Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

IV, IV–V, V	IV	IV–V, V
1960: 20,1 %	1960: 11,8 %	1960: 8,3 %
1961: 21,3 %	1961: 12,5 %	1961: 8,8 %
1962: 19,5 %	1962: 10,2 %	1962: 9,3 %
1963: 18,2 %	1963: 7,7 %	1963: 10,5 %

Wenn wir den Ursprungsländern nachgehen, stellt sich heraus, daß Italien vor Frankreich und Deutschland in der Produktion moralisch fragwürdiger Werke an der Spitze steht.

Ursprungsländer der 45 Filme mit IV–V und V

Italien	16½	Finnland	2
Frankreich	12½	Spanien	1½
Deutschland	6½	Dänemark	1
England	4	Schweden	1

(Halbe Zahlen weisen auf Koproduktionen hin)

Italien führt mit seinen Nachtlokal-Unterhaltungsfilmen, die in letzter Zeit in unser Land gelangen und von denen wir in Zukunft noch mehr zu erwarten haben werden. Eine Serie, die wohl die Sittenfilmwelle ablöst, aber nicht minder an die niedersten Instinkte des Publikums appelliert. Es scheint immer noch einige Verleiher und Kinobesitzer zu geben, die bei ihrer Geschäftsgebarung ganz ausschließlich nur das Geld im Auge haben. st

Filme

Hud (Der Wildeste unter Tausend) III. Für Erwachsene

Produktion: Paramount; **Verleih:** Starfilm; **Regie:** Martin Ritt, 1962; **Buch:** Irving Ravetch, Harriet Frank, nach einem Roman von Larry McMurty; **Kamera:** James Wong Howe; **Musik:** Elmer Bernstein; **Darsteller:** Paul Newman, Melvyn Douglas, Patricia Neal, Brandon de Wilde, Whit Bissell u. a.

Eine Männergeschichte aus Texas wird da erzählt, doch ist der Film deswegen nicht auch der «Western»-Gattung zuzurechnen. Viel eher möchte man von einer psychologischen Studie sprechen, die freilich in kräftigen, oft groben Strichen zeichnet. Vom Wildwester scheidet diesen «Hud» schon, daß er in der Gegenwart handelt und daß die Kulissen — die wilde Weidelandschaft, die behäbige Ranch und die Provinzluft atmende Kleinstadt — als solche gerade noch registriert werden zum Zwecke einer allgemeinen Situierung des Ge-

schehens, ohne daß ihnen aber in der Gestaltung des Ganzen eine tragende Funktion zukommt. Eine Ausweitung des Stoffes ins Epische findet nicht statt, denn die Bildgestaltung konzentriert sich (bei vortrefflicher Kameraarbeit) auf die Entwicklung des Konflikts zwischen den beteiligten Personen. So gelangt Ritt mit diesem Film in die Nähe seines Lehrers Kazan, ein Eindruck, den das Spiel des (aus der gleichen Schule stammenden) Hauptdarstellers Paul Newman noch betont, wenngleich in der psychologischen Zergliederung etwas Zurückhaltung geübt wird zugunsten einer zugkräftigen, der Aktion verpflichteten Dramaturgie.

Hud, die Hauptfigur, trägt das Kainsmal auf der Stirne; er hat den Tod seines Bruders verursacht und ist darob von seinem Vater in patriarchalischer Strenge und Selbstgerechtigkeit aus der Liebe entlassen worden. Der Mangel an väterlicher Liebe aber, so deutet der Film an, hat ein für allemal sein Verhältnis zur Autorität gestört, sein Verhältnis zur Umwelt überhaupt, zur Gesellschaft und ihrer Ordnung. Ein Kraftprotz ist er geworden, ein Frauenheld, ein skrupelloser Draufgänger, der nach nichts und niemandem frägt, ein Furchtloser aus Ehrfurchtslosigkeit. Die Frauen lassen sich von ihm überrumpeln, die Jugend bewundert ihn. Die Schilderung des Films setzt aber dort an, wo er Schlappen einfängt, in seiner eigenen Familie. Die Hausangestellte, die er begehrt, weist ihn ab, verläßt die Ranch sogar aus Angst, ihm auf die Dauer doch nicht widerstehen zu können. Sein jüngerer Neffe, der ihn erst bewundert, lernt seine Ruchlosigkeit durchschauen und wendet sich ebenfalls von ihm ab. So bleibt schließlich Hud als Einsamer, der er in seinem ichsüchtigen Wesen eigentlich schon längst gewesen ist, auf der ausgestorbenen Ranch zurück, nachdem das Vieh einer Seuche wegen abgetan und die Angestellten entlassen werden mußten und es dem stolzen, mit seinem Land und seinen Tieren verwachsenen Alten darob das Herz gebrochen hatte.

