

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 19 (1967)
Heft: 10

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 14.01.2026

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

Morgan—ein lohnender Fall

Produktion: England

Regie: Karel Reisz

Besetzung: David Warner, Vanessa Redgrave

Verleih: Rialto

ms. «Morgan» ist ein Film, der, betrachtet man seinen Stil der Groteske, zweifellos in die Tradition der englischen Komödie und ihrer Gesellschaftssatire gehört. Dabei überrascht, wie englisch Karel Reisz, dieser gebürtige Tscheche, der in London seine zweite Heimat gefunden hat, geprägt ist, bis auf die Knochen und ins Mark.

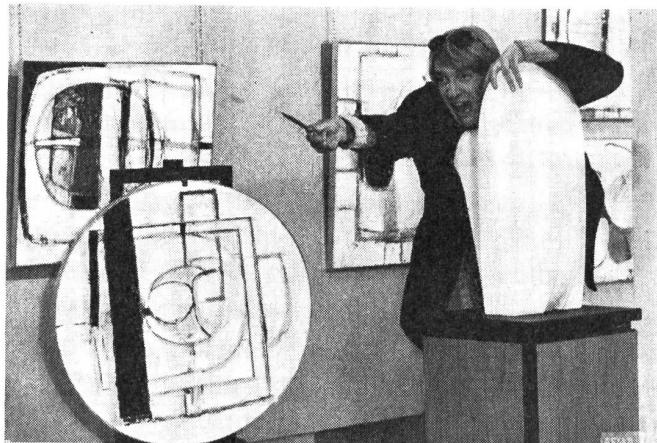
Der Held seines Films, Morgan, ist eine komisch-satirische Figur, wie sie so nur in England entworfen werden kann, weil nur die englische Gesellschaft, in Funktion ihrer Insularität und ihres trotz allen Wandlungen und Umbrüchen noch immer mächtigen Common Sens, die Figur des gesellschaftlich-politischen Extremisten in dieser Form hervorbringen und in dieser Form zugleich als lächerlich erscheinen lassen kann.

Nun ist freilich nicht zu übersehen, dass «Morgan», so sehr der Film in der Tradition englischer Gesellschaftssatire steht, stilprägende Elemente des Neuen aufweist, oder genauer: des modisch Gegenwärtigen, wie es sich im «Pop» ausspricht. Die Satire gibt sich nicht als Verzerrung. Sie ist natürlich auch das, zuletzt aber und massgeblich ist sie alimentiert mit den Stilmitteln der zeitgenössischen «Pop»-Kultur. Hierin gleicht Karel Reisz' Film den Filmen von Richard Lester. Lester ist mit in dem Ding; er drückt sich mit den Mitteln des «Pop» aus, weil sie der Ausdruck seines Wesens, künstlerisch wie menschlich, sind. Karel Reisz aber steht draussen, er hat Distanz. Er betrachtet ihn von aussen und erkennt die «Pop»-Formen als die Möglichkeit, ihn so darzustellen, wie er ihn sieht, als lächerlich.

Morgan ist ein Maler, und er malt, wie es gerade Mode ist; sein Talent zwar ist am Versiegen, seit er eine Tochter aus reichem Haus geheiratet hat. Für die Frau war Morgan ein Spass, weil er so wild, so verrückt, so leidenschaftlich, so jenseits allen bürgerlichen Masses ist. Er war für sie ein Exotikum; solcherlei aber erträgt man auf die Dauer nicht, und so scheidet sie sich von ihm. Morgan will diese Scheidung nicht wahr haben. Er versucht mit allen Mitteln, und diese sind die seiner uferlosen Phantasie, die Frau zurückzugewinnen. Er spielt die Rolle des «enfant terrible» bis zum Exzess, und in dieser Rolle legt sich seine Natur bloss, komisch, wild, aber auch schmerhaft.

