

Zeitschrift: Der Filmberater
Band: 25 (1965)
Heft: 2

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

Filme

Chalk garden (Das Haus im Kreidegarten)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und **Verleih**: Universal; **Regie**: Ronald Neame, 1964; **Buch**: J. M. Hayes; **Kamera**: A. Ibbetson; **Musik**: M. Arnold; **Darsteller**: D. Kerr, H. Mills, J. Mills, E. Sellars, E. Evans und andere.

In einem Landhaus an der englischen Kreideküste lebt ein junges, ungebärdiges Mädchen bei ihrer Großmutter, die sich strikte weigert, das Kind der Mutter zurückzugeben. Die alte Dame nämlich kann ihrer Tochter nicht verzeihen, daß sie aus Liebe ein zweites Mal geheiratet hat. Die bewußt betriebene Entfremdung verstärkt aber auch die Entwicklungskrisen des Kindes, das das Fehlen einer verständnisvollen Mutterliebe durch ein exzessives Verhalten gegenüber der Umwelt abzureagieren versucht. Der neuen Erzieherin gelingt es schließlich, die gegeneinander stehenden Menschen zu versöhnen, da auch sie seinerzeit in eine ähnliche tragische Vereinsamung getrieben wurde und deshalb als Mörderin vor Gericht stand. — Dem Film liegt ein Schauspiel von Enid Bagnold zugrunde, was auch durch den breiten Dialog zum Ausdruck kommt. Doch der Film behält Dichte und Spannung und zeichnet sich vor allem durch ausgezeichnete schauspielerische Leistungen aus. Der positive Wert des Streifens liegt in der Behutsamkeit, mit der die ganze Problematik der Vereinsamung von heranreifenden Kindern behandelt wird. Sicher fällt es nicht ganz leicht, die Allgemeingültigkeit der Fragen zu erkennen, zumal das Geschehen in einer gehobenen Gesellschaft angesiedelt ist, in der normale Alltagsorgen fehlen und in der deshalb familiäre Spannungen und Hysterien viel sorgsamer gepflegt werden können. Die Dichte der intelligenten Kammerspielhandlung erreicht aber eine starke Wirkung und kann Erwachsene und reifere Jugend zum Nachdenken anregen. Ausgezeichnet ist das Spiel von Deborah Kerr, die ihre Rolle mit äußerster Zurückhaltung gestaltet und gerade dadurch eindringliche Faszination erreicht. *

Signpost to murder (Wegweiser zum Mord)

III. Für Erwachsene

Produktion: Marten; **Verleih**: MGM; **Regie**: George Englund, 1963; **Buch**: S. Benson; **Kamera**: P. Vogel; **Musik**: L. Murray; **Darsteller**: J. Woodward, St. Whitman, E. Mulhare, M. Matheson und andere.

Dieser amerikanische Kriminalfilm ist zwar etwas bemüht kompliziert konstruiert, verblüfft aber mit einer überraschenden, doch logisch vorbereiteten Lösung, die dem Genre alle Ehre macht. Alex Forrester wurde in eine Anstalt für geistesgestörte Verbrecher eingewiesen, nachdem man ihn für schuldig befunden hat, seine Frau im Wahn getötet zu haben, er sich aber an nichts erinnern kann. Der behandelnde Arzt glaubt nicht daran, daß das Urteil zu Recht besteht. Aber seine Eingaben werden abgelehnt. Da erfährt Forrester

durch den Arzt von einem Gesetz, nach dem eine Wiederaufnahme des Verfahrens erforderlich sei, wenn ein entsprungener Häftling 14 Tage auf freiem Fuß gewesen ist. Es gelingt Forrester tatsächlich zu fliehen, und er sucht Unterschlupf in einer einsamen Mühle. Doch in der Nacht erblickt Forrester einen Toten auf dem Mühlrad. Es ist der Ehemann der Frau, die ihn verborgen hat. Forrester wird erneut verdächtigt . . . Die Motive als solche sind längst film- und vor allem romankundig, doch vermögen sie Freunde der Gattung dank einer recht ansehnlichen Verknüpfung und spannenden Zubereitung aufs neue zu fesseln. Die Liebesbegegnung zwischen Forrester und der ihn verbergenden Frau, die in anderem Zusammenhang zu Einwänden Anlaß geben könnte, dient hier – wie alle Einzelheiten der Handlung – nur dem kriminalistischen Versteckspiel. fd

La ronde (Der Reigen)

IV–V. Mit ernststen Reserven, abzuraten

Produktion: Hakim-Pathé; **Verleih:** Mon. Pathé; **Regie:** Roger Vadim, 1964; **Buch:** J. Anouilh; **Kamera:** H. Decae; **Musik:** M. Magne; **Darsteller:** J. C. Brialy, A. Karina, J. Fonda, M. Ronet, C. Spaak und andere.

