Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1966)
Heft: 4

Rubrik: Filme

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: 12.07.2025

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

Filme

Repulsion (Ekel) IV. Mit Reserven

Produktion: G. Gutowski; Verleih: Rialto; Regie: Roman Polanski, 1965; Buch: R. Polanski, G. Brach; Kamera: G. Taylor; Musik: Ch. Hamilton; Darsteller: C. Deneuve, I. Hendry, J. Fraser, P. Wymark, Y. Fourneaux und andere.

Mit seinem ersten Spielfilm («Das Messer im Wasser») hatte der Pole Roman Polanski so etwas wie eine Kritik der sozialistischen Gesellschaft, mindestens in Ansätzen und ausschnittweise, formuliert. Sein zweites Opus schuf Polanski in England (in Paris aufgewachsen, vollbringt er offenbar eine Art Balanceakt zwischen Ost und West), und so hat man darin eine Entsprechung sehen wollen, eine parallele Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zuständen des Westens. Ist die Deutung, die sich auch auf Erklärungen des Autors beruft, voreilig? Sie braucht es nicht zu sein, sofern man sie nicht strapaziert. Sowenig wie «Das Messer im Wasser» gibt «Ekel» ein umfassendes Bild der Gesellschaft, sowenig wie jener kann der neue Film Anspruch darauf erheben, schlechthin gültige Kritik zu formulieren. Er hält sich an bestimmte Aspekte, spannt sie, wie er es auch technisch tut, in den Rahmen eines die Perspektiven verändernden optischen Systems. Dieses «System» ist die Krankheitsgeschichte einer jungen Frau, die Polanski mit sozialen Bezügen ausstattet, um zu einem Bild – auch hier einem Krankheitsbild – der Gesellschaft zu gelangen.

Dass Polanski mit diesem Film wiederum ins Soziale zielt, machen gewisse regelmässig wiederkehrende Motive sehr bald klar. Der Hinweis ist deutlich, zu deutlich eigentlich, da ihn der Zuschauer sehr bewusst zur Kenntnis nimmt. Darin zeigt sich bereits eine unbefriedigende Seite des Films. Die Verquickung von Psychologischem und Sozialem ist sichtlich vom Künstler manipuliert, sie kommt erst durch sein Eingreifen zustande und verliert so wesentlich an Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft. Im Kern erzählt Polanski die Geschichte eines klinischen Falles, die er nicht etwa unter dem Aspekt des Mitleidens gestaltet, sondern unter dem des Erschreckens, das bisweilen kaum mehr vom Gruseln zu unterscheiden ist. Eine Belgierin, die mit ihrer Schwester zusammen in London lebt und als Maniküre arbeitet, entwickelt, vom Verhalten der Männer gleichermassen abgestossen wie von der Liebschaft ihrer Schwester, eine Abscheu vor dem Geschlechtlichen, die sich zur Neurose steigert. Als die Schwester mit ihrem Freund wegreist, schliesst sich das Mädchen in ihrer Wohnung ein und überlässt sich gänzlich seinem Wahn. Angstvorstellungen gewinnen Gewalt über die Kranke und verbinden sich mit einer selbstquälerischen Lust am Morbiden. Auf keimenden Kartoffeln oder einem verwesenden Hasenkadaver verweilt ihr Blick immer wieder von neuem fasziniert. Männliche Toiletten-Utensilien und Wäsche lösen heftige und widersprüchliche Reaktionen aus, Vorzeichen zweier brutaler Morde, die das Mädchen an Männern verübt, die es in seiner Wohnung aufsuchen. Die heimkehrende Schwester findet die Zurückgebliebene schliesslich im Zustande völliger Apathie unter einem Bette liegend, gleich einem verendenden Tier, das sich in seinen Schlupfwinkel verkrochen hat. Polanski lässt den Zuschauer an diesem grauenvollen Delirium teilhaben, indem er die Kamera mit den Augen der Kranken identifiziert: Wände spalten sich, Hände durchbrechen die Mauern und greifen nach dem Mädchen, eingebildete Vergewaltigungen erscheinen im Bilde. Die Kameraoptik verzerrt die Perspektive, zieht die Decke zu Boden, lässt Räume in die Tiefe wachsen und entstellt die körperliche Welt.

