**Zeitschrift:** Der Filmberater
**Herausgeber:** Schweizerischer katholischer Volksverein
**Band:** 26 (1966)
**Heft:** 2

**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:** 11.07.2025

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

bemerkt wurde, ist das einerseits zufallsbedingt. Anderseits aber scheint diese Tatsache auch etwas Symptomatisches an sich zu haben.
«Lassie» an zweiter Stelle sagt uns, dass unsere Jugendlichen doch noch Kinder sind, die durch ein gutes Jugendprogramm angesprochen und durch Fernseherziehung gebildet werden können. Die Bereitschaft zum Gespräch (aus dem Wunsche, das Gesehene zu verarbeiten) verspricht einen guten Boden für diese Erziehung.

Zahlenmaterial: Paul Hasler / Kommentar: Sr. Pia Dürst

# Filme

**Ship of fools** (Das Narrenschiff) III. Für Erwachsene
Produktion und Regie: Stanley Kramer, 1965; Verleih: Vita; Buch: Abby Mann, nach dem Roman von K. A. Porter; Kamera: E. Laszlo; Musik: E. Gold; Darsteller: V. Leigh, O. Werner, J. Ferrer, H. Rühmann, S. Signoret, L. Marvin und andere.
Ein Bild der Gesellschaft zu malen, die in ihrer Engstirnigkeit und Ich-Bezogenheit, aber auch in ihrer Kleingeistigkeit nicht fähig war, der gefährlichen Ideologie des Nationalsozialismus geistig kraftvoll entgegenzutreten, ist ein grossartiges Thema. Katherine Anne Porter versuchte es in jahrzehntelanger Arbeit, angeregt durch ihre persönlichen Erlebnisse auf einem deutschen Passagierdampfer im Jahre 1931. Stanley Kramer, den immer wieder die grossen menschlichen Themen zur filmischen Gestaltung anreizen, glaubte an diesem Stoff nicht vorbeigehen zu dürfen und griff damit – nach «Urteil von Nürnberg» (FB 1/62) – zum zweitenmal ein deutsches Thema auf. Hatte er – ebenfalls mit Drehbuchautor Abby Mann – zunächst das Ende des Ungeistes aufgezeigt, spürt er nun seinen Quellen nach. Dabei tritt er den Deutschen mit einer Loyalität entgegen, die beinahe geschichtsverfälschend wirkt. Die antideutschen Ressentiments, die den 1962 veröffentlichten Roman der alternden Porter kennzeichneten, sind fast völlig ausgeräumt. Die Vertreter des deutschen Volkes, die ins Bild treten, sind trotz einzelner negativer Züge insgesamt erträgliche Zeitgenossen, wenn man von dem antisemitischen Verleger Rieber absieht. Im Hintergrund allerdings schimmert ein Ungeist auf, der die kommende Barbarei zumindest in undeutlichen Konturen erahnen lässt. Die Ideologie der Herrenrasse, die selbst Lebensgefährten von Nichtjuden bedroht, wird freilich nur unvollkommen von dem bieder-gutgläubigen Juden Löwenthal widerlegt, der sich in erster Linie als Deutscher, dann erst als Jude fühlt. Er ist von Stolz über die Auszeichnung mit dem Eisernen Kreuz erfüllt. So harmlos wie bei Kramer waren auch 1933 – in das Jahr der «Machtergreifung» verlegt er die Handlung – die Auseinandersetzungen nicht mehr.
Romanautorin wie Regisseur verwendeten viel Kraft und Zeit auf die Schilderung der Charaktere bis in verfeinerte Einzelbeobachtungen. «Ein Schiff voll Narren» nennt Karl Glocken, ein Liliputaner mit durchgeistigtem Kopf, mit feiner Menschenkenntnis die Gesellschaft. Kapitän Thiele (Charles Korvin) ist ein Zyniker, der seine Passagiere und ihre persönlichen Probleme nur verachtet. Sein Schiffsarzt (Oskar Werner) ist trotz äusserer Gelassenheit innerlich zerrissen und scheitert an der Liebe zu einer rauschgiftsüchtigen spanischen «Condesa» (Simone Signoret), die ihrerseits an der unmenschlichen Behandlung ihrer Plantagearbeiter zerbrach. Personifizierte Widerwärtigkeit ist der Verleger Rieber (José Ferrer), der seine Kabine ausgerechnet mit dem Juden Löwenthal (Heinz Rühmann) teilen muss. Die gerade geschiedene Mary Treadwell (Vivien Leigh) sucht ein Abenteuer, vor dem sie dann doch zurückschreckt, während ein junges Künstlerpaar (Elizabeth Ashley und George Segal) versucht, durch die erzwungene Trennung in verschiedenen Kabinen zu prüfen, ob an ihrer Zuneigung «ausser Sex was dran ist». Wenig profiliert zeigt sich zunächst der Kaufmann Freytag, der dann aber in plötzlicher Anwandlung eines Schuldgefühls leidenschaftlich seine jüdische Frau verteidigt, obwohl er sie auf Drängen seiner Firma verlassen hat. Das alte Ehepaar setzt zwar wie selbstverständlich seinen grässlichen Hund an den gemeinsamen Tisch, duldet aber keinen Nichtarier daran. Eine spanische Tanzgruppe, deren weibliche Mitglieder nicht nur vom Tanzen leben, und 350 spanische Plantagenarbeiter im Zwischendeck, denen die

