Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1967)
Heft: 11

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: 21.01.2026

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

Filme

The family way (Wenn's nur die Hochzeit wär') III. Für Erwachsene
Produktion und Regie: John und Roy Boulting, 1967; Verleih: Warner; Buch: B. Naughton, nach seinem Bühnenstück «All in good time»; Kamera: H. Waxman; Musik: P. («Beatle») McCartney; Darsteller: H. Mills, H. Bennett, J. Mills, M. Rhodes und andere.
Der Alltag einer nordenglischen Industriestadt gibt den Hintergrund für die heiter-ernste Geschichte eines frischverheirateten Paares, dem die Probleme der ersten Ehewochen über den Kopf zu wachsen drohen. Jenny und Arthur heiraten im Kreise ihrer Verwandten und Bekannten, doch nimmt der festliche Tag für die Jungvermählten ein unerwartetes Ende. Arthur wird von seinem rauhbeinigen, mit seiner Männlichkeit protzenden Vater vor der Braut gedemütigt, der Chef spielt ihm mit dem Hochzeitsbett einen Streich, und zuletzt wird der junge Mann in Unterhosen von seiner Braut noch ausgelacht. Das alles ist für den sensiblen, im Vergleich zu seiner Umgebung zu fein strukturierten Jungen zu viel, so dass er in der Hochzeitsnacht seine Ehe nicht vollziehen kann. Pech haben die beiden auch mit der Hochzeitsreise, die wegen eines Schwindels ins Wasser fällt. Die dünnwandige Wohnung von Arthurs Eltern, in der das junge Paar leben muss, ist dem Zusammenleben der beiden ebenfalls nicht förderlich. Liebe, Verständnis und Vertrauen der jungen Frau vermögen die Schwierigkeiten nicht zu überwinden. Und als Arthurs Potenzschwäche gar zum Gespräch und Gespött von Nachbarn und Bekannten wird und ihn zu einem Aussenseiter, ja Ausgestossenen dieses kleinbürgerlichen Milieus stempelt, da droht die Ehe zu zerbrechen. Doch führt der erste handgreifliche Ehekrach zu einer unerwarteten und glücklichen Wendung.
Der nach einem Theaterstück von Bill Naughton gedrehte Farbfilm der Brüder John und Roy Boulting behandelt das heikle Thema des sensiblen Paares in einer robusten, unverständigen Umwelt mit grossem Takt und Einfühlungsvermögen, mit feiner Ironie und gütigem, teilweise etwas derbem Humor. Ein Schuss Sentimentalität und Rührung und die künstlerisch nicht bewältigte Gestaltung führen manchmal gefährlich nahe an den Rand des Kitsches. Auch ist die Geschichte mit Problemen, von denen kaum eines zu einer vertieften Gestaltung kommt, allzu überladen: Sexualprobleme, Aufklärung, Generationenkonflikt, Freitzeitgestaltung, Sozialkritik, Eheberatung, Wohnungsmangel, Sprach-Tabus in sexuellen Dingen usw. Kompliziert wird die Geschichte noch durch die Erzählung von der Vergangenheit der Eltern Arthurs, die ständig durch die Gespräche geistert und Arthurs Verschiedenheit vom Vater erklären soll. Beethovens 5. Symphonie wird zu einem recht abgeschmackten Gag missbraucht, und das geradezu märchenhafte Happy-End, das auch gar alles wieder ins rechte Geleise bringt, sind weitere Mängel der sonst recht amüsanten und unterhaltenden Komödie. In entscheidenden Stellen missglückt, berührt der Film dennoch sympathisch durch seine lautere Menschlichkeit und seine Lebensnähe. Dies ist vorab ein Verdienst des Dialogs und der Schauspieler, welche die nach Art des Volkstheaters typisierten Personen zu eindrucksvollen und überzeugenden Charakterstudien ausgestalten. In einer Zeit, da in Theater und Film die meisten Ehen scheitern, ist diese vielschichtige Geschichte vom Triumph der Liebe über alle Widerwärtigkeiten des Daseins willkommen. ul.

