht nur in ihren Liebesbeziehungen gezeigt würden.

M. R.