

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 20 (1968)
Heft: 16

Artikel: Der moderne Anti-Star : Cathérine Deneuve
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962215>

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: 08.02.2026

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

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

Die Besprechungen können auch separat, ohne die Zeitung, abonniert werden zu Fr. 10.— jährlich

Der nächste Herr, dieselbe Dame

Produktion: Deutschland, 1967 — Regie: Akos von Rathony — Besetzung: Margit Weiler, Ellen Umlauf, Silvia Frank, Ina Assmann, Fritz Korn, Albert Rueprecht — Verleih: Rialto

Billigste Kolportage aus dem untersten Halbwelt-Milieu mit ältesten Clichés. Stellenweise widerlich. Wertlos.

Nachtspiele / Nattlek

Produktion: Schweden 1966 — Regie: Mai Zetterling — Besetzung: Ingrid Thulin, Keve Hjelm, Jörgen Lindström — Verleih: Cinevox

Zugrunde liegt die Geschichte der Befreiung eines jungen Mannes von der Mutterbindung. Alles ist wie immer bei dieser Regisseurin sexualisiert, und die Lösung liegt nicht im Aufbau, sondern der Zerstörung. Bemerkenswert nur hinsichtlich Regie und Bildgestaltung.

Ausführliche Kritik FuR 19. Jahrgang, Nr. 9, Seite 132

Ratten im Secret Service / Danger route

Produktion: England, 1967 — Regie: Seth Holt — Besetzung: Andrew Johnson, Carol Lynley, Barbara Buethe, Sylvia Sims, Diana Dors, Harry Andrews — Verleih: Unartisco

Ein bezahlter Agent, vom Staat gedeckter Mörder, merkt, dass er sich aus dem Netz nicht mehr befreien kann, dass Freund und Geliebte von der andern Seite bezahlt und jederzeit bereit sind, ihn zu töten. Sehr nüchterne, realistische, aber auch spannende Darstellung aus dem grossen Milieu der Geheimdienste ohne die üblichen Mätzchen, informierend.

Mädchen, Mädchen

Produktion: Deutschland, 1966 — Regie: Roger Fritz — Besetzung: Helga Anders, Jürgen Jung, Hellmut Lange, Renate Grosser — Verleih: Rialto

Der Film will am Beispiel eines jungen Mädchens, das sich mit Vater und Sohn gleichzeitig einlässt, demonstrieren, dass die heutige Jugend aus solchen Konflikten keine Tragödie mehr macht, sondern gleichgültig bleibt. Unglaublich, besonders auch weil künstlerisch misslungen, die Menschen bleiben Schemen.

Ausführliche Kritik FuR 19. Jahrgang, Nr. 9, Seite 130

Alvarez Kelly

Produktion: USA, 1966 — Regie: Edward Dmytryk — Besetzung: William Holden, Richard Widmark, Janice Rule, Victoria Show — Verleih: Vita

Geschichte des grössten Viehraubes Amerikas während des Bürgerkrieges. Routiniert, aber Glorifizierung von Unwentslichem, ohne Aussage.

Ausführliche Kritik FuR 19. Jahrgang, Nr. 9, Seite 131

Sugar Colt, der unheimliche Rächer

Produktion Italien/Spanien, 1966 — Regie: Franco Giraldi — Besetzung: Hunt Powers, Soldedad Miranda, Jeanne Oak — Verleih: Monopol Pathé

Rocco, der Abenteurer, erledigt den Auftrag, in einem vergessenen Wild-Westort gefangen gehaltene Soldaten ausfindig zu machen und zu befreien. Sehr brutaler Italo-Wild-Wester in einem widerlichen Milieu. Wertlos.

Nacktes London / London in the Raw

Produktion: England, 1965 — Dokumentar (Show)-Film — Verleih: Rialto

Aufnahmen aus Londoner Nachtlokalen, vorwiegend mit Striptease-Szenen. Wenig charakteristisch, wertlos.

FILM UND LEBEN

Der moderne Anti-Star: Cathérine Deneuve

FH. Es besteht kein Zweifel: mit den grossen Stars, den Publikums-Lieblingen geht es im Film zu Ende. Sie brauchten früher bloss aufzutreten, um selbst im schlechtesten Film Millionen von Menschen anzuziehen. Ihre blosse Erscheinung genügte, spielen brauchten sie nicht wesentlich zu können. Das trifft selbst auf Brigitte Bardot zu, einst so etwas wie ein Symbol Frankreichs, deren Filme bei weitem nicht mehr die Anziehungskraft wie früher haben, und die deshalb bei den Produzenten im Kurswert gesunken ist.