In der Figur Morgans treffen sich drei Schichten, die auch die Gestalt des Films ausmachen. Morgan ist der politische Extremist. Er stammt aus einem Arbeitermilieu, sein Vater war strammer Marxist, der sein Leben lang davon geträumt hatte, die rote Fahne auf dem Buckingham Palace aufzuziehen, und seine Mutter hält Stalin im Andenken an den Vater die Treue; an Karl Marxens Geburtstag wandert sie Jahr für Jahr auf den Friedhof des kommunistischen Heiligen. Bei Morgan nun aber ist die politische Rebellion, der revolutionäre Elan, längst müde geworden; sie äussert sich nur noch in den Extravaganzan seiner Künstlerlaune, und wenn er auf Spiegel und Teppiche Hammer und Sichel schmiert, so ist das nur noch die Geste des Bürgerschrecks, der er mit seiner Unmittelbarkeit, seinem Temperament und seiner ins Skurrile ausschweifenden Phantasie überhaupt ist.

Morgan aber liebt, er liebt mit einer ans Tödliche grenzenden Leidenschaft. Hier ist er, im tiefsten, wohl ganz echt. In seiner Figur gewinnt — in einem englischen Film zum ersten Mal, soweit ich sehe — die «amour fou», wie die Surrealisten sie verstehen, Fleisch und Blut. Seine



Morgan wird vom Hamlet-Darsteller David Warner ausgezeichnet und mit allen englischen Eigenheiten gespielt.

Liebe äussert sich in Verrücktheiten, buchstäblich, in wilden Streichen, in Ueberfällen voll heftigster Laune und eines ungezügelten Gefühls, in Makabritäten und Witzen. Aber sie reicht tiefer, beherrscht sein ganzes Wesen, macht ihn wirklich verrückt. Die Leidenschaft verzehrt ihn tatsächlich, und wenn er auch nicht stirbt, so bricht doch sein Geist zusammen. Morgan endet in einer sanften Entrücktheit, die der Rückschlag auf seine gewollten Verrücktheiten ist, und in der Irrenanstalt pflanzt er mit Stiefmütterchen, besiegelt, Hammer und Sichel in einem Blumenbeet.

Die sozialistische Utopie hat für Morgan längst ihre Glaubwürdigkeit verloren; dass sie eines Tages sich realisieren könnte, bleibt, in seinem sanftmütig verwirrten Geist, bestehen als eine fast weggeschobene Hoffnung, die sich mit der Geburt seines Kindes verknüpft. In solcher Rührung nimmt der Film zuletzt die Lächerlichkeit der Figur zurück, macht sie mit einer Geste des Mitleids und des — in die Zukunft verschobenen — Trostes vergessen. Morgan hängt dafür einer anderen Utopie nach, die ihrerseits Karel Reisz' Haltung kennzeichnet. Der Mann fühlt sich als Gorilla. Der Affe des Urwalds erscheint ihm als das Tier, auf das der Mann sich zurück entwickeln sollte: wild, aber lieb. Morgan identifiziert sich mit einem Gorilla, spielt sich, brusttrommelnd, als solcher vor, und die Entführung seiner Frau vor deren zweiten Hochzeit inszeniert er als King Kong, wie man ihn aus dem Stummfilm der Gruselserien kennt.

Als Marxist hat Morgan versagt, er wird, in einer Traumvorstellung, exekutiert, auf einem Schrotthaufen, festgeschnallt auf einem Zahnräderstuhl, eingeschnürt in eine Zwangsjacke. Das macht ihm, im Traum wie in der Realität, nichts aus. Seine Sehnsucht reicht in andere Gründe. Zutiefst äussert sich in seinem Gorillaspiel, dessen Opfer er wird, die Absage an die Zivilisation überhaupt. Diese Zivilisationsmüdigkeit, im modernen Film durchaus nicht vereinzelt — man denke an Jean-Luc Godard —, ist wenn nicht das Credo des Films, so doch der Ausdruck eines Temperaments, desjenigen von Karel Reisz, das sich im Glauben an die bestmögliche aller Welten, wie immer sie politisch organisiert sein mag, aufgebraucht hat. Gerade in diesem Sinn ist der Film surreal: die Realität entsteht im Bild als reine Imagination, für die die soziale Wirklichkeit nur Antrieb, nie eigener Gegenstand ist.

