Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 10

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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

nale Festwoche des religiösen Films durchgeführt, die seither alle zwei Jahre stattfindet. Ein auf weite Sicht fruchtbares Werk nahm Prälat Rudolf mit den 1951 begonnenen Sommerkursen der Katholischen Filmkommission in Angriff. Sie bildeten den Auftakt für die filmerzieherische Arbeit in den österreichischen Diözesen. In Anerkennung seiner Verdienste wurden Prälat Rudolf nicht nur kirchliche Ehren, sondern auch Auszeichnungen seitens der staatlichen Behörden zuteil. Die katholische Filmarbeit Österreichs dankt dem seelsorgerlichen Weitblick und der initiativen Persönlichkeit Prälat Rudolfs Entscheidendes. MR

Filme

Siamo italiani (Die Italiener) III. Für Erwachsene

Produktion: A. Seiler und R. Gnant, Schweiz; Dokumentarfilm von Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach; 1964.

Seit vielen Jahren hatten wir sie schon bei uns. Zuerst waren sie «Fremdarbeiter», allmählich kam, wohl von Deutschland her, auch der Name «Gastarbeiter» in Gebrauch. Gut zwei Drittel unter ihnen sind Italiener. Über eine halbe Million insgesamt, bevölkern sie denn unsere Bauplätze und Bahnhöfe, finden sich in den Industriebetrieben und in der Hotellerie — und leben häufig in schlechten und doch teuren Unterkünften. Den meisten von uns sind diese dunkelhaarigen, lebhaften Wesen, die zumeist in Gruppen angetroffen werden, Fremde geblieben. Ein notwendiges Übel, deren Anwesenheit von einer expansiven Wirtschaft erzwungen worden war. Als Partner konnten sie nicht anerkannt werden. Dafür waren sie zu laut, zu klein, zu zigeunerhaft, bedrohten die Stellung des schweizerischen Arbeiters (und brachten, da sie, mindestens der Tradition nach, katholisch waren, das religiöse Gleichgewicht unseres Landes in Gefahr).

Viele Jahre . . . und noch niemand hatte es bisher ernsthaft versucht, uns diese Menschen im Filmdokument näherzubringen. So ist denn die Tatsache, daß Alexander Seiler das Thema aufgegriffen hat, an sich schon ein Ereignis. «Les apprentis» von Fred Tanner und «Siamo italiani» von Seiler scheinen erste Früchte einer Bewegung in unserem Lande zu sein, die, im Nachlauf zu bekannten Strömungen im Ausland, den Film resolut als Zeitdokument verwenden und so auch über dieses Medium zu einer Darstellung unserer Lebenssituation kommen will. Bei Fred Tanner konnte man seit seiner Zugehörigkeit zur englischen Gruppe des «free cinema» darauf hoffen, es würde ihm einmal in seiner Heimat ein Einsatz in dieser Richtung möglich sein. Alexander Seiler hatte bisher seine filmische Begabung nur im Gebiet des gehobenen Publicrelations-Film («Spuren im Schnee», «In wechselndem Gefälle» — Goldene Palme Cannes 1963) zeigen können. Um so gespannter erwartete man sein erstes «engagiertes» Werk.

Damit sind wir bereits bei der Frage des «Wie» der Behandlung des gestellten Themas. Seiler nimmt selbst Bezug auf das französische «Cinéma vérité», das

vor einigen Jahren viel von sich reden machte. Ein Jean Rouch und andere hatten damals geglaubt, eine ganz neue Methode objektiver Wirklichkeitserfassung gefunden zu haben. Sie wollten den Menschen ungestellt und unverstellt vor die Kamera bringen und ihn sich selbst so lange und so eindringlich äußern lassen, bis er gleichsam sich vollständig verraten, sein Wesen bloßgelegt hätte. Das wesentliche Mittel, dieses Ziel zu erreichen, schien den Autoren das Interview zu sein. Nun, die Kritik hat sehr bald das Problematische dieser Methode und die Diskrepanz zwischen Anspruch und Resultat herausgestellt. In Wirklichkeit war das Ergebnis sehr oft ein erzwungener, peinlicher Exhibitionismus und die behauptete besondere «Objektivität» eine im Grunde verlogene Sache (da ja die Auswahl der zu Befragenden, die Fragestellung und die eben doch unumgängliche Inszenierung evident durch Grundeinstellungen der Filmschöpfer bedingt waren).