Zuckerkrise in Kuba ihre Arbeitsplätze nahm, runden die «Narren» auf der «Vera» ab. Jeder einzelne ist und alle zusammen sollen sein Spiegelbild einer Gesellschaft, die mit sich selbst so befangen ist, dass sie der «Heilslehre» des Nationalsozialismus nichts entgegenzusetzen hat.
So sehr die Einzelschicksale zum Teil anrühren, vor allem durch die darstellerische Dichte, so wenig aber sind sie in eine dramaturgische Harmonie miteinander gebracht. Sie laufen nebeneinander ab, ohne aufeinander zuzustreben. Die Schlussszene in Bremerhaven ist Symbol für das gescheiterte Bemühen Kramers: Die Weggefährten laufen so auseinander, wie sie der Zufall zusammengeführt hat. Aber auch dies ist charakteristisch für die Mentalität des Films: Der bucklige Glocken erinnert noch einmal daran, alle seien Narren, und mahnt den Zuschauer, sich selbst nicht auszunehmen. Was ausgesagt werden soll, ist alles überdeutlich gesagt, dick aufgetragen, teilweise klischeehaft. Darunter leidet der Wirklichkeitsanspruch. Darum ist «Das Narrenschiff» kein grosser Wurf, aber immerhin ein interessanter Film, der ein deutsches Thema aufgreift und seiner darstellerischen Leistungen wegen bestehen kann. WB

---

**Jour de fête** (Tatis Schützenfest) II. Für alle
Produktion: Fred Orain; Verleih: Idéal; Regie: Jacques Tati, 1948/1963; Buch: Jacques Tati, Henri Marquet; Kamera: Jacques Mercanton; Musik: Jean Yatove; Darsteller: J. Tati, G. Decomble, P. Frankeur, S. Relli, M. Vallé und die Einwohner von Sainte-Sévère.
Unser Film ist die Neufassung des 1948 entstandenen ersten Langspielfilms von Jacques Tati, der ergänzt wurde durch eine beim Umkopieren bewerkstelligte Tönung einiger Szenen; durch Handkolorierung der Trikoloren, Girlanden, Lampions und Luftballone, der Farbpalette einer Knopflochblume, eines erleuchteten Fensters, des Schlusslichts eines Fahrrads und eines Pferdchens; durch eine neue Tonspur sowie durch eine (überflüssige) Rahmenhandlung, in der ein Maler gezeigt wird, der ins Dorf kommt und dem Feste beiwohnt. Diese Änderungen aus dem Jahre 1963 stehen indes in engstem Zusammenhang mit der Entstehung des Werkes. «Jour de fête» wurde nämlich als Farbfilm gedreht, das Negativmaterial konnte aber aus technischen Gründen nicht farbig entwickelt werden, so dass Regisseur und Produzent eine Schwarz-weiss-Kopie in den Verleih geben mussten. Tati dazu: «Ich hatte versucht, dem Film das naive und altmodische Aussehen von Epinalbildern mit ihren frischen und fröhlichen Farben zu geben, und wir unternahmen die grössten Anstrengungen, um diesen Effekt zu erzielen.» Ein kleines Stück ist der Schöpfer mit seiner Neubearbeitung dem ursprünglich Geplanten näher gekommen. Wesentliches wurde nicht geändert: «Jour de fête» ist und bleibt weniger exakt komponiert als «Les vacances de Monsieur Hulot» und «Mon oncle», kann hingegen als liebenswürdigeres und poetischeres Werk weiterhin viel Freude bereiten.
Kirmes in Sainte-Sévère! Wagen, Zelte und Buden stehen auf dem Dorfplatz, ein Karussell wird aufgestellt, ein Fahnenmast herbeigebracht, Girlanden und Lampions aufgehängt. Alles ist mit Aufrüsten beschäftigt, als der Dorfbriefträger mit dem herabhängenden Schnurrbart, in seinen weiten Pumphosen und mit der abgewetzten Posttasche, steil aufgerichtet, auf seinem uralten, hochbeinigen Fahrrad sitzend, auffährt. Den Fahnenmast richtet er, ganz «mon général», allein auf, nachdem es die Männer des Dorfes miteinander nicht zustande gebracht haben. Voilà, c'est ça. François ist überall tüchtig und wichtig, überall der Liebe und des Spottes Ziel. Weiss Gott, er ist komisch!
Welches ist nun die spezifische Art der Komik von Tati? — Sie ist, erstens einmal, ausgesprochen filmisch, sie drückt sich mit den Mitteln des Filmes aus, mit dem Bild, weshalb der Streifen auch ohne Untertitel und ohne Synchronisation auskommt, und mit dem Ton, weniger der Sprache und dem Dialog, weshalb er auch ein «film sonore» und nicht ein «film parlant» genannt wird. Dann ist der freundlich-vertrottelte, naive, doch mit Bauernschläue begabte Sonderling, den Tati selbst darstellt, sowie das ganze heitere Panorama dörflichen Lebens eine treffliche Schau jener Komik, die das gewöhnliche Leben in sich birgt. Drittens scheint der Kampf mit den