Diese Geschichte einer individuellen Psyche ergänzt Polanski mit Beobachtungen, die ihr soziale Bedeutung geben sollen: Die eingesalbten, mumienhaften Gesichter der Frauen im Schönheitssalon, die Verständnislosigkeit der Arbeitgeberin und der Kolleginnen des Mädchens, die lüsternen Blicke der Männer auf der Strasse, ihre Gespräche über Frauenabenteuer an der Bartheke, dazwischen Ausblicke in den Garten eines Nonnenklosters, schliesslich die stumpfe Neugier der Hausgenossen angesichts der Katastrophe. Was Polanski anzielt, ist nicht allzu schwer zu verstehen: Zwischen lebensfeindlichem Puritanismus und entmenschter Trieb- und

Lusthaftigkeit wird das Mädchen erdrückt, seine Geschlechtlichkeit wird ihm zur Last und zur Quelle eines Hasses, der sich stellvertretend gegenüber den beiden Männern entlädt. Das Grauen dieser Explosion, des übermächtigen Ausbruchs zurückgehaltener und irregeleiteter Kräfte ist die Dimension von Polanskis Film, und man täte Unrecht, in ihm den blossen Grusel zu sehen. Man täte Unrecht – und kann bisweilen doch fast nicht anders. Das liegt weniger an einer «Kompromissbereitschaft» des Regisseurs, als an seinem Unvermögen, den Film in seinen verschiedenen Aspekten zu integrieren. Es fehlt, man stellt es nach dem «Messer im Wasser» mit einem gewissen Erstaunen fest, an der Bewältigung der Stilmittel. Das Hintergründige des Geschehens wird streckenweise durch das Vordergründige (des Grauens) erschlagen, streckenweise wiederum wird es gewaltsam in Symbolen und aus der Filmgeschichte bekannten Bild-Metaphern selbst nach vorn gezerrt. Das Erschrecken, das Polanski beim Zuschauer auslösen will, endet daher zu oft doch nur im Horror-Effekt. Ohne beträchtliche intellektuelle Anstrengung vermag der Betrachter den Zusammenhang mit den kritischen Anspielungen nicht herzustellen. Man kann Polanskis Intentionen würdigen, unter der Lupe des klinischen Falles eine schwere Wunde am Körper der Gesellschaft sichtbar zu machen. Das Resultat bleibt indessen hinter der guten Absicht zurück, da der physische Schrecken sich weitgehend verselbständigt, seine Bedeutung und damit auch seine künstlerische Berechtigung zu verlieren oder in unfreiwillige Ironie umzuschlagen droht. ejW

Help! (Hi-Hi-Hilfe) II. Für alle

Produktion: W. Shenson/Subafilms; Verleih: Unartisco; Regie: Richard Lester, 1965; Buch: Marc Behm, Charles Wood; Kamera: D. Watkins; Musik: Ken Thorne; Darsteller: die Beatles, Victor Spinetti, Eleanor Bron.