Man hätte besser getan, Max Ophüls' geniale Verfilmung der Schnitzler-Novelle erneut herauszubringen, statt dem unentschiedenen, geschmacksunsicheren Vorläufer der Neuen Welle, Roger Vadim, eine Neuauflage des Stoffes anzuvertrauen. Vadims kommerzialisierte Einlassungen mit ätherischem Kitsch waren seit eh und je veraltet, bevor sie die Premiere erreichten. Zu filmhistorischer Bedeutung mag es allenfalls sein Film «Sait-on jamais?» bringen, aber auch dies nur auf Grund seiner kalkulierten CinemaScope-Photographie. Wer bislang wähnte, Vadim scheitere stets nur an seinen eigenen geistarmen Drehbüchern, wird durch den «Reigen» eines besseren belehrt. Diesmal schrieb kein Geringerer als Jean Anouilh die (durch die Synchronisation offenbar vergrößerten) Dialoge. Statt nun ihren ironischen Unterton, ihre nicht seltenen Anspielungen auf eine mit sich selbst beschäftigte, an Politik und Umwelt uninteressierte Gesellschaft optisch zu pointieren, setzt Vadim einmal mehr nur seinen höchstpersönlichen Hang zu pittoresk drapierter Amoral in Szene. Im Ergebnis laufen dann Dialog und Bild bestenfalls nebeneinander her, wenn nicht gar auseinander. Zugegeben: der schwülstige Ballast des Dekors, das selbstzweckhafte Spielen mit der Kamera und die gelegentliche Delikatesse der Farbgebung sind nicht ohne Reiz; doch erweist sich sehr bald als verhängnisvoll, daß sie nicht im Schnitzlerschen Sinne sublimiert sind. Bei Vadim gerät alles um etliche Grade zu deutlich, zu handfest, zu spekulativ. Der Liebesreigen wechselnder Partner, die sich für eine kurze Stunde begegnen, um in der nächsten Szene an einen neuen Liebhaber weitergereicht zu werden, wird hier zu einer puren Illustration sexueller Zügellosigkeit. Auch die Ironie des Dialogs fängt die mißliche Tendenz nicht auf, verleiht ihr eher in einzelnen Bemerkungen verschlimmernde Akzente. So erscheinen uns etwa die Glorifizierung des Dirnen-«Gewerbes» und die als selbstverständlich hingegenommene «Notwendigkeit» männlicher Erfahrungen vor der Ehe noch be-

dauerlicher als die Ausmalung der diversen Liebesgeplänkel, die sich freilich bisweilen auch in nicht gerade dezenter Naheinstellung vollziehen. Ev.

My Fair Lady

II. Für alle

Produktion und **Verleih**: Warner; **Regie**: George Cukor, 1963; **Buch**: A. J. Lerner, nach dem Bühnenstück «Pygmalion» von G. B. Shaw; **Kamera**: H. Strandling; **Musik**: F. Loewe; **Darsteller**: A. Hepburn, R. Harrison, W. Hyde White, S. Holloway und andere.

Der Phonetikprofessor Henry Higgins bemerkt unter den Menschenmassen des Cockney-Milieus die auffällig ordinäre und originelle Aussprache des Blumenmädchens Eliza Doolittle, trifft darauf seinen Kollegen Oberst Pickering, mit dem er scherzend wettet, er könne mit Hilfe seines Sprachlehrens aus diesem Rinnsteingeschöpf eine vollendete Dame der Gesellschaft machen. Eliza selbst glaubt es und verlangt bei ihm Sprechunterricht, den er ihr erteilen will, wenn sie sich all seinen Forderungen widerspruchslos fügt. In tage- und nächtelanger mühseliger Arbeit erwirbt sich Eliza ein Konversationsrepertoire mit ein paar, in säuberlicher Diktion gesprochenen Sätzen über das Wetter und über die Gesundheit, mit denen sie bald darauf beim Pferderennen von Ascot teils Bewunderung, teils Entsetzen erregt. Auf dem königlichen Ball wünscht der Prinz mit ihr zu tanzen und lenkt damit die neidischen Blicke der übrigen Ballteilnehmer auf die Lady, die sie geworden ist. Nach Hause zurückgekehrt, wird sie inne, daß sie dem Professor ob der eingegangenen Wette zum Versuchskaninchen geworden ist. Er scheint vergessen zu haben, daß auch ein Blumenmädchen eine Seele besitzt. Um so größer ist ihre Überraschung, als ihr der Junggeselle einen Heiratsantrag macht, den sie selbstverständlich abschlägt. Sie will auf den Markt zurückkehren und dort wieder Blumen verkaufen. Doch beide haben sich dermaßen aneinander gewöhnt, daß ihr die Tränen in die Augen steigen und sie mit ihrem fraulichen Gespür diesen alten Jungen versteht, der nur seine Haltung bewahren möchte, als er zu ihr aufseufzt: «Elisa! Wo, zum Teufel, sind meine Pantoffeln?» und sich behaglich in den Lehnstuhl zurücklehnt.