Dingen und Lebewesen (Bienen, Fahnenmast, Fahrradlenker, Pferd) bei ihm nie ein diabolischer, sondern stets ein heiterer zu sein, ein Spiel, ein Schabernack, die man sich nicht glücklich-überstanden, sondern ewig-fortgesetzt wünscht. Immer wieder fällt auch das unerwartete Verhalten der Dinge auf (bei der Bahnschranke, beim Besteigen des Velos im Rausch) und das Nicht-Einsetzen eines zu erwartenden Ereignisses (beim Abstempeln der Briefe auf der Ladeklappe des fahrenden Lastwagens). Endlich ist seine Komik charakterisiert durch die Kombination (der Doppelgang beim Abbiegen des Postboten nach links, nachdem er die rechte Hand herausgehalten hat, was zwei Autos veranlasst, in einen Strassengraben einzulenken) und die Wiederholung der Gags (die Biene überfällt nicht nur François ein zweites Mal, sondern ebenso einen Bauern und eine Musikkapelle).
Die Komik Tatis entsteht — wenn wir obige Charakteristika zusammenfassen — aus einer Mischung von Beobachtung und Konstruktion. Und dabei bedeuten ihm seine Gags nicht Nummern oder Attraktionen, sondern in Raum und Zeit verdichtete Situationen. Der ganze Film und der einzelne Gag basieren auf demselben Element: den kleinen Partikeln entdeckter Wahrheit, die aufleuchten, wenn man sie freilegt. Deshalb hat man wohl auch «Jour de fête» mit «Ladri di biciclette» verglichen. Beide zeichnet dieselbe Beobachtung des Alltäglichen aus. Tatis Filme sind Reisen ins Unbekannteste, in unsern Alltag.
Der Titel «Jour de fête» scheint für das Auffinden der künstlerischen Welt Tatis wegweisend, geradezu symbolisch. Doch darf er in diesem Fall nicht mit «Tatis Schützenfest» wiedergegeben werden, sondern muss auf seine Grundbedeutung hin befragt werden. «Jour» als Gegensatz zur Nacht und zum Dunkeln: die Helle, das Gute. Französische Kritiken sprechen daher immer wieder von «hilarité». Nicht unbedeutend erscheint in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass in keinem der drei Filme eine wirklich böse Figur auftaucht, was wohl noch stärker auffällt, wenn wir sie Filmen von Chaplin und Keaton gegenüberstellen. Die Charlot-Streifen bestehen im Wesentlichen aus nichts anderem als dem fortwährenden Kampf zwischen Gut und Bös, und in den Filmen Busters erscheint überhaupt die ganze Welt, in die hinein er gestellt wird, als widerwärtig und bös. Diesen gegenüber ist die Welt Tatis «fête» — das Wort in seinem tiefsten Sinn verstanden: wie beim Fest gibt es auch hier auf die Fragen «Warum?» und «Wozu?» nur die eine, Welt und Dasein bejahende und liebende Antwort: «Es ist gut, zu sein.»
Daran ändert auch der zweite Teil nichts, in welchem (äusserlich betrachtet) das Festliche übertönt wird durch die «rapidité», die François in einem Dokumentarfilm über das amerikanische Postwesen gelernt hat und die er nachzuahmen versucht, bis ein kühles Bad ihn endlich wieder zu sich bringt. All dieses Rasen um die Zeit, das in einem Bauerndörfchen wie Sainte-Sévère als unsinnig erscheint, enthüllt sich als eine weitere, in Form einer Umkehrung vorgebrachte Ent-hüllung eines Stückchens Wahrheit, eines Fleckchens «heiler Welt». André Bazin meint wohl dasselbe, wenn er schreibt: «Comme tous les grands comiques, avant de nous faire rire, Tati crée un univers.» hst

---

**Heidi** I. Für alle, auch für Kinder

Produktion: Sascha; Verleih: Monopol; Regie: Werner Jacobs, 1965; Buch: nach Johanna Spyri; Kamera: R. Angst; Musik: Franz Grothe; Darsteller: E. M. Singhammer, G. Mittermeyer, G. Knuth, M. Trooger, M. Haagen und andere.
Johanna Spyris «Heidi», das noch immer zu den klassischen deutschsprachigen Kinderbüchern zählt, wurde erstmals 1937 in Amerika mit dem Kinderstar Shirley Temple auf die Leinwand gebracht. 1952 schuf Luigi Comencini für die Praesens den ersten schweizerischen Heidi-Film. Unter seiner Regie spielten unter anderen Heinrich Gretler als Almöhi, Elsie Attenhofer als Dete, der begabte Thomas Klameth als Geissenpeter und die liebreizende, aber zu wenig frei agierende Elsbeth Sigmund als Heidi. Die Rekord-Besucherzahlen und die begeisterte Aufnahme des Films auch im Ausland sind an sich noch kein Beweis für Qualität. Doch durfte, unabhängig vom Erfolg, der erste Teil der Verfilmung, «Heidi», tatsächlich in seiner Art als gelungen bezeichnet werden. Der zweite Teil, «Heidi und Peter» (Regie Franz Schnyder, 1955),

