Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1965)**

Heft 5

PDF erstellt am: **23.05.2024**

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

3. Filmvorführungszyklen. Wenn man sich vorstellt, daß ein Absolvent einer Filmschule während der Dauer seines Studiums sich ungefähr 600 bis 700 Filme ansieht und die wesentlichsten von ihnen, die zur Filmgeschichte gehören, analysieren muß, so erkennt man die Bedeutung solcher Vorführungszyklen. Das Programm dieser Vorführungen steht demzufolge in einem engen Zusammenhang mit der praktischen und theoretischen Arbeit der beiden vorher erwähnten Gruppen. Daß diese Vorführungen nicht wie normale Kinovorstellungen durchgeführt werden können, sondern mit Referaten und Diskussionen verbunden sind, dürfte aus dem bisher Gesagten ersichtlich sein . . . »

Filme

Le mani sulla città (Hände über der Stadt) III. Für Erwachsene

Produktion: Lyre, Galatea; **Verleih:** Emelka; **Regie:** Francesco Rosi, 1962; **Buch:** F. Rosi, R. La Capria; **Kamera:** G. di Venanzo; **Musik:** P. Piccioni; **Darsteller:** R. Steiger, S. Randone, G. Alberti, A. d'Alessandro, V. Metafora und andere.

Angesichts der Schärfe und Wucht, mit welcher der Angriff vorgetragen wird, überlegt man sich zweimal die Einschränkung, die der Film selber nachträglich anbringt, wenn er erklärt, seine Personen seien erfunden, hingegen stimme der soziale Hintergrund der Handlung. Was da stimmen soll, ist tatsächlich nur Hintergrund, obwohl es gelegentlich für die Hauptsache genommen worden ist: die Mißstände im Wohnungsbau einer italienischen Großstadt (Neapel). Von ihnen geht Francesco Rosi aus in seinem 1963 in Venedig mit dem «Goldenen Löwen» ausgezeichneten Film. Er benennt sie sehr präzise; aber im Grunde führt er auch sie nur beispielshalber an. Die Mißstände, um die es ihm letztlich geht, sind politischer Natur.
Der Film wird eingeleitet durch drei Szenen, die zusammen mit seinem Schluß einen selbständigen Rahmen bilden. In ihrer reportagehaften Distanz und Kürze und in der Logik ihrer Abfolge sind sie kennzeichnend für Stil und Aufbau des ganzen Films. Thematisch geben sie zugleich eine Art Exposition. Ein Unternehmer verspricht seinen Teilhabern 5000 Prozent Rendite, wenn es gelinge, die Behörden zur Erschließung des von ihnen zusammengekauften Landes am Stadtrand zu veranlassen; der Bürgermeister fordert von der Regierung finanzielle Unterstützung für diese Erschließungsarbeiten; ein Minister gibt die Gewährung der verlangten Hilfe bekannt. Die Schlußsequenz mit der feierlichen Eröffnung der Arbeiten bestätigt den Erfolg der ganzen Manipulation. Zusammen ergeben diese Szenen das Bild einer großangelegten Steuerung öffentlicher Gelder im Sinne privater Interessen. Wie ist eine so skandalöse Machenschaft möglich? Auf die Beantwortung dieser Frage zielt der Film in seinem Hauptteil ab, in welchem er eine Begebenheit schildert, die beinahe den schönen Plan mit der großen Rendite zunichte machen würde.