Frederik Loewes Musik ist schwungvoll und melodisch, sie stellt keine hohen Ansprüche an die Zuhörer, sie geht ein, denn sie spricht das Gemüt an. Und im Kino, wo mich doch niemand sieht, läßt sich's so selig lächeln und süß strahlen, wenn ich Du-auf-Du mit meiner Lady weile ... — Die Dekors und Kostüme von Cecil Beaton, der auch die Bühne am Broadway geschaffen hat, sind von auserlesenem Geschmack: weder zu naturalistisch noch zu sehr stilisiert, so daß die Kunstillusion, in welcher nichts wirklich und nichts unwirklich ist, bestehen kann. Sie lassen das Ganze in jener zauberhaften und menschlich befreienden Schwebelage, die verwandt ist mit der Welt des Märchens, das man ja auch glaubt und doch nicht glaubt. — George Cukor versucht zweimal eine Stilisierung, mit der er uns leider unsanft aus diesem schönen Traum aufweckt: beim Ascot-Rennen und bei der Marktszene, wo beide Male mit erstarrenden Aufnahmen ein an sich witziger Verfremdungseffekt erzielt wird, der

aber, weil er nicht zum Stil des Ganzen paßt, fremdkörperhaft stört. — Audry Hepburn bezaubert im zweiten Teil durch das nuancierte Spiel und ihre menschlich-feine Persönlichkeit, so daß man kaum merkt, wo Lady Audry beginnt und Lady Eliza aufhört: Darstellerin und Dargestellte sind eins. Als Blumenmädchen hingegen überzeugt sie nicht völlig: sie tut ordinär, ist es aber nicht. Ihre Partner: Rex Harrison als Professors Higgins, Wilfried Hyde White als Oberst Pickering und der 75jährige Stanley Holloway als ihr Vater, sind schlechthin unübertrefflich. — Dieses Filmmusical, das die in Zürich gezeigte Berliner Bühneninszenierung übertrifft, bietet als brillante Oberflächlichkeit, die es ist, echte Unterhaltung. hst

En compagnie de Max Linder II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Les Films Max Linder; **Verleih:** Parkfilm; **Zusammenstellung:** Maud Linder; **Musik:** G. Calvi; **Darsteller:** Max Linder und andere. Kommentar von René Clair.

Max Linder (eigentlich Gabriel Leuveillée, geboren 1883 in Saint-Loubès bei Bordeaux) ist der erste große Komiker der Filmgeschichte. Er hat, wie das ausdrückliche Zeugnis von Chaplin («Er war mein Meister») und die Geschichte der Komödie und des Gag beweisen, die Entfaltung des Films mitbestimmt. Er selber ist der Hauptschöpfer von mehreren hundert Filmen, die in den Jahren 1905 bis 1925 entstanden sind. Im Jahre 1925 hat Max Linder, gemeinsam mit seiner noch nicht zwanzigjährigen Frau, sich in einer Nervenkrise das Leben genommen. Maud, die Tochter aus dieser Ehe, läßt uns heute durch die von ihr besorgte Film-Montage das Genie ihres Vaters neu entdecken. Es handelt sich bei dieser Montage um insgesamt vier Teile. Zuerst werden wir anhand einer Retrospektive über die Entwicklung des Autors, wie sie sich im Stummfilm darstellt, in die Atmosphäre des beginnenden 20. Jahrhunderts zurückversetzt. Dieser Teil geht über in den 1921 entstandenen «Soyez ma Femme» (Max verliebt sich in ein Mädchen, für das seine Mutter bereits einen andern Partner bestimmt hat). Dieses Werk wiederum wird hineingeführt in «Sept ans de malheur», die Geschichte des mit tausend widrigen Situationen kämpfenden Freiers. Der letzte Teil ist die komödiantische Nachbildung der Erzählung «L'étroit mousquetaire» von Alexandre Dumas.