An ihre Stelle ist mehr und mehr ein anderer Typ der Schauspielerin getreten, die Begabung mit echter Persönlichkeit verbindet, differenziert, intelligent, überlegt, kritisch. Doch es kommt etwas Neues hinzu, nämlich der durch das Verhältnis von Theater und Film bedingte Unterschied. Die meisten grossen Filmschauspieler kamen vom Theater und waren gewöhnt, sich immer und überall mit ihrer ganzen Persönlichkeit durchzusetzen, wenn möglich die Partner «an die Wand zu spielen». Auf diese Weise sind bis heute manche Filme mit Bühnen-Dramatik durchsetzt, so etwa noch in «Wer hat Angst vor Virginia Woolf?». Im guten Film ist dies jedoch völlig überflüssig, denn hier kann der Regisseur durch Perspektive und Montage alles das viel sprechender heranziehen, was er aus irgendeinem Grund betonen möchte. Wenn er die Absicht

eines Mannes zeigen will, sich eines Revolvers zu bemächtigen um zu schießen, so muss das auf der Bühne irgendwie mit entsprechenden Gesten und vielleicht sogar Wörtern ausgedrückt werden. Beim Film genügt es, den Revolver aus der Nähe sowie die Blickrichtung des Mannes einige Sekunden zu zeigen, um den Zuschauer augenblicklich über die Absicht ins Bild zu setzen. Das hängt damit zusammen, dass dieser im Kino im Unterschied zum Theaterbesucher viel mehr Beobachter ist.

Der Filmschauspieler von Rang muss also mit seinen Ausdrucksmitteln viel sparsamer sein als jener auf der Bühne. Mehr und mehr hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass das, was die Engländer mit «Understatement» bezeichnen, mit «Unterspielen», die besten Resultate ergibt. Der Regisseur hat dann immer noch die Möglichkeit, die Akzente durch Perspektive und Montage nach seinen Wünschen zu setzen. Doch dabei ergibt sich noch eine andere Schwierigkeit. In Wirklichkeit spielt der Schauspieler beim Film, anders als auf der Bühne, nicht vor Zuschauern, sondern vor dem Photoapparat, der die unangenehme, teilweise aber auch grossartige Fähigkeit besitzt, selbst die kleinste Einzelheit aufzunehmen und wiederzugeben. Das zwingt den Schauspieler, sich viel mehr als auf der Bühne, wo kleine Unebenheiten nicht auffallen, mit seiner ganzen Person einzusetzen und sich unter Kon-

trolle zu halten. Also einerseits starke Zurückhaltung, andererseits sehr starker Einsatz — ein Können, das nicht häufig zu finden ist.

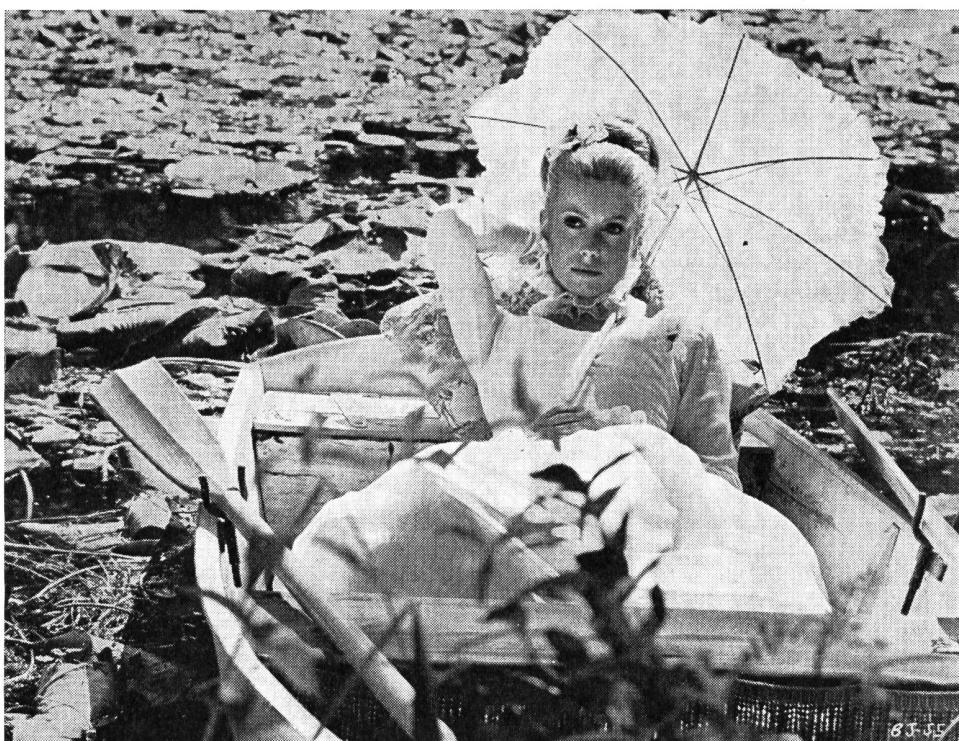
Doch es ist vorhanden, und die junge Französin Catherine Deneuve, die in den letzten Jahren immer mehr in den Vordergrund getreten ist, bietet ein gutes Beispiel dafür. Der Stil des Unterspielens liegt ihr besonders gut, und sie hat einzelnen Filmen damit den einzigen möglichen Charakter gegeben, etwa in «Eckel» und in «Belle de jour». Erst dadurch wurden die «Heldinnen» glaubwürdig. Damit kommt sie auch der aus dem Obengesagten sich ergebenden Forderung entgegen, dass der Regisseur gegenüber den Filmschauspielern eine stärkere Stellung haben muss, dass sie gewissermaßen viel mehr als auf der Bühne nur biegsames Material zur Verwirklichung seiner Visionen sein dürfen. Vielleicht mehr noch als bei Catherine Deneuve ist dies bei Monica Vitti ersichtlich, die in Antonionis Filmen keine dramatische Individualität mehr zeigen durfte, jedoch sich trotzdem ganz einsetzen musste.