El Dorado
Produktion: Paramount; Verleih: Starfilm; Regie: Howard Hawks, 1966; Buch: L. Brakkett, nach dem Roman «The stars in their courses» von H. Brown; Kamera: H. Rosson; Musik: N. Riddle; Darsteller: J. Wayne, R. Mitchum, J. Caan, Ch. Holt und andere.
Es ist eigentlich erstaunlich, wie es dem amerikanischen Wildwestfilm gelingt, den tausendfach strapazierten Handlungsklischees und Schemafiguren aus der Pionierzeit der Vereinigten Staaten immer wieder neue Seiten, Nuancen und überraschende Variationen abzugewinnen. «El Dorado» ist ein Beweis mehr für die Lebendigkeit

des amerikanischen Westerns, der sich meistens vorteilhaft vom europäischen Wildwestfilm mit seiner zur Formel erstarrten Mischung aus reiner Aktion und Brutalität unterscheidet. Als 70jähriger hat Howard Hawks mit «El Dorado» seinen vierten Western geschaffen. Zwar benutzt er längst bekannte Motive, ja, «El Dorado» weist bis ins kleinste Detail Parallelen zu seinem 1958 entstandenen «Rio Bravo» auf, aber trotzdem wiederholt sich Hawks kaum. «El Dorado» hat seine unverwechselbare Eigenart und ist ein ausgewogenes, geradezu abgeklärt wirkendes Alterswerk, das Liebhaber und vor allem Kenner der Gattung köstlich unterhalten dürfte.
«El Dorado» beginnt mit einer Art Prolog, der bereits den Stoff für einen ausgewachsenen (anderen) Western enthält. Angeheuert von dem Rancher Burt Jason kommt der Revolverschütze Cole Thornton (John Wayne) nach El Dorado, wo er von Sheriff J. P. Harrah (Robert Mitchum), seinem alten Freund, und Maudie, die beide verehren, empfangen wird. Thornton vernimmt, dass Jason den McDonalds das Wasser abgraben will und ihn, den Scharfschützen, für den zu erwartenden Weidekrieg benötigt. Ein als Posten aufgestellter Sohn des McDonald greift den vermeintlichen Gegner an und wird von Thornton tödlich verwundet. Der alte McDonald glaubt Thornton, dass er aus Notwehr handeln musste, nicht aber die Schwester des Toten, die deshalb Thornton aus dem Hinterhalt schwer verwundet. Dank der Pflege von Maudie und Harrah geheilt, verlässt Thornton El Dorado mit einer Kugel im Rücken. – Soweit das Vorspiel oder die Exposition. Monate später vernimmt Thornton, dass eine Gunfighter-Bande nach El Dorado reitet, um für Jason zu arbeiten. Um seine Schuld gegenüber den McDonalds abzutragen, macht er sich mit einem jungen Messerhelden, «Mississippi» genannt, auf, seinem Freund Harrah beizustehen. In El Dorado bildet sich nun ein seltsames, geradezu groteskes Quartett zur Bekämpfung von Jason und seinen Gangstern: Dem alternden Thornton macht die Kugel im Rükken zu schaffen, indem sie ihn zeitweise lähmt; Sheriff Harrah, dem ein Flittchen danvongelaufen ist, ertränkte seinen Liebeskummer seit Wochen im Whisky und muss zuerst durch eine Rosskur aktionsfähig gemacht werden. Ihnen zur Seite stehen der Neuling Mississippi, welcher nicht schiessen kann, und Bull Harris, ein alter, kauziger Trapper mit einer Trompete. Nach harten Kämpfen mit sich selbst und den Feinden gelingt es ihnen, die Stadt zu befrieden.
Howard Hawks gewinnt dieser herkömmlichen Geschichte von männlicher Freundschaft und Bewährung ganz neue, erfrischende Seiten ab, indem er die Westernschemas umfunktioniert. Dies wird besonders deutlich bei den Personen: Einem Film-Arzt im Wilden Westen gelingt gewöhnlich die schwerste Operation auch unter Alkoholeinfluss; hier erklärt der Doktor, es sei ein junger Spezialist nötig, um die am Rückgrat sitzende Kugel herauszuholen. Wie oft hat man gesehen, wie ein Neuling von einem alten Kämpen in der Schiesskunst unterrichtet wird und dann im kritischen Moment überraschend sein Können unter Beweis stellt. Ganz anders Mississippi: Da sein Revolver mehr die Freunde als die Gegner gefährdet, erhält er eine doppelläufige Flinte mit abgesägten Rohren, die eine Unmenge Schrot in die Gegend speit, um einen Gegner unschädlich zu machen. Auch Thornton und Harrah sind weit entfernt von den unfehlbaren und makellosen Wildwesthelden, beide sind schwer angeschlagen und müssen zuerst eigene Schwierigkeiten überwinden, um ihren Mann zu stellen. Hawks gibt sie sogar der Lächerlichkeit preis, so etwa den Sheriff, wenn dieser das sonst einer Schönen vorbehaltene Bad selber absolviert. Robert Mitchum erweist sich übrigens in der Rolle des Sheriffs als glänzender Komödiant. Vom obligaten Happy-End wird nur erzählt; an seiner Stelle humpeln im Schlussbild die beiden Freunde an Krücken durch die Strassen und nehmen huldvoll verschämt die Komplimente der Bürger entgegen. Hawks verzichtet zwar keineswegs auf Spannung und Aktion, weit mehr kümmert er sich jedoch um die Charakterzeichnung der Personen. Seine Erzählung atmet humanen Geist und köstlichen Humor. Und Hawks verfügt schliesslich über ein handwerkliches Können, mit dem er wie selbstverständlich einen rundum gelungenen, frischen und heiteren Western formte, der über eine breite Skala von Schattierungen verfügt und gänzlich ohne formale Mätzchen und Experimente auskommt. ul.

