

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 24 (1964)
Heft: 4

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

himmlische Beziehungen schaffen zu können mit menschlichen Mitteln, die die Anbetung des Menschen betreiben als des Beherrschers und des Maßes von allem, in einem uniformierenden Materialismus, der ihn gerade zur Unfähigkeit verdammt. Dies könnte den Eifer einer gewissen hypermaterialistischen Kritik erklären, welche den für sie beunruhigenden Film als einen Skandal betrachtet. Aber über diese Erwägung hinaus stellt sich — und wir haben lange davon gesprochen — jenes andere Problem: Wer vom kommerziellen Verleih — dem einzig möglichen, der es gestattet, die Kosten einzuspielen und andere Vorteile daraus zu ziehen, als die Genugtuung, ein kulturelles Werk geschaffen zu haben —, wer wird sich wirklich und wirksam um die Notwendigkeit bekümmern, den Film in den geeigneten Umständen und einzig einem genügend reifen und intelligenten Publikum vorzuführen? Wenn man auf diese Frage antwortet, indem man von der Quadratur des Kreises spricht, das Verlangte als unmöglich bezeichnet, dann heißt das, daß man entweder das Werk oder den Verleih verdammt. Noch einmal sei die Verantwortung all jener zur Diskussion gestellt, die sich um den Film zu kümmern haben, nicht bloß mit einer leichten Theorie, sondern inmitten der unvollkommenen, peniblen Wirklichkeit. Mögen alle, die Stellung nehmen, dies zu tun versuchen in der Achtung jener, die zu einem gegenteiligen Urteil gekommen sind, und mit großer Aufrichtigkeit. Das Publikum und der wertvolle Film können dabei nur gewinnen.

Joseph Burvenich

Filme

I *compagni* (Die Genossen)

III. Für Erwachsene

Produktion: Lux, Vides; **Verleih:** Emelka; **Regie:** Mario Monicelli, 1963; **Buch:** Age, Scarpelli, Monicelli; **Kamera:** G. Rotunno; **Musik:** C. Rustichelli; **Darsteller:** M. Mastroianni, R. Salvatori, A. Girardot, G. Giorcelli, F. Lulli, B. Blier, F. Périer und andere.

Mit dem Wort «Turin» verbinden sich viele Gedanken. Der ehemalige Schüler gedenkt dabei wohl jenes Schülertagebuches, das Edmondo De Amicis unter dem Titel «Il cuore» (Herz) verfaßt hat. Es schildert das Turin der achtziger Jahre aus der Sicht des patriotischen Bürgers, der, so nicht eigentlichen Reformwillen, doch ein Herz für die Armen hat, für die Arbeiter und Auswanderer¹.

Den Katholiken erinnert «Turin» vielleicht an Cottolengo, der schon 1828 sein «kleines Haus der göttlichen Vorsehung» für alle Notleidenden errichtet hatte. Wohl sicher denkt man indes an Don Bosco und sein weltumspannendes Erziehungswerk; 1841 beginnt es in Turin. Es ist nicht nur das charismatische

¹ Gestaltet im Film «Dagli Appennini alle Ande» (Folco Quilici, 1959). Im Hinblick auf die Präsenz der Kirche in jener Zeit vergleiche die Biographien von Don Bosco und Cottolengo sowie die Gestalt eines Don Orione (Douglas Hyde: Der Räuberhauptmann Gottes, Herder, 1955).

Werk eines Bubenkönigs, der mit seinen Jungen betet und spielt. Als Initiant von Abendschulen, Volksbibliotheken, ja der Versöhnung von Kirche und Staat ist Don Bosco auch ein früher Vorkämpfer sozialer Reform.

«Il cuore» erscheint 1886. 1888 stirbt Don Bosco. Und am 15. Mai 1891 sagt Leo XIII. einer erstaunten und vielfach schockierten Welt: «Der Produktionsprozeß und fast der ganze Handel sind unter die Verfügungsmacht nur weniger Menschen geraten, so daß eine verschwindend kleine Schicht gutgestellter und vermögender Leute eine breite Masse von Besitzlosen in beinahe sklavischer Abhängigkeit hält» (Rerum novarum Nr. 2). Nichts weist darauf hin, diese Worte der ersten Sozialenzyklika hätten nicht auch für Turin Geltung gehabt.