Die Beatles, von Königin Elizabeth kürzlich wegen vaterländischer Verdienste mit einem Orden geschmückt, bieten mit ihrem zweiten Filmstreich ein exzentrisches Allotria, dem nur mit Phantasie, aber nicht mit Logik beizukommen ist. Gab es im ersten Beatle-Lichtspiel «Yeah! Yeah! Yeah!» unter der angestrengt lustigen Regie Richard Lesters zwischen den überdrehten Gags immer noch einen gewissen «Realismus», so ist hier die Authentizität der Vorgänge völlig aufgehoben.
Anspruchsvoll möchte Lester seinen Film als «surrealistische Komödie» aufgefasst wissen. Zweifellos hat er gegenüber dem ersten Beatle-Film, in dem bei allem Jux doch immer die Reklame für die Pilzköpfe im Hintergrund stand, eine artistische Beweglichkeit gewonnen; sein Humor ist voluminöser geworden. Aber der heftig entwickelte chaotisch-phantastische Stil ist allein noch nicht das Kriterium einer Deutung der Welt aus überrealer Sicht. Lester mangelt es nicht an Einfällen, aber auf weiten Strecken an Geistigkeit. Doch auch wenn man ihm seine Ansprüche nicht abnimmt, bleibt dennoch genug Hübsches zur Anerkennung übrig.
«Nichts hiervon braucht sinnvoll zu sein, und wenn es Spass macht, so ist es genug!» schrieb Beatle Paul in seinem Vorwort zu dem Buch «In seiner eigenen Schreibe», das Beatle-Chef John Lennon kürzlich auf den Markt brachte. Dieses Wort passt genau auf den Film, dessen Handlung praktisch ein Nichts ist: Eine orientalische Sekte vermisst einen für ihren Kult wichtigen Ring. Witzigerweise gerät der ominöse Ring an Beatle-Ringos Finger; und witzigerweise lässt sich das Schmuckstück trotz aller Brachialgewalten nicht vom Finger lösen. Die Versuche der Sekte, den Ring zurückzubekommen, werden immer gewalttätiger; die Beatles fliehen. Aber ob sie sich in den Alpen oder auf den Bahamas zu verbergen suchen, die Männer der Sekte sind bis zum Happy-End immer hinter ihnen her. Was bei diesen Verfolgungen, oft unter Einsatz alptraumhafter Abläufe, geschieht, gibt dem Film Fülle und Fleisch. Immer wieder springt er vom «Realistischen» ins Phantasmagorische. Unübersehbar die Fülle der Detailanspielungen auf andere Filme («Feuerball»!); Slapstick triumphiert; ein Karussell von markant komischen Einstellungen und artistischen Vortragsarten reisst den Beschauer mit. Gewiss, nicht alles davon ist auf eigenem Boden

gewachsen. Lester lugt unter anderem tief hinein in die Arsenale der frühen Filmgroteske. Vieles, was er bietet, ist auch platt, matt und maniriert. Etliches schlicht plagiiert. Doch dann wieder bündeln sich blitzgescheite Einfälle, und es ist ein Vergüngen, die sich selbst auf die Schippe nehmenden Beatles in einem furiosen Trab-Trab-Stil die Intentionen Lesters verwirklichen zu sehen. Wenn Beatle Paul durch eine «Wunderspritze» zum Däumling verkleinert wird und schutzsuchend in einen Aschenbecher klettert, wird nur eine Filmtechnik Hollywoods parodiert. Aber wenn ein Tiger, der Ringo bedroht, nur mit dem Absingen von «Freude, schöner Götterfunken» in Zaum gehalten werden kann, dann zielt der Spass mit tieferer Bedeutung gelungen auf die Welt von heute, in der ja auch viele bittere Realitäten mit dem «schönen Schein wertverhafteter Künste» bandagiert werden. Leider liegt zu wenig in diesem einfallsreich fotografierten und farblich ausgewogenen Film auf dem Niveau dieses Einfalls, als dass der Spass die «surrealistische Komödie» hätte werden können, die Lester wohl vorschwebte. Was die Kehlenkünste der Beatles innerhalb der Bildakrobatik anbelangt: sie sind «liedhafter» geworden und besitzen nicht nur Phonstärke, sondern zunehmend auch Stilgefühl. Bas.

Gamlet (Hamlet) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Lenfilm; Verleih: Rialto; Regie: Grigorij Kozintzev, 1964; Buch: G. Kozintzev, nach der gleichnamigen Tragödie von William Shakespeare, in der Übersetzung von Boris Pasternak; Kamera: Jonas Grizius; Musik: Dimitrij Shostakovich; Darsteller: I. Smoktunovskij, A. Vertinskaja, M. Nazvanov, E. Radzninij, J. Tolubejev und andere.

«Hamlet» zeichnet sich wie nur wenige andere Stücke der Weltliteratur durch Vielschichtigkeit aus und provoziert deshalb immer wieder neue Interpretationen. Eine solche Deutung mit Umdeutung oder Tendenz zu apostrophieren, ist meistens, auch in unserem Falle, falsch. Es schrieb etwa Goethe über das Stück: «Eine grosse Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist.» Gerhart Hauptmann sah vornehmlich den aktivistischen Hamlet. Heute spannen sich die Auslegungen vom Hamlet als reflektierendem Zweifler bis zum Klassenkämpfer, vom verstörten Psychopathen zum verhinderten Romantiker, vom tatgehemmten Zauderer zum Kämpfer für die Gerechtigkeit und gegen die Korruption. Alle diese Deutungen enthalten etwas Richtiges, sie heben stets eine Seite dieser grossen, das ganze menschliche Dasein umspannenden Theaterfigur hervor.