Es ist mit Ernst von diesem Film, der eine Komödie ist, gesprochen worden. Der Ernst geziemt sich, denn die Ko-

mödie Karel Reisz' ist mit Traurigkeit angefüllt. Mit einem Schmerz und einer Empfindlichkeit, die einem das Lachen immer wieder in der Kehle ersticken lassen. Das Lachen, das freilich ununterbrochen mit der Bewunderung für die Schauspieler verquickt ist, vor allem für David Warner, der auf der Bühne heute ein — nach allen Berichten — wundervoller Hamlet, den gorillawütigen Morgan spielt. Aber auch für Vanessa Redgrave, die nicht nur eine schöne Schauspielerin ist, sondern eine Frau, die vor hintergrünigem Geist und verhaltener Erotik glitzert.

Oktober

Produktion: Russland
Regie: S. M. Eisenstein
Besetzung: V. Nikandrow
Verleih: Majestic

ms. In der Schweiz ist zur Zeit ein Film zu sehen den man traditionellerweise zu den «Klassikern» zählt: Eisensteins «Oktober». Der Film entstand vor 40 Jahren, 1927, zur Feier der Oktoberrevolution des Jahres 1917. Er unternimmt es, ein Fresko der acht Monate von der Februarrevolution zur Oktoberrevolution zu geben; die historischen Ereignisse werden rekonstruiert, und zwar in der Absicht, durch die Inszenierung die Authentizität wieder herzustellen. Als «Held» tritt nicht ein Einzelner in Erscheinung, sondern, wie schon in «Panzerkreuzer Potemkin», die Masse. Dabei wendet sich die Darstellung durch Eisenstein nicht allein und nicht so sehr der Wiedergabe der Ereignisse selbst zu. Vielmehr versucht Eisenstein, diese Ereignisse im gleichen Augenblick, in dem er sie rekonstruiert, zu kommentieren.

Während Eisenstein in Leningrad an der Arbeit war, änderte sich in der Sowjetunion das politische Klima gründlich; der Künstler, in seine Aufgabe versponnen, nahm diese Änderung, den Gang Stalins zur Alleinherrschaft, nicht recht wahr; und als sein Film abgeschlossen war, musste er, weil darin Trotzkis Rolle hervorgehoben war, missfallen. Eisenstein wurde zu einer Ueberarbeitung gezwungen, alle Szenen mit Trotzki mussten herausgenommen werden, und auch sonst hatte er manniigfach Eingriffe der stalinistischen Zensur hinzunehmen. Der so bearbeitete und wohl auch weitgehend verstümmelte Film kam, ab 1928, auch ins westliche Ausland, und zwar unter dem Titel: «Zehn Tage, die die Welt erschütterten».

Die nunmehr im Programm der Schweiz zu sehende Edition stellt eine neue Fassung dar. Gregorj Alexandrow, der 1927 Assistent Eisensteins gewesen war, besorgte die Neuausgabe, zu der Schostakowitsch eine neue Musik geschrieben hat. Inwieweit diese Neufassung sich der ursprünglichen Gestalt des Films, wie sie Eisenstein angelegt hatte, annähert, ist in Ermangelung der Szenenbücher, die einzige einen gründlichen Vergleich gestatten würden, schwer auszumachen. Fest steht jedenfalls, dass auch in dieser Neufassung die Figur Trotzkis fehlt, was natürlich nicht weiter verwunderlich ist.