Von diesem Turin der neunziger Jahre berichtet der Film. Es ist der Bericht des 14-Stunden-Tages in lärmigen und dunklen Fabrikhallen mit der Not der Müdigkeit und der stets drohenden Unfallgefahr. Es ist das Bild überlasteter Frauen und hungriger Kinder. Es ist die Schilderung eines Paternalismus, der den Arbeitern mildtätig Almosen spendet, wo er alte Rechte anerkennen, neue zubilligen müßte. Es ist das Dokument einer Zeit, die ihre Zeit nicht versteht.

Denn die Zeit ist eine neue geworden. Ein Lehrer müht sich abends, den müden Arbeitern Lesen beizubringen und Schreiben. Die Arbeiter müssen Bürger werden, die ihr Schicksal selber bestimmen. Und eines Abends ist noch ein Lehrer da. Doch er lehrt nicht das Abc.

Polizeilich gesuchter Flüchtling aus Genua, ist er Aufwiegler und Schwärmer zugleich. Was heißt Abendschule: er will, daß die Arbeiter sich ihrer Lage bewußt werden — und nicht nur ihrer unheilvoll erbärmlichen Lage, sondern auch ihrer eigenen Kraft. Sie sollen zusammenhalten; sie müssen Genossen sein.

So kommt es zum ersten ernsthaften Streik in der Turiner Spinnerei-Industrie. Zwar bleibt der Erfolg aus. Die Arbeiter müssen wieder unters Joch. Die Fron geht weiter. Aber nur einstweilen. Denn der Bub, der, die Schiefertafel mit dem Werkzeug vertauschend, anstelle seines erschossenen Bruders die Fabrikhallen betritt, wird ein anderer werden. Mehr als bloß «Arbeiter»: er wird der Genosse und Kämpfer von morgen sein.

Es ist nicht leicht zu sagen, wo der Film seine Mitte hat. Bilden sie die Arbeiter als solche, die in einzelnen Typen besonders liebevoll gezeichnet sind? Der Filmtitel könnte darauf hinweisen. Oder ist es die Gestalt des Agitators, der trotz der blinden Selbstsicherheit des Schwärmers schließlich doch menschlicher Schwäche billig Tribut zahlt und erkennen muß, daß er seiner Zeit mindestens vorseilt? Sicher trägt die Gestaltungskraft eines Mastroianni viel dazu bei, diese Figur in die Mitte zu rücken.

Jedenfalls weisen solche Fragen darauf hin, daß es der Regie nicht gelungen ist, ein Epos aus einem Guß zu gestalten. Allzusehr bleiben die Gestalten — vor allem in den Arbeitern und den Fabrikherren — typisiert. Auch speist man den gepackten Zuschauer gelegentlich mit allzu billigen Einfällen ab. Dennoch: das Bild der Fabrik und der Arbeiterwelt ist mit einer Sorgfalt gestaltet, die erstaunt und ergreift. Man spürt das Leben und ahnt die Zeit. Ja, manch-

mal glaubt man, sie selbst mit zu erleben und mit zu erleiden. Und das ist viel. Ist der Film ein sozialistisches Werk? Manche — zumal in Italien — werden die Frage ohne Zweifel bejahen. Sie können sich dafür vor allem auf die ganze Atmosphäre des Films berufen und für die historischen Tatsachen auf das linkssozialistische Werk «Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913» hinweisen. Trotzdem werden auch sie dem Film zubilligen müssen, daß es ihm nicht unmittelbar um einen Sozialismus des Klassenkampfes geht. Der Film ist kein Werk des Hasses, sondern der Menschlichkeit. Nicht umsonst wird im Film kaum etwas gegen Kirche und Religion gesagt.

Freilich kann man einwenden, gerade darum sei der Film gefährlich. Denn Kirche und Glaube seien einfach nicht da. Wohl schlugen die Menschen bei Tisch und vor Särgen ihr Kreuz. Doch sei das nur noch Gewohnheit und Brauch, nicht aber lebenprägende Kraft.