La religieuse / Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot (Die Nonne)

IV. Mit Reserven

Produktion: Rome-Paris-Film, G. de Beauregard; Verleih: Royal; Regie: Jacques Rivette, 1967; Buch: J. Gruault, J. Rivette, nach dem Roman von Denis Diderot; Kamera: A. Levent; Musik: J.-C. Eloy; Darsteller: A. Karina, L. Pulver, M. Presle, F. Bergé, F. Rabal, W. Reichmann und andere.

Zu verallgemeinernden Rückschlüssen bestehe kein Anlass, der Film basiere auf einem Roman und dieser wiederum sei Produkt der dichterischen Erfindung. Mit solch abwägenden Worten versucht der Vorspann zu entschärfen, was in Frankreich zu einer Zensur-Affäre Anlass gegeben hat: Das Lebensbild einer Nonne wider Willen. Jacques Rivette, mit Jahrgang 1928 etwas älter als seine berühmt gewordenen Kollegen von der «nouvelle vague», hatte erst einen einzigen Langspielfilm gedreht, als er sich an die Bearbeitung von Denis Diderots aufklärerisch-polemischem Roman «La religieuse» machte. Eine erste Inszenierung auf einer Pariser Bühne erregte offenbar wenig Aufsehen. Ob es dem Film gleich ergangen wäre, muss dahingestellt bleiben; der Widerstand, den bereits das Projekt auslöste, sorgte für Schlagzeilen, die sich, wie immer in solchen Fällen, nachträglich an der Kinokasse auszahlen.
Die Wirkung der rhetorischen Einschränkung im Vorspann ist zweifelhaft angesichts des Übergewichts der nachfolgenden Schilderung, um so mehr als im gleichen Zuge die Vorlage zum Meisterstück gestempelt und konkrete historische Bezüge angezeigt werden. Die Erinnerung an den Vorbehalt dürfte beim Zuschauer jedenfalls bald von Emotionen überdeckt werden, wenn auf der Leinwand die Geschichte des Mädchens Suzanne Simonin abrollt, das, von seiner Familie ins Kloster gezwungen, vergeblich von seinem Gelübde förmlich freizukommen sucht, deswegen innerhalb der Gemeinschaft und nach der heimlichen Flucht auch in der Welt draussen geächtet, mit Zumutungen belästigt und dadurch schliesslich in den Tod getrieben wird. Aber die Frage nach der Wirkung des Vorspanns ist ohnehin von zweitrangiger Bedeutung. Er erweist sich letztlich nur als erzwungene Rücksichtnahme, die den Kern des Films gar nicht berührt.
Die Geschichte der Suzanne Simonin ist positiv ein Freiheits-Drama; als Schilderung der Leiden eines gegen die Beschneidung seiner persönlichen Entfaltung impulsiv sich auflehnenden Menschen in einer Welt, die solchem Anspruch nicht gerecht zu werden vermag, entbehrt sie nicht einer tragischen Grösse. Dabei überspringt Rivette mit seiner Bearbeitung allerdings die Grenzen der rationalistischen Freiheitsideologie nicht. Das wird ihm erst recht zum Handicap gegenüber dem negativen Aspekt seines Stoffes, der Bedrohung der Freiheit durch die gesellschaftliche und die damit eng verbundene kirchliche Ordnung. Die Situation der Nonne geht Rivette von aussen an, von der menschlich-psychologischen Seite, wodurch zwangsläufig ein wesentlicher Aspekt – der spirituelle nämlich – unberücksichtigt bleibt. Um zu ermessen, was das bedeuten kann, braucht man sich vergleichshalber bloss etwa an Bressons Filme zu erinnern. Auf die Vorlage kann sich Rivette hierbei zu seiner Entschuldigung nicht berufen, sie stand zu ihrer Zeit an der Front der literarischen Entwicklung. Doch inzwischen sind zwei Jahrhunderte verflossen, und die damals kühne Psychologisierung erscheint in der Nachschöpfung nurmehr als Einseitigkeit, da die zeit- und geistesgeschichtlichen Umstände ihrer Entstehung völlig anders liegen.
Sind diese Vorbehalte einmal angebracht, so wird man jedoch zugeben müssen, dass Rivette jenseits der Frage nach einem konkreten historischen Anlass – darum die Sinnlosigkeit der Einschränkung im Vorspann – den Konflikt folgerichtig aus seinen Voraussetzungen entwickelt: aus den Gefahren, die der institutionalisierten und hierarchischen geistlichen Gewalt innewohnen, solange deren Träger der Anfechtung durch menschliche Schwächen unterliegen. So wurzelt im Film alles Versagen gegenüber Suzannes Freiheitsanspruch in einer Vermengung der menschlichen und der geistlichen Sache, der manchmal institutionelle und manchmal private, manchmal aufrichtige und manchmal vorgeschobene Interessen-Motive zugrunde liegen. Das Beispiel der Suzanne Simonin ist mit seiner Häufung misslicher Um-

