Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1966)**

Heft 7

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

Zehnte Bundestagung der deutschen Jugendfilmklubs

Unter den beiden Mottos «Junge Menschen im Gegenwartsfilm» und «Ansätze zur Filmbeurteilung» stand die zehnte Bundestagung der deutschen Jugendfilmklubs, die vom 31. Mai bis 5. Juni in Stuttgart stattfand. Etwa 300 Filmklubmitglieder und Gäste aus neun Ländern nahmen daran teil. Dreissig lange und kurze Filme wurden gezeigt. Diskussionen fanden statt über: «Turbulenter Sommer» (O. Gluscevic, Jugoslawien), «So kam ich» (M. Jancso, Ungarn), «Catch us if you can» (J. Boorman, Grossbritannien), «Es» (U. Schamoni, Westdeutschland), «Besondere Kennzeichen keine» (J. Skolimovski, Polen), «Mit uns in Copacabana» (A. Sucksdorff, Schweden), «Menschen von morgen» (K. Brusse, Westdeutschland), «Die besten Jahre» (Günther Rücker, Ostdeutschland). Die Kurzfilme wurden leider auch hier fast ausschliesslich als «Füller» vorgeführt.
Die Diskussionsgruppen mit je etwa zehn Teilnehmern versuchten durch ein offenes Gespräch und gegenseitiges Verstehenwollen den Filmen näher zu kommen und sie nach einem vorgelegten Wertungsschema zu beurteilen. Am Anfang konnte diese Liste einige vage Urteile differenzieren, doch allmählich wurde sie eher hinderlich, zumal bei Zeitmangel diese Arbeit das klärende Gespräch verdrängte. Hätte man da nicht besser einige allgemein gehaltene einfache Modelle für den Verlauf der Diskussion, die Annäherung an das Werk, vorgelegt? Etwa die Übereinstimmung von Form und Gehalt, die innere und äussere Wahrhaftigkeit, die Einheit des Stils. Oder das Fortschreiten eines Gespräches durch ständiges Belegen des intuitiv Erfassten und durch Ergründen der Bedeutung bei formalen Besonderheiten. Die analytische Behandlung von Form und Gehalt scheint, auch wenn Reiner Keller in den Einleitungsworten sie «im Bereich der Wortkunst als zu simpel» empfunden hat, immer noch fruchtbar zu sein, wenn dabei nicht vergessen wird, dem analysierenden Gespräch die Synthese folgen zu lassen. Weil man es in Stuttgart aber (bewusst) unterliess, solche oder ähnliche Modelle und Richtlinien anzugeben, und weil man bis zur letzten Minute Filme zeigte («Die Lieben einer Blondine» von Milos Foremann ohne jede Diskussion), glauben wir, wurden hier nur wenige «Ansätze zur Filmbeurteilung» gemacht. Junge Teilnehmer bestätigten uns, dass eine klug eingestreute Prise «Belehrung» nichts geschadet hätte. hst

Filme

Signore e Signori IV. Mit Reserven

Produktion: Dar Film, Films Du Siècle; Verleih: Fox; Regie: Pietro Germi, 1966; Buch: Age, Scarpelli, P. Germi, L. Vincenzoni; Kamera: A. Parolin; Musik: C. Rustichelli; Darsteller: V. Lisi, F. Fabrizi, M. Orfei, A. Puglisi, A. Lionello, O. Villi und andere.