Wohl nicht zuletzt vom sozialkritischen Realismus der Osborne-Gruppe beeinflusst, kam eine neue fruchtbare «Hamlet»-Auffassung von England zu uns herüber, die, unterstützt durch die typisch englische Untertreibung, ihre Akzente auf Natürlichkeit und Sachlichkeit setzt. Die Aufführung des Zürcher Schauspielhauses (1961/62, Regie Leopold Lindtberg, Hauptrolle Rolf Henniger) lag auf dieser Linie. Auf unsere Verfilmung übte indes, wie Leute, die Russisch verstehen, bestätigen, die Neuübersetzung des Stückes durch Boris Pasternak weit grösseren Einfluss aus. Und von hier ausgehend, setzt Kozintzev die Akzente seiner «Hamlet»-Interpretation, zu der er nach siebenjähriger Beschäftigung mit Shakespeare gelangt ist und die in der (in fast zweijähriger Dreharbeit an den Gestaden des Schwarzen Meeres entstandenen) einundzwanzigsten Verfilmung des «Hamlet» ihren Ausdruck gefunden hat.

Grigorij Mikhailovich Kozintzev wurde 1905 in Kiev geboren, war als Maler an der Leningrader Kunstakademie, gründete 1921 zusammen mit Leonid Trauberg die «Fabrik des exzentrischen Schauspielers», dreht seit 1924 Filme, zuerst in Zusammenarbeit mit Trauberg, seit 1947 allein. Er steht heute der Regieabteilung der Moskauer Filmhochschule vor. Sein letzter Film vor «Gamlet» entstand 1957: «Don Kikhot». 1962 veröffentlichte er das Buch «Unser Zeitgenosse William Shakespeare». Ein Ausschnitt daraus mag das Neue und Andere seines «Hamlet» aufzeigen: «Der Staatsstreich, von Claudius ausgeführt, ist eigentlich ein gewöhnliches Kriminalverbrechen; es ist keine Machtergreifung, sondern ein lausiger, kleiner Diebstahl. Die Krone Dänemarks, das Symbol der Machtgrösse, ist für einen König, wie es Clau-

dius ist, nur ein wertvoller Gegenstand, ein Ding, das man stehlen kann wie jedes andere, das frei herumliegt, um später dann um so mehr dafür einzuhandeln. Hamlet versucht, diesen Gedanken nach Möglichkeit klarer auszudrücken, die Natur der Macht, so wie sie Claudius versteht, zu veranschaulichen. Der neue Gatte Gertruds ist ‚ein Beutelschneider von Gewalt und Reich, der weg vom Sims die reine Krone stahl und in die Tasche steckte'. Einst hatten die Diener Gottes die Krone auf das Haupt des Herrschers gesetzt, und seine Person wurde unantastbar. Jetzt hat die Krone ein Dieb genommen und in seiner Tasche versteckt. Dort findet sie sich vereint mit Tabakresten, Taschenmesser und einer noch unbezahlten Garküchenrechnung. Was geschehen ist, ist kein Staatsstreich, sondern eine ‚feuchte Sache', eine blutige Sache.» (Filmwissenschaftliche Mitteilungen der deutschen Hochschule für Filmkunst, Berlin, Nr. 1/1965)