brachte neben der Farbe — wohl mitbedingt durch die Dürftigkeit des noch verbleibenden Stoffes — auch Heimatfilm-«Dramatik» und Kabarettistik. In einer weiteren, diesmal österreichischen Verfilmung, amtet Werner Jacobs als Regisseur. Er ist bekannt durch zahlreiche, meist harm- und belanglose Streifen, darunter mehrere Musikfilme mit V. Torriani, P. Alexander, F. Quinn, C. Valente, C. Froboess und anderen. Da der Vorspann zum Heidi-Film verkündet: «Frei nach Johanna Spyri», ist nichts einzuwenden gegen Abweichungen von der Vorlage, soweit sie psychologisch glaubwürdig wirken (zum Beispiel die Heilung Klaras). Die Rolle des Heidi spielt die achtjährige Eva Maria Singhammer, Töchterchen eines bayrischen Skiliftbesitzers — also ebenfalls ein Kind aus den Bergen, aber ein recht forsches, aus der heutigen Zeit, das nicht so recht zum Heimwehkind Johanna Spyris passen will: weder tiefer von Trennungsschmerz erfüllt noch desorientiert durch die Grosstadtatmosphäre. Die Darsteller zeigen im allgemeinen wenig Profil, hüten sich anderseits aber auch vor groben Übertreibungen. Landschaftliche Schönheiten bilden den naturgegebenen Dekor für die Szenen in der Schweiz; Almhütte und dörfliches Wohnen sind auf dezenten Heimatstil poliert; im Hause des Konsuls Sesemann ist Gelegenheit, Wohlstandsgepflegtheit zu dokumentieren. Ausländische Schauspieler bemühen sich, «schweizerisches» Hochdeutsch zu sprechen. Beim Versuch der Modernisierung des Stoffes spürt man kaum mehr etwas von der religiös-erbaulichen Note, welche für Johanna Spyri wesentlich gewesen war. Die einfache Darstellungsweise macht es einem kindlichen Publikum leicht, den Zugang zu der von liebenswürdiger Grundhaltung getragenen Geschichte zu finden. Der Erwachsene müsste mehr Ansprüche stellen an eine befriedigende Übertragung des Buches. MR

---

**Il compagno Don Camillo** (Genosse Don Camillo) III. Für Erwachsene
Produktion: Federiz, Franco-London; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Luigi Comencini, 1965; Buch: Benvenuti, De Bernardi, nach Giovanni Guareschi; Kamera: A. Nannuzzi; Musik: A. Cicognini; Darsteller: Fernandel, G. Cervi, S. Urzi, G. Granata und andere.

Freilich, die Leute lachen. Sie tun es ganz ordentlich. Also könnte auch der Film ganz in Ordnung sein. Aber lachen sie von Herzen? Natürlich spielen Fernandel und Gino Cervi ihre Rolle. Sie machen's nicht übel; und hie und da gelingt Fernandel auch eine Geste, ein Zwinkern, bei dem man den Eindruck gewinnt: das wäre jetzt Don Camillo. Aber sind beide von innen her überzeugt und darum auch überzeugend? Jedenfalls wird der Leser des dem Film zugrundeliegenden Buches von Guareschi zwar auch an der einen oder andern komischen Stelle lachen — warum sollte er ein Spielverderber sein. Aber über dem Film als ganzem wird ihm das Lachen vergehen. Denn aus einer Geschichte, die eine karikaturhafte, aber echte Auseinandersetzung mit dem russischen Kommunismus war, hat der Film einen harmlosen dörflichen Schwank gemacht, mit etwas italienischem und russischem Kulissenzauber.

Der äussere Verlauf ist allerdings (abgesehen vom im Film sehr breit dargestellten Anfang) weitgehend gleich. Peppone fährt mit zehn italienischen Kommunisten für ein paar Tage nach Russland; und Don Camillo fährt als einer der Genossen mit. Dabei erleben sie untereinander und mit der russischen Umwelt jene für Guareschi eigentümlichen Abenteuer. Dadurch gelingt es Don Camillo, seinen Genossen die italienischen Augen zu öffnen und den kommunistischen Star zu stechen. Hinter dieser oberflächlichen Ähnlichkeit liegt indes eine viel grössere Unähnlichkeit der Situation, der Charaktere, und vor allem des Anliegens.

Die Unähnlichkeit der Situation. — Im Buch wird Peppone Senator in Rom und organisiert von dort her die Reise. Deshalb sind die Genossen Vertreter aus ganz Italien — eine gute Gelegenheit, die verschiedenen italienischen Typen plastisch vorzuführen. So bietet das Buch eine Begegnung Italiens mit Russland. Im Film jedoch bleibt Peppone im Dorf und wählt seine Genossen unter seinen Dorfgetreuen — mit der Folge, dass natürlich alle wissen, wer der eingeschmuggelte Genosse Camillo ist. Dadurch entfallen viele Spannungsmomente. Im Film findet denn auch nur eine Begegnung eines italienischen Dorfes mit einem (pseudo-)russischen Dorfe statt.

