

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1966)
Heft: 3

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: 12.01.2026

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

Rückgriffen, so besonders «Das Brot der frühen Jahre» nach einem Roman von Heinrich Böll. Auch die Verfilmung von «Katz und Maus» nach Günter Grass steht immer noch aus, weil sich bisher die Gegebenheiten anders erwiesen. Atlas-Chef Hanns Eckelkamp wollte mit dem schweizerischen Schriftsteller Max Frisch, der ein Drehbuch nach seinem «Gantenbein»-Roman geschrieben hatte, einen Versuch machen, begegnete aber bei den Dreharbeiten unvorgesehenen Schwierigkeiten. Offensichtlich herrscht in Deutschland kein Mangel an guten, ja vorzüglichen Schauspielerinnen und Schauspielern, die jedoch teilweise ins Ausland abwanderten, um dort aufsehenerregende Karrieren zu machen, wie zum Beispiel Gert Fröbe, der es zum Weltstar brachte. Andere möchten gern wieder nach Deutschland zurück, wie Karlheinz Böhm oder Romy Schneider. Auch an Regisseuren mit durchaus beachtlichen Talenten besteht kein Engpass. Wenn es den jungen Leuten im kommenden Jahr gelingt, sich mit ihren Ideen und Vorstellungen in den Ateliers durchzusetzen und an den Kinokassen zu bewähren, könnte es endlich mit der Stagnation des deutschen Films zu Ende sein.

Nach langwierigen, mitunter peinlichen und gewiss bedauerlichen Auseinandersetzungen zwischen Bund und Ländern ist es gelungen, die Berliner Film- und Fernseh-Akademie zumindest zu gründen. Sie soll 1966 ihre Arbeit aufnehmen. Ob München dem Berliner Beispiel folgen wird, kann immer noch nicht gesagt werden, weil die bayerischen Vorstellungen über eine solche Einrichtung auch innerhalb der süddeutschen Bestrebungen weit auseinandergehen. In drei Jahren dürfte also der erste Jahrgang die Berliner Akademie verlassen und nach Betätigungs möglichkeiten in der Branche Umschau halten.

Teilweise mit erheblichem Verlust

Die Filmkunst ist in Deutschland weiter Schmuggelware. Ansätze der Verleiher, ausländische Filme von Bedeutung in die Theater zu bringen, mussten teilweise mit erheblichen Verlusten bezahlt werden. Dieses trifft besonders für «Das erste Evangelium — Matthäus» zu, aber auch für «Der Job» und andere. Den Initiatoren der Aktion «Saubere Leinwand», die mit ihren Unterschriften sammlungen und öffentlichen Forumgesprächen einiges Aufsehen erregten, warf man vor, den sehenswerten Film nicht im positiven Sinne zu stützen und damit der Sache des Films schlechthin Abbruch zu tun. Die Auseinandersetzungen über Zweck und Ziel der Aktion schliefen gegen Ende 1965 ein. Allerdings darf bei den Reaktionen auf die Unterschriften sammlung nicht vergessen werden, dass es, wenn auch nur in einzelnen Städten, tatkräftige Förderung des sehenswerten Films durch die Aktion, so in Fulda und Nürnberg, gab. Hier sind noch längst nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft, um der Kritik zu entgehen, dass die Aktion nur negativ eingestellt sei und nicht konstruktiv zu denken vermöge. Ungeachtet dessen hat ohne Zweifel diese Aktion den Blickpunkt auf Vorschläge im Film gerichtet, die nur mit Skepsis und gelegentlich auch Abscheu wahrgenommen werden können. Der Film sollte zu schade dafür sein, in das Kintopp-Milieu vergangener Jahrzehnte zurückzufallen, um mit billigen Sittenfilmchen primitivster Art sein Ansehen schwer zu schädigen.

KFK / M.-B.

Filme

Nazarin

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: M. Barbachano Ponce; Verleih: Columbus; Regie: Luis Bunuel, 1958; Buch: J. Alejandro, L. Bunuel, nach einem Roman von B. Perez-Galdos; Kamera: G. Figueroa; Darsteller: F. Rabal, M. Lopez, R. Macedo, O. Guilmain, R. Monteros, J. Fernandez und andere.

«Dieu merci, je suis athée.» In diesem Bonmot fasst Bunuel, der heute 66jährige spanische Regisseur, seine eigentliche Lebensproblematik zusammen. Er steht in der Reihe der Rebellen, die iberischer Boden und spanisches Erbe immer wieder hervorgebracht haben. Zuerst allerdings, es sei daran erinnert, wächst er, als Sohn eines aragonischen Grundbesitzers, in der gesichertesten gesellschaftlich-religiösen Tradition auf. Als Kind schon liest er die Heiligen Schriften, so dass er schliesslich ganze Stellen auswendig weiss. Seine Schulausbildung bekommt er in Saragossa in einem Kolleg, das damals von französischen Jesuitenpatres geleitet wurde. Nachher finden wir ihn an der Universität von Madrid als Lieblingsschüler des berühmten Insektenforschers Ignacio Bolívar. Hier kommt er auch in Kontakt mit den Surrealisten. Bunuel fasst zusammen: «Meine religiöse Erziehung und der Surrealismus haben mein Leben entscheidend geprägt.»

