Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 9

PDF erstellt am: **03.06.2024**

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

Onkel Toms Hütte II. Für alle

Produktion: Melodie, Debora, Sipro; **Verleih:** Monopol; **Regie:** Geza von Radvanyi, 1965; **Buch:** F. Denger; **Kamera:** H. Hölscher; **Musik:** P. Thomas; **Darsteller:** O. W. Fischer, M. Demongeot, H. Lom, J. Greco, Th. Fritsch, J. Kitzmiller und andere.

Ein Buch wie «Onkel Toms Hütte» neu zu verfilmen in einem Zeitpunkt, da die Negerfrage wiederum ganz oben steht auf der innenpolitischen Tagesordnung der USA, ist ein problematisches Unterfangen. Es bedarf schon einiger geistiger Harmlosigkeit, anzunehmen, was vor dem Sezessionskrieg ein mutiges Wort gewesen sei, müsse auch in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts selbstverständlich noch eine Botschaft «von brennender Aktualität» sein. So argumentiert aber die Propaganda für die vorliegende Verfilmung. Sie hat offenbar nicht bemerkt, daß die Situation seit jenen Tagen geändert hat, daß heute in einem anderen Geist und um andere Ziele gerungen wird. So überrascht es denn auch nicht, daß der Film in deutscher, respektive international-europäischer, Produktion entstanden ist (im Gegensatz zu früheren amerikanischen Adaptionen des Stoffes), in weiter geographischer Distanz vom Ort der Handlung. Man muß daraus wohl auch die geistige Distanz zu der Realität der heutigen Rassenkonflikte erklären, in der sich die Darstellung in erbaulichen und gefühlvollen Szenen ergeht. Der Anspruch, bei alledem einen Beitrag zu dem nun wirklich aktuellen Problem zu leisten, zwingt dazu, das Urteil über den Film deutlicher auszuführen. Ansonst könnte man ihn bei seinem beträchtlichen technischen Aufwand und der schauhaften Inszenierung als ein harmloses, wenngleich oberflächliches Unterhaltungsstück, mit gebotener Kürze behandeln.
Ob der Roman von Harriet Beecher-Stowe heute noch geeignet ist, wenigstens Jugendlichen die Rassenfrage nahezubringen, kann zwar mit Grund bezweifelt werden, steht aber hier nicht zur Diskussion. Eine andere Sache ist der Film, der als Neuschöpfung eine Aktualisierung des Stoffes darstellt und sich an ein anderes Publikum wendet. Die Aktualisierung wird übrigens von den Autoren besonders betont durch «Parallelen» zu jüngstem Geschehen: Schon der Lincoln-Mord, der an den Anfang des Filmes gestellt ist, erinnert an den Tod des Präsidenten Kennedy. Im Laufe des Films ereignet sich aber noch ein weiterer Mord an einem weißen Gutsbesitzer, der im Begriffe steht, seine Sklaven freizulassen. Da wird dann die Szene in möglichst genauer Analogie zu jener in Dallas arrangiert. Der Effekt ist zu billig, um anders als peinlich zu wirken. Und peinlich wirkt er gerade darum, weil dem Film im übrigen das Verständnis für den heutigen Stand der Rassenfrage abgeht, weil er ausgerechnet jene Seiten des Stoffes am meisten ausbeutet, die hundert Jahre nach dem Erscheinen des Romans als seine — aus der Zeit heraus verständlichen — Schwächen erscheinen: die Folklore, die Gefühlsbetontheit, das naiv-wohlmeinende Negerbild. All diese Elemente finden sich im Film womöglich noch verstärkt.

Geweint, gelitten und gestorben wird da in Großaufnahme, und solcherart dem Zuschauer deutlich vor Augen geführt und ins Gemüt eingesenkt, wie gutmütig, selbstlos und tapfer die Schwarzen sind: liebenswert und darum als Auch-Menschen zu behandeln. Solcher Humanismus geht an den Krücken von Vorurteilen, welche das Gemüt bewegen und die Tränendrüsen in Tätigkeit versetzen. Vorurteile werden gegen Vorurteile gestellt, die wirklichen Probleme aber in ihrer Größenordnung verkannt. Mit wieviel Naivität die Sympathien des Zuschauers gelenkt werden sollen, zeigt etwa die Figur des Sklavenhändlers, der, weil seine Seele schwarz ist, auch ein narbenentstelltes Gesicht hat und in einer finsteren Behausung wohnt, wie weiland der böse Räuber im Märchen. Mögen im übrigen farbenprächtige Szenerien und schöne Landschaften dem Auge, wohlklingende Spiritual-Chöre dem Ohr schmeicheln, solche Einlagen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, wie wenig der Film in die heutige Situation hineinpaßt. Seine behauptete Aktualität ist so aufgesetzt, wie es auch die Tragik und die Erbaulichkeit einzelner seiner Episoden sind. Daran mag man ablesen, wieviel mehr es den Produzenten um eine publikumswirksame Schau gegangen ist als um ein echtes Engagement in der Rassenfrage, die nur als willkommenes Aushängeschild benützt wird. ejW