Bei Catherine kann man überhaupt kaum mehr von «Spielen» sprechen. Sie hat einen so durchsichtigen Stil entwickelt, dass keinen Augenblick der Gedanke aufkommt, eine Schauspielerin vor sich zu haben. Es scheint Anlage zu sein, denn sie erzählt von sich: «Ich kam mit 16 Jahren direkt zum Film, ohne jede Schulung in einem Theater. Auf der Bühne kann ich deshalb nicht arbeiten, und theatralemaßig kann ich nichts gestalten. Ich ging von Anfang an darauf aus, alles möglichst natürlich zu tun. Manchmal habe ich sogar das Gefühl, ich sei zu stur, was ich gerne ändern würde, besonders in wichtigen, emotionalen Szenen.»

Sie braucht keine Angst zu haben, stur zu wirken, denn dazu ist sie viel zu subtil und hat einen viel zu lebhaften Geist, der blitzschnell auf alles reagiert. Dabei wirkt sie jedoch distanziert-jungfräulich, ja ausgesprochen kühl, was zusammen mit einer beträchtlichen Fähigkeit zum Lasterhaften, aber auch zur Melancholie eine einmalige Mischung ergibt. Die Franzosen nennen sie «Chaud-froid», «heisskalt».

Sie hält von diesen Qualifikationen nicht viel. «Ich kann nicht helfen, — die Vorführungen und Darstellungen sind immer die eigenen. Man kann nur sich selbst spielen. Ich beobachte dauernd andere Leute, damit ich ihre Eigenheiten nachahmen kann, aber im Grunde stelle ich immer nur mich selbst dar.» Das hat allerdings den Nachteil, dass sie sorgfältig darauf achten muss, stets nur «richtige» Rollen zu erhalten, solche, die ihr angemessen sind. Sie ist bei den Produzenten gefürchtet, weil sie bei ihrem entschiedenen Charakter deshalb hie und da erklärt, die Weiterarbeit niederlegen zu müssen, weil die Rolle nicht zu ihr passe. Es gibt hier für sie keine Kompromisse. Verschärft wird diese Situation durch ihren festen Willen, nur Gutes zu liefern. «Auf der Leinwand zählt nur, was darauf erscheint, und das Schreckliche daran ist, dass es da für immer bleibt. Es lässt sich später nicht ändern. Es muss also richtig sein. Sie können sich nachher nicht bei den Zuschauern entschuldigen, dass Sie sich krank gefühlt hätten, oder um 5 Uhr morgens hätten aufstehen müssen und miserables Wetter war.» Hier gibt sie übrigens ihrer Unzufriedenheit mit den Verhältnissen in Frankreich Ausdruck. Dort zeige man nämlich für diesen Sachverhalt kein Verständnis, weil die Franzosen zu wenig Professionals seien. Sie würde lieber in Amerika arbeiten, allerdings nur, wenn sie die richtige Rolle erhielte. Wichtig wäre, die Kontrolle über das Drehbuch zu erhalten, doch sei sie noch nicht in der Lage, dies tun zu können. Es gebe leider nur sehr wenig gute Drehbücher in Frankreich. Und improvisieren wie Godard sei dummes Zeug.