Bei Abbrucharbeiten in einem anderen Stadtteil kommt es zum Einsturz bewohnter Gebäude. Der Unfall gibt Anlaß zu einer Intervention im Stadtparlament. Eine Kommission wird eingesetzt, welche nach Verantwortlichen suchen soll. Sie stellt fest, daß die betreffenden Grundstücke für öffentliche Zwecke reserviert waren, aber dennoch dem Abgeordneten Nottola, eben jenem Unternehmer, verkauft worden sind; daß die Baubewilligung innert dreier Tage erteilt worden ist, obwohl das Verfahren sonst mehrere Monate zu dauern pflegt; daß Sicherheitsmaßnahmen zwar vorgeschrieben waren, aber nie kontrolliert worden sind. Die Ergebnisse sprechen deutlich, aber die Untersuchung hat keine Folgen. Es wird niemand zur Verantwortung gezogen. Nottola wird als Abgeordneter wiedergewählt und kann seine Pläne ungehindert verwirklichen. Hinter den sozialen Mißständen sieht Rosi also ein Komplott mächtiger Spekulanten und korrupter Politiker. Ihnen gilt sein Angriff, ihren Interessenhändeln sieht er die demokratische Ordnung machtlos ausgeliefert. Und er verfolgt mit seiner Darstellung sehr konkrete politische Ziele. Das verrät sich deutlich in Szenen, welche die Köderung der Wähler mit Geld, mit schönen Worten und großaufgezogener Propaganda anprangern. Den Leuten, die polizeilich aus ihren baufälligen, aber wenigstens erschwinglichen Wohnungen ausgetrieben werden, wirft er offen Selbstverschulden vor: Bei den Wahlen haben sie den falschen Kandidaten ihre Stimme gegeben. An sie, an die Bürger als Wähler, wendet sich im Grunde der Film mit der Aufforderung, den Politikern auf die Finger zu schauen, sie nicht nach täuschenden Gesten und Worten, sondern nach ihren Taten zu beurteilen. Dabei ist auch ohne Namensnennung die politische Rollenverteilung ziemlich eindeutig: Die Linke fordert Rechenschaft, die Rechte deckt ihre Leute, die Mitte macht den faulen Pakt um des Erfolges willen. Rosi hat so einen Film des entschiedenen politischen Engagements geschaffen. Das ist sein gutes Recht, sollte aber beachtet werden.

Sein Recht ist es um so eher, als er sich der Schwarz-weiß-Malerei enthält. Ob er sich der Sache nach Einseitigkeiten oder Übertreibungen zuschulden kommen läßt, ist zwar aus Distanz schwer zu entscheiden. In der Zeichnung der Figuren müht er sich sichtlich um Abstand. Die verschiedenen Akteure des Spiels erscheinen im wesentlichen nur als Träger von Ideen, Verkörperungen von politischen Tendenzen. Sie erhalten insofern gewisse Attribute des Lebensstils, des Auftretens, aber im Psychologischen auferlegt sich der Film größte Zurückhaltung, er wahrt auch hier den fast unpersönlichen Stil der Reportage. Nicht private Motive und individuelle Charaktere interessieren ihn, sondern die Austragung der politischen Gegensätze im Wortgefecht. Diesem räumt er eine gewichtige Stellung ein, und Rosi zeigt, wie schon in früheren Filmen, eine Vorliebe für die fiebrige Stimmung des Kampfes. Daß er neben bewährten italienischen Schauspielern den Amerikaner Rod Steiger in der Hauptrolle einsetzt, ist kein Zufall. Er lehnt sich auch gestalterisch an den harten, dramatisch kraftvollen Stil des amerikanischen Kriminalfilms an. Im Bild arbeitet Gianni di Venanzo mit großflächigen, scharfen Kontrasten, welche alles Versöhnliche oder Pittoreske bannen. So erscheint die Kulisse eines

neuen Neapels — in der vortrefflich zusammengefügten Titelszene aus der Vogelschau, später vorab in photographischen Reproduktionen in Nottolas Büro — geradezu dämonisiert, gedeutet als das Muster einer ins Monumentale wuchernden Betonlandschaft, als Ausgeburt nicht des sozialen Fortschrittes, sondern einer ins Maßlose strebenden Bautätigkeit um des Profites willen. Die Eindrücklichkeit dieser Vision wird unterstrichen durch das sparsam verwendete, wuchtige und spannungsgeladene Musikthema. Rosi vernachlässigt also trotz gewichtigem Dialog die übrigen Gestaltungsmittel nicht. Er verzichtet auch nicht auf emotionale Elemente, aber er hält Maß in ihrer Verwendung. «Mani sulla città» beeindruckt deswegen nicht allein durch seine dramatische Kraft und durch die sorgfältig konstruierte Abfolge der Szenen, sondern auch durch intellektuelle Ehrlichkeit. Die Stellungnahme des Autors ist eindeutig, aber er argumentiert offen und direkt. Sein Film kann darum als ein echter Beitrag zur Bewältigung der aufgegriffenen politischen ud sozialen Probleme gelten. ejW

Mata-Hari, agent H 21 III. Für Erwachsene

Produktion: Filmel, Simar, Fido; **Verleih:** Idéal; **Regie:** Jean Louis Richard, 1964; **Buch:** F. Truffaut, J. L. Richard; **Kamera:** M. Kelber; **Musik:** G. Delerue; **Darsteller:** J. Moreau, J. L. Trintignant, C. Rich, G. Riquier, F. Villard, A. Remy und andere.