Hush, hush, sweet Charlotte III. Für Erwachsene

Produktion und **Verleih:** Fox; **Regie:** Robert Aldrich, 1964; **Buch:** H. Farrell, L. Heller; **Kamera:** J. Biroc; **Musik:** F. Del Vol; **Darsteller:** B. Davis, O. de Havilland, J. Cotten, M. Astor und andere.

«Hush, hush, sweet Charlotte» ist der Kehrreim eines Wiegenliedchens, das aus der Spieldose einer Geisteskranken klingt und sich wie ein Leitmotiv durch den Film zieht. Es überbrückt Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und Wirklichkeit, ist sozusagen ein Rest seelischen Lebensraums. Die Vorgeschichte aus dem Jahre 1927, die nicht als eigentliche Rückblende behandelt, sondern selbständig vorangesetzt wird, deutet dies an: Charlotte liebt gegen den Willen ihres Vaters einen verheirateten Mann namens John. Dieser erliegt bei einem prunkvollen Hausfest einem grauenhaften und mysteriösen Mord. Wer war der Täter? Charlotte ist durch diesen Mord seelisch erkrankt und glaubt ihren Geliebten noch irgendwo am Leben.
Das Geschehen von 1964 bringt einen harten äußern Einschnitt ins Leben der vereinsamten Frau. Man sieht einen Riesenbulldozzer, der ihren Garten umgräbt. Für einen wichtigen Straßenbau wurde ihr Wohnsitz enteignet. Unsere Heldin wehrt sich dagegen mit einer Flinte, denn andere, nicht sie, haben über ihr Schicksal und ihren Besitz verfügt. Im Kampf um ihre Rechte erhofft sie Hilfe von ihrer Cousine Miriam. Diese lebte einst als Waise im gleichen Haus, wurde von ihrem Jugendgeliebten, Charlottens Hausarzt, im Stich gelassen und führt ein abscheuliches Schmarotzerleben, indem sie die Krankheit ihrer ahnungslosen Cousine schamlos ausnützt. Seit ihrer Ankunft hat sie sich mit ihrem einst geliebten Hausarzt zu jener Komplizenschaft verbündet, die zur völligen Auslöschung Charlottens führen soll. Unter der Maske der Liebens-

würdigkeit, der treuherzigen Besorgnis, der sorgfältigen Pflege, mit Argumenten des gesunden Menschenverstandes und des Gemeinwohls waltet man über ihre Person. Die Heilmethoden werden zusehends zu solchen des Unheils. Hier setzt der Film mit den Übeltätern die Nervensäge an. Man macht in Geisterei, spielt nachts das Wiegenlied am Flügel, läßt eine abgehackte Hand und einen Kopf aus Kunststoff rollen, inszeniert eine Scheinermordung am Hausarzt, um durch sein «Weiterleben» die Patientin endgültig zu verwirren. Die hexenartig gezeichnete Magd Velma durchschaut von Anfang an das Spiel. Sie wird das erste Opfer, und ihr Tod engagiert die Komplizen gegenseitig. Beide sinnen auf die beträchtliche Erbschaft, was sie zugleich eint und trennt. Ihre Liebesromanze wird zum Zerrbild der Liebe. In einem Notwehrakt Charlottens (sie wirft in die zynische Liebesszene einen großen Blumenkübel) geschieht das Gericht. Der Auszug Charlottens gleicht einem zaghaften Triumph. Es wäre verfehlt, einen solchen Film mit Hitchcocks «Psycho» auf eine Ebene zu stellen. Abgesehen von Qualitätsunterschieden in der Gestaltung, ist doch auch die Auffassung vom Bösen und die Art, damit fertig zu werden, verschieden. Hitchcock haßt leidenschaftlich die Krankheit und behält deswegen eine äußerste Spannweite für das Verständnis der Kranken, Aldrich dagegen zeigt das Böse personhaft — das teuflische Weib mit ihrem Scheinwerk des Guten ist parteiisch gesehen. Das grobschlächtige Aufteilen von Gut und Böse verengt unser Verständnis für die Wirklichkeit, führt uns vorschnell in eine radikale Betrachtungsweise, die sich verbissen behaupten will.
Der Satz «Der Mord beginnt im Herzen» ist so evident wahr, daß er beeinträchtigt wird, sobald man auf diese Weise mit dem Finger darauf zeigen will. Immerhin: Selbst wenn man von einem Reißer sprechen muß — die Gruseleffekte insbesondere werden Selbstzweck — so steht er doch über dem Durchschnitt seiner Gattung und weist auf menschliche Hintergründigkeit hin. Es zeigen sich gute schauspielerische Leistungen, die Regie vermag den äußeren Rahmen in Zusammenhang zu bringen mit dem seelischen Geschehen. Man spürt allerdings mitunter das Handbuch der Tiefenpsychologie zu direkt (so etwa, wenn das Vater-Porträt an der Wand zum Kultbild einer finsteren und eifersüchtigen Gottheit gestempelt wird). KW