stände sicher extrem konstruiert, und man kann mit Recht auch einwenden, Rivette habe der Verführung durch eine die Gefühle mobilisierende, negative Seite seines Themas nicht ganz widerstanden. Wer aber vermöchte die in dramatischer Zuspitzung herausgestellte Problematik als solche zu leugnen?
Dass Rivette den Stoff zuerst fürs Theater adaptiert hatte, erklärt vielleicht, warum nun auch der Film in manchen Szenen bühnenmässig steif wirkt. Jedenfalls stellt man überrascht fest, dass Rivette sich einer recht konventionellen Dramaturgie bedient, die wenig von der Beweglichkeit der «nouvelle vague» verrät. Anderseits erzielt er durch seine Stilisierung dichte Atmosphäre, in der die Vorstellung von der «dunkeln» vorrevolutionären Epoche – die Handlung spielt im 18. Jahrhundert – und ihren den Menschen beengenden Verhältnissen auf eine fast schon naive Weise vergegenwärtigt wird. In diesem Rahmen erreicht Suzannes Kampf zeitweise fesselnde Kraft, die den Zuschauer zum Engagement verleitet.
Am Engagement hat es diesem Film gegenüber nun freilich nicht gefehlt – dafür um so mehr an vernünftiger Distanz. Wenn in Frankreich (worüber auch hierzulande ausführlich berichtet worden ist) weite Kreise und offenbar vor allem kirchliche Kreise noch vor Fertigstellung des Films gegen ihn Partei ergriffen haben, mit dem Resultat, dass er vorübergehend verboten wurde, so erweist sich diese Politik nachträglich nicht einmal als klug. Ihr Erfolg ist das genaue Gegenteil von dem, was bezweckt wurde: Das Interesse einer breiten Öffentlichkeit für den Roman und für den Film wurde geweckt. Schlimmer ist jedoch, dass die Massnahme des Zensors und schon der Ruf danach geradezu eine Bestätigung der im Film enthaltenen Kritik gebracht haben; erscheinen sie doch als Manifestationen jenen Geistes, der die Wahrheit nach Nutzen und Schaden bewerten und unter diesem Gesichtspunkt über ihre Duldung entscheiden will. Dem Rückfall in die Epoche der Aufklärung, den man Rivette vorwirft, steht damit auf der Gegenseite ein ebensolcher gegenüber. Verständlich und berechtigt ist wohl die Sorge um das Bild der Kirche und ihrer Institutionen. Und dass der Film in seiner einseitigen Konstruktion Gefahr läuft, Vorurteile zu bestätigen, ist nicht zu bestreiten. Doch heiligt auch hier der Zweck das unangemessene Mittel nicht. Der Notfall, für den allenfalls die Einschränkung der Freiheit erwogen werden kann, liegt nicht vor, wenn bloss Nebenwirkungen in Frage stehen. Nicht Unterdrückung, die ja auch die allerschlechteste Waffe gegen Vorurteile ist, sondern offene Begegnung wäre hier das angemessene Mittel des Ausgleichs. ejW

Die letzten Paradiese II. Für alle

Produktion, Regie und Buch: Eugen Schuhmacher, 1966; Verleih: Schweizer Schul- und Volkskino; Kamera: E. Schuhmacher, H. Barth, E. und E. von Dessauer, F. Kalden, P. Höser; Musik: E. Bender, G. Fuhlisch; Sprecher: E. Ackva.