Wir Heutigen müssen bereits im Lexikon nachschlagen, um den Namen Mata Hari, der der Zwischenkriegsgeneration ein Begriff war, mit Inhalt zu füllen. Die Auskunft lautet (Brockhaus): Mata Hari, Margarethe Geertruida Zelle, Tänzerin, Leeuwarden (Holland), 7. 8. 1876, mit einem niederländischen Kolonialoffizier verheiratet, lebte in Paris. Hier wurde sie im Weltkrieg beschuldigt, eine deutsche Spionagezentrale geleitet zu haben, und wurde am 15. Oktober 1917 standrechtlich erschossen. — Diese Zeilen vermögen freilich in keiner Weise die geheimnisvolle Faszination zu erklären, welche die sich als Javanerin ausgebende Tänzerin auf ihre Zeitgenossen ausübte. Vor allem auch bleibt ungeklärt, mit welch geheimer Bewunderung die Franzosen das Gedächtnis ihrer Feindin wachhalten. Man könnte sich allenfalls einen Film über ihr Leben denken, wie zahllose Spionagefilme sind: eine ganz auf die Handlungsspannung ausgerichtete Unterhaltungsproduktion.
Jean-Louis Richard, dem Regisseur, und François Truffaut, dem Drehbuchautor, geht es nicht um den Mythos Mata Hari. Sie versuchen, einem menschlichen Geheimnis im Leben der Spionin nahezukommen. Jeanne Moreau gibt die bereits legendäre Gestalt nur zu Beginn, wie sie als Tänzerin in einem Variété auftritt, exotisch und mysteriös. Sehr bald erscheint ein menschliches Antlitz, das uns innerlich interessiert. Seine Traurigkeit und Enttäuschung deuten etwas an, was die Schöpfer des Films — bewußt oder unbewußt — als Grundtenor dieses Schicksals sehen: Mata Hari ist nicht so sehr ein Mensch, der seinen Weg frei wählt, sondern eher ein Opfer der Verhältnisse. Mensch wird sie, als sie einen französischen Offizier zu lieben beginnt. Wohl benutzt

sie den Nichtsahnenden zuerst für ihre Zwecke, aber in dem Maße, als sie Liebe erfährt, erwachen Wunsch und Wille, ein anderes Leben zu beginnen. Es ist indes bereits zu spät. Sie wird gefaßt und standrechtlich erschossen. Niemand ist da, um auf die Frage: Personne ne réclame son corps? Antwort zu geben.

Die beiden Autoren haben es verstanden, hinter den äußeren (zweifellos frei nachgezeichneten) Ereignissen ein menschliches Schicksal von allgemeiner Gültigkeit sichtbar werden zu lassen. Das düster erscheinende Lebensmilieu der Spionin und das absichtsvoll als kindisches Spiel gezeigte Kriegsgeschehen sind zum vornherein eines ablenkenden Realismus entkleidet und geben sich als «Landschaft der Seele», die dann freilich noch ihre ganze Tiefe erhält durch das Spiel der sensiblen Hauptdarstellerin. SB

The Loneliness of the Long Distance Runner (Der verlorene Sieg)

III. Für Erwachsene

Produktion: Woodfall Film; **Verleih:** Monopol; **Regie:** Tony Richardson, 1962; **Buch:** T. Richardson, nach einer Vorlage von Allan Sillitoe; **Kamera:** W. Lassally; **Musik:** J. Eddison; **Darsteller:** T. Courtenay, M. Redgrave und andere.