Innerhalb der bereits recht ansehnlichen Zahl italienischer Filmkomödien, die sich in den letzten Jahren mehr oder weniger stilbeflissen mit der Liebes- und Ehemoral ihres Landes auseinandersetzten, bildeten Pietro Germis Satiren so etwas wie einen Pol. Mit ihrer bissigen, aber stets im Spiel mit dem Komisch-Absurden aufgefangenen Kritik bezeichneten sie eine ernstzunehmende künstlerische und menschliche Position, in deren Kraftfeld eine Vielzahl von weniger profilierten Produktionen standen, die sich in breitem Feld hinstreuten bis zur Gegenposition, der hämisch-groben Zoterei. Mit seinem neuesten Film vermag Germi jedoch seine Position nicht mehr zu halten, dem Gefälle zum unverbindlichen Schwank hin scheint auch er auf die Länge nicht gänzlich widerstehen zu können. Um eine geringfügige Verschiebung gegenüber seinen früheren beiden Werken handelt es sich vorerst nur, aber da bei der Komödie alles an der Nuance liegt, genügt sie, die künstlerische wie mensch-

liche Relevanz seines neuen Films in Frage zu stellen. Hieraus erklärt sich wohl auch die starke Ablehnung, welche die Verleihung der Goldenen Palme (ex aequo) an Germi in Cannes 1966 gefunden hat.
«Signore e Signori» besteht aus drei Episoden, die im gleichen Milieu und vom gleichen Thema handeln. Zusammen ergeben sie so etwas wie eine Chronik der Liebes- und Ehemoral der bürgerlichen Gesellschaft einer venetischen Stadt. Von einem Arzt handelt die erste Geschichte, der einen als impotent sich ausgebenden Freund dem Gespött seiner Bekannten ausliefert und dabei schliesslich selbst der Genasführte ist; daran schliesst sich eine längere Erzählung von einem Bankbeamten, der um einer jungen Geliebten willen seiner ausgeleierten Ehe entfliehen will, aber von den gesellschaftlichen Ordnungsinstanzen wieder auf die rechte Bahn gezwungen wird; zum Schluss wird von einem verhinderten Skandal berichtet, in welchen ein ganzer Freundeskreis wegen Verführung einer Minderjährigen verwickelt ist. Verhinderter Skandal, das ist im Grunde das Stichwort für alle drei Episoden. Denn es sind lauter Geschichten des mühsam gewahrten Scheins; der Anstands-Fassade, die mehr schlecht als recht die Ideale von «Mannesehre», ehelicher Treue und sauberer Bürgerweste aufrechterhält. Hinter dieser Fassade aber beherrschen Geilheit und Intrigantentum das Feld.
Äusserlich kann der Verlust an Originalität, der bei diesem Film gegenüber den vorausgegangenen festzustellen ist, auf einen an sich positiven Umstand zurückgeführt werden: Germi hat nicht mehr den speziellen Fall Siziliens im Auge, er zielt mit seiner Kritik allgemeiner auf italienische Verhältnisse. Aber der Eindruck einer gestalterischen Verflachung hat doch auch andere Ursachen. Das Lachen, das sich an der Entlarvung der falschen Ehrenmänner und Tugendbolde entzündet und bislang bei Germi der künstlerisch gefilterte Ausdruck der Empörung und des Abscheus war, droht hier zum hämischen Spott zu werden, der sich der Komplizität mit den gegeisselten Tatbeständen schuldig macht, weil diese ihm mehr Vorwand zur Schadenfreude als Anlass zur engagierten Kritik sind. Wer Germis frühere Filme kennt, wird zwar auch hier noch den Moralisten von satirischem Temperament ahnen können. Aber «Signore e Signori» weckt Zweifel an der künstlerischen Potenz dieses Temperaments, weil der Film bei der Anekdote verharrt und die mehr oder weniger böse Pointe um ihrer selbst, um des Publikumsgelächters willen zu suchen scheint. ejW

The flight of the Phoenix (Der Flug des Phoenix)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Aldrich Comp.; Verleih: Fox; Regie: Robert Aldrich, 1965; Buch: L. Heller, nach einem Roman von E. Trevor; Kamera: J. Biroc; Musik: F. De Vol; Darsteller: J. Stewart, R. Attenborough, P. Finch, H. Krüger, E. Borgnine und andere.