Tatsächlich wird ihn die Religion immer wieder beschäftigen. Man hat ihm vorgeworfen, seine Filme seien antireligiöse Tendenzwerke. Bunuel wehrt sich dagegen: «Für mich ist das Kino keine Kanzel, von der aus ich predigen möchte.» Das kann in dem Masse stimmen, in dem ein Künstler über sich selbst Aussagen zu machen fähig ist – in dem Masse auch, in dem sich rein künstlerische Intention und engagiertes Streben trennen lassen.

Dass Bunuel auf keinen Fall ein billiger Polemiker ist, das zeigt sich bei «Nazarin» deutlicher denn je. In der Hauptgestalt stellt er uns einen Priester vor, den er mit allen Eigenschaften des unbedingten, der evangelischen Botschaft verpflichteten Christen ausstattet. Seht ihr, so sagt gleichsam Bunuel, ich zeichne diese Romanfigur ohne jegliche satirische Tendenz als einen völlig lauteren Priester, der mit der christlichen Demut und Armut ernst macht und in selbstloser Liebe den Armen gut ist. Ich selber bin neugierig, wie er sich in den verschiedenen Lebenssituationen bewähren wird. – Nun, Nazarin bewährt sich nicht. Nach allen Kriterien, die vernünftige Menschen anzuwenden gewohnt sind. Nazarin glaubt nämlich, allein durch sein Mitsein mit den Armen eine Aufgabe erfüllen, diesen Armen helfen zu können. Er steht nicht im Pfarrdienst, sondern wohnt in einem merkwürdigen Absteigequartier, in dem Bettler und Dirnen seine Nachbarn sind. Er wird bestohlen, und er wehrt sich nicht. Wie er, nach einem kompromittierenden Vorfall mit zwei Frauen, Beatrice und Andara, den Ort verlässt und auf einem Bauplatz um Essenslohn arbeiten will, empören sich die Arbeiter. Später finden ihn Beatrice und Andara wieder. Ihre Intervention bewirkt, dass man ihn für einen Wundertäter hält. Tatsächlich gesundet das Mädchen, für das er gebetet hat. Er mag den Leuten zureden wie er will – für sie ist er ein Heiliger.

Der Vorwurf an die Adresse eines Offiziers, der einen Bauern unwürdig behandelt, bringt ihn selbst in Gefahr. Eine kranke Frau weist den Beistand des Priesters zurück und ruft nach ihrem Gatten, damit er ihn fortjage. Dann wird er gefangen genommen. Die Mitgefangenen verhöhnen ihn. Selbst der eine, der ihn schützt, kann ihm nur sagen: «Du tust Gutes, ich tue Schlechtes, keiner von uns richtet etwas aus.» (Ein Satz übrigens, der in keiner Weise der Vorlage, dem mystisch orientierten Roman Perez-Galdos' entspricht, sondern echter Bunuel ist.)

Der Film endet mit einer Szene auf dem Marsch ins Gefängnis, in der eine Bäuerin Nazarin eine Frucht anbietet. Nazarin, jetzt Gegenstand einer Geste mitmenschlicher Solidarität, ist aufs äusserste betroffen: hat er seine Sendung verfehlt – mit untauglichen Mitteln und Methoden im nur auf Gott gerichteten Alleingang zu wirken versucht, statt wirklich in die Gemeinschaft der Menschen einzutreten?

Wer Bunuel kennt, kann diese Schlusszene nicht im christlichen Sinne deuten. Einmal mehr soll offenbar werden, dass Religion den Menschen sich selbst und seiner mitmenschlichen Bestimmung entfremdet. Ohne Zynismus diesmal, wird geschlossen: Mit der religiös begründeten Lebenshaltung eines Nazarin kann man nicht sinnvoll leben. Welches, positiv, die rechte Haltung zu sein hätte, bleibt allerdings eine offene Frage. «Für mich ist das Kino keine Kanzel», sagt Bunuel und schirmt sich damit, richtig und billig zugleich, ab. Ein anderer Gedanke drängt sich auf, der tiefer geht. Wird nicht ein neues Mal Christentum falsch vorgestellt? Zwar gibt es den reinen Toren des Evangeliums – Franz von Assisi beispielsweise kann dafür genommen

werden —, und seine Wirkung auf Zeit und Geschichte ist nicht abzuschätzen. Aber das Evangelium kennt die verschiedensten Berufungen. Neben diesem Tor (Gott gebe, dass wir ihn immer wieder bekommen) steht der andere Christ, der «nicht nur» Caritas treibt, sondern ebenso aktiv wie nur irgendein Marxist sich um die Änderung der gesellschaftlichen Zustände bemüht. Man denke etwa an die Missionare, die seit jeher mit ihrer Arbeit in den Schulen, durch Einführung besserer Anbaumethoden usw. Entwicklungshilfe geleistet haben. Man denke, was die spirituelle Begründung der christlichen Weltzugewandtheit betrifft, heute etwa an die Perspektiven eines Teilhard de Chardin. Wir denken, dass man in der heutigen Situation — und es geht Bunuel um eine gegenwartsbezogene Auseinandersetzung — Christentum nicht exklusiv in der angegebenen Weise darstellen kann, wenn es grundsätzlich in Frage gestellt werden soll. Dazu kommt, dass der Heilige dieses Films doch sehr blutleer wirkt und mehr als eine aus religiöser Sekundärliteratur abstrahierte Konstruktion wirkt denn als die authentische, einmalig-unwiederholbare Persönlichkeit, die ein Heiliger eben ist. Bunuel hat sich, tragisch anachronistisch, gleich Don Quichotte auf einen Popanz fixiert und weigert sich offenbar, ein anderes als das in steriler Tradition geübte Christentum kennen zu lernen. Allerdings bewirkt nun der Künstler in ihm, dass seine Einseitigkeit eine fruchtbare Einseitigkeit ist: sie fordert den Christen heraus und zwingt ihn zur Klärung seiner Haltung. Käme diese Kraft Bunuels im letzten doch daher, dass ein anonymer, ein verwundeter Christ in ihm lebt, der sich selbst in seinem Werke sucht?