Der Kampf ums Matterhorn II. Für alle

Produktion: Tobis; **Verleih:** Neue Interna; **Regie:** Luis Trenker, 1937; **Darsteller:** L. Trenker, H. Hatheyer und andere.

Trenker schildert hier in seiner dritten Fassung (1928 Stummfilm, 1934 erste Tonfilmfassung, 1937 die zweite) die Erstbesteigung des Matterhorns. Der Berg ist nicht nur eine Kulisse, sondern eigentlicher Mitspieler. Drohend und lockend zugleich dringt er ins Spiel der Menschen ein. Sein Steinschlag läßt sie die harte Wirklichkeit spüren, seine Majestät zieht sie in seinen Bann.
Nur wenige verstehen den italienischen Bergführer Carrel aus Breuil, seine Bergleidenschaft, die ihn drängt, dem Ruf des Berges zu folgen und dessen Macht zu bezwingen. Seine Mitbürger halten ihn für einen Taugenichts. So gilt

es, stets Widerstände zu brechen. Im Fels begegnet er dem Engländer Whymper, gegen dessen halsbrecherischen Eigensinn er seine Bergkenntnisse und seine Besonnenheit durchsetzt. Nach einem harten Wortgefecht und feindlicher Trennung finden sie sich aber in tüchtiger, selbstloser Kameradenhilfe. Ein Triumph der Tugend, die Rivalen werden zu Freunden, mit dem Versprechen, den Berg gemeinsam zu bezwingen.
Ein weniger edles Kampfmotiv kommt ins Spiel: Wer wird wegen der Erstbesteigung die Touristen anlocken, Zermatt oder Breuil? Man entdeckt plötzlich den wirtschaftlichen Wert des Taugenichts. Von höchster italienischer Seite versucht man Carrel zur Leitung einer ausschließlich italienischen Expedition zu bewegen und sein an Whymper gegebenes Wort zu brechen. Einem üblen Intrigenspiel gelingt dies und schafft neue Feindschaft. Im Kampf um den Gipfel siegt Whymper, während Carrel aufgeben muß. Ein weiteres Kampfmotiv hält das Drama in Spannung: Beim Abstieg Whympers stürzen vier seiner Leute zu Tode, weil das Seil riß. Ein böses Gerücht will, daß Whymper verbrecherisch das Seil durchschnitten habe, um sich selber zu retten. Carrel überwindet die persönliche Feindschaft, holt unter Lebensgefahr das Seilende und bringt es als Indizienbeweis in die Gerichtsversammlung, um so auch über menschlichen Unverstand und Borniertheit zu siegen. Erst dieser selbstlose Einsatz macht den Sieg möglich, und dieser wird zur Tat der beiden — wiederversöhnten — Freunde.
Der Film wirkt in mancher Beziehung veraltet. Aufschlußreich bleibt er für die damalige Geisteshaltung eines Alpinismus, den man heute mit Gewinn durchleuchten würde. Natürlich ist es grundsätzlich möglich, die Geschichte der Erstbesteigung eines Berges in einem Spielfilm dramatisch zu gestalten. Der Berg spielt ja tatsächlich in der Geschichte der Menschen eine Rolle, längst vor der Besteigung, dort aber in besonderer Weise. Der Filmschaffende darf auch durchaus künstlerische Freiheit in Anspruch nehmen. Fragwürdig wird sie jedoch, wenn neue Legenden gebildet werden, um das Geschehen in der Richtung einer nichtkünstlerischen Absicht zu akzentuieren. Trenker reduziert das Geschehen auf das Kampfmotiv, das dem Film eine unmenschliche Härte gibt. Seine kämpferisch zähen Idealgestalten werden auch, entsprechend einem Zeitgeschmack, der gar leicht Ideen und Vorstellungen mit der Wirklichkeit verwechselte und wie in Tagträumen mit solchen «positiven Helden» lebte, mit heroisierenden Mannestugenden ausgestattet. Trotz seiner anspruchsvollen Aufmachung verdient der Film deshalb keineswegs ungeteilten Beifall. KW