Kann im letzten Teil noch verhältnismäßig leicht gesehen werden, woraus der komische Effekt sich ergibt: aus der blitzschnellen Reaktion des Helden und aus seinen tollkühnen Einfällen — und im besonderen dann noch aus den köstlichen Anachronismen (Richelieu telephonierte, die Königin tippt auf der Schreibmaschine usw.) —, so bleibt uns bei den andern Werken zuletzt nichts weiter an Erklärung als der Hinweis auf die unerklärliche Ausstrahlung des komischen Genies, das Max Linder war. Freilich ist vorher auf die Fülle von Gags hinzuweisen, auf die herrliche Szene etwa vor dem — gar nicht vorhandenen — Spiegelglas, dessen Spiegelung durch die genaue Gegenbewegung eines Doppelgängers ersetzt wird. Aber das bezeichnende Merkmal dieser Filme Max Linders ist, wie in den Werken Chaplins, die Kontinuität und Dichte

des Komischen. Liegt es an der Montage? Nein, sie ist gerade so gut (und das bedeutet allerdings viel), daß man sie in der Regel nicht realisiert. Es kann nur darin liegen, daß ein Urtalent, sobald es sich zeigt, in Bann schlägt. Daher kommt es auch, daß die Filme Linders unverbraucht und zeitlos aktuell wirken, wie es nur die besten Werke der heutigen Produktion sein können. Darin auch verbirgt sich das Geheimnis, daß Max Linder nicht für ein spezielles Publikum da ist. Jeder kann dazugehören. Jeder, der das Kind in sich noch nicht vergessen hat, das mit dem Genie auf Du und Du steht. SB

The carpetbaggers (Die Unersättlichen)

IV. Mit Reserven

Produktion: Paramount; **Verleih:** Star; **Regie:** Edward Dmytryk, 1963; **Buch:** nach dem Roman von Harold Robbins; **Darsteller:** G. Peppard, A. Ladd, B. Cummings, A. Moore, M. Hyer, E. Ashley, C. Baker und andere.

Während gut zwei Stunden folgt der Zuschauer einem Amoklauf, der die wirtschaftliche oder moralische Erledigung einer ansehnlichen Zahl von Opfern zum Erfolg hat. Dann präsentiert ihm der Film ausführlich die Erklärung respektive Entschuldigung für das Gezeigte: Jonas Cord junior leidet unter Komplexen. Aha, sagt sich der Zuschauer beruhigt, darum also! Anders wären soviel Geschäftstüchtigkeit und Erfolg nicht hinzunehmen, dürfte aber auch eine so unmoralische Figur nicht auf die Leinwand gebracht werden. Unmoralisch ist nämlich das Betragen dieses Cord in jeder Hinsicht. Er begnügt sich nicht mit gewöhnlichen Saufereien und Frauengeschichten, sondern weiß aus allem noch ein gutes Geschäft zu machen. Aus seinen Geliebten beispielsweise, indem er sie öffentlich zur Schau stellt – im Film. Cord ist sozusagen der Erfinder der Leinwand-Sexbomben. Ist es nicht erstaunlich, daß Hollywood seine Praktiken in einem Film zur Darstellung bringt, also quasi hinter die eigenen Kulissen leuchtet? Das Erstaunlichste daran ist freilich: «Die Unersättlichen» huldigt selbst den gleichen Praktiken, stellt ausgiebig Blößen zur Schau – und hat die Unverfrorenheit, das Ganze als eine Art Selbstkritik zu verkaufen!

Dem Film liegt ein Bestseller-Roman von Harold Robbins zugrunde, der eine Chronik der Profiteure und Geldmacher sein will, eine Art Skandal-Chronik – als solche ist er zum Verkaufsschlager geworden –, die mindestens eine Eigenschaft für sich in Anspruch nehmen kann: sie kennt kein Ding, das sie nicht gerade heraussagen könnte. Die Verfilmung hält sich in der Handlung vorerst eng an die Vorlage. Ihr trocken-brutaler Ton findet sich wieder im Dialog und in der knappen Fassung der Episoden, die den flüssigen Ablauf des Ganzen sicherstellt. Im Widerspruch dazu tendiert die große Form – Breitleinwand, Farben, Kulissenaufwand – unwillkürlich zur Show hin. Erst recht ergibt die Umsetzung ins Bild bei jenen Teilen, die das sexuelle Verhalten des Helden zum Gegenstand haben, die gewohnten erotischen Einlagen. Daß die Reklame den Film gänzlich auf diese festlegt, entzieht ihm übrigens den letzten Rest an Glaubwürdigkeit.