Sieben Jahre lang reiste Eugen Schuhmacher, einst UFA-Kulturfilmer und Leiter der Bavaria-Biologie-Kulturfilmabteilung, heute populärer Mitarbeiter des deutschen und englischen Fernsehens, durch die bedeutendsten und wichtigsten Naturschutzgebiete, Nationalparks und Wildreservate aller Kontinente, um die seltenen, bedrohten und vom Aussterben gefährdeten Tiere der Erde in einem farbigen Dokumentarfilm festzuhalten. Dabei ging es Schuhmacher erklärtermassen nicht um einen Bilderbogen animalischer Kuriositäten (wie dies Walt Disney in seinen kurzen und abendfüllenden Tierfilmen anstrebte): sein Film will vielmehr, ganz im Sinne einer Fernseh-Serie, als Hinweis und Mahnung verstanden werden – Hinweis auf die Gefahr des Verschwindens selten gewordener Tiergattungen, Mahnung zudem an die Staaten, diesem Verschwinden durch gezielte Erhaltungsmassnahmen zu steuern. Schuhmacher suchte die vom Untergang bedrohten Tiere in ihrem natürlichen Lebensbereich auf, filmte ihr Alltagsleben, ihre zum Teil dramatischen Lebensbedingungen. Dabei gelangen ihm Bildfolgen von einprägsamer Schönheit. Bei der Zusammenstellung der Szenenfolgen sah er von kunstvoll dramaturgischem Aufbau ab und liess anstatt dessen den Zuschauer seiner Reiseroute folgen. Dieses Strukturprinzip bestätigt im Formalen die Absicht des Autors, Information zu geben. Dieses Bestreben

schlägt sich auch im Text des gesprochenen Kommentars nieder, der die Aggressivität der gleichartigen Filme Dr. Bernhard Grzimeks vermissen lässt: wo der Frankfurter Zoo-Direktor in seinen Filmen attackiert und polemisiert, beschränkt Schuhmacher sich auf pointiert formulierte Informationen, die gleichwohl ihre Wirkung auf den Zuschauer nicht verfehlen, ja diese Wirkung infolge der Sachlichkeit des Textes sogar vermehren. Freilich ist Schuhmachers Film nicht ohne Botschaft, er will es auch gar nicht sein. Unüberhörbar (wenn auch späterhin nicht mehr so deutlich ausgesprochen) bleibt der Sinn der Eingangsworte, die auf die Zuordnung von Mensch und Tier im Schöpfungssystem hinweisen und die Verfehlungen des Menschen, die Abwendung vom göttlichen Auftrag beim Namen nennen. Unaufdringlich bleibt die geschickt zwischen die einzelnen Stationen gefügte Musik, die Schuhmachers Film nicht zur Tier-Oper werden lässt oder zum «Kein-Platz-für-Tiere»-Musical. H. E.

Wojna i mir (Krieg und Frieden 1805) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Mosfilm; Verleih: Majestic; Regie: Sergej Bondartschuk, 1966; Buch: W. Solowjew, S. Bondartschuk, nach dem Roman von Leo Tolstoj; Kamera: A. Petritzki; Musik: W. Owtschinnikow; Darsteller: L. Saweljewa, S. Bondartschuk, V. Lanovoi, W. Tikonow und andere.

Jetzt haben die Sowjets die Amerikaner nicht nur durch ihren monumentalen Sprung auf die Venus, sondern auch durch den monumentalsten aller monumentalen Filme ins Hintertreffen versetzt; die staatliche «Mosfilm» stellt mit einem ihrer zehn jährlichen 70-mm-Filme (der ganze Westen kann den für diese Projektionsart eingerichteten Kinos nicht genügend Kopien liefern . . .) alles in den Schatten, was Hollywood bis dahin quantitativ hergestellt hat. Die Originalfassung dauert zehn Vorführstunden; die sowjetischen Kinogänger sehen sie in zwei Teilen zu je fünf Stunden, für uns Westler, die wir als weniger geduldig und weniger ausdauernd gelten, hat der Regisseur selbst «Kurzfassungen» zu je drei Stunden Dauer zusammengeschnitten. Was wir jetzt als Anfang zu sehen bekommen, ist also nicht einmal der dritte Teil dessen, was sich die Leute in Leningrad oder Krasnojarks zu Gemüte führen. Und das ist noch immer nicht wenig!
Ist der ungeheuerliche Aufwand an Menschen und Material (120 000 Rekruten der Sowjetarmee paradieren in 170 000 getreulich kopierten Uniformen der russischen, französischen, österreichischen, italienischen und polnischen Truppen aus der Zeit der Napoleonischen Kriege) dem Stoff angemessen, der Verfilmung von Tolstojs jetzt gerade 100 Jahre altem Hauptwerk «Krieg und Frieden»? Er ist es. «Krieg und Frieden» zeichnet sich ja gerade aus durch die innige Verbindung von Seelengemälden und Zeitkolorit, von Familienchronik und Staatsaktion, was alles in ein Muster verwoben ist. Der Film folgt, trotz zeitlicher Raffung und der Hilfe eines Erzählers, bis ins Detail dem Buch, nicht im Sinn der digest-artigen, vordergründigen Verfilmung durch den Amerikaner King Vidor, die vor zehn Jahren bei uns zu sehen war (FB 5/57), sondern in einer Einfühlung, die nur den Russen möglich war. Die Kürzungen lassen allerdings für den, der das Buch nicht kennt, einige Rätsel offen, ja Bondartschuks Film setzt wohl überhaupt für ein vertieftes, nicht bloss äusserlich-handlungsmässiges Verständnis die Kenntnis Tolstojs voraus; er gibt nicht naive Illustration, sondern Interpretation. Gerade unter diesem Aspekt ist es erstaunlich, wie der Film (soweit man ohne Kenntnis des zweiten Teils und also mit einigen Vorbehalten urteilen darf) auf eine Ausbeute des Stoffes im Sinn des Marxismus-Leninismus verzichtet. Dieser erste Teil zumindest wirkt wie eine verständnisinnige Huldigung an die russische Seele, die selbst im Adel von damals aufgespürt wird. Die gesellschaftskritischen Ansätze bleiben im Rankenwerk einer romantischen Gemüthaftigkeit versteckt. Erstaunlich auch, wie die religiösen Gebräuche (die Zeremonien am Totenbett des alten Grafen Bezuchow, die immer wieder geschlagenen Kreuzzeichen in allen Situationen der Angst und der Überwältigung) ohne jeden Stich ins Karikaturistische dargestellt werden. Dabei kapriziert sich der Film bei aller Sorgfalt der