SB

Un milliard dans un billard (Diamanten-Billard)

III. Für Erwachsene

Produktion: Hanns Eckelkamp, Copernic, Atlas; Verleih: Rialto; Regie und Buch: Niklaus Gessner, 1965; Kamera: G. Suzuke; Musik: R. Sarazin; Darsteller: C. Rich, J. Seberg, E. Martinelli, P. Vernier, E. Flickenschmidt, G. Ungeheuer, W. Schwier, W. Roderer und andere.

Diskussionen um den Schweizer Film füllen periodisch Säle und Zeitungsspalten. Während man sich über die Misere und ihre Ursachen teilweise einig ist, gehen die Meinungen über die in der Praxis einzuschlagenden Wege auseinander. Unbeschadet dieser Auseinandersetzungen verschafft sich eine neue Generation von Filmschaffenden Gehör. Einer dieser Autoren ist Niklaus Gessner (geboren 1931), der nach dem Hochschulstudium sich dem Theater, der Film- und Fernseharbeit zuwandte und unter anderem eine Reihe von beachteten Auftragsfilmen schuf. Sein erster Spielfilm, «Diamanten-Billard», ist in einer deutsch-französisch-schweizerischen Gemeinschaftsproduktion entstanden. Ein ebenso internationales Schauspielerteam stand Gessner zur Verfügung.

Claude Rich, voll charmanter Spiellaune, steht als kleiner Bankbeamter Bernard am Schalter. Immer nur das Geld fremder Leute zählen — da kann einem gelegentlich der Verleider kommen. Besonders, wenn man verliebt ist, bald heiraten und Kinder haben möchte. Geld müsste man haben... so denkt Bernard. So denkt auch sein Freund Roger, Barman im Billardklub und heimlicher Erfinder, der ein ferngesteuertes Super-Auto auf den Markt bringen möchte. Beide sind harmlose Einwohner Genfs, der Stadt, die gelegentlich durch weniger harmlose Bankraub-Affären von sich reden macht. Ob dies Bernard auf die Idee bringt, wie er rasch zum ersehnten Reichtum kommen könnte? Immerhin spielt da auch noch eine Zufallsbekanntschaft mit: Bettina, Tochter einer Bandenchefin. Die geradezu wissenschaftlich arbeitende Einbrecherbande plant einen grossen Coup in einem Juweliergeschäft. Dank den Angaben der verliebten Bettina kann Bernard seinen eigenen Plan mit demjenigen der Gauner kombinieren. Auf die Minute genau öffnen die Einbrecher Türe, Mauer, Kassenschränke, nachdem ein Spezialist die Alarmanlagen ausser Betrieb gesetzt hat. Nun beginnt Bernards Glanzidee zu spielen: In vier verschiedenen Banken löst ein von Roger konstruierter Mechanismus in Abständen von je zwei Minuten Alarm aus. Es surrt bei der Polizei — und der Wachechef dirigiert eine motorisierte Patrouille an den Ort des Alarms. Eine Gruppe nach der andern rückt aus — bis zuletzt weder Auto noch Motorrad noch genügend Personal zur Verfügung

stehen, um sich nach dem Juweliergeschäft zu begeben, wo indessen Bernard die Einbrecher vertrieben hat, indem er Alarm schlug. Bernard kann in aller Gemütsruhe die zurückgelassene Beute einpacken und die Diamanten bei Roger im Innern eines Billardtisches verstecken. Nun sind sowohl die Polizei als auch die Gauner hinter den beiden Freunden her – und ausserdem die am Schmuck und an Bernard interessierten Damen. Die jetzt einsetzenden Verwirrungen und Entwirrungen sollen nicht geschildert, sondern müssen gesehen werden.

Wer mit dem nötigen Abstand die Machenschaften des liebenswürdigen Amateur-gauners Bernard und die verführerisch eingesetzte Damenwelt als «Requisiten» eines Kriminalulks wertet, in dem es ganz anders kommt, als man denkt, amüsiert sich. Zusätzlich mag erfreuen, dass einmal auf schweizerisch und doch beschwingt helvetische Biederkeit und Sicherungsbeflissenheit belächelt werden. Was alles indes nicht heissen soll, dass wir es mit einem genialen Wurf zu tun haben: Gessners Komödie ist und will nicht mehr sein als nett hergerichtete Unterhaltungskost, ohne Anspruch auf geistige und ethische Tiefe. . MR

Vier Schlüssel

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Hanns Eckelkamp; Verleih: Rialto; Regie: Jürgen Roland, 1965; Buch: M. P. Schaeffer, T. Keck; Kamera: W. Treu; Musik: K. Elfers; Darsteller: G. Ungeheuer, H. Lothar, W. Rilla, H. Lange, E. Schwiers und andere.