Das Grundmotiv wird in Literatur und Film immer wieder abgewandelt: Eine nach Charakteren, Typen und Berufen bunt zusammengewürfelte Gruppe von Menschen gerät durch einen Unfall — meist eine Flugzeugnotlandung — in eine Ausnahmesituation und muss sich darin bewähren. Dabei fallen dann die Masken gesellschaftlicher Konvention und die Menschen zeigen ihre wahre Natur. Dieses Motiv wandelt Regisseur Aldrich durch eine neue Akzentsetzung auf bemerkenswerte Weise ab: Von einem einsamen Ölfeld in der afrikanischen Wüste ist eine alte Transportmaschine mit zwölf Passagieren, Pilot, Funker und der Ladung aufgestiegen, gerät in einen Sandsturm und muss mit brennenden Motoren, 150 km vom Kurs entfernt, in der Wüste notlanden. Zunächst hoffen die Männer auf eine Suchaktion, aber langsam schlägt ihre Stimmung um — Hitze und Wassermangel beginnen sich auszuwirken. Da endlich errechnet der deutsche Techniker den rettenden Ausweg: Aus den Bestandteilen des Wracks und Ersatzteilen aus der Ladung liesse sich ein einmotoriger Zweisitzer konstruieren, auf dessen Flügeln auch die anderen Männer Platz nehmen könnten. Wirklich machen sich die völlig entkräfteten Männer ans Werk — gegen den Widerstand des Piloten, der als alter Praktiker von der Unmöglichkeit

eines solchen Versuchs überzeugt ist. Und sein Misstrauen scheint begründet, als Dorfmann unbefangen zugibt, dass er zwar Flugzeugkonstrukteur von Beruf, aber nur von kleinen Modellflugzeugen sei. Dennoch behält er mit seinen Berechnungen recht, und nach 17 Tagen erreichen die Überlebenden gegen alle Skepsis eine rettende Oase. – Ein reiner Männerfilm mit dem Charakter des modernen Abenteuers, wobei es diesmal besonders um die Präsentation eines modernen Typs, des Intellektuellen und Technikers, geht. Sein Gegenspieler ist der an seiner Verantwortung leidende Praktiker ohne Fantasie, der alle Schwierigkeiten erkennt und von vorneherein an allem zweifelt.
Dieser vordergründige Aufeinanderprall zweier gegensätzlicher Naturen vertieft sich im Hintergrund zur Auseinandersetzung zwischen dem Menschen mit seinen beschränkten Möglichkeiten und der Technik. Robert Aldrich gelang es, seinem Film eine starke innere Spannung und Überzeugungskraft zu geben. Aus dem Engländer des Romans hat er einen typischen Deutschen gemacht, der jede Situation von der Technik her zu meistern versteht. Dieser Mann und auch seine Leistung sind durchaus nicht unkritisch gesehen. Sein Versagen im menschlichen Sinn, sein eiskaltes Berechnen, auch des Sterbens, wird keineswegs vergötzt. – Mehr als ein guter Abenteuerfilm ist Aldrich freilich nicht geglückt – vielleicht hat er aber auch gar nicht mehr gewollt. Der Film ist ein wenig mit Nebenhandlungen überladen und zu lang, wird dafür aber nicht reisserisch. Aus den ausgezeichneten Schauspielern aber und dem eng begrenzten Spielraum holt Aldrich Beachtliches an Wirkung heraus. Fs

---

Go west (Der Cowboy) II. Für alle

Verleih: Monopol; Regie: Buster Keaton, 1925; Buch: R. Cannon, B. Keaton; Kamera: E. Lesley, B. Haines; Musik: K. Elfers; Darsteller: B. Keaton und andere.