Noch tiefer ist die Unähnlichkeit der Charaktere. – Peppone wird im Buch in eine nur Don Camillo bekannte Finanzaffäre verwickelt und deshalb von Don Camillo unter Druck gesetzt, ihn unbekannterweise als zehnten Genossen einzuschmuggeln. Im Film ertappt Don Camillo unseren Peppone bei einem kleinen Liebesabenteuer und droht, es seiner Frau bekanntzugeben. Don Camillo geht im Buch mit ausdrücklicher Erlaubnis des Bischofs auf die Reise und berichtet ihm hinterher ausführlich. Im Film tut er es heimlich und muss hinterher seinen Oberhirten auch beschwindeln. Sind also im Buch die Hauptgestalten zwar eigenartige, aber gerade und lautere Männer, so erscheinen sie im Film als zwar harmlose, aber doch etwas wackelige Gestalten. Auch Scamoggia, «einer jener gut gebauten Burschen, die es in sich haben, die Frauen ihre Hausadresse vergessen zu lassen», wird im Film verzeichnet. Im Buch verteidigt ihn Peppone: er ist «ein gescheiter, tüchtiger und zuverlässiger Genosse. Sein Verhalten täuscht». Im Film stürzt er sich schon im Zug auf ein Fräulein und wird wütend, weil neben ihr ein Pfarrer sitzt. Ganz am Rand berichtet Guareschi von einem Popen, ohne ihn näher zu kennzeichnen. Im Film aber taucht derselbe fast wie ein Rasputin auf und muss durch Don Camillos Fusstritte im Bekenntnis seines Glaubens gestärkt werden.
Hinter all diesen Verschiedenheiten steckt die Verschiedenheit des Anliegens. – Dies zeigt sich vielleicht am deutlichsten im unterschiedlichen Schluss. Im Buch besteigt Peppones Mannschaft nach einem letzten, bedrohlichen Abenteuer unerkannt das Flugzeug, und Scamoggias Freundin bleibt zunächst traurig zurück. Im Film bleibt Scamoggia mit seiner Freundin in Russland; die Geheimpolizei bekennt, sie hätte Don Camillos Spiel schon von Anfang an durchschaut und verabschiedet sich lächelnd. Und dann beginnt das Spiel von neuem: Don Camillo wird vom ahnungslosen Bischof zum Führer einer Priestergruppe ernannt, die Amerika besuchen will, und entdeckt in der Gruppe als «rotes Schaf» seinen Freund wider Willen Peppone. Gerade im Umstand, dass Peppone zuguterletzt in die römische Soutane schlüpft – der Peppone eines Guareschi hätte das nie tun können –, zeigen sich Unernst und Absicht des Filmes. Er will durch etwas Ulk einige Zerstreuung bringen. Das tut er, freilich nicht immer mit sehr viel Geschmack.
Guareschi indes schickt seiner Geschichte eine traurig-ernste Gebrauchsanweisung voraus. «Die heutige Generation der Italiener ist die der frech-schlauen, der Kriegsdienstverweigerer, der Anti-Nationalisten, der Vernegerten, und ist aufgewachsen in der Schule der politischen Korruption, des neorealistischen Kinos und der sozialsexuellen Linksliteratur. Es ist vielmehr eine Degeneration als eine Generation. Welcher Unterschied zwischen dem ärmlichen Italien des Jahres 1945 und dem erbärmlichen Milliardär-Italien vom Jahre 1963! (8)» Am Schluss zitiert er den Sozialisten Auriol: «1952 sandte mir der spätere Papst Johannes als Neujahrsgeschenk das Buch ‚Die kleine Welt des Don Camillo' mit folgender Widmung: ‚Herrn Vincent Auriol, Präsident der französischen Republik, zu seiner Zerstreuung und zum geistigen Vergnügen. Unterzeichnet: J. Roncalli, Apostolischer Nuntius.'»
Guareschi schliesst: «Ich habe diese Geschichte veröffentlichen wollen – obschon sie zeitfremd ist – zur Zerstreuung und (verzeiht die Überheblichkeit) zum geistigen Vergnügen der wenigen Freunde, die mir in dieser verwirrten Welt geblieben sind (8).»
Auch der fünfte der «Don-Camillo-und-Peppone-Filme» mag Zerstreuung bieten, gewiss. Aber ein geistiges Vergnügen ist er nicht. Darum ist zu fürchten wie zu bedauern, dass er nicht zu den wenigen Freunden gehört, die Guareschi in dieser verwirrten Welt geblieben sind. Er hätte es verdient; wir hätten es ihm – und uns – gegönnt. A. Z.
(Zitate nach der deutschen Buchausgabe, Albert-Müller-Verlag, Rüschlikon ZH, 1964.)

---

Separata der folgenden vierseitigen Besprechung des Films «David and Lisa» können bezogen werden bei der Redaktion des «Filmberaters», Wilfriedstrasse 15, 8032 Zürich, und bei der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film, Postfach, 8022 Zürich. Preis für ein Exemplar 30 Rappen, für 100 Exemplare 25 Franken, plus Porto.

# David and Lisa

## David und Lisa

Produktion: Paul M. Heller; Verleih: Columbus (Normalfilm), Neue Nordisk (Schmalfilm); Regie: Frank Perry, 1962; Drehbuch: Eleanor Perry, nach einer Kurzgeschichte von Dr. Theodore Isaac Rubin; Kamera: Leonard Hirschfield; Musik: Mark Lawrence; Darsteller: Keir Dullea (David), Janet Margolin (Lisa), Howard da Silva (Dr. Alan Swinford), Neva Patterson (Mrs. Clemens, Davids Mutter), Clifton James (John), Richard McMurray (Mr. Clemens, Davids Vater) und andere.