Rekonstruktion ja keineswegs auf den Anschein einer strengen Objektivität; vielmehr versucht er – mit wechselndem Glück – ganze Sequenzen in subjektiver Sicht einzelner Hauptdarsteller zu spielen, ja die Kamera selbst aus dem tränenumwölkten Auge der Natascha, einmal sogar aus dem konkav verzerrten Blick eines alten Wolfes schauen zu lassen.
Es sei wiederholt: ein endgültiges Urteil wird erst in Kenntnis des ganzen Werkes möglich sein. Für heute muss es genügen, die Qualität der Darsteller zu rühmen, die – unter Führung des Regisseurs selbst, der den Sonderling Pierre Bezuchow verhalten spielt – Tolstoj-Figuren verlebendigen, wie es eben nur Blut- und Geistesverwandten gelingen kann. Ob allerdings der bald theatralisch überhöhte, bald lyrisch verklärte Ton der Kammerspielszenen mit den Massenszenen organisch genug verbunden ist, wie es auch im Sinne der Vorlage wäre, ist immerhin kritisch zu fragen; doch mag die Ursache eines gewissen Stilbruchs in den für unsere Kinos notwendig gewordenen Kürzungen liegen.
Seit dem frühen Revolutionsfilm neigten die russischen Cinéasten dem Monumentalen zu, es scheint dem russischen Naturell, der Weiträumigkeit des Landes, der Dramatik seiner Geschichte zu entsprechen. Merkwürdig und vielbedeutend aber, wie der revolutionäre Impetus, die gigantische Demagogie Pudowkins oder Eisensteins nun in Bondartschuks «Krieg und Frieden» geglättet erscheinen, umgewandelt in einen romantizistischen Historismus, der schon wieder aristokratisch-bürgerlich anmutet. Welche Metamorphosen doch der siegreiche Superlativ-Wettlauf der späten Sowjets gegen die Amerikaner zustande bringt! IsK.

Georgy girl III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Everglades/Columbia; Verleih: Columbus; Regie: Silvio Narizzano, 1966; Buch: M. Forster, P. Nichols, nach einem Roman von M. Forster; Kamera: K. Higgins; Musik: A. Faris; Darsteller: L. Redgrave, A. Bates, J. Mason, Ch. Rampling und andere.