So richtig es ist, daß die gesellschaftliche Präsenz der Kirche im Film fehlt, so bleibt doch die Frage, ob es nicht christlicher, weil ehrlicher ist, sich zum Mute eines Leos XIII. zu bekennen. Auch der Papst selbst spricht nach einer langen Kirchengeschichte immer noch vom «sklavenähnlichen Joch der Arbeiter».

Wer darum den Film nicht ideologisch sieht, sondern menschlich, und ihn nicht nach den möglichen heutigen Folgen in seinem Herstellungsland beurteilt, wird ihn als eindruckliche Illustration dieses — immerhin päpstlichen — Wortes deuten dürfen. Und wer nachdenklich und gläubig genug ist, wird wünschen, der Junge, der am Ende des Films sich unter das Joch der Arbeit beugt, möge eines Tages in den Straßen Turins auch den Söhnen eines heiligen Don Boscos begegnen. Dann würde der junge Arbeiter vielleicht begreifen lernen, daß selbst in der sozialen Reform die Menschlichkeit in jenem gründen muß, der nicht bloß das Arbeitsjoch getragen, sondern auch noch das Kreuz.

AZ

Stagecoach

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Anläßlich der Neuaufführung dieses aus dem Jahre 1939 stammenden Filmes von John Ford, der seit langem als einer der ersten «Edelwildwester» und als Klassiker des Genres gegolten hatte, kam es zu einer Teilung unter den Kritikern. Manche fanden, «Stagecoach» erweise sich, aus Distanz besehen, als ganz gewöhnlicher Durchschnittswestern. Dies ist nicht die Auffassung unseres Mitarbeiters, der hier gute Gründe für die bisherige Wertschätzung des Films anführt. D.R.

Produktion: United Artists; **Verleih:** Columbus; **Regie:** John Ford, 1939; **Buch:** Dudley Nichols; **Kamera:** Bert Glennon; **Musik:** Boris Morvos; **Darsteller:** Claire Trevor, John Wayne, Andy Devine, John Carradine, Thomas Mitchell, George Bancroft und andere.

Von Tonto nach Lordsburg soll die Postkutsche ihre Passagiere bringen. Als sie in Apache Wells, der letzten Zwischenstation, eintrifft (bereits ist ein beträchtlicher Teil des Films abgelaufen), da hat sich noch nichts von dem ereignet, was nach aller Meinung erst den Wildwester ausmacht: keine Schießerei,

keine Schlägerei, nicht einmal ein kleines Handgemenge; kein finsterer Bösewicht hat sich gezeigt, keine Rothaut. Ohne den geringsten Zwischenfall ist die holprige Fahrt der kleinen Reisegesellschaft durch die verlassene Wüstenlandschaft Neu-Mexikos vonstatten gegangen. Und dennoch: Vom ersten Augenblick an hat sie im Zeichen drohenden Unheils gestanden. Ehe die Reise begann, hat der Film mit dramaturgischem Geschick das Stichwort dafür mitgeteilt und damit bereits in den allerersten Szenen zu dem Spannungsbogen angesetzt, der nahezu seine gesamte Handlung überwölbt.