Wenn Buster Keaton sich mit dem Wilden Westen beschäftigt, wird sein Western eine Komödie. Seine Humanität führt ihn in diesem Falle zu einer eigenen Art von Parodie über den Wildwesthelden. Wohl die erste von Format, unterscheidet sie sich wesentlich von den neueren, in denen die Amerikaner Abstand zu nehmen beginnen von ihrer beliebtesten Filmunterhaltung – und wohl auch von dem Mythos des amerikanischen Lebens, der dahinter steht.
Es fängt damit an, dass Buster auf der Fahrt in den Westen in einem Fass aus dem Güterwagen kollert: ein Hinweis, dass ihn gerade hier eine Aufgabe erwartet. Gleich bei der ersten Viehfarm wieder dasselbe. Eine Cowboyhose fliegt ihm vor die Füsse. Er gehorcht ohne Zaudern dem Anruf, der damit gegeben ist. Mutig stellt er seinen Mann. Die Kuh Giorgina allerdings, die er melken soll, zeigt sich ausserstande, auf seine blosse Aufforderung hin den Eimer mit Milch zu füllen. Im übrigen aber werden die beiden Freunde. Freunde in einer unwirtlichen Umgebung. Der Neuling von Cowboy wird von den zünftigen Kollegen nicht ernstgenommen. Die Tochter des Ranchbesitzers betrachtet ihn als Sonderling. Aber Buster geht unbeirrt seinen Weg. Und zuallerletzt ist er es, der die Viehherde – allerdings durch wie viele Gefahren und Zwischenfälle hindurch – in die Stadt bringt.
Die Wildwest-Parodien der letzten Jahre deuten, wie gesagt, auf ein Abstandnehmen von der Gattung hin. Sie melden, wie es anders schon der Edel-Wildwester getan hatte, einen tieferen Anspruch an. Die naive Darstellung und Verherrlichung der Besiedlungsgeschichte konnte, bei aller Vitalität des Genres, auf die Dauer nicht ohne Reaktion bleiben. Während nun aber die neueren Parodien meist ganz einfach in Ulk machen, durch bewusste Verprimitivierung der Typen und Situationen dem Western eine neue Chance der Unterhaltung abgewinnen wollen, hat Buster Keaton seinen Helden zum Exemplarfall seiner geistigen Welt werden lassen (man fragt sich bei der Gelegenheit, warum wohl Chaplin nie zu einer eigentlichen Wildwest-Komödie gekommen ist). Hier kann der kleine, für den Lebenskampf scheinbar so wenig gerüstete Mann die ganze Unbedingtheit seines Wollens, die Treue zu seiner Aufgabe, seine charakterliche Geradheit und seine Loyalität gegenüber allen

Geschöpfen offenbaren. Darin erweist sich schliesslich auch seine Überlegenheit. Sie erscheint nicht als persönliche Kraftleistung, sondern erfliesst aus der selbstverständlichen Annahme einer Situation und des in ihr gegebenen Auftrages. So führen schliesslich selbst untauglich scheinende Mittel zum Ziel. Es gelingt ihm, unter dem Spott zuerst, dann unter dem ungläubigen Staunen der Kollegen, die beiden Stiere mit dem roten Tuch in den Pferch zu bringen. Und die hornlose Giorgina setzt sich durch, wie er ihr — köstlicher Gag — ein Hirschgeweih aufbindet. Bei alledem ist Buster weder schlau noch gewandt zu nennen: seine Massnahmen erweisen sich als erfolgreich, weil er sich ganz auf die augenblicklichen Erfordernisse konzentriert und ohne Schonung der eigenen Kräfte seinen Anteil leistet. Er betrachtet dies als selbstverständlich und erwartet keine Auszeichnung dafür. Wie er zum Schluss, nach der gelungenen Aktion mit der Viehherde, vom Ranchbesitzer aufgefordert wird, einen Wunsch zu äussern, bittet er nicht um «sie» (die Tochter), sondern meint damit Giorgina, deren Solidarität im Kampfe er seinerseits belohnen will.
Mag auch die Handlung nicht sehr dicht komponiert sein und besonders der letzte Teil Wiederholungen aufweisen, so besteht doch genug Grund, den «Cowboy» der Vergessenheit zu entreissen, in die er geraten ist. Der Film stellt ein weiteres Zeugnis des durch seine unsentimentale Menschlichkeit fesselnden Buster Keaton dar.
SB