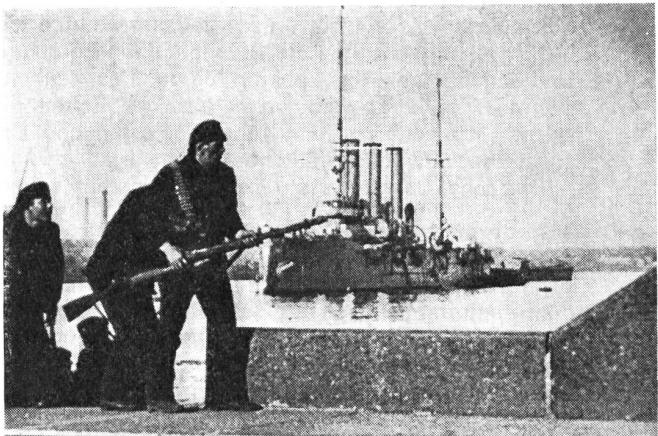
Eisenstein drehte seinen Film mit grossem Aufwand. Was ihm an technischen Mitteln und an Menschen für die Massenszenen zur Verfügung stand — es waren rund 3000 Einwohner Leningrads zur Mitwirkung aufgeboten —, war für jene Zeit und unter den schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen der Sowjetunion erstaunlich. Selbst der zur Revolutionslegende gewordene Kreuzer «Aurora» fuhr von Kronstadt, wo er vor Anker lag, wieder die Newa hi-

nauf. Die Anekdote will, dass während der Dreharbeiten für den Sturm auf das Winterpalais an diesem mehr Fensterscheiben in Brüche gegangen seien als in den Tagen der Revolution selbst.

Eisenstein greift in seinem Fresko in grossen Zügen die Geschichte auf. Aber es ging ihm weniger um die historische Kontinuität und Genauigkeit als vielmehr um die Wiedererweckung der Erlebnisse, die sich für ihn, der im Jahre 1917 als neunzehnjähriger Student in St. Petersburg lebte, mit der Revolution aufgetan hatten. Erlebnisse, zu denen er, als Kommunist, der er war, stand, und Ideen, die seine eigenen waren; die politischen Aktionen bedeuteten für ihn eher eine Quelle der Inspiration, als dass sie seine persönliche Leidenschaft waren. Er sah die Revolution nicht so sehr als das Werk einzelner politischer Führer, Lenins und Trotzkis allen voran, nicht so sehr auch der Partei, als eben vielmehr als das Werk, das von den Massen aus eigenem Antrieb in Gang gesetzt worden ist. Die Masse, wie bereits im «Panzerkreuzer Potemkin», wurde unter der Hand Eisensteins zu einer mythischen Grösse. Die Einwände der stalinistischen Zensur richteten sich denn auch, neben anderem, vor allem gegen diese Verherrlichung der Massen, die — so lautete das Verdikt — in dem Film zu einem abstrakten Wesen gemacht würden; man nannte das «kleinbürgerlich» und warf Eisenstein vor, er habe die wirklichen Ereignisse, die tatsächlichen Kräfte, von denen die Revolution getragen wurde, nicht begriffen.

Andere Einwände waren formaler Natur, und diese wird man, gerade wenn man den Film nun wieder gesehen hat, zum Teil, wenn auch aus anderer Begründung heraus, mitvollziehen können. «Oktober» war für Eisenstein das Exerzierfeld seiner Theorien, in einem entschiedeneren Masse als «Panzerkreuzer Potemkin». Eisenstein gehört zu jenem Typus des Künstlers, der sich dem Werk theoretisierend nähert; er geht und ging von einer Theorie des Films aus und setzte diese Theorie Werk um Werk in die Tat um.

Sie ist von äusserster Komplexität und oft recht schwer zu verstehen. In «Oktober» aber nimmt sie Gestalt an, in verwegener, aber auch in verwirrender Grösse. Als Zuschauer, der nicht in erster Linie den Film historisch betrachten, sondern ihn als Kunstwerk unmittelbar und neu erleben will, fühlt man sich jedenfalls ständig hin und her gerissen zwischen Ergriffenheit und Skepsis, zwischen Bewunderung und Distanzierung. Und so sehr man auf der einen Seite die Genialität dieses Werkes wahrnimmt, so sehr kann man sich auf der anderen den Augenblicken nicht



Aufständische während der russischen Revolution 1917 in Petersburg in der Neufassung von Eisensteins «Oktober» (früher «10 Tage, die die Welt erschütterten»).

entziehen, da die Ideenmontage sogar an das unfreiwillig Lächerliche grenzt — etwa die Sequenz mit den Fahrrädern — oder ans Banale herangerät — etwa die Sequenzen mit den Napoleonstatuetten.