Zwei Reiter kommen auf ein Militärlager zugesprengt, ihre jagende Eile ist unverkennbares Zeichen einer alarmierenden Situation. An einer Lagebesprechung mit dem Kommandanten des Camps melden die beiden Ankömmlinge die Anwesenheit von Apachen in der Umgebung. Ist der berühmte Geronimo ihr Anführer? Der Telegraph im Raum beginnt zu ticken – und setzt sogleich wieder aus. Die Leitung ist unterbrochen worden, durchgekommen ist nur ein Wort: Geronimo . . . Die dramatischen Umstände, unter denen dieser Name erstmals fällt, lassen ihn sogleich zum abstrakten Symbol werden für die Gefahr, welche die Postkutsche auf ihrer ganzen Fahrt bedroht. Diese Gefahr wirkt um so unheimlicher, als sie unsichtbar bleibt, sich nur in Zeichen und Spuren ankündigt. In den Gesprächen der Reisenden spiegelt sie sich, in der düsteren Kulisse des «Monument-Valley», in der oft geradezu gespenstischen Beleuchtung der Szene; die Begleitmannschaft fällt aus, weil die Ablösung bereits den Indianern entgegengezogen ist, die Reservepferde werden gestohlen, Rauchsignale künden das Näherkommen der Gefahr an, die niedergebrannte Fährstation ist das erste Zeichen der Zerstörung; und dieweil das Ziel der Reise bereits in Reichweite rückt, bringt die Kamera unvermittelt, fast gewalttätig plötzlich (freilich auch etwas ernüchternd), mit einem Schwenk die zum Überfall ansetzenden Indianer ins Bild.

Der sorgfältig dosierenden Spannungsdramaturgie des Films entspricht im Formalen die ebenso kluge Handhabung des Bewegungselements. Während der ganzen Reise versagt sich die Kamera nahezu jegliche Dynamik in der Bewegung. Aus gemessener Entfernung beobachtet sie die Fahrt der Kutsche, dem folkloristischen Reiz des Anblickes Tribut zollend, öfters auch ihre Verlorenheit inmitten der weiten Wüste akzentuierend. Bewegung wird fast nur akustisch suggeriert, durch ein musikalisches Leitmotiv. Diese retardierende Technik hat ihrerseits einen spannungssteigernden Stauungseffekt zur Folge, der den Ausbruch in die rasende Verfolgungsjagd auf dem Höhepunkt des Geschehens um so wuchtiger ausfallen läßt. Negativ wirkt sich dieser Aufbau des Films freilich auf die Schlußepisode aus, den «gunfight» zwischen Ringo und den Brüdern Plummer in Lordsburg, in welchem die Spannung bereits spürbar abflaut.

Die einfache und strenge Gradlinigkeit des Handlungsablaufs, mit so trefflichen Gestaltungsmitteln zu denkbar günstiger Wirkung gebracht, macht die eine Seite von «Stagecoach» aus. Die andere, die Zeichnung des Milieus, hat jetzt, beim Wiedererscheinen des Films, zum Teil recht scharfe Kritiker gefunden. Die kleine Reisegesellschaft, die auf dieser Fahrt durch die Gefah-

ren des Westens zu einer Schicksalsgemeinschaft wird, besteht aus neun ganz im herkömmlichen Stil des Filmgenres geprägten Typen, wobei die Prägung unbestreitbar eine vortreffliche, eine gelungene ist. Die Konfrontation mit der Bedrohung bringt, so wird richtig festgestellt, keine wirkliche innere Entwicklung dieser Figuren mit sich, sie kann es gar nicht, da es sich ja eben um Typen handelt. Was sie dagegen bewirkt, eine gewisse «Entpuppung» einzelner dieser Gestalten und daraus folgend eine Umstellung im «sozialen Gefüge» der Gemeinschaft, das hält sich wiederum im Rahmen der Western-Tradition. Die kuriosen, heruntergekommenen und kriminellen Figuren dürfen ihren guten Kern beweisen, während einzig der würdige Bankdirektor als Verbrecher entlarvt wird. Die Naivität dieser Darstellung, die wenig realistische Erfassung der sozialen Bezüge, die Neigung zum Klischee, all das ist offensichtlich – doch es dem Film zum Vorwurf zu machen, heißt Anspruch und Wesen des Genres verkennen. Freilich, eine Entwicklung hat es in den vergangenen fünfundzwanzig Jahren auch im scheinbar immer gleichen Western gegeben, eine Entwicklung, die (wenigstens in der Untergattung des Edel-Western) auf historische Wahrheit, soziale Nuancierung und allgemein auf Zerstörung der Mythen hinzielt, eine Entwicklung übrigens auch, hinter der unschwer eine zeitbedingte Veränderung im amerikanischen Bewußtsein und Selbstverständnis überhaupt zu erkennen ist. An den Resultaten dieser Entwicklung gemessen, mag «Stagecoach» durchaus als unmoderner Western erscheinen, selbst wenn man filmgeschichtlich würdigt, daß er gerade mithalf, diese Entwicklung einzuleiten. Sachgemäßer ist es aber, ihn als das zu betrachten, was er sein will, als was ihn der Zuschauer auch heute noch erlebt: als legendenhafte, darum vereinfachte und idealisierte Gestaltung einer (nicht historischen) Episode, welche, ins Kleine und Gleichnishafte übertragen, das Abenteuer der jungen amerikanischen Nation schildert, nämlich die Bewährung einer aus dem Zufall erwachsenen Schicksalsgemeinschaft in der Abwehr äußerer Gefahren und im Aufbau einer inneren Lebensordnung. Die kraftvolle, erlebnisstarke Form, in welche John Ford diese Darstellung gebracht hat, hat seinem Film das Attribut eines Klassikers eingebracht. ejW

Le temps du ghétto

III. Für Erwachsene

Produktion: Pléiade; **Verleih:** Comptoir Cinématographique; **Regie** und **Buch:** Frédéric Rossif, 1961; **Kamera:** M. Fradetal; **Musik:** M. Jarre; **Kommentar:** M. Chapsal, F. Rossif.

Die Photos und Filme, welche größtenteils von den SS selbst aufgenommen wurden, zeigen das Leben und Sterben im Warschauer Getto von 1939 bis 1943. Auf engsten Raum zusammengepfercht lebten da über 600 000 Juden. Lebten sie? Sie vegetierten, hungerten, hatten Angst, sie starben.

Frédéric Rossif, der dreiundvierzigjährige aus Jugoslawien stammende TV-Mann, bekannt durch «Mourir à Madrid» (FB 64/2) und «Pour l'Espagne» (FB 64/3, S. 33), hat sein Werk im Sinne des Life-Photos montiert. Soweit er

mit den Dokumentaraufnahmen arbeitet, ist ihm dies gelungen, indem er sachlich und direkt informiert. Die dazwischengeschnittenen Interviews mit Überlebenden, die wohl die Bilder der Vergangenheit aktualisieren und uns, die wir vielleicht vom Wort stärker ergriffen werden, direkt ansprechen sollten, sind zu säuberlich ausgeleuchtet und zu geschmäcklerisch überblendet. Sie wirken gelegentlich manieriert. Die Musik von Maurice Jarre paßt besser.

Der Vergleich mit andern Werken über ähnliche Stoffe zeigt, daß jeder Regisseur einen, seiner Persönlichkeit entsprechend verschiedenen, guten Film geschaffen hat. Bossak («Requiem für 500 000», Kurzfilm, FB 64/3): nüchtern gehaltener, objektiv berichtender Lehr- und Dokumentarfilm; Leiser («Mein Kampf», FB 60/15) läßt die Ereignisse im Zuschauer zum Erlebnis werden und versucht sie dann zu erklären; Aurel («14/18», FB 63/14) und Resnais («Nuit et brouillard», Kurzfilm, FB 63/11): auf dichterische Ebene gehobene, zur Elegie gewordene Klage; Rossif: eine Life-Sendung des menschlichen Grauens, die weniger durch ihre Gestaltung, mehr durch die Fakten selbst erschüttert. Rossif weiß, daß diese Bilder das Herz, den Mittelpunkt des Menschen ansprechen müssen.

«Ihr einziges Spiel ist das Leben», heißt es einmal von den Judenkindern. Wer den Film gesehen hat, weiß, welche Tiefe menschlichen Leidens diese Worte aufreißen. Den erschöpfendsten Ausdruck kindlichen Lebens, das Spiel, gibt es nicht mehr. Leben besteht nur mehr aus Essen und Trinken. Und darüber lauert die furchtbare Angst, auch dies noch zu verlieren. Sie verloren es, alle, in den Arbeitslagern, Gaskammern, auf den Straßen, von wo sie als Leichen auf Schubkarren verladen und weggeführt wurden. Wie sie in den Tod und durch ihn hindurch das Leben schauten, ist schon Antwort auf die Frage, die wir uns beim Anblick dieser Bilder stellen. st

Twilight of honor (Rufmord)

III. Für Erwachsene

Produktion und **Verleih:** MGM; **Regie:** Boris Sagal, 1963; **Buch:** H. Denker, nach einem Roman von Al Dewlen; **Kamera:** Ph. Lathrop; **Musik:** J. Green; **Darsteller:** R. Chamberlain, N. Adams, C. Rains, J. Blackman und andere.