Les gorilles III. Für Erwachsene

Produktion: Copernic, Comacico; **Verleih:** Comptoir Cinémat.; **Regie:** Jean Girault, 1964; **Buch:** J. Vilerid; **Kamera:** M. Frossard; **Musik:** P. Mauriat; **Darsteller:** D. Cowl, F. Blanche, P. Doris, M. Pacome und andere.

Die beiden Komiker Darry Cowl und Francis Blanche haben als «Gorilles», das sind die «unauffälligen» Leibwächter des «Staatschefs», ungute Erfahrungen gemacht und entschließen sich zu einer völlig neuen Laufbahn. Als Gepäck-

träger auf dem Flugplatz Orly vergaffen sie sich etwas zu sehr in die Stewardessen und achten weniger auf ihre Arbeit. Durch ihr Verschulden gerät der vierte Koffer eines Diamantenhändlers in falsche Hände. Um die Stelle nicht zu verlieren, machen sich beide auf die Suche. Aufgrund der Angaben in der Passagierliste dringen sie in recht anmaßender Weise in die Häuser und verschaffen sich indiskret Zugang zum persönlichen Reisegepäck der Fluggäste. Diese ungewöhnliche Aktion rechtfertigt eine Reihe grotesker Abenteuer, die sich sonst in keiner Geschichte derart häufen dürften. Das Ganze ist ja auch dafür da, vor allem die beiden Komikertalente spielen zu lassen. Dementsprechend ist die Ausbeute an «Gags». Diese Art von Komik ist nicht die Auseinandersetzung mit der Tücke des Schicksals, sondern jene der absichtlichen Übertölpelung anderer, jene der Schelmenstreiche. In all den sieben Abenteuern berherrschen die Spaßmacher die Situation, zielstrebig arbeiten sie sich mit Hilfe mehr oder weniger köstlichen Betrugs zum Reisegepäck der Ex-Passagiere durch. Da gilt es, Frauenherzen zu betören, was ihnen besonders zu liegen scheint, anderswo inszenieren sie Täuschungsmanöver, wobei die Uniform groteske Mechanismen auslöst, sei es diejenige eines Polizisten, eines Heilsarmeesoldaten, oder sei es die Aufmachung eines Aristokratensnobs, eines Clochards. Endlich verstehen sie es auch, sich zweckmäßig der Eitelkeit oder gar der Macht anderer zu fügen, wie es die Begegnung mit dem Magier zeigt. Aber überall behalten sie die Oberhand — bis zum Schluß, wo sie selber in Ohnmacht fallen. Nachdem sie nämlich den Koffer zuletzt doch noch gefunden und dem strahlenden Besitzer zurückgebracht hatten, mußten sie erleben, daß ausgerechnet dieser Koffer nur persönliche Effekten enthielt und ihre gigantische Suchaktion lediglich dazu diente, dem Diamantenhändler den Zorn der häuslichen Gattin zu ersparen. Erstaunlich rasch erwachen sie auf dem Weg zum Spital aus ihrer Ohnmacht und balgen sich gleich mit ihren Krankenwärterinnen, wohl um zu zeigen, daß sie ihrer aggressiven Natur weiterhin treu bleiben wollen. — Der Humor in diesem Film zehrt vom Überraschungsmoment der Ungeniertheit. Er zeugt nicht Lachen, das uns innerlich befreit (weil wir uns in einer tieferen Befindlichkeit betroffen fühlten), sondern bewirkt Schmunzeln über einen Augenblicksspaß. Gelegentlich plumpsen die Helden gar plump ins ausgedachte Spiel, aber man nimmt es ihnen nicht eigentlich übel und lacht über die belanglosen Schelmenstreiche im Dienste einer durchschnittlichen Unterhaltungsproduktion. Wir möchten sie allerdings für Erwachsene reserviert sehen. KW

A house is not a home (Madame P. und ihre Mädchen) IV. Mit Reserven

Produktion: Embassy; **Verleih:** Star; **Regie:** Russel Rouse, 1964; **Buch:** R. Rouse, Cl. Greene; **Kamera:** H. Stien; **Musik:** J. Weiß; **Darsteller**: Sh. Winters, R. Taylor, B. Crawford, R. Taeger und andere.