**Die Schöpfer**

Frank Perry: Fünfzehn Jahre arbeitete er für das Theater, so als Produzent für die Theater-Gilde und als Regisseur am Actor's Studio von Lee Strasberg. Er ist Produzent und Moderator der TV-Serie «Dramatiker bei der Arbeit». Perry betätigt sich auch als Schriftsteller. Er gehört zur «Off-Hollywood»-Gruppe, einer Erneuerungsbewegung des amerikanischen Films. «David und Lisa», seinen ersten Film, drehte er angeblich in 25 Tagen. Der Film kostete 40 000 Dollar (weniger als ein Schweizer Film!), welche Summe das Ehepaar und ihre Freunde selbst zusammenbrachten. Preis für den besten Erstlingsfilm an der Biennale 1962, Preis für die beste Regie am San-Francisco-Filmfestival 1962.

Eleanor Perry: Gemahlin von Frank Perry. Seit einer Reihe von Jahren Schriftstellerin. Sie kann auf den Erfolg ihres Stückes «Third best sport» verweisen, das am Broadway zu einem Hit wurde. Rock Hudson erwarb das Drehbuch für «Somersault», das sie zusammen mit ihrem Mann schrieb, zur Verfilmung. Mrs. Perry schrieb eine Reihe von Romanen und TV-Stücken. Zurzeit arbeitet sie an einem Buch, das sich mit den verschiedenen Arbeitsphasen von «David und Lisa» befasst. Sie erhielt am Filmfestival in San Francisco 1962 den Preis für das beste Drehbuch.

Dr. Theodore Isaac Rubin: Praktizierender Psychiater, der die Geschichte von David und Lisa, wie sie sich in Wirklichkeit zugetragen hatte, zuerst als medizinische Ab-

handlung und später als Paperbackband herausgab. Die Sprache des Buches ist kühl, knapp, trocken und eindringlich. Rubin gibt Dialoge wieder, stellt Träume dar. Er schildert detailgetreu, skizziert Situationen zielscharf, hält auf Kürze, versagt sich Impressionen und Umweltbeschreibungen. Sein Stil stützt sich auf Dokumente, will Wahrhaftigkeit.

Janet Margolin: Wurde mit achtzehn Jahren für eine «Tony»-Auszeichnung für ihre Darstellung in der Bühneninszenierung von «Daughter of Silence» vorgeschlagen und erhielt die «Blum»-Auszeichnung als eine der meistversprechenden Darstellerinnen des Jahres. Sie trat in zahlreichen TV-Inszenierungen auf. George Stevens setzte sie für die Rolle der Maria von Bethanien im Film «The greatest story ever told» ein. Preis für die beste weibliche Darstellerin in San Francisco 1962.

Keir Dullea: Wirkte mit in dem Film «The hoodlum priest» in der Rolle des Billy Jackson sowie in zahlreichen TV-Inszenierungen. Seine Ausbildung als Schauspieler erfolgte am «New York's Neighbourhood Playhouse», wo er bei Sanford Meisner studierte. Der junge Darsteller gilt zurzeit als eine der grössten Hoffnungen und hat einen langfristigen Vertrag mit der «Seven-Arts»-Produktion abgeschlossen. Preis für den besten männlichen Darsteller in San Francisco 1962.

**Die Geschichte**

David ist der etwa achtzehnjährige Sohn einer Frau, welche die ihr versagte Erfüllung in ihrem Kinde nachzuholen versucht. Er wurde in eine derartige Vereinsamung getrieben, dass er schliesslich vor jeder körperlichen Berührung zurückschreckt, weil jede den Tod bringen könnte. So kommt er wegen Berührungsangst in ein Heim für psychisch gestörte Jugendliche. Hier begegnet er Lisa. Sie leidet an Persönlichkeitsspaltung (Schizophrenie), weiss nicht, ob sie wirklich Lisa oder eine fremde Muriel ist. Auch sie ist einsam. Denn als Muriel vermag sie überhaupt nicht, als Lisa nur in unbeholfenen Kinderreimen mit jenen zu sprechen, die ihr gleichfalls in Reimen antworten.

Widerwillig zuerst, aber psychologisch interessiert, findet David den Weg zum Psychiater wie zu Lisa. Er muss jedoch lernen, dass heilen und geheilt werden nur kann, wer nicht bloss einer Krankheit «zu Leibe» rückt, sondern liebend den Menschen im Menschen bejaht. In dieser liebenden Begegnung heilen die jungen Menschen sich selbst. Lisa erfährt darin jene Macht, die auch die zerbrochenen Stücke des Daseins eint; geliebt, weiss sie und sagt sie schliesslich: «Lisa und Muriel sind dasselbe. Ich bin ich.» David aber verspürt, dass er für einen Menschen notwendig ist und sich deshalb vor den andern nicht zu fürchten braucht: liebend, ahnt er, dass nicht kluge Berechnung Sicherheit bietet vor dem Tod — «Nimm meine Hand!» bittet er am Schluss Lisa —, sondern nur die Liebe, die keine Angst vor dem Tod hat, weil sie sich stark genug glaubt, auch ihn zu überdauern. (Dr. Albert Ziegler)

**Die Gestaltung**

Die folgenden Zitate geben nicht (unbedingt) das vom jeweiligen Autor als Hauptsache Erachtete wieder, sondern wollen, zusammen betrachtet, die verschiedensten Aspekte der Gestaltung aufzeigen.