Wenn der Film den Zuschauer ohne eine Andeutung über das weitere Schicksal des Helden entläßt, so regt er damit zweifellos zum Nachdenken an. Man hat ihm allerdings vorgeworfen, er nehme zu wenig deutlich Stellung, er zeige die Charaktere der drei Männer, ohne zu werten. Uns will jedoch scheinen, das Fragezeichen, das er hinter das leere, asoziale Kraftmeiertum des Hud setze, sei deutlich genug, um trotz der etwas einfachen Motivierung aus dem Verhältnis zu seinem Vater auch von weniger kritischen Zuschauern richtig verstanden zu werden. Ansätze zu solchen Einsichten finden ja auch einen Kristallisationspunkt in dem halbwüchsigen Neffen, dessen Verhalten ein allmähliches Herauswachsen aus der Haltung unkritischer Bewunderung gegenüber Hud spiegelt. Mehr Selbständigkeit des Urteils fordern allerdings die Gestalt dieses Jungen und diejenige des alten Vaters, dem innerhalb des ganzen Dramas die Schlüsselposition zukommt. Dennoch bleibt dieser Film eine bemerkenswerte Erscheinung, die auch Chancen hat, jenes Publikum zu erreichen, das gerade den «Hud»-Idolen gegenüber anfällig ist. ejW

PS. «Hud» wurde anläßlich des Festivals in Venedig 1963 von der Jury des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC) ausgezeichnet.

IV—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

... et Satan conduit le bal (Satan führt den Ball)

Produktion: Hoche; **Verleih:** Constellation; **Regie:** Roger Vadim, 1962; **Buch:** R. Vadim und G. M. Dabat; **Kamera:** Raoul Coutard; **Musik:** C. Vasdri; **Darsteller:** F. Brion, C. Deneuve, J. Perrin, J. Doniol-Valcroze, H. J. Huet, B. Lafont und andere.

Von Roger Vadim erwartete man mit jedem Film neue Impulse für das französische Filmschaffen — man darf jedoch seine Hoffnungen getrost begraben, denn die Bilanz nach einem Jahrzehnt Zelluloidverbrauch ist mehr als kläglich: Wenn man von einigen beachtlichen Bildspielereien absieht, die jedoch auf das Konto ausgezeichneter Kameraleute wie Claude Renoir und anderer zu buchen sind, bleibt nur noch die dominierende und um ihrer Negativität willen erwähnenswerte Komponente seines Schaffens, die in die Richtung der Pornographie geht.

Vadim hat es fertiggebracht, mit der exhibitionistischen Zurschaustellung der weiblichen Reize seiner Gattinnen und Verlobten (Brigitte Bardot, Annette Stroyberg und neuerdings Catherine Deneuve) ein Vermögen zu verdienen. Es scheint ihm ein sichtliches persönliches Vergnügen zu bereiten, den Zuschauer an seinen Bettgeheimnissen teilhaben zu lassen, wenn er seinen Opfern vor der Kamera die Kleider vom Leib schmeichelt und mit unendlich ausgeklügelten Reizeffekten die Voyeurgelüste befriedigt. Dabei sind seine erotischen Kitzel so sorgfältig nach Maß gearbeitet, daß die verblüffte Zensur selten Grund zum Eingreifen findet.

Größere Ambitionen, als seiner Nuditätensammlung eine weitere Amoralitätenschau beizugesellen, sind auch in Vadims neuem Streifen nicht zu finden.

Mit einer kamerawirksamen Autoraserei, die jenseits des Straßengrabens endet, führt sich der erste Tunichtgut ein. Ihm gesellt sich wenig später ein verkrachter Musiker und ein ebensolcher Schriftsteller hinzu. Selbstverständlich stehen diesen Repräsentanten der «jeunesse dorée» zwei Sportwagen und ein prächtiges Landhaus zur Verfügung, in welchem sie ihre drei attraktiven Partnerinnen nach Belieben austauschen. Mißlingt einem wider Erwarten einmal die unmißverständliche Absicht, so tröstet er sich beim Alkohol und hüllt sich in tieftraurige existentielle Pseudoweisheiten. Alle aber folgen unfehlbar ihren Triebimpulsen, als ob dies die einzige überhaupt mögliche Lebensäußerung des normalen Menschen wäre. Dabei ist ihre Gefühlswelt so nouvelle-vague-unterkühlt, daß Kopf oder Zahl über Beischlaf oder nicht entscheiden. Indem Vadim am Ende seinen blonden Fainéant zugleich unter den Kugeln eines Gangsterpapas und seiner mißratenen Tochter zusammenbrechen läßt, verschafft er sich zudem einen reißerischen Abgang von einiger Geschmacklosigkeit.

Für dieses geistig hohle, inhaltlich müde, libertine Machwerk haben sich keine Geringeren als der Chefredaktor der «Cahiers du Cinéma», J. Doniol-Valcroze, und dessen Gattin als Darsteller hergegeben, ein Umstand, der nicht zu den besten Zukunftshoffnungen für die «nouvelle vague» berechtigt. Ty.

Barras heute II. Für Erwachsene

Produktion: Delta; **Verleih:** Elite; **Regie:** Paul May, 1963; **Buch:** J. Joachim Bartsch; **Kamera:** Kurt Hasse; **Musik:** Rolf A. Wilhelm; **Darsteller:** J. Fuchsberger, P. Carsten, E. Schrenck, D. Kerky und andere.

Graumann, ein junger Deutscher, dessen Vater nach 1945 erschossen wurde, weil er im Kriege gewisse Befehle ausgeführt hatte, zeigt wenig Lust für die neue Bundeswehr, in die er eingezogen worden ist. Dies, obwohl sein Unteroffizier sich die größte Mühe gibt, aus ihm einen guten Soldaten zu machen. Endlich dazu bekehrt, entdeckt er ein Netz östlicher Geheimagenten in seiner Einheit und wird bei ihrer Entlarvung schwer verletzt. — Auf einer andern «Ebene» bietet der Film ein Happy-End mit einer weiblichen Angestellten, einen Selbstmord, einige militärische Brüllszenen, Befehle, Gegenbefehle und Befehlsverweigerungen, einen (völlig deplaziert dazwischengeschnittenen) Atompilz, Saufereien und Fluchereien und ein Papierfetzchen auf dem Gang vor dem Kantonnement, das im Winde tanzt und Anlaß zu phonstarken Gesprächen gibt.
Das ist es, was dieser Streifen zeigt. Weder die Probleme des Militärdienstes noch diejenigen des einzelnen Soldaten sind herausgearbeitet, sondern höchstens angeschnitten, wie etwa beim Selbstmörder. Und doch läge das Thema der persönlichen Verantwortung (Gehorsam oder Gehorsamsverweigerung?) bei den Befehlen von «oben» oder die Frage der Zuständigkeit dieser «Obern» recht nahe. Wesentliche Probleme also. Der Film aber bringt Kalauer und Kapriolen statt Ernst, Mätzchen und Situationskomik statt Engagement. — Man könnte ein solches Thema zwar auf humoristische Weise gestalten (wie es hier versucht, in «Wir Wunderkinder» gelungen ist), doch müßte solcher Humor, wie jeder echte Humor, im Tiefsten großer Ernst sein. Hier schwatzen die Darsteller nur über ernste Dinge; die Handlung ist nicht aus einem Grundanliegen heraus entwickelt. In unserem Falle wird es ganz gewiß niemandem einfallen, sich mit einer dieser Klischeefiguren zu identifizieren. Und also hat das Machwerk nichts mit uns zu tun. st

Das große Liebesspiel IV—V. mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Wiener Stadthalle; **Verleih:** Interna; **Regie:** A. Weidenmann, 1963; **Buch:** H. Reinecker; **Kamera:** G. Bruckbauer; **Musik:** Charly Nießen; **Darsteller:** Lilli Palmer, Peter van Eyck, Hildegard Knef, Paul Hubschmid, Daliah Lavi, Thomas Fritsch und andere.

Je ein Partner eines «Liebesspiels» tritt im nächsten wieder als Partner auf. Es ist das Schema des «Reigens»; doch es bleibt beim Schema, denn die lyrisch-genüßliche Frivolität Schnitzlers, die nur in der kongenial-sensiblen Atmosphäre des Ophüls-Films erträglich blieb, in einer neuen Funk-Wiedergabe je-

doch nurmehr peinlich wirkte, kann nicht verglichen werden: hier stammen, obwohl auch der Film im Wiener Milieu spielt, die Typen und Charaktere, das Denken und Reden, nicht zuletzt die Reaktionen aus jener Scheinwirklichkeit der Gegenwart, die für Gesellschaftsfilm und Illustriertenroman ausschließlich gilt, beim äußeren Raffinement also einseitig übersteigert, im Seelischen unterkühlt oder versteckt sentimental, im sprachlichen Ausdruck schnoddrig, sexuell hemmungslos und letztlich primitiv ist. Diese «Wirklichkeit» herrscht in Reinkultur, kein Wunder auch bei einem so einschlägig gewieften Drehbuch-Autor wie Herbert Reinecker, auf dessen spritzigen, nichts verdeckenden Dialogen ein Großteil der Wirkung ruht. Doch die teils rüden, frech typisierenden Gespräche, die zur stereotypen flüchtigen Vereinigung führen, sie enthalten auch den eigentlichen Tenor der langen (einigemal zu lang gesponnenen) Szenenfolge: eine nicht unwahrhaftige Nachdenklichkeit im Blick auf echte, zum Beispiel eheliche Liebesbeziehungen, Resignation vor erworbener Liebesunfähigkeit. Diese Art Liebesspiele sind, wenn nicht Ergebnis erotischer Neugier, vor allem Zeugnisse einer Frustration. Daher liegt über dem Ganzen ein unwägbares, doch spürbares Empfinden von heimlicher Trauer über irreparables Versagen im wesentlichen zwischenmenschlichen Bezug. Doch man darf sich nicht täuschen lassen: auch diese so zutreffend eingefärbte Spur von Melancholie gehört hier zur Filmrealistik, ihre Nachdenklichkeiten und mehrfach auch geäußerten Einsichten sind zwar richtig, verlieren jedoch ihren Wahrheitsgehalt dadurch, daß sie nur vorgestellten Menschentypen zugeschrieben sind. Die gefährdende Ausstattung einer zunächst ironisch gezeichneten, doch klischeehaft fälschlichen Scheinwelt mit wirkungsvoll menschlichen Hintergrund-Zügen wird zudem doppelt verführerisch, indem eine Garde schauspielerisch qualifizierter Darsteller (vor allem Darstellerinnen) sie filmisch glaubhaft macht. Sie bringen als humane Zutat, was als leichter Lebensekel doch wohl nur modische Würze der quasi hauptamtlichen Libertinage sein sollte. Denn um dies «Reigen»-Motiv geht es ja. Aus den Typen und Partnerschaften soll sich ein gesellschaftlicher Querschnitt ergeben: Callgirl und (nach einem Polizisten) Schüler — Schüler und zu junge Frau des Schuldirektors — Direktor und beurlaubte Sekretärin — Sekretärin und Chef — Chef und geschiedene Frau — Geschiedene und Student — Student und französische Generalstochter — Französin und stimmbegabter italienischer Ober — Ober und alternde Schauspielerin — Schauspielerin und arrivierender Diplomat — Diplomat und fördernde ältere Freundin — schließlich, um den Kreis zu runden, Diplomat und Callgirl . . . Was sich jeweils begibt, die spielerische Absicht, die bewußte Verführung oder das Hineinstolpern in den Fehltritt, ist mit unbedenklicher Phantasie nach Illustrierten-Manier teils über- und teils untertrieben gestaltet, meist nach außen hin ironisch in der Zuspitzung und sarkastisch im Tonfall, doch gelegentlich auch mit jenen Sequenzen eines desolaten besseren Wissens versehen. Regisseur Weidenmann setzt auf weicher Welle die Episoden zugleich konzis und locker hintereinander; er gibt den trefflichen Akteuren sorgfältig Gelegenheit, ihre speziellen Nuancen auszuspielen und die dankbaren Dialoge brillant zu bringen. Das Element der Frustation bleibt aufs Ganze ge-

sehen allerdings nur eine Schwingung, die nicht zur Aussage gerät. Das imitiert zynische Bänkel-Lied, das Hildegard Knef (Callgirl) zu Anfang und Ende auf eine unbegabte Walzermelodie singt, trifft genauer, was dem Publikum gezeigt werden soll: eine Tafel mit erotischen Moritaten. Sdt.

Kurzfilmhinweise

Lonely Boy / Paul Anka

Art: Soziologische Studie; 286 Meter, 27 Minuten, englische und französische Fassung; Produktion: Roman Kroitor für «Office National du Film», Kanada, 1962; Regie: Roman Kroitor, Wolf Koenig; Buch und Montage: John Spottau, Guy L. Côté; Kamera: Wolf Koenig; Musik: Paul Anka; Hauptpreis für den besten Dokumentarfilm der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen 1963; Verleih der 16-mm-Lichtton-Kopie (Nr. 771): Ambassade du Canada, Kirchenfeldstraße 88, Bern; gratis.
Würdigung von Hilmar Hoffmann im Bericht 1963 der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen:
«Lonely Boy», der einsame Junge, das ist Amerikas Teenager-Idol Nr. 1 Paul Anka. Multimillionär, 21 Jahre alt, geboren in Ottawa. Den Titel lieh die von Anka immer wieder und überall ins Mikrophon gesäuselte Schnulze «I'm just a lonely boy». Gegen Ende des Films wissen wir, warum der deutsche Titel «Paul Anka» die Absichten der Autoren fatal verfälscht. 27 Filmminuten lang konjugieren Kroitor und Koenig, in saugenden Dokumentarbildern und decouvrierenden Dialogen, diese Schlagerzeilen:

I'm just a lonely boy
lonely and blue.
I'm all alone
with nothing to do.

(Ich bin nur ein einsamer Junge, verlassen und traurig. Ich bin ganz allein und weiß nicht, was tun. D. R.)
Die Dramaturgie des Films ist ganz von der Absicht diktiert, die in dem titelgebenden, vom Idol selbst komponierten Schlager sich wiederholenden und mit Fermaten die menschliche Situation Ankas interpretierenden Hinweisen «einsam» und «immer allein» mit Argumenten auszurüsten. Je größer der Ruhm, um so weniger gehört Anka sich selbst. Eine Art moderner Spalanzani, bestimmt der Manager jeden seiner Schritte, jeden Auftritt, jedes Engagement, das Programm der jeweiligen Show; sogar bemißt er Ankas Freizeit. Will Anka den Erfolg zementieren, darf er über die Funktion einer aufgezogenen Puppe nicht in den Bereich der eigenen Entscheidung vorstoßen wollen. Die Wiedergewinnung des Ichs wäre, nach unserer durch den Film vermittelten Kenntnis, die Preisgabe der an das Idol Anka geketteten Existenz. Das Ende einer Karriere.
Die Autoren wollen nicht so sehr das biographische Starporträt, das liefern sie in Parenthese wie selbstverständlich mit, sie sind vielmehr phänomenologisch engagiert. Indem sie in Selbstaussagen Ankas und seines Managers den steilen, meteorhaften Aufstieg vom dümmlichen, durch chirurgische Kosmetik überhaupt erst verkaufbar getrimmten Stimmbesitzer zum teuersten Gesangstar der Welt nachzeichnen, wollen sie die Manipulierbarkeit von Persönlichkeitswert demonstrieren. Die Verkaufbarkeit von Fassaden, von Illusion. Andererseits ist die Regie darauf aus, das Phänomen der Massenkommunikation zu durchröntgen. So wird das Publikum,