Amerikanische Filmbiographien über Gangstergrößen zur Zeit des Alkoholverbots in den Vereinigten Staaten (1920 bis 1933) sichern ihre kompakte Brutalität stets mit dem Hinweis ab, daß Verbrechen sich nicht lohnen. Ähnlich

verfährt die verfilmte Autobiographie der Bordellexpertin Polly Adler. Tränenzerfurcht bekennt die treuherzige Schauspielerin Shelley Winters in der Hauptrolle, Lebensangst und Geldgier hätten Pollys Leben verpfuscht, ihr Glück mit dem geliebten Mann zerstört und sie an ein Milieu gefesselt, in das sie durch Zeitumstände schicksalhaft verstrickt wurde. Wie unseriös der Film vorgeht, beweist bereits sein aus Magazingirls zusammengestellter Vorspann. Alsdann tritt Polly auf: eine von ihrem Chef vergewaltigte, arme Näherin, verstoßen von den Pflegeeltern und in großer Not vom zuverlässigsten Gefolgsmann des Gangsterchefs Lucky Luciano aufgegabelt. Niemand tritt ihr zu nahe. Sie läßt sich mit keinem Mann leichtfertig ein, zumal sie unbeholfen komisch wirkt. Dafür entwickelt sie die Fähigkeit, zur Prostitution bereite Mädchen für Gangsterpartys zu vermitteln. Rasch arriviert sie zur Leiterin eines hocheleganten Bordells in der Neuyorker City. In ihrem Hause — ein sentimentaler Song besingt es (siehe Originaltitel) — wickeln die Gangster ihre Geschäfte mit korrupten Politikern und Finanzleuten ab. Geschäftstüchtig im Umgang mit der bestechlichen Polizei, widmet sich Polly als gute Kameradin ihren Schützlingen. Hilflos und erstaunt, kann sie nicht verhindern, daß eine rauschgiftsüchtig gewordene Edelnutte an einer Überdosis stirbt und eine andere in der Neujahrsnacht Selbstmord begeht. Immerzu verhält sie sich sympathisch, frei von dirnenhaftem Benehmen und aufrichtig in ihrer Liebe zu einem idealistischen Musiker, auf den sie selbstlos verzichtet, um ihn nicht mit ihrer Vergangenheit zu belasten. Der Film operiert zwischen Lustspielwitz und Selbstbemitleidung. Seine Pseudotragik liefert das Alibi für Leichtgläubige. Die Kamera läßt sich keine Gelegenheit entgehen, Unterwäsche abzuphotographieren, vermeidet jedoch optische Obszönität. Daß die gerissensten Gangster die beste Figur machen, läßt Pollys Bedenkenlosigkeit in noch milderem Lichte erscheinen. Sie kann sich beim Produzenten Levine für ein dekoratives Kuppelmütterchendenkmal bedanken. J-t

Internationaler Erfahrungsaustausch katholischer Film- und Fernseh-Erzieher

Vom 25. bis 31. Juli fand im Volksbildungsheim Grillhof bei Innsbruck der zweite Internationale Erfahrungsaustausch katholischer Film- und Fernseherzieher statt, an dem 48 Vertreter aus sieben Nationen, darunter neun Schweizer, teilnahmen.

Das Programm setzte sich aus Referaten, Film- und Tonbild-Vorführungen, Berichten und Diskussionen zusammen: Modell und Erfahrung einer Fernseherziehung, Leitbilder im Film der Gegenwart, Kritisches Sehen von Tagesschauen, Schlagererziehung durch Schlagerparaden, Erfahrungen mit dem Einsatz von Kurzfilmen im Kindergarten und im Religionsunterricht, Neue Erkenntnisse der Film- und Fernseherziehung in der deutsch- und französischsprachigen Literatur, Das Tonbild als eine neue pädagogische Möglichkeit,