Der Hamlet Kozintzevs, vom vierzigjährigen Innokentij Smoktunovskij grossartig, mit Kraft und Sensibilität, aber auch mit Intelligenz und Kunstverstand verkörpert, ist nicht mehr der Grübler, der über metaphysischen Problemen hockt, von einem überirdischen Befehl gezwungen, Rache walten lässt und damit sich und seine Mitmenschen umbringt; sondern, wie der Regisseur sagt, «ein Häretiker, der im Zeitalter des Eisens die Fackel der Revolte emporhob, um die menschliche Würde zu retten». «Der Hamlet, wie Kozintzev ihn sieht, und wie auch ich (Smoktunovskij) ihn auffasse, ist — ein Mensch. Kein Philosoph, kein Prinz, sondern ein lebendiger Mensch.» Ein geistiger Bruder «Alexander Newskijs» und «Iwans des Schrecklichen»! Er ist Realist, Politiker, Revolutionär, positiver Held. Und somit wird der Ausspruch des Marcellus: «Es ist etwas faul im Staate Dänemark», zu einem Schlüsselwort. — Durch die Betonung der Aktivität Hamlets wird die Gestalt der Ophelia etwas in den Hintergrund gedrängt; Anastasia Vertinskaja spielt sie auch so glaubhaft, in der Wahnsinns- und Verstossungsszene erschütternd.

Die Verwandtschaft mit zwei Titelfiguren aus Eisenstein-Filmen liegt zutage. Die Atmosphäre bereits weist einen immer wieder auf den russischen Altmeister. Hamlets Charakterbild entsteht nicht allein durch Schauspieler-Interpretation, sondern ebenso durch die Kamera-Interpretation. Und diese erinnert erneut an Eisenstein und seine «Nachfahren» Kalatazov («Wenn die Kraniche ziehen», FB 58/18; «Ein Brief, der nie ankam») und Tschoukrai («Ballade vom Soldaten», FB 61/18). Doch Kozintzev plagiiert nicht, er schafft, formal und geistig der reichen künstlerischen Tradition des russischen Revolutionsfilms, nicht aber unserer westlichen Hamlet-Vorstellung, verpflichtet.

Vier Elemente, die am Anfang und Schluss auftauchen, sollen den Bildstil (Kamera Jonas Grizius) charakterisieren; sie bilden, wie die Metaphern der modernen Lyrik, Symbole, Gleichnisse: das Meer als Ausdruck der Weite und ungezügelten Kraft; der kalte, nackte Stein der Felsen und Mauern für die Härte und Gefühlslosigkeit des Lebens; das Eisen, das sich in Waffen und Rüstungen spiegelt, als Symbol der Kraft in einer unmenschlichen Zeit; die Fackel, das Feuer, als Sinnbild der Zerstörung und des Sturmes der Leidenschaften. Ähnliche Bilder, in die Filmhandlung eingestreut, fassen zusammen und vertiefen: Ophelia mit verdorrtem Reisig, ausbrechende Pferde bei der Erscheinung, Fahnen beim Tod des Königs und im Kampf, mehrmals wiederkehrend, die Uhr. — Die Musik von Dimitrij Dimitrijevich Shostakovich, einem der bedeutendsten Vertreter der neueren russischen Musik, arbeitet, äusserts präzise eingesetzt, mit Leitmotiven und hebt die Handlung, zusammen mit dem Pathos, das den Bildern innewohnt, in den Bereich des Bedeutungsvollen.

Im Gegensatz zu Laurence Oliviers imposanter, doch weitgehend den Gesetzen des Theaters verpflichteter «Hamlet»-Verfilmung aus dem Jahre 1948 ist diese Realisation ganz und gar ein Werk der Siebten Kunst. In der Verwendung des inneren Monologes scheint es dem Russen sogar gelungen zu sein, die meisten herkömmlichen Theater-Monologe als Notlösung zu entlarven. Und es wäre möglich, dass es dem Film einst gelingen könnte, diese Monologe vielleicht zum erstenmal «richtig» wiederzugeben. Ganz allgemein bestätigt sich hier, dass der Film beginnt, an der Spitze der geistigen Entwicklung — und nicht mehr nur in der breiten Masse — das Bild der Zukunft wesentlich mitzugestalten. hst

Fanfare (Fanfaren des Humors) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Sapphire-Film; Verleih: Neue Nordisk; Regie: Bert Haanstra, 1958; Buch: Jan Blokker, Bert Haanstra; Musik: Jan Mul; Kamera: Eduard van der Enden; Darsteller: Bernard Droog, Hans Kaart, Ineke Brinkman, Wim van den Heuvel, Herbert Joeks, Henk van Buren und andere.