In einem Motel wird ein angesehener Mann tot aufgefunden. Als Täter kommt nur ein desertierter Soldat in Frage, der mit seiner leichtfertigen Frau als Autostopper vom Opfer in die Herberge mitgenommen wurde. Der Fall ist klar. Der Mann ist geständig. Die Frau hat ihn der Polizei ausgeliefert, vom Sonderstaatsanwalt sind die Verhandlungen, die seinem politischen Ehrgeiz dienen sollen, sorgfältig vorbereitet worden. Die Presse hat das Volk entsprechend unterrichtet. Die Geschworenen stehen alle auf der Seite der angesehenen Familie, von der viele wirtschaftlich abhängig sind. Der Richter ist daran interessiert, die Sache ohne Aufhebens rasch zu erledigen. So bestimmt er als Pflichtverteidiger einen jungen Anwalt, dessen soziale Stellung ebenfalls ein reibungsloses Mitmachen erwarten läßt.

Der Verteidiger wird aber stutzig, sobald er gewisse peinliche Umstände er-

fährt und den Egoismus der dirnenhaften Frau erkennt, während der Angeklagte diese zu schützen sucht. Wird er nun den Mut finden, seine Aufgabe zu erfüllen, wie die Gerechtigkeit es von ihm fordert? Wird es ihm gelingen, den aussichtslosen Fall seines Mandanten trotz aller Machenschaften doch noch wahrheitsgemäß abzuklären?

Ein echt menschliches Drama und ein wirklichkeitsnahes Problem, das offenbar in den USA (wie der Fall des Kennedy-Mörders zeigt) ganz aktuell ist, wird hier aufgegriffen und mit einer staunenswerten Präzision und Exaktheit, mit großem Mut zur Ehrlichkeit und Selbstkritik dargestellt. Nach so vielen Filmexperimenten tut es dem normalen Zuschauer geradezu wohl, hier wieder einmal einem Film zu begegnen, in dem jedes Wort, jede Rolle und jede Szene «sitzt», so daß keine zuviel und keine zu wenig ist. Ein intelligentes, gekonntes und spannendes Werk von echtem geistigem Gehalt. Ptt

The Victors (Die Sieger)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Columbia; **Regie** und **Drehbuch:** Carl Foreman; **Verleih:** Vita; **Kamera:** Christopher Challis; **Musik:** Sol Kaplan; **Darsteller:** George Hamilton, George Peppard, Eli Wallach, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Merlina Mercouri und andere.

Das Thema des Krieges scheint eine ausgesprochene Faszination auf den erfolgreichen Autor, Produzenten und (in diesem Film) Regisseur Carl Foreman auszuüben. Es existiert kaum ein Film mit seiner Mitarbeit, in welchem Krieg in irgendwelcher Form nicht zumindest eine Nebenrolle spielt: «Die Männer» hatte sich das Schicksal von Kriegsversehrten zum Thema genommen, «Die Maus, die brüllte» schlachtete die lustige Seite eines Miniaturkrieges aus, «Der Schlüssel» brachte eine hitzige Cinemascope-Seeschlacht, mit den «Kanonen von Navarone» bot Foreman ein spektakuläres Helden- und Schlachtempos, und die Erfahrungen aller dieser Vorarbeiten macht er sich auf breiter Basis in seinem neuesten Film «Die Sieger» zunutze.

Als historische Stütze, welche hilft, die großen Zusammenhänge nicht aus den Augen zu verlieren, und zugleich zu kritischer Kontrastierung mit den Fronterlebnissen sind Teile der häufig nichtssagenden Wochenschauaufnahmen eingeblendet, welche die amerikanische Bevölkerung während des Krieges als Aktualitäten zu sehen bekam.