Schon die seinerzeitig zeitgenössische Kritik, nicht allein jene in Russland, die politisch diktiert war, sondern auch die westliche und nicht engagierte, hat die Uneinheitlichkeit von «Oktober» festgehalten. An diesem Urteil gilt es auch heute, bei aller Wahrnehmung der genialen Grösse dieses Films, wenig zu ändern. Dramaturgisch wirkt manches verworren. Zusammenhänge gehen zuweilen verloren. Aber diese kritischen Einwände vermögen doch nicht den Eindruck des Machtvollen, der vom Ganzen ausgeht, zu erschüttern.

Es ist das Machtvolle einer barock gesteigerten Vision der Revolution, des in hinreissend aufgebauten Bewegungen der Massen gestalteten Aufbruchs in eine neue Epoche, und was Eisenstein verfolgte, am Schluss durch Emotion und Einsicht das Erlebnis und die Idee eines welthistorischen Umbruchs zu vermitteln, tritt — wie immer man sich persönlich politisch dazu stellt — tatsächlich ein. Es haften auch viele herrliche Einzelheiten, unter ihnen jene gefühlsstärkste Sequenz mit der Dwortsowy-Brücke, deren beide Teile vertikal aufklappen und an deren einem Flügel ein totes Pferd hängt. Das Spiel mit den Brücken — es kehrt in fast allen Filmen Eisensteins wieder — hat hier besondere Bedeutung. Die Brücken, die sich vertikal und horizontal öffnen und die Stadtteile voneinander trennen, die Quartiere der Arbeiter und das Zentrum St. Petersburgs, sind Symbole. Als Symbole sind sie um so überzeugender, als sie real und im taktischen Vorgehen während der Revolution tatsächlich jene Rolle spielten, die Eisenstein in seinem Film zum Sinnbild gestaltet hat.

sezungsmacht, in allem, was er tut, rücksichtslos auf seinen Vorteil bedacht, neben einer Frau, die sich im Uniformenglanz ihres Mannes sonnt.

In diese menschlich-allzumenschliche Welt treten 1942 die Nürnbergergesetze. Auch in der Slowakei soll die Judenfrage endgültig «gelöst» werden. Durch seinen Schwager wird der Schreiner Tono Brtko arischer «Treuhänder» der (beinahe mittellosen) Ladeninhaberin Rosalia Lautmannova. Komödie und Tragödie reichen sich die Hand. In seiner Güte hilft Tono der alten Frau. In seiner Schläue lässt er sich von der jüdischen Gemeinde für sein Schweigen bezahlen. In seiner Einfalt gerät er unentriinbar in tödlichen Konflikt, als alle Juden aus dem Städtchen deportiert werden. In seiner Liebe will er die alte Frau retten. In seiner Angst wird er — ohne es zu wollen — schuldig an ihrem Tod. In seiner Verzweiflung erhängt er sich. Wie Judas. Das Drama ist zu Ende. In einem visionären Schlussbild entschwinden Tono und die alte Frau unsren Augen, und wir glauben, dass sie glücklich, Arm in Arm, in eine bessere Welt schreiten, weil diese Welt ihre «Heiligen» noch immer sterben lässt.

Wir haben wieder einmal einen grossen Film vor uns. Kino wird zur «moralischen Anstalt». Der Mensch wird zur Frage. Nicht der Slowake. Nicht der Jude. Nicht der Deutsche. Einfach der Mensch. Der Mensch in seiner Ganzheit. Seine Religion. Seine Politik (im tiefsten Sinn des Wortes). Seine Menschlichkeit (oder auch Unmenschlichkeit). Sein Menschsein mit aller Güte und mit aller Bosheit. Seine Schwäche, die ihn hinter dem Fenster und am Gitter stehen lässt, wo auf der andern Seite der Mensch und Mitzmensch vom Menschen geschändet wird. Im Film wird der Judas wider Willen nicht angeklagt. Aber der Mensch, der hier Zuschauer ist, fühlt sich dennoch angeklagt. Und hoffentlich aufgerufen, aus blossem Menschsein zu der Menschlichkeit hinzufinden. Auch heute, fünfundzwanzig Jahre später.

Der wertvollen Aussage entspricht die Darstellung in jeder Weise. Das Spiel der hervorragenden Schauspieler, die meisterhaft geführte Kamera, Schnitt und Musik fügen sich zu einem Ganzen, von dem wir überzeugt sagen dürfen: Filmkunst. Und dazu noch: Engagiert. Und engagierend. Und darum unbedingt sehenswert. In ihm gibt es Bilder, die wir nicht mehr vergessen.

Der Laden an der Hauptstrasse (Obchod na korze)

Produktion: Tschechoslowakei 1965

Regie: Jan Kadar, Elmar Klos

Besetzung: Ida Kaminska, Josef Kröner, Frantisek Zvarik

Verleih: Monopol Pathé

wk. Slowakei 1942. Das Land ist besetzt, die deutschen Züge rollen, die Garden der slowakischen Quislinge Hlinka und Tiso marschieren singend durch die Strassen, auf dem Marktplatz wird ein hölzernes Siegesmal aufgerichtet, im Gefängnishof schreiten die Gefangenen ihren engen Kreis. Und daneben geht das Leben ruhig und beschaulich weiter. Die Musik spielt so gemütvoll wie zu k.-k. Zeiten, die guten Bürger promenieren und führen feiertägliche Gesichter spazieren, über das Städtchen fliegen friedlich und schön die Störche. Der Krieg ist fern — wenigstens scheinbar.

In dieser nur leise getrübten Welt gehen ein paar Menschen ihren Menschenweg. Wie wir. Der Schreiner Tono Brtko, ein wenig gut, ein wenig schwach, ein wenig unter dem Pantoffel seiner energisch-ehrgeizig-rücksichtslosen Frau, ein wenig schlau, diesem Pantoffel wenn nötig aus dem Weg zu gehen. Die alte jüdische Witwe Rosalia Lautmannova, rührend in der Einfalt ihres Herzens und Kinder-glaubens, gütig, was gütig heisst, in ihrem fast leeren Laden, in ihrer Taubheit und Lebensfremdheit auf die Unterstützung ihrer jüdischen Glaubensgenossen angewiesen. Der Schwager Tonos, Emporkömmling auf seiten der Be-



Die alte Frau und ihr Beschützer im tschechischen Film «Der Laden an der Hauptstrasse», der eine tragische Episode aus der Zeit der Judenverfolgungen, ins Allgemein-Menschliche erhoben, zeigt.

Die 25. Stunde

(The 25th hour)

Produktion: USA, 1966

Regie: Henri Verneuil

Besetzung: Anthony Quinn, Virna Lisi

Verleih: MGM

ms. Im letzten Krieg, irgendwo in Rumänien und irgendwo in Deutschland spielt dieser Film, den der Franzose Henri Verneuil mit englischen, amerikanischen, italienischen und anderen Darstellern gedreht hat. Held ist ein rumänischer Bauer, der, aus Gründen persönlicher Nachstellung durch einen Rivalen, in ein Arbeitslager für Juden verschleppt wird; die Flucht führt ihn nach Ungarn; als sogenannter Fremdarbeiter kommt er schliesslich nach Deutschland, und weil er ein angeblich arisches Aussehen hat, wird er in die Waffen-SS gedrängt. Als der Krieg zu Ende ist, sitzt er als Gefangener bei den Amerikanern, und beinahe kommt er nicht mehr frei; am Ende, das für ihn natürlich ein gutes Ende ist, kehrt er als Displaced Person zurück in die Arme seiner Frau. Henri Verneuil hat diesen Roman, der ein schwieriges und ernstes Thema, das Martyrium des Unschuldigen in den Wirren und Verbrechen des Krieges, aufgreift, in einem Mischmasch von Idylle, Heldentum und Melodrama inszeniert, bunt und oberflächlich, als Schauspiel, dem nicht einmal ein so präsenter Darsteller wie Anthony Quinn die Peinlichkeit der billigen und dem Stoff inkongruenten Sentimentalität nehmen kann.



Der Pop-Sänger an einer kirchlichen Massenveranstaltung, Szene aus dem in Cannes gezeigten, englischen Film «Privilegium», der einen heftigen Angriff auf korruptes, klerikales Kirchentum enthält. (S. unsern Bericht «Auch Cannes wandelt sich»).

Aus der Filmwelt

SCHWEIZ — Der Rückgang der Zahl der Kinobesucher hat auch im Jahre 1966 angehalten, vor allem in der Westschweiz, in Genf zum Beispiel 12 Prozent, in Lausanne 10 Prozent, in Bern 6 Prozent, in Basel 7 Prozent. Für Zürich ist die Zahl noch nicht bekannt. Seit 1964 beträgt der Rückgang zwischen 11 und 25 Prozent.

Diese Besprechungen können auch auf Halbkarton separat bezogen werden. Abonnementszuschlag Fr. 4.—, vierteljährlicher Versand. Bestellungen mit Postkarte bei der Redaktion.

Der Tiger parfümiert sich mit Dynamit (Le tigre se parfume à la dynamite)

Produktion: Frankreich, Spanien, Italien, 1965 — Regie: Claude Chabrol — Besetzung: Roger Hanin, Margaret Lee, Michel Bouquet — Verleih: Impérial

Geschichte eines französischen Agenten, der seine Gegner in Guyana zur Strecke bringt. Verworren und unlogisch, anti-deutsch, brutal und geistlos.

Zwei Wochen im September (A coeur joie)

Produktion: Frankreich, 1966 — Regie: S. Bourguignon — Besetzung: Brigitte Bardot, Laurent Terzieff, J.R. Justice — Verleih: Royal

Brigitte Bardot wird in immer neuen Um- oder Enthüllungen vorgeführt. Die oberflächliche Dreiecksgeschichte ist ohne Gehalt und nur auf Effekte abgestellt.

Das älteste Gewerbe der Welt (Le plus vieux métier du monde)

Produktion: Deutschland/Frankreich, 1967 — Regie: Indovina, Bolognini, de Broca, M. Pfleghar, Autant Lara, Godard — Verleih: Sadfi

Sechs frivole Episoden über das im Titel erwähnte Thema aus vorchristlicher Zeit bis zum Jahre 2000. Die ersten fünf sind nicht der Rede wert, wogegen die sechste von Godard den Film sehr geschickt in den Dienst einer Zukunfts-Vorstellung stellt, allerdings eines surrealistischen Alpträums.

Feuerball (Thunderball)

Produktion: England, 1965 — Regie: Terence Young — Besetzung: Sean Connery, Claudine Auger — Verleih: Unartisco

James-Bondfilm mit unlogischen Uebertreibungen, welche die Lächerlichkeit dieser Art von Filmen besonders gut demonstrieren. Ausführliche Kritik FuR, 18. Jahrg, Nr. 2, Seite 4

Lady «L»

Produktion: USA, 1965 — Regie: Peter Ustinow — Besetzung: Sofia Loren, Paul Newman, David Niven — Verleih: MGM

Ausgezeichnet gespielter, witziger und sarkastischer Film um ein Anarchistenpaar, das die sogenannte gute Gesellschaft düpiert.

Ausführliche Kritik FuR, Jahrgang 18, Nr. 2, Seite 4

Wir sind Italiener (Siamo Italiani)

Produktion: Schweiz, 1965 — Regie: Alex. J. Seiler — Verleih: Alexander

Dokumentarfilm über das Leben der Italiener bei uns, der uns einen Spiegel vorhält. Gute und überzeugende Aufnahmen, bedeutender Beitrag zum Problem der Gastarbeiter.

Ausführliche Kritik FuR, Jahrgang 18, Nr. 3, Seite 2

Kwaidan II

Produktion: Japan, 1965 — Regie: Masaki Kobayashi — Verleih: Columbus.

Wie schon der erste Teil, gehört auch dieser zweite Teil von «Kwaidan» zu den künstlerisch hervorragendsten Filmen unserer Zeit, wenn es sich auch um eine fremde Welt handelt, mit der uns wenig Gemeinsames verbindet.

Ausführliche Kritik FuR, Jahrgang 18, Nr. 3, Seite 2