Silvio Narizzano, ein in Kanada, den Vereinigten Staaten und in England erfolgreich tätiger Fernsehregisseur, begann mit «Georgy girl» eine neue Karriere als eigenwilliger Filmregisseur. Sein erster Film, eine turbulente und frisch in Szene gesetzte Komödie, berührt in ihrer unkonventionellen Menschlichkeit nicht unsympathisch, macht aber als Ganzes einen eher zwiespältigen Eindruck. Narizzano erzählt die Geschichte eines nicht gerade hübschen, ungeschlachten und rauhschaligen Mädchens, eines modernen Aschenbrödels und hässlichen Entleins, das sein Leben, allen Schwierigkeiten zum Trotz, mit Witz, Humor und einer Dosis Frechheit meistert. Georgy ist die Tochter des Butlers eines reichen Herrn, der ihr wie einem eigenen Kind eine teure Erziehung zukommen liess und eine Mansardenwohnung in seiner Villa einrichtete, wo sie eine Art Kindergarten betreut. Dieser graumelierte Herr, James, dessen hypochondrische Frau von Medikamenten umgeben ständig im Bett liegt, ist keineswegs ein uneigennütziger Gönner und Gentleman, er möchte die fraulich erblühte Georgy zu seiner Geliebten machen. Georgy weiss zwar diese Situation zu ihren Gunsten auszunutzen, doch will sie unabhängig bleiben, wohnt mit ihrer Freundin Meredith zusammen und führt hingebungsvoll den gemeinsamen Haushalt. Meredith ist das Gegenteil von Georgy: attraktiv, leichtfertig und von Männern begehrt. Trotz ihrem festen Freund Jos verzichtet sie auf keinen Flirt und kein Abenteuer. Jos heiratet sie erst, als Meredith ein Kind erwartet und es, wie früher schon, abtreiben will. Während Meredith das Ungeborene nur als widerwärtige, ihr Genussleben störende Last empfindet, bereiten sich Jos und Georgy in dem seltsamen Haushalt zu dritt freudig und gewissenhaft auf die Geburt vor. Dabei entdeckt der fröhliche Springinsfeld und Clown Jos, dass Georgy ein liebenswertes Wesen ist und ihn heimlich liebt. Zur gleichen Zeit, da sich Meredith in der Geburtsklinik befindet, begehen die beiden Ehebruch. Da Meredith vom Kinde nichts wissen will und bald mit einem ihrer Verehrer verschwindet, kümmern sich Jos und Georgy wie ein Ehepaar um das kleine Wesen.

Aber auch Jos hält es zwischen Pfannen und Windeln nicht lange aus und nimmt Abschied. Um das Kind, das ihr ganzes Leben ausfüllt, behalten und in Geborgenheit aufziehen zu können, heiratet sie schliesslich ihren ältlichen, reichen und inzwischen verwitweten «Ziehvater» James.
In dieser übermütigen, frech-fröhlichen «schwarzen Komödie», die unzimperlich ein Stück modernen Lebens gestaltet, steht einer egoistischen und materialistischen, nur dem eigenen Genuss lebenden Umwelt die trotz aller Burschikosität natürliche und mütterliche Georgy gegenüber, die eine echte Erfüllung ihres Lebens sucht und findet. In aller Unmoral des Geschehens bewahrt sie im Innern einen reinen, unberührten Kern ihrer Persönlichkeit, der sie vor dem Untergang bewahrt. Narizzanos Film kann und will ihr Tun nicht rechtfertigen, er zeigt Georgy einfach mit all ihren Fehlern und Schwächen, aber auch in ihrer Güte und Aufopferung und mit ihrem trockenen, unkomplizierten Humor. Lynn Redgrave spielt dieses warmherzige, grosszügige Stiefkind des Lebens mit einer an Selbstverleugnung grenzenden Echtheit. Trotz alledem wirkt der Film bei näherer Betrachtung fragwürdig. Das mag zum Teil daher rühren, dass alle Figuren im Grunde genommen irgendwie übertrieben, ja bis zu Monstren typisiert sind: Meredith als eiskaltes, egoistisches Flittchen, Jos als Luftibus mit gutem Kern, James als geiler älterer Herr, Georgys Vater als rückgratloser, dümmlich-schlauer Butler. Auch Georgy ist in ihrer übertriebenen Burschikosität, Warmherzigkeit und Mütterlichkeit ein Monstrum. Um des Kindes willen wirft sie sich weg und heiratet den schmierigen James. Dies ist kaum mehr als Bekenntnis zum Lebensrecht des Kindes und zur Mutterschaft der Frau zu deuten und wirft ein fragwürdiges Licht auf Georgys bisheriges Verhalten. Nur um das Kind zu versorgen, durfte sie nicht heiraten; damit korrumpiert sie die Ehe als solche und sich selbst. Narizzano erklärte, dass dieser Schluss zwar ein wenig ehrenwerter Kompromiss sei, der aber für alle drei die Chance eines befriedigenden Lebens enthalte. Im Vergleich zum übrigen Film scheint uns das ein eher ungerechtfertigter und billiger Optimismus zu sein. ul.

Il prezzo di un uomo (Kopfpreis für einen Desperado)

IV–V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Discobolo Film, Tecisa; Verleih: Europa; Regie: Eugenio Martin, 1966; Buch: D. Prindle, J. G. Maesso, E. Martin, nach dem Roman «The bounty killer» von M. H. Albert; Kamera: E. Barboni; Musik: S. Cipriani; Darsteller: R. Wyler, T. Milian, E. Karin, H. Blanco, G. Foster und andere.