Ich habe den Eindruck, dass es in diesem Film eine Art gibt, Dialoge zu schreiben und sie den Darstellern beizubringen, die es erlaubt, auf eine viel genauere Art zu erkennen, was sich im Innern der Darsteller abspielt. Schliesslich ist es unsere Aufgabe im Film wie in allen andern Künsten, zu versuchen, diese Art von Schleier zu lüften, jenen Vorhang, der zwischen dem Zuschauer und dem Thema liegt.

Jean Renoir

Nicht verstandesmässig, wohl aber gefühlsmässig überzeugt die Geschichte. Sie überzeugt jedoch nur deshalb so unmittelbar, weil sie äusserlich so einfach ist... Die Poesie, die die Geschichte gewinnt, die Verzauberung, die nur an jenem Brennpunkt entsteht, an dem das Transzendente mit dem Wirklichen zusammentrifft, nimmt ihren Ursprung jedoch im Spiel der Hauptdarsteller. Hans Rudolf Haller

Eine sehr einfache Geschichte; ohne Hast fortschreitend, auf Rückblenden verzichtend, nicht geschwätzig, weder genüsslich-krass noch sensationsbeflissen. Hervorragend in ihrer Sorgfalt und Feinfühligkeit die Regie. Ohne zu formalen Auffälligkeiten zu greifen, in der Handhabung der Abblende sogar eher konventionell, erzielt Perry trotzdem eine im besten Sinne moderne Bilddichte, die sich aus einer Fülle von Grossaufnahmen speist. Klaus Brüne

Und nun sage mir einer, es fänden sich in dieser Geschichte nicht die Klischees Hollywoods? Sie sind da, vor allem jenes schlimmste, dass man eine Lebenssituation, die Vereinsamung, deren deutliche Allgemeingültigkeit herausgearbeitet wird, wiederum am Beispiel von geistig und seelisch gestörten Menschen darstellt ... Das schliesst natürlich nicht aus, dass es sich um einen Film handelt, der Anteilnahme erweckt. In der Tat, seine Liebesgeschichte ist rührend, sie rührt wohl um so stärker an, als Perry die Sentimentalität und die Melodramatik der Situation nicht ausnützt, sondern die zerbrechliche Welt des Gefühls sordiniert gestaltet.
Dr. Martin Schlappner

Leute, die erste Filme machen, wiederholen nur allzuoft den Fehler der meisten Leute, die erste Filme machen. Sie entfesseln die Kamera, sie nehmen von schräg unten links und von schräg oben rechts auf, sie meiden jede unoriginelle Einstellung wie der Teufel das Weihwasser, sie wüten in Montagen und Survisionen, sie füllen die Leinwand mit Ganz-Grossaufnahmen, zuckenden Mundwinkeln, zitternden Händen ... Perry leistet sich keine, aber auch nicht eine Manieriertheit.
Werner Wollenberger

Alltäglich dem äusseren Dekor nach, aber in der inneren Optik auf das Zwischenreich der Seele ausgerichtet, wird diese Chronik einer Heilung durch die Liebe dargestellt. Der Gefahr, einen psychiatrisch-klinischen Fall auf die Leinwand zu bringen, aber auch der Versuchung, die irre Welt schlechthin in einer nebulosen Poesie zu mythologisieren und zu idealisieren, ist die Regie in schöner und überzeugender Weise ausgewichen. Hans-Peter Manz

Einfach, fast simpel sind die Einstellungen gewählt, die Sequenzen gebaut, ganz unkompliziert die spärlichen Kamerafahrten komponiert; betont statisch ist alles geschnitten. Einer derart stark dokumentarischen Erzählweise verbietet sich von selbst jeder Vorstoss zu dunkler Symbolsprache oder zu expressiven Formexplosionen. Ulrich Jaussi

Versuch einer Schlussbemerkung: Nach dem Betrachten eines Films bildet sich gewöhnlich ein gefühlsmässiger Gesamteindruck. Diesem folgt die Analyse, welche den ersten Eindruck zu begründen versucht. Zum Schluss wird beides zu einem verstandesmässig und gefühlsmässig erfassten Gesamturteil. Wichtig ist, sich bewusst zu werden, welche Bedeutung dem ersten Eindruck zukommt: er stellt die «Weichen» für die Analyse, die anders verläuft, wenn der Gesamteindruck gut war und Fehler als störende Mängel bewertet werden, als wenn der Gesamteindruck schlecht war und dem Film nur einzelne Verdienste angerechnet werden. «David und Lisa» scheint bei den meisten Kritikern einen guten Gesamteindruck erweckt zu haben. Dass der Film Fehler aufweist, gibt der Regisseur selbst offen zu (siehe Interview). Dass die vielleicht schwächste Stelle der Schluss ist, der beim Zuschauer am stärksten haften bleibt und, tiefer, die eigentliche Deutung bestimmt, wird für den Film zur Gefahr. Mit seiner Schlusseinstellung wollte Perry zeigen, dass vor den zwei Menschen noch ein langer Weg liegt. Wie die Szene aber auf der Leinwand erscheint, wirkt sie feierlich und pathetisch. Sie scheint zu sagen, dass alles selbstverständlich glücklich ausgehen werde. (Das Schlussbild hier besitzt nicht die gleiche Funktion wie dasjenige von «Modern times», wo Chaplin und seine Geliebte auf der unendlich langen Strasse aus der Welt zu schreiten scheinen.) Auch einzelne andere «schöne Bilder» passen nicht recht zum kargen und schlichten Stil,