Tant qu'on a la santé II. Für alle

Produktion: CAPAC - Films d. l. Colombe; Verleih: Domino; Regie: Pierre Étaix, 1965; Buch: P. Étaix, Jean-Claude Carriere; Kamera: Boffety; Musik: J. Paillaud; Darsteller: P. Étaix, Denise Peronne, Vera Valmont, Janey, Massotier und andere.

Der französische Komiker Pierre Étaix und sein Freund und Produzent Paul Claudon scheinen sich entschlossen zu haben, uns in regelmässigen Abständen einen Spielfilm zu bescheren. Es fing 1962 an mit «Le soupirant». Der Film erhielt gleich den Prix Louis Delluc, einen Preis des OCIC, den Preis für den besten komischen Film an den Festivals von Moskau und Acapulco. Dann kam «Yoyo» (Preis des OCIC, Jugendfilmpreis).
«Tant qu'on a la santé» ist also bereits der dritte Langspielfilm. Hatte es sich bei den beiden früheren um «Geschichten» gehandelt, so versucht Étaix hier einen andern Aufbau: «Der Film ist in Wirklichkeit ein grosses burleskes Ballett, das wohl ein durchgehendes Thema, nicht aber eine eigentliche Geschichte aufweist. Im Mittelpunkt steht eine Person, die den Zuschauer vertritt, ohne bestimmte soziale Rangordnung (das schien mir hier nicht von Bedeutung zu sein).»
Das durchgehende Thema sind Übel und Ungereimtheiten des modernen Lebensbetriebes: Stadtlärm, Verkehrsschwierigkeiten, Massendasein, Hetze, Reklamesog, Freizeitrummel. Dem Hauptfilm wird der Kurzfilm «Insomnie» vorangesetzt, der bereits kurz nach «Le soupirant» entstanden war. Er zeigt, in Farben, wechselweise einen nächtlichen Leser und die Gruselgeschichte, die er liest. Hier, im Kurzfilm, ist Étaix zu Hause. Mit sparsamen Mitteln führt er uns den Alptraum des Schlaflosen vor. Der komische Effekt kommt durch die Gegenüberstellung der unheilschwangeren Gruselatmosphäre und der eigenen, banalen Situation zustande, in die der Leser von Zeit zu Zeit durch Geräusche zurückgeholt wird. Hier hält also ein Spannungsbogen das Ganze zusammen. Als charakteristisch für den Hauptfilm kann demgegenüber gelten, dass eine Sequenz (Kino) ursprünglich als Voranzeige für «Yoyo» gedreht worden war und, wenn auch keineswegs unpassend, einfach übernommen wird: Étaix baut wesentlich nur auf dem Gag, dem Bildwitz auf. Es gelingt ihm immer wieder, die Lage in optisch wirksamer Form zuzuspitzen. Mag man dabei die Kalkulation spüren, so lässt man sich doch gerne überraschen. Hinterher erst wird man sich bewusst, wie gut oft die Pointen zum Thema passen. Beispiel das zerbrochene Bild der Verlobten, das infolge der Erschütterung durch die Bohrhämmer in den Abfallkorb gefallen ist und dem Mädchen eine falsche Idee von der Haltung des Verlobten gibt.