Was nun dem Zuschauer als das, was der amerikanische Wehrmachtsbericht verschwiegen, in mitunter etwas romanhaften Episoden dargeboten wird, bemüht sich vor allem, die Schattenseiten des Kriegsheldentums auch aufseiten der «Sieger» aufzudecken. Das Leben unter ständiger Todesdrohung läßt die wahre Natur jedes Einzelnen unter der Kruste der scheinbaren Wohlerzogenheit und Anständigkeit hervortreten. Foreman zeigt disziplinarische Verfehlungen, sadistische Neigungen, Hemmungslosigkeit. In einer solchen Atmosphäre ist der zwischenmenschliche Kontakt, ist insbesondere auch das Verhältnis der Geschlechter in seiner Humanität bedroht.

«Ich habe auf meine Art das dargestellt, wozu es mich drängte», äußerte sich der Regisseur zu seinem kritisch sein wollenden Film. Indes: die selbstzweckhaften, spektakulären Details überwiegen dermaßen, daß man an der Ehrlichkeit der kritischen Absicht zu zweifeln versucht ist. Militärische Aufklärung und Anklage grauenhafter Unmenschlichkeit, oberflächliche Wochenschauszene und Bettromanzen sind zu einem uneinheitlichen Ganzen gefügt, dem es an Überzeugungskraft mangelt.

So ist die krasse Divergenz der Kritiken dieses Films aus den krassen Qualitätsunterschieden desselben verständlich: Neben teilweise hervorragenden Darstellerleistungen und einer routinierten, überdurchschnittlichen Bildgestaltung wird beispielsweise recht plump das Schicksalsthema aus Beethovens fünfter Sinfonie zweimal intoniert oder überdrastisch ein süßliches amerikanisches Weihnachtslied mit einer Exekution konfrontiert; neben verständnisinnigen Augenblicken, die ohne Dialog mehr sagen, als was mit Worten zu dieser Situation gesagt werden könnte, dokumentiert eine politisch symbolische Gegenwartsdarstellung und Zukunftswarnung fragwürdigen Geschmack: Zwei deutsche Mädchen stehen für das «geteilte Deutschland»; die eine der beiden Schwestern ist von einem Russen («Rußland») vergewaltigt worden und gibt sich nun einem Amerikaner («Amerika») hin, weil dieser ihr regelmäßig beachtliche Mengen an «Entwicklungshilfe» zukommen läßt. Die Schwester unterhält ähnliche Beziehungen zu einem Russen. Von ihrer Liebestour heimkehrend, belästigen sich «Amerika» und «Rußland»: Beide rennen sich gegenseitig das Messer in den Bauch und bleiben tot zwischen den Trümmern liegen . . .

Ty

Information

■ Preisausschreiben der PRAESENS-FILM AG, Zürich, zur Erlangung neuer Filmstoffe. Zum Anlaß ihres 40jährigen Bestehens führt die PRAESENS-FILM AG, Zürich, ein Preisausschreiben durch, das schweizerische und ausländische Autoren ermutigen soll, neue Filmthematika zu schaffen. Es soll damit die Schaffung neuer Filme gefördert werden, die sich in künstlerisch ansprechender Weise mit Zeitproblemen auseinandersetzen und aktuelle Schicksale gestalten. Es wird begrüßt, wenn die Stoffe mit der Schweiz und ihrer Eigenart in Beziehung stehen, doch wird dies im Interesse einer möglichst freien Wahl des Themas nicht zur Bedingung gemacht. Teilnahmeberechtigt ist jedermann, ohne Rücksicht auf Wohnsitz oder Staatsangehörigkeit. Insgesamt ist eine Preissumme von 15 000 Franken für die Auszeichnung der fünf besten Arbeiten ausgesetzt. Jedermann ist eingeladen, bis 30. Juni 1964 an diesem Wettbewerb teilzunehmen. Die Bedingungen für den Wettbewerb können über Pressemitteilungen oder durch die PRAESENS-FILM AG erfahren werden.