den Perry gewählt hat. — Doch alle Einwände gegen Einzelheiten können die Bejahung des Ganzen nicht schmälern. Frank Perry und seinen Mitarbeitern ist es gelungen, das aufleuchten zu lassen, was erlösende, heilende und zu neuem Leben erweckende Liebe ist. Hanspeter Stalder

**Gedanken zur Vertiefung des Themas**

Der Liebende bekommt von der geliebten Person nichts Dinghaftes, kein «Etwas»; er erhält sich selbst in ihr. Bevor er angefangen hat zu lieben, war er gleichsam nicht «er selbst». Er «war» nur gleichsam jene Rolle, die er spielen musste vor der Welt und vor sich selbst. Seitdem er aber liebt, ist er. Er liebt, und darum ist er. Und die andere Person macht die gleiche Erfahrung mit ihm. Auch sie «ist» sie selbst in gewonnener Festigkeit, seitdem sie einander lieben. Das besagt etwas Unschätzbares: der eine bekommt sich selbst vom andern in gegenseitigem Geschenk. Beide «sind», indem sie «mit-einander» ein «Wir» sind. Ihr Sein heisst «Mit-sein».

Die Liebe besteht also erst, wenn zwei Personen seinsmässig aussprechen: «Wir». In diesem Wir-Sprechen ist eine endgültige Verpflichtung ausgesagt: Ich will «mit» dir sein und möchte auch, dass du «mit» mir bist.

... Deshalb erfährt der Liebende, selbst in der unscheinbarsten Liebesbegegnung, eine Freude, ein Hellwerden des Daseinsraumes. Diese Freude, dieses Licht ist eine Begleiterscheinung der Liebe, zugleich eine Offenbarung dessen, dass der Liebende dem Ursprung allen Seins nahegekommen ist. Dr. Ladislaus Boros

**Aus einem Interview**

(B = William Bayer vom «Film Comment»; P = Regisseur Frank Perry)

B: Wofür haben Sie zum Beispiel bei «David und Lisa» gearbeitet?

P: Ich dachte dabei an die direkte Kommunikation, die Übermittlung der ehrlichen und wahren Gefühle, die zwischen diesen beiden Menschen existieren. Ich wollte Einführung. Ich fühlte, dass das Publikum bewegt sein würde und empfände, was ich sagen will, sobald es mir gelänge, das wahr und glaubwürdig und bedeutungsvoll zu machen, was sich vor der Kamera abspielt. Bedeutungsvoll in der Tiefe und Breite der Bedeutung. Wenn es mir gelänge, alles das wahrhaftig sich ereignen zu lassen und es dann im Film einzufangen. Diese Intentionen vorausgesetzt — und nur dann —, würde ich den Film für ausgesprochen gelungen halten.

B: Sie haben also Ihre Kameraarbeit vollkommen dem untergeordnet, was sich vor der Kamera abspielt?

P: Nicht ganz. Ich wollte meine Kamera zu einem interessierten Beobachter machen, nicht aber zu einem leidenschaftlichen. Ich wollte, dass die Kamera einen Standpunkt einnimmt, sowohl meinen als auch den meines Publikums, das sich an bestimmten Punkten «ein wenig vorbeugen» und die Dinge etwas genauer sehen will. Nicht ein lebloses Werkzeug, sondern eine Kamera mit einem gewissen Leben. Darum auch gab es ein Minimum an extremen Blickwinkeln oder abrupten Schnitten.

B: Gibt es Szenen in «David und Lisa», die Sie anders machen würden, wenn Sie den Film heute drehen würden?

P: Viele. Ich glaube zum Beispiel, dass die letzte Einstellung, von oben, fürchterlich gekünstelt ist. Das war ein Fehler. Eine der landläufigen Kritiken an dem Film geht dahin, er sei ein Märchen. Das ist genau das Gegenteil von dem, was ich beabsichtigte: die äusserste und vollständige Wahrheit. Ich glaube, die Schlussteinstellung trägt eine Note falscher Hoffnung. Ich wollte, dass der Zuschauer erkennt, dass ein langer Weg vor David und Lisa liegt. Indem ich es zuliess, dass die Musik am Schluss anschwoll, und indem ich mir erlaubte, die Schlusseinstellung von oben anzufügen, begünstigte ich (und dessen fühle ich mich schuldig), dass manche Leute meinen, der Film sei ein Märchen. Das tut mir leid.