Eine Sensation, als die ihn die Werbung ausgibt, ist dieser Film keineswegs. Wenn er hier ausführlicher besprochen wird, so nur als stellvertretendes Beispiel für eine ganze Serie ähnlicher italienischer Western («10 000 dollari per un massacro», «Wanted Johnny Texas» und viele andere). Was die Härte der Darstellung anbelangt, übertrifft er nur in Einzelheiten vergleichbare europäische Western. Die Story ist simpel: Der Kopfgeldjäger Luke ist irgendwo in der Nähe von Mexiko dem brutalen Banditen José auf die Spur gekommen, der mit einer skrupellosen Bande die Gegend terrorisiert, mordet und plündert. Es kommt zur unausweichlichen Auseinandersetzung, bei der José auf der Strecke bleibt. Luke kassiert das Kopfgeld in Höhe von 3000 Dollar.
In Atmosphäre und Inszenierungsstil kommt dieser Western am ehesten an die «Dollar»-Erfolge von Sergio Leone heran, und so muss man ihn auch zu den bisherigen Spitzenleistungen innerhalb des Genres in Europa zählen, wiewohl gegen die geistige Grundhaltung ernste Vorbehalte anzumelden sind. Vor allem: Anders als im klassischen US-Western wird hier nicht mehr scharf zwischen Gut und Böse unterschieden, die handelnden Personen sind fast chemisch rein von jedweder ethischen Gesinnung. Es regiert das Prinzip des Stärkeren wie in der Tierwelt. Töten und Rauben sind menschliche Verrichtungen wie Essen und Schlafen. Das bringt für das Identifikationsbedürfnis des Zuschauers nicht geringe Konflikte mit sich; er schwankt beständig mit seiner Sympathie zwischen beiden negativen Helden, um

schliesslich dann mit dem Überlebenden den Sieg des Guten über das Böse zu akzeptieren, was freilich ein Trugschluss ist. Hierin gleichen sich die europäischen Western fast alle wie ein Ei dem andern. Der Grund ist einleuchtend: Den Europäern fehlt notwendigerweise das amerikanische Geschichtsbewusstsein des Wilden Westens, das in jedem US-Western, mag er noch so durchschnittlich sein, zu spüren ist. Was für die Amerikaner – auch in fiktiven Western-Stories – ein bis in die Gegenwart hinein fortwirkendes Bewusstsein der eigenen Geschichte ist, ist für Europäer ein blosses Abenteuer, zu dem die amerikanische Kolonialzeit Dekor und Staffage abgibt. Der historische Hintergrund fehlt. Und so sind die europäischen Produktionen im Grunde Western aus der Retorte. Eugenio Martins Film ist keine Ausnahme, so geschickt er auch in Szene gesetzt ist. Hart, unerbittlich, grausam und kompromisslos steuert er auf sein Ziel zu: die blutige Auseinandersetzung der beiden Helden. In Einzelheiten wird der Realismus zuweilen stark übertrieben, namentlich in den Folterungsszenen und am Schluss beim Sterben Josés. Der Härte der Darstellung entspricht atmosphärisch exakt die Komposition des farbigen Bildes – Sequenzen von kühler Strenge, mit einem Minimum von Kulissenaufwand in stilisierter Kargheit. Originell auch die das Geschehen begleitende Musik, die hier wirklich eine dramaturgische Funktion hat und nicht blosse Untermalung ist. A. P.

Kurzfilm

Guernica

Art: Kunstfilm, schwarz-weiss, Ton, französisch, 14 Minuten; Produktion: Pierre Braunberger für Panthéon; Realisation: Alain Resnais und Robert Hessens, 1950; Text: Paul Eluard, gesprochen von Maria Casarès und Jacques Pruvost; Musik: Guy Bernard; Kamera: Henry Ferrand; Verleih: Schweizer Schul- und Volkskino, Erlachstrasse 21, 3000 Bern 9; gratis.
Das baskische Städtchen Guernica am Rio Mundaca war ausserhalb Spaniens völlig unbekannt, bis ein schreckliches Geschehen es in aller Munde brachte: Am 26. April 1937, einem Markttage, bombardierten deutsche Kampfflieger im Dienste Francos den Ort während mehr als drei Stunden. Er wurde eingeäschert und zerstört. Man beklagte 1645 Tote und 889 Verwundete, alles Zivilisten, Frauen, Kinder und Greise. Das Bombardement hatte den Zweck, die Wirkung kombinierter Spreng- und Brandbomben auf eine Zivilbevölkerung zu erproben.