In einer Welt, die ein wenig derjenigen in Gottfried Kellers Seldwyler-Erzählungen gleicht, spielt Bert Haanstras erster Spielfilmversuch, der – nehmen wir es gleich vorweg – nicht die Meisterschaft seiner besten Kurzfilme erreicht, sich indes vom Durchschnitt der Heimatfilme und Schwänke wohltuend abhebt. Die Musikkapelle «Freundschaft und Kunst» von Lagerwiede, einem Dorf im Norden der Niederlande, das seiner vielen Kanäle wegen das «holländische Venedig» genannt wird, probt fleissig auf das bevorstehende Musiktreffen. Görsen, ein Gastwirt, kann sich aber nie überwinden, laut herauszulachen, wenn Kreins, der andere Wirtshausbesitzer, bei einem schwierigen Solo falsch spielt. Dies führt dann jedesmal zu einem Krach, bei dem sich der Musikverein und schliesslich das ganze Dorf in zwei Parteien spaltet. Welche Partei erhält recht? Der Bürgermeister entscheidet sich für die zahlenmässig stärkere; beide Gruppen zählen aber genau gleich viele Mitglieder. Der Kolonialwarenhändler Kundering bildet das Zünglein an der Waage, denn er kann sich nicht entscheiden, weil er nur zu gern von beiden Parteien grosse Bestellungen entgegennimmt. Endlich, unter dem Druck seiner Frau, schliesst er sich Görsen an, dessen Leute sich als die besseren Kunden bewährt haben. So wird spekuliert, intrigiert, gewonnen und verloren, gehandelt und gestritten, bis der Bürgermeister ein zweites Mal einschreitet und der Gendarm des Dorfes, der junge Dauwe, die Instrumente über das Musikfest im Gemeindehaus einsperren muss. Doch jeder Gruppe gelingt es, Hörner, Pauken und Triangel zu befreien und damit noch rechtzeitig auf dem Festplatz zu erscheinen. Dort stellen sich die beiden Parteien, jede mit einem eigenen Dirigenten, nebeneinander auf die Bühne und beginnen ihr, vermeintlich allein für sie komponiertes, Musikstück zu blasen. Es stellt sich aber gleich heraus, dass jede Gruppe vom Komponisten nur einen Teil der Partiturstimmen erhalten hat, die «Fanfare» also vereint erst das Stück voll zum Erklingen bringt – und den Sieg erringt. Einheit macht stark! Doch nur allzu rasch flackert der Streit von neuem auf. Der kurze «Waffenstillstand» hat aber genügt, aus Mareie, der Tochter von Görsen, und Dauwe, dem Untermieter von Kreins, ein Hochzeitspaar zu machen.

Der holländische Film «Fanfaren des Humors» stellt uns Männer und Frauen vor, wie wir ihnen auch in unseren schweizerischen Dörfern begegnen können; es sind gut beobachtete und mit viel Verständnis für die menschlichen Schwächen gezeichnete Originale. Die Komik des Films ist kräftig, handfest und voll Bauernschläue, der Geist, aus dem er stammt, etwas bieder, aber echt und bodenständig. Der Erzähler gleicht einem alten Dorfschulmeister, ist voll Güte und Lebenserfahrung, lustig und ernst zugleich. Die Geschichte wird mit dem für Haanstra typischen Bildwitz erzählt, der sich besonders durch Anspielungen (die Enten etwa, die stets im rechten Moment in der entsprechenden Art und Weise gezeigt werden) und eine liebenswürdig-schalkhafte Zeichnung der Menschen (Musikanten, Tierschützlerinnen) auszeichnet. «Fanfare» mag, zumal unsere Kopie nicht untertitelt, sondern (in diesem Fall vorteilhafter!) deutsch synchronisiert ist, ein Streifen sein, der insbesondere einem Landpublikum gefallen dürfte. hst

---

Der Film ist noch ein kleines Kind und malt Figuren in den Sand der Zeit. Bedenkt es, Freunde des Films . . ., und gebt ein wenig acht auf unseren Jüngsten im Kreise der Künste. Gunter Groll