Der Beginn und der Schluss sind makaber. Die Kamera führt in eine Friedhofskapelle und tastet Köpfe und Hände der Trauergäste ab, während der Kommentator über den Sinn solcher Trauerfeiern philosophiert. Noch ehe die Zuschauer aber erfahren, wem diese letzte Ehrung gilt, blendet der Film über in die flutende Geschäftigkeit der Grosstadtstrassen kurz vor dem samstäglichen Ladenschluss. Nun wird der Filmbesucher schnell konfrontiert mit dem Schicksal des Generaldirektors einer Bank, seiner Tochter und Mitarbeiter. Ein intelligenter, eiskalt berechnender Verbrecher, äusserlich ein Mann mit ausgezeichneten Manieren, hat sich vorgenommen, an diesem Wochenende mit seinen Leuten, jeder ein Spezialist seines Fachs, die zweieinhalb Millionen aus dem Banktresor zu entwenden, und zwar mit Hilfe der vier Tresorschlüssel. Das ist nun das Thema dieses Films, die Beschaffung der Schlüssel, von denen jeder im Besitz eines anderen Vertrauensangestellten ist. Wie diese Schlüssel beschafft werden, ist beste Generalstabsarbeit. Mit pedantischer Genauigkeit, die jeden Zwischenfall vorausgeahnt zu haben scheint, wird ein Zug nach dem anderen gemacht, bis in letzter Minute das unmöglich Erscheinende möglich geworden ist. Der ganze Reichtum liegt vor den Gangstern. Während aber die kleineren Aufenthalte bei der Schlüsselbeschaffung wie von einer nicht störungsanfälligen Maschine überwunden werden, scheitert der Coup schliesslich an einem winzigen Umstand, der einfach nicht vorauszusehen war. – Der reportagehafte Stil, von «Stahlnetz»-Regisseur Roland fürs Fernsehen oftmals erprobt und in seinem Filmerstling «Polizeirevier Davidswache» (FB 47/65) nicht ganz bewältigt, trägt wesentlich dazu bei, dass der Zuschauer auch ohne Zugeständnisse an einen vermeintlichen Publikumsgeschmack und ohne Mätzchen sofort in die Handlung einbezogen wird. Neben einer etwas unterkühlten Darstellerführung sind es vor allem die kleinen Dinge am Rande, die das Alltagsmilieu glaubhaft machen. Der Film gründet auf einem Roman von Max Pierre Schaeffer, einem ehemaligen Polizeireporter, der von einem ähnlichen Fall 1951 in Zürich inspiriert worden ist. Roland tut alles, die Realistik zu erhalten. Er dreht viel in den Strassen Hamburgs, er stellt Gesichter vor die Kamera, denen (noch) nicht ein Star-Klischee anhaftet, er versucht, die Spannung nicht mit äusseren Mitteln, sondern aus dem inneren Gesetz des Handlungsablaufs zu heben. Der «Belagerungszustand» im Hause des Bankinhabers erinnert in der Unheimlichkeit des Ausgeliefertseins nicht selten an das Paradebeispiel «An einem Tag wie jeder andere» von William Wyler. Auch hier steht hinter der Kriminalhandlung vielfältiger Ausdruck menschlicher Angst. Sie lässt Schuldige noch tiefer schuldig werden oder macht sie in tollkühnem Aufbegehren zu unerwarteten Helden. (Einem von ihnen gilt die Totenehrung.) Diese Hintergründigkeit ist nicht gewollt, zeigt aber besonders die heute ungewohnte Dichte dieses Kriminalfilms, der über dem Durch-

schnitt seiner Gattung liegt. Der etwas reisserische Höhepunkt des Bankraubes mit der Selbstaufopferung eines Angestellten beeinträchtigt den positiven Gesamteindruck kaum.

WB

Vaghe stelle dell'orsa (Sandra)

Produktion: Vides; Verleih: Nordisk; Regie: Luchino Visconti, 1964; Buch: S. Cecchi d'Amico, E. Medioli; Kamera: A. Nannuzzi; Musik: César Franck; Darsteller: C. Cardinale, J. Sorel, R. Ricci, F. Williams und andere.

Visconti greift in seinem neuen Werk nicht auf einen Roman zurück, er hat den Stoff, zusammen mit seinem Drehbuchautor Suso Cecchi d'Amico, selbst entwickelt. Die Geschichte beginnt mit der Party, die ein junges Ehepaar, er Amerikaner, sie Italienerin, in seiner Wohnung in Genf gibt. Ein modernes, unkonventionelles Lebensmilieu. Anderntags fahren die beiden im Auto nach Italien. Die Straßen öffnen Landschaften, der Zugwind liegt im Haar. Zwischendurch indes drängt sich etwas Düsteres vor. Im Elternhaus Sandras in Volterra beginnen wir allmählich zu ahnen, wie die Hypothek ihrer familiären Verhältnisse auf ihr und ihrer Ehe lastet. Es handelt sich offenbar um eine alte jüdische Familie. Der Vater, ein Gelehrter, ist im Konzentrationslager umgekommen. Ein Rechtsanwalt, Geliebter nun der Mutter, verwaltet das Familiengut. In dem schlossähnlichen Haus mit den schreckhaft überalterten Intérieurs scheint meist nur eine Haushälterin da zu sein. In diesen Räumen, in denen sie ihre Jugend verbrachten, begegnen sich Sandra und ihr Bruder Gianni. Noch einmal steigen aus dem absterbenden Milieu die Dünste auf, die ihre ersten Lebensjahre vergiftet hatten. Visconti verweilt lange Zeit in dieser Atmosphäre widernatürlicher Passion. Sandra fühlt, dass eine endgültige Entscheidung bevorsteht. Nach einer kompromittierenden Szene glaubt sie, ihren Mann freigeben und ihn zur Abreise nötigen zu sollen. Er selbst versteht ihre Not und will in der Trennung darauf warten, dass sie zu sich selbst und zu ihm zurückfinde. Gianni bricht unter seiner Last zusammen: er nimmt sich das Leben. Damit fällt der Bann. In der Schlusscene im Garten, bei der ein Gedenkstein für den verstorbenen Vater enthüllt wird, fährt kräftiger Wind durch den uralten Baum, der das Bild beherrscht. Sandra wird sich entschliessen, endgültig wegzugehen und mit ihrem Gatten das neue Leben zu leben.