«Rennen war immer eine große Sache in unserer Familie — speziell das Davonrennen vor der Polizei». So beginnt Tony Richardsons, 1962 nach einem Roman von Allan Sillitoe gedrehter Film «The Loneliness of the Long Distance Runner». — Sillitoe lieferte schon für «Saturday Night and Sunday Morning» (FB 61/17) die Vorlage. Auf der Leinwand flieht während der einleitenden Sätze ein etwa 24jähriger Bursche — Colin Smith —, der schon in der nächsten Sequenz, in Handschellen gelegt, mit fünf weiteren in einem Polizeiwagen sitzt. Schonungslos aufrichtig wird der Junge von Tom Courtenay, den wir aus «Billy Liar» (FB 64/12) kennen, gespielt. Mit dem Satz eines Anstaltsvorstehers: «Man kann sich vorstellen, was für ein Leben er hatte», blendet der Film in die Vergangenheit unseres Häftlings Nummer 993 zurück. Eben besorgt seine Mutter den Haushalt und springen drei kleine Geschwister schreiend um sie herum, während sein Vater schwerkrank darniederliegt. Nachdem Colin aus der bedrückenden Atmosphäre ins Freie hinausgetreten ist, wird er wieder in der Anstalt von Borstal gezeigt, wo er als guter Langstreckenläufer der Liebling des Direktors wird, der mit einem sportlichen Sieg seiner Boys über diejenigen der Ranleigh-Public-School seine gesellschaftliche Stellung zu verbessern hofft. «Er hat dir zugelächelt», meint beim Gasmasken-Demontieren, einer Anstaltsarbeit unterster Ordnung, neidisch ein Kamerad. Und darauf blendet die Schilderung erneut zurück. Der Vater ist inzwischen bestattet worden, die Mutter erhält fünfhundert Pfund von seiner Versicherung. Vom Bild der verlassenen, weinenden Mutter wechselt der Film wieder nach Borstal, wo Colin, als vorweggenommene Belohnung seines zu erwartenden Sieges über Ranleigh, jetzt im Garten arbeiten und sogar außerhalb der Gitter und Mauern trainieren darf, was er freiheitstrunken genießt und bei dieser Gelegenheit in vergangene Tage zurückträumt. Immer kürzer werden die Rückblenden. Die

Familie ersteht sich mit dem Versicherungsgeld unnützen Luxus. Halb aus Langeweile, halb aus Abenteuerlust stehlen Colin und sein Freund Mike ein Auto und laden Mädchen zu einer Fahrt ein. Er verliebt sich in Andrey, sie geben sich in einem kleinen Hotel als Ehepaar aus, um die Nacht miteinander verbringen zu können. Am Morgen lachen, scherzen und spielen sie am Strande von Skegness, unschuldigen Kindern gleich. Nachdem Colin von zu Hause, wo sich bereits ein Liebhaber der Mutter einnistet, fortgeschickt worden ist, stiehlt er mit seinem Komplizen in einer Bäckerei Geld und wird gefaßt (womit wir an den Anfang des Films zurückgelangen).

Wozu aber die vielen Rückblenden und Ellipsen? Wäre die Geschichte, geradlinig und chronologisch erzählt, nicht eindrücklicher? Sie würde gefühlsmäßig stärker ergreifen, da wir Colins Leben, so wie es sich entfaltet hat, kennen würden. Richardson beabsichtigt indes eine Analyse aus einer gewissen Distanz und eine daraus erwachsende Anklage, zu welchem Zwecke er Dafür und Dawider so vor uns ausbreitet, daß es weniger zu einem ganzheitlichen Erlebnis, als vielmehr zu einer nüchtern-sachlichen Auseinandersetzung kommt. Dramaturgisch rechtfertigt sich ein solches Vorgehen dadurch, daß, von der Haupthandlung in Borstal her gesehen, die Erinnerungen, Gedanken und Träume Gegenwart werden, wie ja alles, was bei einer wichtigen und entscheidenden Situation im menschlichen Gehirn aufblitzt, Gegenwartscharakter trägt. Demzufolge gehört das geträumte und gedachte Vergangene wie irgendein äußeres Geschehen — filmisch, nicht bloß als innerer Monolog — in den Langstreckenlauf hinein. Zur Unterstützung der Intentionen des Autors führt Walter Lassally seine Kamera, wie in «Taste of Honey» (FB 62/14), «Elektra» (FB 63/6) oder «Tom Jones» (FB 64/6), genau dem zu verfilmenden Stoff angepaßt, hier unästhetisch, wochenschaumäßig: als «Werktagskamera».