Auch Seiler geht ursprünglich vom Interview aus. Im Basler Vorortsgebiet des Birseck hat er sechzig Arbeiter und Arbeiterinnen aus allen Teilen Italiens nach ihren Eindrücken und Erlebnissen in der Schweiz befragt. Die Aussagen veranlaßten ihn dann, an die verschiedenen erwähnten Orte, zum Beispiel nach Chiasso zur Einwanderer-Kontrollstelle, an die Arbeits- und Vergnügungsplätze und in die Unterkünfte der Arbeiter zu gehen und dort Aufnahmen zu machen. Das Interview tritt hier zurück und macht einer Folge von Moment- und Situationsbildern Platz, die zumeist den Charakter von Impressionen haben. Seiler und — hier ist nun unbedingt der Kameramann zu erwähnen — Robert Gnant legen dabei, bewußt und unbewußt, einen sehr starken Akzent auf die Ästhetik des Bildes. Aufgenommen in möglichst natürlicher Beleuchtung (es wurde einzig eine 500-Watt-Lampe mitgeführt), erscheinen denn diese ausgeprägten Typen in oft wundervollen Bildern, welche das Auge faszinieren. Durch die Wiederholung einzelner Einstellungen: Menschen im Nebel auf dem Weg zur Arbeit, Fahrt des Trams durch die Nacht usw. versuchten die Autoren, ihren Bericht ansatzweise episch-erzählerisch zu strukturieren und darin eine Grundbefindlichkeit dieser Menschen anzudeuten.

Was ergibt sich aus der eben charakterisierten Anlage des Films? Zuerst einmal hebt sich das Werk wohltuend ab von so manchen ästhetischen Spielereien der letzten Jahre, hinter denen allenfalls ein graphisches Geschick, aber kein Geist und kein menschliches Engagement zu erkennen waren. Hier spürt man den Publizisten, der sich umfassender mit den Problemen des Stoffes vertraut gemacht hat. Zwar ist immer auch die Versuchung da, in «schönen» Aufnahmen zu machen, dort wo der existenzielle Ernst des Stoffes jegliche selbstzweckhafte künstlerische Brillanz verbietet. Aber das unmittelbar Menschliche wird gesehen. Es gibt viele Aufnahmen in diesem Film, welche unsere Seele erreichen. Vor allem natürlich sind es die den Film prägenden Großaufnahmen der Gesichter. Wir erfahren einmal mehr, daß nichts uns so «betroffen» machen kann wie das Antlitz des Mitmenschen, wenn es ohne Maske vor uns ist. Glücklicherweise widerlegt der Film selbst die Aussage der Autoren, sie hätten keine Tendenz verfolgt. Manifest wird hier für Männer und Frauen eines anderen Volkes Partei ergriffen, die in den ganz anderen Lebensbedingungen

unseres Landes oft Mühe haben, ein menschenwürdiges Leben zu führen. Man kann nicht behaupten, Seiler mache dabei in billiger Polemik. Weder lädt er alle Schuld an den bisher häufigen Mißverhältnissen auf die Schweizer ab, obwohl die Kritik manchmal durch bloße Charakterisierung von Typen, ohne Kommentar, recht sarkastisch sein kann, noch werden die Italiener als spassige Sonnenkinder hingestellt – obwohl ihre Natürlichkeit und Spontaneität die Sympathie der Filmschöpfer haben.
Insgesamt ergibt sich ein belastendes Bild über die Lebensbedingungen der Italiener in der Schweiz. Die Menschen, die wir in diesem Film kennenlernen, leiden durchwegs unter ungenügenden Wohnverhältnissen und einem Mangel an geistiger Betreuung. Es wird nun zwar stimmen, daß eine ziemlich verbreitete Geisteshaltung, welche die negativ-kritische Beleuchtung gesellschaftlicher Zustände mit Humanität identifiziert, auch in diesem Film ihre Spuren ahnen läßt. Leute, die die Verhältnisse der italienischen Gastarbeiter aus jahrelanger Tätigkeit kennen, wunderten sich etwa, daß die bemerkenswerten positiven Leistungen italienischer und schweizerischer Stellen und die vielen geglückten Assimilationsanstrengungen italienischer Familien in dieser Darstellung praktisch keinen Niederschlag gefunden haben. Wir meinen aber, dieser Einwand könne dem Werk sein Verdienst, uns das immer noch bestehende menschliche Problem der italienischen Gastbevölkerung in der Schweiz eindringlich zum Bewußtsein gebracht zu haben, nicht nehmen. Uns scheint der Film geeignet, unter uns Schweizern die Auseinandersetzung mit diesem Problem fruchtbar zu beleben. Den Autoren anzukreiden, daß er in Italien und anderswo wahrscheinlich zum Zwecke kommunistischer Propaganda mißbraucht werden wird, hieße die Sachlage viel zu sehr vereinfachen. SB

Cleopatra III. Für Erwachsene

Produktion und **Verleih:** Fox; **Regie:** J. L. Mankiewicz, 1963; **Buch:** J. L. Mankiewicz, R. MacDougall, S. Buchman; **Kamera:** L. Shamroy; **Musik:** A. North; **Darsteller:** E. Taylor, R. Harrison, R. Burton, G. Cool, P. Brown u. a.