Man hat Visconti vorgeworfen, genüsslich bei der Schilderung dekadenten Lebens zu verweilen, in einer Art Romantik, in morbid-wehmütiger Rückerinnerung zu schwelgen. Demgegenüber wurde hier, in der Inhaltsangabe (die ja immer schon Elemente der Deutung in sich birgt) angedeutet, das Viscontis Werk sich nicht in ungesunder Träumerei erschöpft. Zwar kann nicht geleugnet werden, wie sehr den Spross aus adeligem Geschlecht das Vergangene, gerade auch in seinem Untergange noch, fasziniert. Aber Visconti hat Kraft genug, sich zu erheben. Die Schilderung des Verhältnisses Sandra—Gianni wirkt keineswegs genüsslich spekulierend, sondern bedrückend und tragisch. So wird die Darstellung auch Gericht, nicht über individuelle Verfehlung, sondern über eine Gesellschaft, deren sklerosierter, in keiner wirklichen Wertbasis mehr gründender Lebensstil endgültig lebensfeindlich geworden ist. SB

Agente 3 S 3 passaporto per l'inferno (Agent 3 S 3 kennt kein Erbarmen)

IV—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Associate, Balcazar; Verleih: Columbus; Regie und Buch: Simon Sterling, 1965; Kamera: Ch. Charlies; Musik: P. Umiliani; Darsteller: G. Ardisson, B. Simons, S. Seyn, F. Andrews, L. Fernany und andere.

Der mit allen Vollmachten ausgestattete amerikanische Geheimagent Ross erledigt im Alleingang die vielköpfige Organisation eines ehemaligen Agenten, der nun auf eigene Faust das harte Handwerk betreibt und sowohl den Amerikanern als auch den Sowjets einigen Kummer bereitet. 3 S 3 tötet alle Schurken entweder durch einen wohlgezielten Schuss oder durch Handkantenschlag. Zwischendurch widmet er sich auch dem schwachen Geschlecht, das ihm entweder ans Leben will oder ihm

Fortsetzung Seite 59

Alleman

Mit versteckter Kamera / Zwölf Millionen



Dokumentarfilm; Produktion, Drehbuch, Regie: Bert Haanstra, 1963; Assistent: Kees Hin; Mitarbeiter: Anton Koolhaas; Kamera: Anton van Munster; Musik: Otto Ketting; Kommentar: Simon Carmiggelt; deutsche Fassung: Helmuth de Haas; Kommentar von Bert Haanstra gesprochen; Verleih: Neue Nordisk Films.

Bert Haanstra und der holländische Film

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann in Holland eine neue Generation von Filmschaffenden, vom Staate wirksam unterstützt, zu arbeiten. Es sind dies die Regisseure Herman van der Horst («Pan»), Louis A. van Gasteren («Das Haus»), Charles van der Linden («Big city blues»), Rob Houwer («Der Schlüssel»), George Sluizer («Clair obscur»), Jan Vrijman («Die Wirklichkeit des Karel Appel»), Kees Brusse («Menschen von morgen»), Hattum Hoving («Segeln») und, wohl der bedeutendste unter ihnen, der 1916 in Holten (Overijssel) geborene Bert Haanstra.

Sein Vater und zwei seiner Brüder waren Maler. Er selbst malte Plakate und Porträts. Mit vierzehn Jahren begannen ihn Charlie Chaplin und Harold Lloyd zu begeistern, und er baute sich einen eigenen Projektionsapparat. Mit einer 9,5-mm-Kamera drehte er eine Reihe Amateurfilme. Dann wurde er Pressefotograf. Während des Krieges besuchte er die Akademie der Bildenden Künste, wo er einem deutschen Flüchtlings namens Paul Bruno Schreiber begegnete, der ihm die Stelle eines Kameramanns in seinem geplanten Film verschaffte. Während dieser ersten professionellen Filmarbeit im Jahre 1948 änderte Haanstra seine bisherigen Pläne. Er ging nach England und widmete der Vertonung und Fertigstellung des Films volle neun Monate. Begeistert über die Ausdrucksmöglichkeiten des Films und aufgemuntert durch Auszeichnungen für seine Kameraarbeit, beschloss Haanstra, Filmschöpfer zu werden. Sein Oeuvre umfasst über zwanzig Filme.

«Alleman» – ein Porträt

Malt ein guter Künstler ein Bildnis, so besitzt dieses immer gewisse Züge seines Schöpfers, weshalb man ja auch einfach von einem «Cezanne», von einem «Giacometti» spricht. Das Gleiche trifft beim Film zu, wenn der Regisseur einen Menschen oder ein Volk porträtiert, es entsteht gleichfalls ein Selbstbildnis. «Alleman» ist ein Porträt des holländischen Volkes und gleichzeitig ein Bild des Regisseurs. Ein «echter Haanstra», so möchte man sagen.