Immerhin, Gags allein vermögen nicht auf Spielfilmlänge zu fesseln. Sie können sogar ein Gefühl der Überfütterung erzeugen. Étaix ist dieser Gefahr nicht ganz entgangen. Was als Kurzfilm bekömmlich gewesen wäre, wirkt hier gelegentlich forciert und zerdehnt. Er hätte wahrscheinlich doch mit Vorteil an eine wirkliche «Geschichte» gedacht und seinen Helden ein gut komponiertes Pensum absolvieren lassen. Wenn wir ihm trotz dieser Mängel bis zum Schluss treu bleiben, so aus Interesse an der Hauptgestalt selbst. Wir möchten einfach gerne wissen, was diesem arglosen, unbeirrbar eifrigen Zeitgenossen noch widerfahren wird. In der konkreteren Profilierung und Abrundung dieser Gestalt, so kann man vermuten, läge die Chance des begabten Autors, uns mit seinem so filmgerechten Humor weiterhin zu faszinieren. Man muss für ihn und für uns hoffen, dass es ihm gelingen werde. Die wirklichen Filmkomiker sind ja so selten geworden. Besonderes auch diejenigen, die, wie Étaix, so sauber zu unterhalten und ohne Zeigefinger uns etwas beizubringen vermögen. SB

Bibliographie

Max Frisch, Zürich-Transit, Skizze eines Films, edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, 76 Seiten, Fr. 3.60.

Max Frisch hatte im letzten Jahr mit einer umgearbeiteten Episode seines Romans «Mein Name sei Gantenbein» zum ersten Male für den Film arbeiten wollen. Das Vorhaben zerschlug sich aber, aus Krankheitsgründen der vorgesehenen Regisseure Leiser und Wicki. (Ein neuer Versuch wurde angekündigt. D. R.) In der Berliner Akademie der Künste stellte der Autor mit dem Protagonisten Ernst Schröder und andern Darstellern im März dieses Jahres das Drehbuch für den geplanten Film «Zürich-Transit» einem grösseren Publikum vor. Auf der einen Seite der Bühne skizzierte der Autor den Ablauf der Handlung und gab Regieanweisungen, auf der andern wurden Ausschnitte gespielt.
Der Suhrkamp-Verlag gibt nun den im Dezember 1965 geschriebenen Text — ein Libretto nennt ihn Frisch — heraus. Der Text verrät, mehr als andere von Dichtern verfasste Filmvorlagen, filmisches Sehen und filmische Gestaltungskraft.
Die Handlung: Ein Mann namens Ehrismann, der sich auf einer Flugreise befindet, erfährt aus der Zeitung, dass er einem tödlichen Autounfall erlegen sein soll — jemand hat seinen Porsche gestohlen und ist damit tödlich verunglückt. Am Tage seiner Beerdigung landet er in Kloten, eilt zum Krematorium, um den Irrtum richtigzustellen. Dort wohnt er seiner eigenen Bestattung bei und erlebt die bereits vollzogene Loslösung von seiner Umwelt. Mit Hilfe der Gantenbein-Formel «Ich stelle mir vor» wird die wachsende Einsicht in die Unmöglichkeit sichtbar gemacht, in den bisherigen Lebenskreis zurückzukehren. Ehrismann ist ein Fremder geworden, seine Verhältnisse «sagen ihm nichts mehr», die vorgestellten Begegnungen verlaufen negativ. Der Schluss der Filmskizze zeigt Ehrismann in seinem leeren Haus, unbeteiligt alle Zimmer durchwandernd; dann tritt er auf die Strasse hinaus und verliert sich im Dunkel der Nacht. hst

Zweites Vatikanisches Ökumenisches Konzil, Dekret über die publizistischen Mittel — Erklärung über die christliche Erziehung. Rex-Verlag, Luzern/München, 1966, 24 Seiten, Fr. 3.—.

Das vorliegende Heft der Reihe «Konzilsdokumente» enthält zwei Dokumente. Der Text der deutschen Übersetzung stammt von der Katholischen Internationalen Presseagentur (KIPA), der Verlag besorgte die Marginalien und ein Sachregister. Unnötig zu sagen, dass das Dekret über die publizistischen Mittel, zusammen mit