Die Promptheit, mit der am Schluß die psychologische Explikation geliefert

wird, kann nicht überraschen. Ihre Aufgabe ist es offensichtlich, das Vorausgegangene zu legitimieren: Cord leidet eben an seinem gestörten Verhältnis zum Vater. Glaubwürdiger wird dadurch freilich die erfolgreiche Laufbahn des Helden nicht. Und wenn er sich gar am Schluß bekehrt, reumütig zu Frau und Tochter zurückkehrt, so ist das zwar rührend – aber unwahr. Darin bleibt der Film nun auch hinter seiner Vorlage zurück, der man wenigstens den Verwurf der Verlogenheit nicht machen kann. ejW

Kurzfilmhinweise

Ramuz – passage d'un poète

Art: Dokumentarfilm, Tonfilm, schwarz-weiß; 297 Meter, 27 Minuten; Produktion: Actua-Films; Realisation: Alain Tanner, 1961; Musik: Jacques Olivier; Kamera: Fernand Reymond, Adrian Porchet; Szenario: Frank Jotterand; Verleih der 16-mm-Lichtton-Kopie: Schweizer Schul- und Volkskino, Erlachstraße 21, 3000 Bern, Bestellnummer 6292, Fr. 19.80 und Spesen.

Inhalt: Ein Dichterporträt ganz eigener Art stellt dieser Film dar. Er erzählt das Leben Charles-Ferdinand Ramuz', der 1878 in Lausanne geboren wurde, entscheidende Studienjahre in Paris verbrachte und sich 1914 in seiner Heimat niederließ, wo er von 1930 bis zu seinem Tode 1947 bewußt einsam in Pully lebte. Nicht die Tatsächlichkeit der biographischen Daten bildet den Mittelpunkt des Films, sondern die innere, durch das Wort des Dichters erschaffene Welt. Heraufbeschworen wird sie in uns durch die Bilder der Erde, des Wassers und des Berges, der Weinbauern, der Fischer und der Bergbauern, die Schauplätze und Hauptfiguren seiner Romane.

Gestaltung: Es ist dem jungen Alain Tanner, der in der Gruppe des Free Cinema in England gearbeitet und sich einen guten Namen gemacht hat, gelungen, den literarischen Stil seines Landsmanns in einen filmischen zu übersetzen (vgl. Tanners *Les Apprentis*, FB 64/7). Der Filmtitel nimmt Bezug auf das Werk «Passage du poète». Dort steht im siebten Kapitel zu lesen: «Nous, on est comme le soldat, le soldat se bat pour se battre. On est comme une mère, on est comme une mère avec son enfant: ça ne lui fait rien qu'il soit mal fait; plus il est mal fait, plus elle se donne de peine pour lui, plus elle l'aime; elle lui donne tout, sans rien demander. Parce qu'elle est payée de l'aimer.» Klar und anschaulich, sachlich, prägnant und bedächtig ist der Stil Ramuz' – ist auch der Stil Tanners: nirgends gefühlvoll verspielt oder aufbausend dramatisiert. – Die Kameraleute haben diese Art übernommen und mitgeholfen, gerade weil sie nicht «in Kunst machen» wollten, sondern schlicht und sachlich den Gegenstand «zu Worte kommen» ließen. – Für den meditativen Charakter sind Montage und Musik mitbestimmend. Das Wiederholen gleicher oder ähnlicher Einstellungen und Bilder erinnern an ein fernes Psalmodieren, an das leise Murmeln einer Litanei. – Die gesamte filmische Verwirklichung steht im Dienste des Dichters.

Gehalt: Im 1923 erschienenen «Passage du poète» sieht Ramuz den ‚Dichter‘ in jedem, der seine Arbeit mit Liebe und Meisterschaft verrichtet. So wird ein Korbflechter, der seinen Arbeitsplatz mitten in einem Weinbauerndorf aufschlägt, durch das ruhig-wissende Gebärdenspiel seiner Hände zum verklärenden Mittelpunkt des Ortes und gibt so unbewußt auch der harten Arbeit des Winzers ihren Sinn» (W. Günther). B. Voyenne betitelt ein Werk über den Waadtländer Dichter «C.-F. R. et la sainteté de la terre», womit dessen Grundauffassung ausgesprochen ist: die Gesundheit und die Gutheit der Erde (verwandt mit der «heilen Welt» Bergengruens). Diese Welt kennt den Mann, der kämpfend das Leben erhält, und die Mutter, die liebend das Leben «heiligt»: «Wie Soldaten sind wir, wir kämpfen um des Kampfes