«Mit versteckter Kamera»

Zwei Jahre lang haben der Regisseur und seine Mitarbeiter beobachtet und, zum Teil mit versteckter Kamera, gedreht. Mit der gleichen Methode arbeiten die Leute des «cinéma vérité», um auf dem Wege des unmittelbaren Eindrückes und der ungestellten Aufnahme Wahrheit einzufangen und wiederzugeben. Jacopetti, der Schöpfer der «mondo»-Reihe, gibt ebenfalls vor, die versteckte Kamera verwendet zu haben, bezweckt damit aber nichts anderes, als Bereiche des Lebens, die Ehrfurcht und Scham bergen sollten, auf die Leinwand zu zerren. Weder das eine noch das andere tut Haanstra. Er zeigt, als scheuer Liebender und unermüdlicher Entdecker, Altes und Bekanntes auf eine neue Weise.

Der Inhalt

Der Film «Alleman» (wörtlich: Jedermann) beginnt und endet auf der Einwohnerkontrolle, wo die «zwölf Millionen entsetzlich toleranten Individualisten», wie Haanstra seine Landsleute nennt, friedlich beisammen leben. Zwei Geburten rahmen die Filmhandlung ebenfalls ein. Und einen dritten Rahmen bilden ein Abschied am Flughafen und die Wiedersehensfreude bei der Rückkehr von Soldaten. Im weiteren wechseln die Jahres- und Tageszeiten.

Dazwischen wird gezeigt, wie die Holländer Handel treiben, Kühe und Autos kaufen und verkaufen, auf dem Flohmarkt in Amsterdam eine Hitler-Büste feilhalten. Hier blendet der Film in die Okkupationszeit zurück. Karnevalsbilder zeigen dann, dass diese Zeit vorbei ist, dass man sich wieder belustigt. Der grösste Teil des Streifens ist der Freizeit gewidmet, in der man ins Museum geht, aufs Land fährt oder, wenn auch nur als Zuschauer, Sport treibt. Am Strand werden die Erwachsenen wieder Kinder, während die Kinder die tollsten Streiche verüben und damit selbst einen Polizisten erwischen. Dann folgen Impressionen aus einem öffentlichen Park und «Bemerkungen» zur Nationaltugend der Holländer, der Sauberkeit. Am Abend wohnen wir einer Show und einigen Laientheateraufführungen bei, die alle dasselbe Kriminalstück «Geier in der Grosstadt» aufführen. Mit dem ersten Schultag beginnt für die Kleinen ein neuer Abschnitt des Lebens. Und nach einem kurzen Besuch bei der Königsfamilie geht's nach Hause, «in ihre so verschiedenen Häuser, in denen sie jeder für sich leben und voneinander verschieden sein können».

Die Montage

Bei einem kaleidoskopischen Ablauf wie diesem wird deutlich, dass die Montage über Gelingen oder Misslingen des Films entscheidet. Doch da ist Haanstra der rechte Mann am rechten Platz; denn bereits die früheren Kurzfilme zeichnen sich durch eine gekonnte und persönliche Schnitt-Technik aus. So finden wir über den ganzen Film verteilt gute Beispiele für die verschiedensten Montagearten.

1. Die Analogiemontage: Sie arbeitet mit bestimmten Ähnlichkeiten. Haanstra erzielt meist damit seine bekannten komischen und witzigen Effekte. Etwa dann, wenn er Aufnahmen einer Schönheitskonkurrenz mit solchen einer Hundeprämierung ineinander schneidet und dabei nacheinander die Hunde umgedreht werden und die Mädchen sich umdrehen, das Gebiss der Vierbeiner kontrolliert wird und die Zähne der

Mädchen geprüft werden. Oder dann, wenn nicht nur das kleine Kind auf dem Eis ausrutscht, sondern auch der Schwan in Gehschwierigkeiten gerät.

2. Die Parallelmontage: Zwei oder mehrere gleichzeitig sich abspielende Handlungen werden ineinandermontiert. Ein Paradebeispiel dieser Schnittart stellt die Schilderung der Sportveranstaltung dar, bei der er ständig wechselt mit den Aufnahmen von einem Motorradrennen, einem Stabhochspringer, einem Velorennen, Schwimmern, Ruderern, einem Pfeilschützen und einem Fussballmatch. Auf den Start hin wird dramatisiert, indem die Einstellungen verkürzt werden, und am Schluss wird ins Groteske erhöht, indem alle Verlierer-Bilder gleich hintereinander montiert werden.

3. Die Kontrastmontage: Wenn man gegensätzliche Bilder und Tonbänder aneinanderreihrt, erzeugt man einen optischen oder einen akustischen Kontrast, einen Kontrapunkt. So folgen etwa auf den Kommentar «Ja wir lieben unsere Vögel» Aufnahmen, in denen den gefiederten Freunden im Winter geholfen wird, gleich darauf aber heisst es: «Wir könnten sie vor Liebe auffressen», und es erscheinen Bilder über die maschinelle Zubereitung der bekannten holländischen Poulets.