Es lässt sich leicht erkennen, dass Catherine sehr entschiedene Ansichten vertritt und durchsetzt. Das tut sie nicht nur gegenüber den Produzenten, denen sie für jeden Film 600 000.— Fr. abverlangt, sondern auch gegenüber ihrer Familie und ihren Freunden. 1943 in Paris in eine respektabel-bürgerliche Schauspielerfamilie hineingeboren, wollte sie ursprünglich vom Theater nichts wissen. Ihre Eltern zogen ihre ältere Tochter, Françoise, vor. Erst 1960, als in einem Film für Françoise eine Schwester benötigt wurde, liess sie sich vor die Kamera stellen in «Les portes claquent». Sie war jedoch scheu, gehemmt und



Catherine Deneuve, ein moderner Typ des Filmstars, verkörpert überzeugend und stilsich eine intelligente Waise in «Benjamin».

vermochte sich gegenüber ihrer lebhaften Schwester nicht durchzusetzen. Erst Roger Vadim entdeckte ihre Fähigkeiten und verabreichte ihr die gleiche Behandlung wie vorher der Bardot. Früchte dieser Zusammenarbeit waren «Le vice et la vertu» und «Satan conduit le Bal». Trotz den Protesten ihrer Familie zog sie zu Vadim und gebar ihm einen Sohn. R. Vadim machte ihr einen Heiratsantrag, doch sie wies ihn bestimmt ab. Kühles Denken und der Wille zu einer stolzen Unabhängigkeit hatten von ihr Besitz ergriffen und sie von jeder konventionellen Einstellung befreit. Nichts konnte sie von einmal gefassten Entschlüssen abbringen, auch nicht der drohende Bruch mit dem Vater ihres Kindes und der Verlust der bestehenden Filmverbindungen. Erst 1964 erhielt sie wieder eine Rolle in den «Parapluies de Cherbourg», der mehrere Preise gewann und ihr einen Antrag aus England eintrug. Dort drehte sie «Eckel» mit Roman Polanski, der sie weltbekannt machte. Dabei fand sie auch in dem englischen Photographen David Bailey einen Mann, den sie heiraten zu können glaubte, ohne dass ihre Carrière darunter leiden würde. Nach einigen Filmen, die keine grossen Erfolge waren («Chant du monde» für Marcel Camus, «Vie de Château» für Rappeneau, «Les créatures» für Agnes Varda, «Les demoiselles de Rochefort» für Deny) verlangte der Schriftsteller Josef Kessel von den Produzenten, dass Cathérine bei der Verfilmung seines Romans «La Belle du jour» die Hauptrolle erhielte. Diese wollte sich jedoch nicht darauf einlassen, bis ihr die Produzenten Bunuel als Regisseur vorschlugen, worauf sie begeistert zustimmte. Sie war es also, die den Regisseur wählte und nicht umgekehrt. Ihr Urteil erwies sich als richtig, Bunuel liess ihr bei der Gestaltung der Hauptfigur völlig freie Hand. (Er wollte offenbar nicht, dass die Schauspieler den Film verständen, vielleicht weil er auch nicht wollte, dass das Publikum ihn verstünde.) Das Resultat war jedenfalls ein grosser Triumph. Sie konnte sich daran nicht freuen, denn fast gleichzeitig verbrannte ihre Schwester Françoise bei einem Autounfall lebendigen Leibes. Wenn auch zwischen den beiden Schwestern eine gewisse freundschaftliche Rivalität herrschte, so standen sie einander doch näher als sonst irgendwer. Cathérines Neigung zur Melancholie und zu einer negativen Beurteilung des Lebens hat sich seitdem merklich verstärkt. Gefragt, für wen sie spielt, erwiderte sie: «Weder für die Filmkritiker, die sowieso ohne Bedeutung sind, noch für das Publikum. Nur für etwa 50 Leute im Filmgeschäft oder die mit ihm in Beziehung stehen». Eine reichlich kalt-illusionslose Einstellung, die jedoch anscheinend von der jungen Generation sehr geschätzt wird.

Cathérine Deneuve hat nicht den leidenschaftlichen Schwung einer Magnani oder die tief-menschliche Wärme einer Rita Tushingham. Doch sie vertritt ein Stück bestes Frankreich: Charme verbunden mit raschem, kritischem Geist, realistischer Lebensauffassung und wissender, resignierter Zurückhaltung.