Richardson (geboren 1928) gehört zur Gruppe um John Osborne, dessen «Look Back in Anger» (FB 60/12) und «The Entertainer» (FB 62/2) er verfilmt hat. In «Lock Back in Anger» läßt Osborne Jimmi Porter sagen: «Die Stimme, die schreit, darf nicht die eines Schwächlings sein.» Ist Colin ein solcher? fragen wir uns. Er ist, nachdem er die traditionellen «Werte», wie sie zum Teil vom Fernsehsprecher im Film beweihräuchert werden, verächtlich weggestoßen hat, ein Einsamer («Die Einsamkeit des Langstreckenläufers») geworden, ein Outsider. Aber kein Schwächling; denn er nimmt, um sich selbst nicht zu verleugnen, Erniedrigungen auf sich und erringt so seinen Sieg, während er, hämisch lachend, den Pokal für seine verhaßte Anstalt und den Prestigesieg für den Direktor absichtlich nicht gewinnt, indem er zehn Meter vor dem Zielband stehen bleibt und seinen Rivalen siegen läßt. Colin Smith lehnt sich dagegen auf, daß ein Vorgesetzter seinen Untergebenen als Mittel und Werkzeug gebraucht, um im gesellschaftlichen Leben eine Stufe höher zu steigen. Die ganze Erzählung stellt indes mehr einen «Aufhänger» als das eigentliche Anliegen des Autors dar, sein Unwohlsein in der Gesellschaft zu reflektieren und in eine Kritik zuzuspitzen. Was die Autoren von ihrer Gesellschaft halten, zeigt das Gasmasken-Schlußbild. Herrlich weit hat sie es mit dem bloßen Tradieren überkommener Begriffe gebracht! hst

Les animaux (Alle Tiere dieser Welt) II. Für alle

Produktion: Ancinex; **Verleih:** Idéal; **Regie:** Frédéric Rossif, 1963; **Kamera:** Georges Barksy; **Musik:** M. Jarre

In einem Dokumentarfilm wie dem vorliegenden müßte eigentlich die Uebersetzung des Kommentars — anstelle der bei uns sonst üblichen Untertitelung — völlig unproblematisch sein. Und doch scheint sie gerade «Les animaux» zum Verhängnis geworden zu sein. Schon der Titel «Alle Tiere dieser Welt» ist ein Griff daneben, gibt zu falschen Erwartungen Anlaß (wiewohl man hintennach verstehen kann, wie er gemeint ist). Der Kommentar selbst steht in seinem Geist in so deutlichem Widerspruch zu der Bildfolge, daß man auch ohne Kenntnis der Original-Version die Verfälschung vermuten kann. Was Wunder, wenn sich die Interpreten über die Absichten des Regisseurs uneinig sind. Nach Frédéric Rossifs eigener Erklärung ging es ihm darum, «die Bereiche der Erinnerung, das Wunderbare im besten und wörtlichen Sinne, das in jedem von uns verborgen schlummert, wiederzufinden». Nicht die Sachlichkeit des Zoologen und nicht die Neugier des Expeditionsreisenden standen also hinter der Kamera, sondern die Phantasie, die Phantasie des Menschen, die in dem von sonderbaren, schönen und erschreckenden Formen des Lebens überquellenden Reich der Tiere eine ihr gemäße Welt entdeckt. Die Welt der Fabel, des Märchens in der Natur wiederzufinden, ist Rossif ausgezogen. So vielversprechend indes der Gedanke ist, in der Verwirklichung hapert es nicht erst beim deutschen Kommentar. Was da die Kameras — ihrer zweihundert sollen es nach Rossif gewesen sein — aus aller Welt zusammengetragen haben, mag im einzelnen interessant oder verblüffend sein, in der Montage wächst es nicht zusammen. Die Logik der Anordnung ist zwar nicht zu übersehen, aber gestalterisch gelingt Rossif die Zusammenfassung des technisch sehr disparaten Materials zur Einheit nicht. Zu jener Welt, die er sucht, findet er gleichsam nur das Skelett. Statt des «Märchens», das ihm vorschwebte, bietet er eine verwirrend bunte Fülle von an sich reizvollen Tier-Beobachtungen, deren tieferer Sinn aber dem Zuschauer begreiflicherweise dunkel bleibt. ejW

Zorba, the Greek (Alexis Sorbas) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion und **Verleih** Fox; **Regie:** Michael Cacoyannis, 1964; **Buch:** M. Cacoyannis, nach dem Roman von Nikos Kazantzakis; **Kamera:** W. Lassally; **Musik:** M. Theodorakis; **Darsteller:** A. Quinn, A. Bates, I. Papas, G. Foundas und andere.