4. Die Wiederholung: Wenn ähnliche oder gleiche Bilder sich in grösseren Abständen folgen, dann sprechen wir von einem Leitmotiv oder einem Refrain. Beispiele in diesem Film: die Geburt, das Katasteramt. Wenn sich ähnliche Einstellungen sofort folgen, erhalten sie einen besonderen Effekt, so, wenn Haanstra beispielsweise ein Dutzend Händler oder Bauern nacheinander zeigt, die einen Stumpen rauchen. Oder wenn er am Strand die Szenen häuft, die besagen, dass die Holländer ein «keusches Volk, ein sehr keusches Volk» sind. Oder wenn nacheinander alle Theatergruppen bei der gleichen Szene beobachtet werden.

5. Die Aneinanderreihung der Episoden. Ähnlich wie im Kurzfilm «Zoo», wo Haanstra immer wieder die gleichen Gruppen ins Bild bringt und die Szenen ineinandermontiert, verfährt er in unserem Film. Bei der Parkszenen etwa verwendet er vier Gruppen: ein Hochzeitspaar, einen Mann, der seinen Hund fotografieren möchte (erinnert an eine Szene in «Zoo»), ein junges Paar, das sich nur langsam versöhnt, zwei ältere Männer, die «Dame» spielen.

6. Die Rückblende: Sie stellt Szenen der Vergangenheit neben Szenen der Gegenwart und schiebt so zwei zeitliche Ebenen ineinander. Von der Hitler-Figur, die im Judenviertel Amsterdams feilgeboten wird, blendet der Film in die Nazizeit zurück. Um dabei das ganz andere dieses Abschnittes hervorzuheben, verwendet der Regisseur Stehbilder. — Genau genommen besteht die Rückblende selbst aus zwei Ebenen, derjenigen der Kriegszeit und derjenigen der Nachkriegszeit, die letzte heraufbeschworen in einem langen Travelling den Soldatengräbern entlang.

Musik und Kommentar

Der Regisseur und seine Komponisten haben bereits in «Glas», «Und die See war nicht mehr» und «Zoo» bewiesen, dass sie es verstehen, dem Ton im Dokumentarfilm seine besondere Rolle zuzuweisen. Wir denken in unserem Film etwa an die hellen, glasklaren Töne bei den Eislauf-Bildern oder an die Musik aus dem von einem Teenager mitgetragenen Kofferradio. — Ähnlich wird auch der Kommentar eingesetzt. Bei der Montage verbindet er Einstellungen, setzt er Akzente, schafft er Gegensätze. Dagegen fällt er bei optisch wirksamen Szenen, wie etwa dem Karneval, ganz weg.

Das Werk Haanstras

Im Vorspann steht, dass der Film nur Hauptrollen besitze, was besagt, dass nicht einzelne Szenen oder Figuren wichtiger sind als andere. Eines Urteils über die Rangordnung der einzelnen Episoden enthält sich der Regisseur. Es wird auch bei jedem Zuschauer anders ausfallen. Die lockere, ausgeglichene Aneinanderreihung von Fakten entspricht auf der Seite der Komposition der Improvisation auf der Seite der Aufnahmetechnik. Sie passt zum Stil des Films, der auf hohem Niveau unterhalten will. Deshalb wechselt er auch beständig zwischen lebhaftem Erzählen und gemütlichem Verweilen, zwischen ruhiger Erholung und aufgeregtem Treiben.

In diesem Kaleidoskop holländischer Menschen, in dem nicht trocken dokumentiert und kein sachlicher Querschnitt angestrebt wird, verspürt man immer wieder die menschlich-gütige, heiter-ernste Art Haanstras, der auch dann, wenn er — mit viel Humor, Takt und Verständnis — kritisiert, nie verletzt, sondern als normal und gesund denkender und empfindender Künstler lediglich die Arten und Unarten seiner Landsleute, etwas überspitzt, aufzeigt. Vielleicht sagt er aber gerade dadurch, dass er mit dem Herzen sieht, mehr Wahres, als wenn er «objektiv» vorgeinge. Bert Haanstra ist kein Dichter, weder ein Dramatiker noch ein Lyriker. Er ist ein guter Feuilletonist, vielleicht derjenige, der am besten versteht, mit der Kamera zu «schreiben», dass man ihn auch gerne «liest» und dabei unbemerkt Tieferes mitbekommt.

Filmografie

- 1948 Myrthe en de demonen (Myrte und die Dämonen)
Debüt als Kameramann
- 1949 De muiderkring herleeft (Der Muider-Kreis lebt wieder auf)
Erster selbständiger Film. Über einen literarischen Zirkel des 17. Jahrhunderts.
- 1950 Spiegel van Holland (Spiegel Hollands)
Holland in seinen Wasserläufen gespiegelt
- 1951 Nederlandse beeldhouwkunst tijdens de late middeleeuwen
(Spätmittelalterliche Skulpturen in den Niederlanden)
- 1951 Panta rhei (Alles fliesst)
Heraklits Satz als Filmgedicht
- 1952 Dijkbow (Deichbau)
Gleicher Stoff wie «Und die See war nicht mehr» und «Delta Phase 1»
- 1953 Aardolie (Erdöl)
Für Shell
- 1953 The search for oil (Die Suche nach Erdöl)
Für Shell
- 1953 The wildcat (Die Aufschlussbohrung)
Für Shell
- 1954 The oilfield (Das Ölfeld)
Für Shell
- 1954 Strijd zonder einde (The rival world / Der Stärkere überlebt)
Für Shell
- 1955 God Shiva (Gott Shiva)
Über den javanesischen Tänzer Raden Mas Jodjana
- 1956 En de zee was niet meer (Und die See war nicht mehr)
Vom Wandel des Volkes angesichts der Einpolderung
- 1956 Rembrandt, schilder van de mens (Rembrandt, Maler des Menschen)
Leben und Werk des grossen Niederländers
- 1957 Over glas gesproken (Glas und Kristall)
Industriefilm über die Glasherstellung
- 1958 Glas
Montagefilm aus dem Filmmaterial von «Glas und Kristall»
- 1958 Fanfare (Fanfaren des Humors)
Lustspiel um einen Dorfstreit
- 1960 De zaak M. P. (Der Fall M. P.)
Spielfilmversuch
- 1962 Zoo
Gegenüberstellung von Tieren und Menschen im Zoo
- 1962 Delta phase 1
Lehrfilm mit dem Thema «Und die See war nicht mehr»
- 1963 Alleman (Mit versteckter Kamera / Zwölf Millionen)
Abendfüllender Dokumentarfilm
- 1966 Die Stimme des Wassers