Der Umstand, daß in der Kinobranche im gleichen Haus vielerlei Kost geboten wird, stiftet immer wieder Verwirrung, selbst bei Leuten, die es eigentlich wissen sollten. Da gehen dann Kritiker hin und untersuchen mit ernster Miene, wie es die «Cleopatra» mit der historischen Treue halte, ob Regisseur Mankiewicz nach seiner früheren Shakespeare-Verfilmung zurückgeschielt habe, und was dergleichen knifflige Probleme mehr sind. Dabei stellt sich vor diesem mit den üblichen Superlativen belasteten Film nur eine Frage: Ist der Zirkus, der so viele Dollarmillionen verschlungen hat, wenigstens guter Zirkus? Er ist, die Antwort sei gleich vorweggenommen, nicht einmal das.
Der eher lächerliche als abenteuerliche Roman der finanziellen Spekulation «Cleopatra» war geschrieben und (auch bei uns) veröffentlicht, bevor der Film seine Schweizer Premiere erlebte. So war man einigermaßen vorbereitet darauf, keinen Gegenwert für die 40 Millionen Dollar Produktionskosten vorzufinden, von denen ein beträchtlicher Teil ja durch Fehldispositionen verlorengegangen ist. In der Tat könnte man mit Blick auf die bereits bekannten Monu-

mentalfilme kaum behaupten, «Cleopatra» sei noch eindrücklicher, wenigstens was den allgemeinen Aufwand betreffe. Immerhin, wer gern sein Auge an Massenaufmärschen, an hollywood-exotischen Ballett-Einlagen und an der Arbeit prunkfreudiger Innendekorateure erlabt, der kommt auf seine Rechnung. Er ist vermutlich der einzige, für den sich der Gang ins Kino lohnt, wenn man einmal von jenem Publikum absieht, das, vom Klatsch angezogen, an der Romanze Taylor-Burton teilhaben möchte.
Mankiewicz hat den Film nach einem Rezept gebaut, das er der Revue-Bühne entlehnt zu haben scheint. Szene wird an Szene gereiht zu einer Art Show, der es an dramatischer Bewegung, ja schon am Zusammenhalt fehlt. So bleibt bei einer Dauer von gut drei Stunden viel, sehr viel Zeit für Langeweile. Von den Darstellern bringt einzig Rex Harrison, der sich in einer ironisch-überlegenen Art vom ganzen Spektakel zu distanzieren scheint, etwas komödiantischen Glanz in die Sache. Burton enttäuscht, die Taylor hat ohnehin nur Glamour beizusteuern. Im Grunde ist «Cleopatra» in jeder Hinsicht ein bedeutungsloser Unterhaltungsstreifen, wäre da nicht das eher bedenkliche Faktum: Daß Skandale und Star-Publicity sogar eine derart verunglückte Produktion noch zum Geschäft zu machen vermögen. ejW

Iwanowo detstwo (Iwans Kindheit) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendl.
Produktion: Mosfilm; **Verleih:** Rialto; **Regie:** Andrej Tarkowskij, 1962; **Buch:** W. Bogomolow, M. Papawa, nach einer Erzählung von W. Bogomolow; **Kamera:** W. Jussow; **Musik:** W. Owtschinnikow; **Darsteller:** K. Burjajew, W. Subkow, S. Krylow, N. Grinko u. a.

Daß es sich um einen Kriegsfilm handelt, läßt der Titel kaum ahnen. Dennoch ist er richtig gesetzt. Nicht das Kampfgeschehen ist hier Gegenstand der Schilderung, sondern die Widernatur des Krieges, das Leben, das aus seiner vorbestimmten Bahn gerissen wird. Mit Iwans Kindheit verhält es sich nämlich so: Als er zwölf Jahre alt ist, da fallen Hitlers Soldaten in Rußland ein, töten seinen Vater, bringen seine Mutter um und stecken ihn in ein «Todeslager». Es gelingt ihm auszubrechen, und er schließt sich den Partisanen an. Später leistet er Aufklärerdienste für die Rote Armee. Bei einem solchen Unterfangen fällt er erneut in die Hände des Feindes, wird nach Deutschland verbracht und dort getötet.
Ob das nun endlich der letzte Krieg sein werde, frägt ein russischer Offizier in den Trümmern eines Berliner Nazi-Hauses. Spricht er für die Autoren des Films? Die (filmisch geschickt montierte) Gegenüberstellung der glücklichen Kindheit, von der Iwan nur noch träumt, und seines gehetzten Lebens dies- und jenseits der Front läßt keinen Zweifel an der Absicht des Films, den Krieg zu denunzieren. Pazifistisch möchte man ihn freilich deswegen nicht nennen. Er setzt die Vorzeichen eindeutig. Die Deutschen treten zwar nie direkt ins Bild, aber ihre Taten und das grausige Ende in Berlin (Dokumentaraufnahmen, unter anderem von der toten Familie Goebbels) fällen den Schuldspruch. Die russischen Offiziere und Soldaten sind wackere Männer und überzeugte Verteidi-