Zwei Welten treten sich gegenüber, zwei Prinzipien schier, in Gestalt zweier Männer. Und der den anderen mit sich reißt, tut es aus der Kraft seiner Nähe zum Ursprung. Reißt er nach oben oder nach unten? Er tut beides in einem. Denn Alexis Sorbas, das ist die ungebrochene, aber auch die ungebändigte Vitalität. Dieser bärtige Vagant, der da polternd sich an den stillen, wohlgesitteten jungen Engländer heranmacht und ihn sich zum «Boß» auserwählt, er

bietet das Bild einer eruptiven Kraft, die in ihrer Betätigung sich selbst genug ist. Ein «verrückter Kerl», der das Leben, auch wenn es seinem Kampf den Sieg versagt, als ein Fest nimmt. Einer der lebt statt grübelt, der tanzt statt redet. Sorbas tanzt aus Lust und tanzt aus Schmerz, und er spricht sich dabei von der Seele, womit sein Kopf nicht fertig wird. Der Engländer dagegen ist ganz Kopf, Gedanken-Mensch; doch jener Sorbas lehrt ihn begreifen, daß in ihm die Natur nicht nur überwunden, sondern auch verschüttet ist. Die Gegenüberstellung ist wohl einseitig, aber halbwegs fühlt man sich doch mitbetroffen mit dem jungen Literaten, von der herausfordernden Dynamik dieses Griechen. Ihm, dem Schauspieler Anthony Quinn, verdankt der Film vieles von seiner erregenden Ausstrahlung. Freilich gelingt es Regisseur Cacoyannis, seine Inszenierung insgesamt mit starken Spannungs-Akzenten zu durchsetzen, die ihr dramatische Wucht verleihen. Die Bildgestaltung mutet in ihrer fiebrigen Bewegtheit fast kantig, unbehauen an. Den vier kontrastierenden Hauptfiguren, deren Profil kräftig herausgearbeitet wird, steht chorhaft stilisiert die Dorfgemeinschaft gegenüber, als Schicksalsmacht von dumpfer Triebhaftigkeit. Diese ganze Welt von Lust und Wahn ist unzweifelhaft eine heidnische, eine gleichsam unerlöste. Darin mag sie dem Betrachter fernliegend und von nur exotischem Reiz erscheinen. Aber mit dem Auftreten des Engländers gerät sie in die Polarität von zivilisiertem und naturhaftem Menschentum, und hier, in der Gegenüberstellung der widerstreitenden Lebenshaltungen, fühlt sich der Zuschauer mit-engagiert. Er sieht sich herausgefordert durch die Erinnerung an lebensgestaltende Kräfte, die er im Zeichen einer technischen und rationalen Zivilisation wenig in Rechnung zu stellen pflegt. ejW

Neue Verleiherpraxis

Zu Beginn dieses Jahres legte der Verleihchef des deutschen Atlas-Filmverleihs, Hanns Eckelkamp, der Öffentlichkeit nicht nur — wie schon zu früherem Zeitpunkt — eine bilanzähnliche Übersicht über Erfolge und Mißerfolge seiner Filme, über Intentionen und Planungen, sondern auch eine Konzeption vor, wie er sich den Filmverleiher von heute vorstellt. Diese neuartige Methode, als Chef eines Wirtschaftsunternehmens ein Programm zu entwickeln, das durchaus nicht bei kalkulatorischen Überlegungen stehen bleibt, wird in mehr als einer Hinsicht das Interesse des Kinobesuchers beanspruchen. Er erhält hier das Musterbeispiel einer Planung, die den Film nicht mehr ausschließlich als Konsumgut sieht.
Eckelkamps Konzeption eines Filmverleihs hat in vielerlei Hinsicht mit der herkömmlichen Praxis nicht das Geringste zu tun. So ist zum Beispiel ein in der Branche bisher unbekannter Vorsatz, «bedeutsame Werke der Filmgeschichte zu vermitteln, durch den Neustart verkannter oder falsch gestarteter Filme, die aus unterschiedlichen Gründen gekürzt, falsch synchronisiert oder behandelt worden sind, sowie solcher Filme, die beim Erst-Start keine Resonanz fanden». Ebenso neu ist die Absicht des Filmverleihers, Geld auszuwerfen für «theoretische Veröffentlichungen (Bücher, Hefte, Artikel), filmhistorische Forschungsaufträge und Archivierungsarbeit». Man wartet mit Spannung auf die Erfüllung dieser hochgemuten Vorsätze!
(nach «Katholische Filmkorrespondenz»)