Hanspeter Stalder

Fortsetzung von Seite 54

dieses rettet, mitunter aber auch nur die Zeit vertreibt. — In deutlicher Nachahmung der geschäftsstarken James-Bond-Filme segelt auch dieser knallharte Reisser, in dessen Mittelpunkt jener Typ von modernem Mörder steht, der, durch die Umstände nur scheinbar berechtigt, selbst dann töten darf, wenn er sich nicht in Notwehr befindet. Diese Untaten werden durch die geschickte Sympathieführung schliesslich als Wohltaten für die Menschheit ausgegeben und verdrehen damit ein moralisches Grundgesetz. Auch von der Gestaltung her ist der Streifen als deutlicher Ableger der James-Bond-Filme zu erkennen, wobei er aber, im Gegensatz zu seinem Vorbild, auf Motivationen weitgehend verzichtet und die Gegner sofort aufeinander losdreschen lässt. Der Film stellt letztlich nur eine an niedere Instinkte appellierende An-einanderreihung von Gewalttaten und weiblichen Reizen dar und ist wohl imstande, natürliche Hemmungsfunktionen abzubauen. Aus diesem Grund wird vom Besuch abgeraten.

Fs

Informationen

Filmweekend des Katholischen Filmkreises in Zürich. Vom 3. bis 5. Februar führte der Katholische Filmkreis ein Filmweekend durch mit dem Thema «Film und Wirklichkeit». Mit den Filmen «Los hurdes» von Luis Bunuel, «Les bûcherons de la Manoïne» von Arthur Lamoth, «Nanuk, der Eskimo» von Robert Flaherty und den anschliessenden Diskussionen wurde ein tieferes Verständnis für den Dokumentarfilm, vor allem für seine künstlerisch-subjektive Seite, angestrebt. Es wurde damit auch der Unterschied zum Kulturfilm und zum journalistischen Informationsfilm erarbeitet. Dazu verhalf auch ein Referat von Herrn Manfred Züfle. Im Mittelpunkt stand jedoch der Film «Siamo italiani», der in Anwesenheit des Autors, Dr. A. Seiler, diskutiert wurde. Er gab Einblick in die Arbeit und Probleme eines Filmschaffenden in der Schweiz und berichtete vom Werdegang des Filmes (und von seiner unerfreulichen Aufnahme in unserem Land).
(pr)

Herstellung eines Films im Seminar Rickenbach. «Lang, lang ist's her», so lautet der Titel eines 16-mm-Films, der als Frucht einer beinahe eineinhalbjährigen Teamarbeit am 10. Februar 1966 seine Premiere erfahren hat. Der Film wurde vom jetzigen 3. Kurs des Lehrerseminars Rickenbach-Schwyz unter der Mitarbeit von Josef Feusi, Seminarlehrer, Schwyz, geschaffen. Als Kameramann zeichnet Isidor Harder, Näfels GL. Der Film zeigt in bunter Folge einen Tagesablauf im Seminar, gerade so, wie ihn der 3. Kurs sieht.

AJF-Filmweekend in Zürich. Am 12./13. Februar gab die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Jugend und Film ihren Mitgliedern und Erziehern Gelegenheit, sich in Zürich ein reichhaltiges Material zur Filmerziehung anzuschauen. Einer ersten Gruppe wurden Kurzfilme und Beispiele zur Filmkunde sowie einige Problem- und Fragezeichenkurzfilme vorgeführt. Einer zweiten Gruppe zeigte man wertvolle Langspielfilme aus verschiedenen Verleihstellen der Schweiz. Zu allen Filmen, wie zur Filmerziehung allgemein, wurden Unterlagen und Arbeiten, wie Dias oder die AJF-Kurzfilmanalysen und anderes mehr, angeboten, die dankbare Käufer fanden. Es bleibt zu wünschen, dass die AJF-Mitgliederzahl zunimmt, damit sie noch fruchtbarer wirken kann.
(pr)

«Menschen erleiden Geschichte». Der vervielfältigte Text des Einführungsreferates von Hans Peter Manz anlässlich des Akademischen Filmforums 1965 über neuere Tendenzen im italienischen Filmschaffen ist, solange Vorrat, gegen Voreinsendung von Fr. 2.— in Marken erhältlich bei der Redaktion des «Filmberaters», Wilfriedstrasse 15, 8032 Zürich.