Saat der Gewalt auf der Kino-Leinwand

uj. Während in der Schweiz und auch in andern Staaten grosse Diskussionen im Gange sind, wie weit Sex und Erotik im Film Einzug halten dürfen, ohne den Betrachter in seinen Gefühlen zu verletzen oder unter Jugendlichen Schaden anzurichten, sind auf den Leinwänden wahre Orgien der Gewalt und der Brutalität zu sehen. Kein Mensch, auch nicht der Staatsanwalt oder die Kirche, denkt im geringsten daran, sich mit dieser Erscheinung

zu befassen oder sich gar zu überlegen, ob der Kinobesucher wohl durch eine starke Liebesszene, einen nackten Körper oder durch kaltschnäuzigen, vorsätzlichen Mord oder die bestialische Malträtierung eines Menschen mehr bedroht wird. Noch hatte sich die Welt nicht von den furchtbaren Morden am amerikanischen Negerführer Martin Luther King und am Präsidentschaftskandidaten Robert Kennedy erholt, als in der Schweiz zwei neue italienische Western anliefen, in denen Brutalität und Gewalttätigkeit im Dienste der «Unterhaltung» wahre triumphen feiern. In beiden Filmen wird mit dem Entsetzen in geradezu makabrer Weise Scherz getrieben. Im Wissen darum, dass es für einen Teil der Menschheit offenbar kein grösseres Vergnügen gibt als mitanzusehen, wie ihre Mitmenschen auf grausame Weise ums Leben kommen, haben die beiden Regisseure ihre Filme aufgebaut. Schlimm ist indessen nicht, dass es solche Filme gibt, schlimm ist, dass man mit ihnen offensichtlich ins Geschäft kommt; schlimm ist, dass Hunderte bei der Vernichtung eines menschlichen Wesens im Kinosaal in ein Huronengebrüll einstimmen.

Beiden Filmen — «Il buono, il brutto, il cattivo» («Zwei glorreiche Halunken») von Sergio Leone und «Vado... L'ammazzo e torno» («Geld oder Blut») von Enzo G. Castellari liegt die gleiche Thematik zugrunde. Drei mehr oder minder schlimme Halunken erfahren von einem gewaltigen Goldschatz, den jeder für sich allein erobern will. Zur Erreichung ihres Ziels ist ihnen jedes Mittel recht: Mord, Totschlag, Niedertracht und Betrug. In beiden Filmen kommen einer oder mehrere der Gewalttätingen in den Besitz der Beute, die ihnen nicht zusteht, weil das Geld dem rechtmässigen Besitzer gestohlen wurde. In beiden Filmen gibt es auch blasphemische Sequenzen gegen Einrichtungen der Kirche. Die Form des amerikanischen Western-Vorbildes ist auf der ganzen Linie durchbrochen: war dort der Sieg des Guten über das Böse gewiss, so tritt in den italienischen Western das Gute gar nicht mehr in Erscheinung, es sei denn, es werde vernichtet. Galt die Kirche und ihre Einrichtungen im amerikanischen Western als tabu, so wird sie im italienischen unter verschiedenen Malen der Lächerlichkeit preisgegeben.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie weit die böse Saat, die hier im Kino ausgestreut wird, auch aufbrechen kann. Oder konkreter: wird der Kinobesucher durch die böse Tat auf der Leinwand zur bösen Tat in der Wirklichkeit angeregt? Hier gehen die Meinungen auseinander. Es gibt Wissenschaftler, die der Auffassung sind, dass solche Filme sich auf das Publikum bis zu einem gewissen Grad günstig auswirken, indem sie Gelegenheit bieten, auf verhältnismässig harmlose Weise den Aggressionstrieb abzureagieren. Sie sehen das Betrachten solcher Filme als eine Art Ersatzhandlung für handgreiflichere Auseinandersetzungen. Auf der andern Seite ist aber doch zu erwähnen, dass diese Werke, gerade weil sie im allgemeinen recht anspruchsvoll inszeniert sind, auf labile Charaktere einen schlechten Einfluss ausüben. Da ein Verbot solcher Filme nach den geltenden kantonalen Zensurbestimmungen nicht möglich ist (im Gegensatz etwa zu Schweden) und in mancher Hinsicht auch nicht wünschenswert wäre, wird die Auseinandersetzung zum dringenden Bedürfnis.

Dem reifen Betrachter können die Filme von Leone und Castellari wichtige Hinweise geben, wenn er sie als Ausdruck der Gegenwartssituation auffasst. Ein Blick hinter die Fassade des Geschehens legt oft die erschütternde Tragik menschlichen Zusammenlebens in einer Welt, die allein noch mit Gewalt und finanzieller Macht regiert wird, frei. Wahrscheinlich ohne die Absicht ihrer Regisseure werden «Zwei glorreiche Halunken» und «Geld oder Blut»