ger des Vaterlandes. Sie führen Krieg, aber wider Willen, öfters läßt der Film durchblicken, daß ein anderes Leben ihnen gemäß wäre.
Das andere Leben, das ist für Iwan das Paradies der Kindheit, aus dem der Krieg ihn vorzeitig verjagt hat. Wo der Film davon berichtet, da ist sommerliche Lichtfülle, helle Freundlichkeit über der Szene. Und der Krieg? Er wird nicht nach der Art der «harten» Realisten geschildert, von den Dokumentaraufnahmen aus Berlin abgesehen. Die eigentlichen Kampfhandlungen bleiben am Rande der Darstellung. Der Zuschauer empfindet das durchaus als wohltuend: Ein Film über den Krieg, in dem nicht explodierende Granaten, mörderisches Kampfgetümmel und die verzerrten Gesichter sterbender Soldaten die Hauptsache — die Attraktion — sind. Aber schleicht sich da nicht Schönfärberei ein? Wo bleibt der Schrecken in diesem Kriegsbild? Er tritt dem Zuschauer entgegen in Gestalt von Angst, Sehnsucht und Geborgenheit, von Haß und Rachsucht in den Augen eines Jungen. Nicht die Wirklichkeit des Schützengrabens sucht der Film, sondern die Wirklichkeit einer Kinderseele, in die das Leid tief sich einfurcht. Der junge Regisseur Andrej Tarkowskij kann mit seinem ersten Werk für sich in Anspruch nehmen, daß er die Schändung des Menschen durch den Krieg sichtbar macht, ohne brutal oder zynisch zu werden. «Iwans Kindheit» unterscheidet sich von den meisten Kriegsfilmen, er hat ihnen die Glaubwürdigkeit des Mitleidens voraus.
Von der Poesie habe der Film zu lernen, «eine große Fülle emotionaler Informationen zu vermitteln», soll Tarkowskij seine Arbeit erläutert haben. Um Poesie (des Bildes) hat er sich in seinem Film bemüht, das ist nicht zu übersehen. Nicht um Beschönigung war es ihm dabei zu tun, sondern darum, das Furchtbare in einem Traum, einem Alptraum zu fassen, in welchem sich der innere Zustand des Jungen abzeichnet. Aber verdeckt die manchmal schon zu effektvolle Schönheit des Bildes nicht doch etwas? Wenn sie nicht dem Film eine versöhnliche Note gäbe, läge dann nicht eine schreckliche Sinnlosigkeit über dem kurzen Leben dieses Iwan? Tarkowskij könnte auf die kommunistische Doktrin zurückgreifen, um Iwans Opfer zu erklären. Da er es nicht tut, wundert man sich nicht, daß sein Film von offizieller sowjetrussischer Seite nicht sonderlich hoch eingeschätzt wird. Aber er fällt damit auch wieder ins Schema des Genres zurück, indem der Krieg wie in so vielen Streifen als ein ungeheuerlicher Moloch von schicksalshafter Unabwendbarkeit erscheint, indem der Protest erst bei den Auswirkungen einsetzt. Das entspricht zwar Tarkowskijs Theorie, daß der Film im Zuschauer nur Emotionen zu wecken habe, die ihrerseits dann die Gedanken auslösen und vorwärtsbewegen sollen. Die Beschränkung ist also gewollt. Sie steckt aber zugleich die Grenzen ab, innerhalb deren «Iwans Kindheit» zu loben ist. ejW

Kurzfilmhinweise

Und die See war nicht mehr / En de zee was niet meer

Art: Dokumentarfilm, Farb-Tonfilm, 269 Meter, 24 Minuten; Produktion: Haanstra-Film, Den Haag; Buch, Regie und Schnitt: Bert Haanstra, 1958; Kamera: Eduard van der Enden; Assistenz: Jan van der Hoeven und Eddy le Lorain; Musik: Jan Mul; Ton: