

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **19 (1967)**

Heft 24

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

Gilberte de Courgenay

Produktion: Schweiz, 1940

Regie: Franz Schnyder

Besetzung: Anne-Marie Blanc, Heinrich Gretler, Rudolf Bernhard, Zarli Carigiet, Heinz Wöster, Max Knapp,

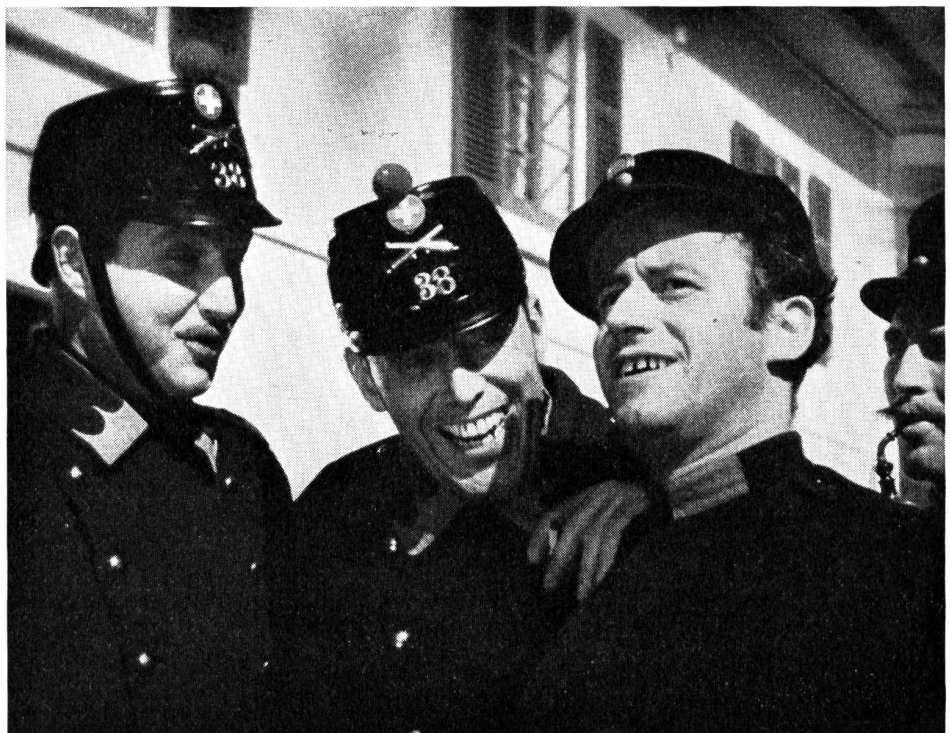
Erwin Kohlund, Schaggi Streuli

Verleih: Domino-Film

FH. Zwei Filme, die Schweizer geschaffen, respektive an denen sie stark daran beteiligt waren, sind gegenwärtig zu sehen: der eine ist der populäre «Gilberte de Courgenay» in Wiederaufführung, der andere ein neuer im Pop-Stil «Kuckucksjahre», über den wir nachfolgend berichten. Interessant ist, dass es Schweizer Schauspieler gibt, die in beiden mitwirkten, aber trotzdem wäre es kaum möglich gewesen, zwei verschiedenartigere Filme zu finden, was einen Besuch beider lehrreich macht. Während zum Beispiel in der «Gilberte» die verantwortungsvolle Bindung des Einzelnen als Bürgersoldat an das Gemeinwesen dargestellt ist, wird im andern gerade das Gegenteil, die Weigerung des Einzelnen, sich irgendwie zu binden, die totale Flucht davor, gepredigt. Wohin geht wohl die Reise?

«Gilberte de Courgenay» ist einer der wenigen Schweizer Filme, die seinerzeit bei uns auf begeisterte Zustimmung stiessen. Sie galt sicher nicht den künstlerischen Werten des Films, die schon damals als teilweise fragwürdig erkannt wurden. Es lag an den Zeitumständen: 1940 waren wir von den Nazis ringsum eingeschlossen und mussten jeden Augenblick mit dem Schlimmsten rechnen. Da gab es nur noch eines; uns zu sammeln und alle Kräfte auf den äussersten Widerstand zu konzentrieren. Aus diesem Geist der besonnenen Entschlossenheit erwuchs der Film, der um die Figur der unzähligen Soldaten

aus der Grenzschutz des 1. Weltkrieges in den Jura-Stellungen bekannten «kleinen Gilberte de Courgenay» und dem volkstümlichen Soldatenlied über sie kreist. Er ist als «kleinkariert» bezeichnet worden, und die Herzens-Wehwechen, die er schildert, sind gewiss nicht tiefgründig und gerieten recht heimatfilmmässig. Die Gestaltung wirkt heute vollends überholt. Kritisch betrachten wird man heute auch die idyllische Isolierung, in der, losgelöst von allen grösseren Zusammenhängen, kleine, nur-schweizerische Sorgen und Interessen abgewandelt werden, während sich nur wenige Kilometer weiter grosse Umwälzungen entwickeln, die unsichtbar bleiben; ein einmalig erscheinender Austauschzug Verwundeter Frankreich-Deutschland ist hier kein Ersatz. Die Probleme der Zeit scheinen nicht zu existieren, was den Menschen etwas Hausbackenes verleiht; sie leiden nicht mit der Welt. Aber sie erweisen sich, mit einer Ausnahme, als redlich, tüchtig, pfiffig und unter sich als hervorragend gemeinschaftsbewusst, was auch im Verhältnis zwischen Militär und Zivil zum Ausdruck kommt. Hier wird sichtbar, dass die Armee kein Staat im Staate und auch kein blosses Werkzeug des Staates ist, sondern, dass wir alle selbst die Armee sind, Frauen und Männer, Deutsch und Welsch, Zivilbehörden und militärische Kommandostellen, absolut geeint in Zeiten der Gefahr, jeder an seinem Platz. Und wenn dazu noch so viele menschliche Wärme und Verständnis für menschliche Nöte kommt, wie sie Gilberte ausstrahlt, dann darf bei aller Antiquiertheit des Films im Atomzeitalter ein positiver Punkt hinter ihn gesetzt werden. Das gute Alte, das er altväterisch vertritt, würde in schweren Zeiten auch einem neuen Film in neuen Formen wohl anstehen.



Rudolf Bernhard (Mitte) und Zarli Carigiet (rechts) als Kameraden im Grenzschutzfilm «Gilberte de Courgenay»

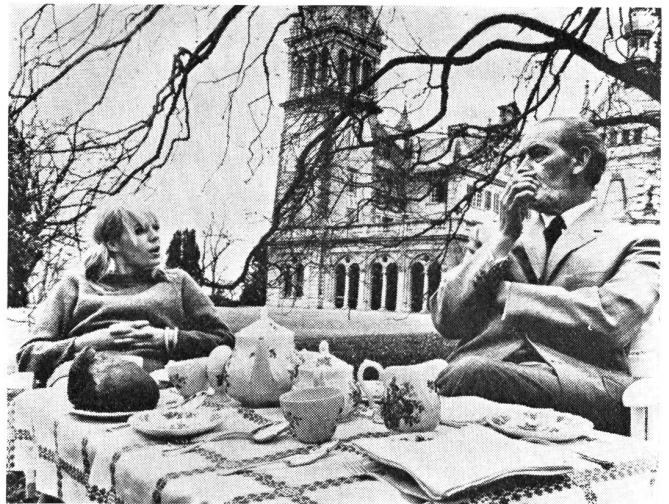
Kuckucksjahre

Produktion: Deutschland/Schweiz, 1967
Regie: George Moorese
Besetzung, Rolf Zacher, Ardy Strüwer, Franziska Oehme,
Julicka Juhle
Verleih: Columbus-Film, Zürich

Es ist nicht einfach, einem Film mit Worten zu begegnen, der sich so stark wie «Kuckucksjahre» allein auf Optische stützt und der auf eine runde Handlung zum vornherein verzichtet. Schwierig vor allem, weil man mit einer verallgemeinernden Deutung dem Film nicht gerecht wird und auch einem fassungslosen und erstaunten Publikum keine Hilfe für das Eindringen in das Werk bieten kann. «Kuckucksjahre» ist ein Collage, das sich aus momentanen Impressionen, aus Erinnerungsfetzen, aus Erlebnissen und Träumen zusammensetzt. Der Film rechnet mit der spontanen Bereitschaft des Publikums, erstens diese Form des Werkes zu akzeptieren und zweitens hinter der gezeigten Oberfläche nach verborgenem Gewichtigem zu suchen. Lässt sich der Betrachter tatsächlich einspannen, wird er den Film als raffinierte Studie über einen Teil der jungen Generation empfinden, wenn nicht, macht sich Missmut, Langeweile und Aegerger über die Unverständlichkeit des Werkes breit. Wohlverstanden, das hat wenig mit der Intelligenz des Betrachters zu tun, aber sehr viel mit seiner augenblicklichen Stimmung. Und da anzunehmen ist, dass wenig Filmbesucher in Stimmung sind, sich den Impressionen von George Moorese sozusagen bedingungslos hinzugeben, ist zu befürchten, dass «Kuckucksjahre» von wenigen Cinéasten stürmisch gefeiert wird und beim breiten Publikum, für das der Film als Massenmedium doch eigentlich gedacht ist, voll durchfällt.

Es wäre indessen ungerecht, dem Film deswegen seine Bedeutung abzusprechen. George Moorese, der in Deutschland lebende Amerikaner, betritt mit «Kuckucksjahre» neue Wege. Er dringt in noch schlummernde Sphären der Bewusstseinsempfindungen vor, ähnlich wie das vor ihm bereits Jean-Luc Godard getan hat. Moorese's Versuch, beim Zuschauer mit vordergründigen, ja klischeehaften Bildern Hintergründiges zu wecken, seine Bemühungen, den Schein ins Sein zu verwandeln, verdienen Beachtung und Anerkennung. Ob sich diese Art des Filmemachens durchsetzen wird, oder ob dieses Zusammentragen von Erlebnisfetzen, unverarbeiteten Eindrücken, von Einbildung, Schein und Wirklichkeit zu einem Ganzen nur der Ausdruck einiger Jahre des Umbruchs ist, wird sich weisen. Sehr viel spricht dafür, dass der Weg zurück zur handfesten Story bereits vorgezeichnet ist. Aber gerade Versuche wie «Kuckucksjahre» erweitern und verfeinern die Möglichkeiten der Filmwerke konventioneller Machart.

«Kuckucksjahre» — so heisst es in einem Informationsblatt des Verleihers — sei ein Film von der jungen Generation über die junge Generation der Sechzigerjahre. Es ist anzunehmen, dass sich dieser Ausspruch mit der Meinung des Regisseurs deckt. Er ist dahin zu präzisieren, dass es bestensfalls ein Film über einen Teil dieser jungen Generation ist, nämlich jener, die sich dem «Pop», oder was immer sie darunter versteht, verschrieben hat. Junge Menschen werden da gezeigt, die sich nicht wohl fühlen in dieser Welt. «Sie sind wie Kuckucksjungen, die schmarotzend in fremden Nestern grossgeworden sind. Jetzt wollen sie fortfliegen und ein Nest finden, in dem sie sich ruhig niederlassen können» (George Moorese). Ardy Strüwer, der Stockholmer Pop-Artist, ist ihr Exponent



Der Film der jungen Generation über einen Teil der jungen Generation «Kuckucksjahre» (hier Francesca Oehme mit Erwin Kohlund), wirft unter seiner schillernden Oberfläche, sicher oft ungewollt, ernsthafte Fragen auf. Zeigt dieser Film einen Weg für den Schweizerfilm?

(er spielt sich im Film selber). Er bringt seinen «Schülern» das ganz neue Lebensgefühl bei. Dieses neue Lebensgefühl sucht auch Hans Gregor (gespielt von Rolf Zacher) zu erlangen. Aber obschon er Assistent von Strüwer wird, obschon er viele Mädchen kennen lernt, will ihm der Anschluss nicht gelingen, stellt sich das ersehnte Glück nicht ein. Er liest Bücher und wird Schriftsteller, um der «Sache auf den Grund zu kommen». Ihm ist es vorerst nicht möglich, die Illusionslosigkeit seiner gleichaltrigen Kameraden zu teilen.

Der Stil, mit dem George Moorese seine doch mit Tragik durchwobenen Ideen (von einer Story kann ja nicht die Rede sein) vermittelt, ist heiter, beschwingt und vielfach ganz aus dem Augenblick heraus geboren. Die Neigung zum Pittoresken, zum Gag ist in jedem Augenblick vorhanden. Moorese macht den Lebensstil seiner jungen Leute zum Stilmittel für seinen Film. So betrachtet, wird sein Werk zum interessanten Dokument über die Lebensweise eines Teils der Jugend. Einer Jugend, die, obwohl zahlenmässig noch unbedeutend, lautstark von sich reden macht, die ohne Bindung zur «alten» Welt sich ihre eigenen Ideale aufbaut und die sich, wohl mehr aus ungestümem und auch unwissendem Oppositionsdrang als aus Ueberzeugung heraus, wie Ardy Strüwer das Wappen Nordvietnams auf die Teekanne malt. Ob mit diesem Teil der jungen Generation, der mit seinen ungestümen Ideen und unkonventionellen Auffassungen bei der «älteren» Generation so viel Aergernis erregt, ernsthaft zu rechnen ist, ist eine Frage, die der leichtfüssig daherkommende Film — wahrscheinlich ungewollt — aufwirft. Urs Jäggi

Das Zeitgeschehen im Film

Die neuesten, schweizerischen Film-Wochenschauen

Nr. 1286: Mädchen in Uniform (FHD)

Nr. 1287: Pro Juventute — Exotische Pelzmode in Zürich — Ein französischsprachiges Lexikon, Encyclopédie Alpha — Länderspiel Schweiz:Italien

Das dreckige Dutzend (The Dirty Dozen)

Produktion: USA, 1966
Regie: Rob. Aldrich
Besetzung: Lee Marvin, Ernest Borgnine, John Cassavetes
Verleih: MGM

ms. Zwölf amerikanische Soldaten, gemeiner Verbrecher wegen zum Tode oder zu langjährigen Zuchthausstrafen verurteilt, werden zu einem Kommando zusammengeschweisst, das den Auftrag erhält, am Tage vor der Invasion ein deutsches Stabsquartier in Frankreich auszuheben. Wer überlebt und sich gut gehalten hat, wird amnestiert werden. Von den Zwölfen überlebt einer; alle andern fallen im Kampf. Uebrig bleiben auch der Kommandant, ein Major, dem man die Aufgabe und die Männer zugehalten hatte, weil er ein widerborstiger Offizier ist, und der Sergeant der Militärpolizei, der die Soldaten dieses Strafkommandos zu überwachen hat.

Robert Aldrich hat aus dieser Geschichte, die einem Roman von E. M. Nathanson entnommen ist, einen spannenden und harten Film gemacht. Er hat vorzügliche Schauspieler zur Hand — in der Rolle des auf eigenwilligen Wegen der Disziplin wandernden Majors Lee Marvin. Die Type der zwölf Soldaten, die zu Verbrechern geworden sind, sind nicht nur überzeugend ausgewählt; sie entwickeln in den oft kurzen Rollen, in denen die Darsteller hervortreten können, klare, abgerundete Charakterporträts. Es ist die Qualität solcher Filme Hollywoods, dass sie im Menschlichen genau beobachten und dass sie, ohne künstlerische Präntention, gut, ja hervorragend gemacht sind. Robert Aldrich war für harte Kost immer einer der Gewiegtesten.

Wie ist der Film zu verstehen? Man hat in ihn eine — selbstverständlich als verwerflich gekennzeichnete — Haltung projiziert, die Mentalität eines absolutistischen Soldatentums, eines imperialistischen Militarismus, und man hat gesagt, «The Dirty Dozen» habe als Film den Zweck, die amerikanische Bevölkerung für den Krieg in Vietnam zu konditionieren. Nichts mache die Perversion dieses Krieges deutlicher als die Tatsache, dass man Verbrecher zu Verteidigern der Gesellschaft heroisiere.

Eine solche Interpretation hat ihren Ursprung nicht im Film von Robert Aldrich selbst, sie hat ihn ausserhalb des Films, in ideologischen Perspektiven. Robert Aldrich geht es einzig darum, eine bestimmte militärische Aktion zu zeigen: die Ausbildung und den Einsatz eines Strafkommandos. Solche Kommandos gab und gibt es in allen kriegsführenden Armeen. Dass sie von menschlicher Rücksichtnahme kaum begleitet sind, liegt in der Konsequenz der mit ihnen verbundenen disziplinarischen und militärischen Absichten. Robert Aldrich wollte nichts anderes zeigen und hat nichts anderes gezeigt als die unleugbare Tragik einer solchen Situation. Gerade durch sie wird der Widersinn jedes Krieges deutlich. Insofern hat sein Film eine kritische Tendenz, die sich weniger in ketzerischen Dialogen als vor allem in der kompromisslosen Darstellung des Auftrags dieser im Dilemma eingekerkerten Soldaten ausdrückt. Von einer Verherrlichung kann daher keine Rede sein. Auch davon nicht, dass Robert Aldrich seinem Thema ausgewichen sei, indem er den Stoff nicht polemisch angelegt habe.



Hans Gregor gehört zur jungen Generation, und doch ist er nicht heimisch im neuen Lebensgefühl, das seine Kameraden propagieren: Rolf Zacher in der Hauptrolle von George Moore's «Kuckucksjahre», einer deutsch/schweizerischen Co-Produktion.

Belle de Jour

Produktion: Frankreich/Italien, 1967
Regie: Luis Bunuel
Besetzung: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Geneviève Page, Michel Piccoli
Verleih: Monopol-Pathé, Genf

Luis Bunuel hat von diesem Film gesagt, es sei sein letzter. Doch ist es eigentlich nicht die Art eines Künstlers — und dieser Rang ist dem eigenwilligen Filmschöpfer nicht abzusprechen — vorzeitige Schwanengesänge zu produzieren. Es liegt deshalb die Vermutung nahe, dass dieses letzte Werk Bunuels Abschied vom Medium Film bedeutet, einem Medium, das dem Altmeister mehr als eine herbe Enttäuschung gebracht hat. «Belle de Jour» verstärkt diesen Eindruck: das Werk ist voller Anspielungen auf Filme — nicht zuletzt auf Bunuels eigene — und moderne filmische Tendenzen, denen der Regisseur seine Anerkennung ganz offensichtlich versagt.

Als Vorlage zu «Belle de Jour» diente Bunuel der gleichnamige Roman von Joseph Kessel. Erzählt wird die Geschichte von Séverine, die in ihrer gutbürgerlichen Ehe keine Befriedigung findet und sich deshalb während der Nachmittagsstunden unter dem Namen Belle de jour in ein Freudenhaus begibt, wo sie allerhand absonderliche und perverse Gesellen empfängt. Séverines Doppelleben nimmt ein abruptes Ende, als eines Tages ein Freund des jungen Paares im Bordell auftaucht. Ein junger, krimineller Verehrer von Séverine ist über ihr Verschwinden aus dem fraglichen Haus derart verzweifelt, dass er ihren Ehemann lebensgefährlich verwundet. Bunuel hat diese unerfreuliche Geschichte vollkommen verfremdet und sie fast ausschliesslich auf die Ebene des Irrealen gestellt. Was Séverine im Bordell erlebt, ihre Ausschweifungen, ihre masochistischen Erlebnisse, ist Traum, Imagination. Diese Szenen stellen nichts anderes als einen inneren Ausbruch aus der bürgerlichen Ehe dar, in der sich Séverine — oft von ihrem hart arbeitenden Mann allein gelassen — langweilt, obschon sie im Grunde ihren Gatten liebt. Aufschlussreich ist, woher Séverine die Impressionen für ihre schauerlichen Tagträume her hat: aus dem Kinosaal. Das

wird zwar nicht deutlich gesagt, aber es kann dem aufmerksamen Kinogänger nicht entgehen. Wenn Séverine ausgepeitscht wird, so erinnert die Szene verzweifelt an jene Sequenzen, wie wir sie gegenwärtig in der ganzen Brutalität in italienischen Western und in zahllosen Agentenfilmen vorgesetzt bekommen. Marcel, der Séverines Gatten töten will, tut das nicht wie in der Romanvorlage mit einem Messer, sondern in schönster Gangstermanier, mit der Pistole, wie das in jedem zweiten Kriminalfilm zu sehen ist. Als Sühne dafür stirbt er haarklein den gleichen Tod, den Jean-Paul Belmondo in Godards «A bout de souffle» ereilt hat. Hitchcock wird noch und noch zitiert. Allein schon die Gestalt von Séverine (dargestellt von Catherine Deneuve) erinnert an die Frauengestalten (Grace Kelly, Kim Novak usw.), die der unbestrittene Meister des Kriminalfilms immer in seinen Filmen eingesetzt hat. Und ist Séverines Besuch bei einem Nekrophilen nicht eine allzu bössartige Anspielung auf Tony Richardson's «The Loved One»? Nicht weniger aufschlussreich ist, wie Bunuel mit den Reaktionen der Durchschnittskinobesucher rechnet. Er suggeriert ihm Dinge, die in Wirklichkeit im Film gar nicht vorhanden sind und zeigt damit dem Filmbesucher, welche Denkklichschees er vom Betrachten vieler Filme bereits angenommen hat und wie er sich mit dem Geschehen auf der Leinwand oder einer Person identifiziert. Er zeigt im Grunde in drastischer Weise, wie das Medium Film aufgebaut ist, um auf den Menschen im guten oder schlechten Sinne einzuwirken.

Realität vermitteln in «Belle de Jour» allein die Szenen, in denen Séverine und ihr Gatte allein im Hause sind. Der Film endet mit einer beschaulichen, häuslichen Szene, die keinen Zweifel offen lässt, dass Séverines Ausbrüche nur Einbildung waren. Die häusliche Geborgenheit siegt über die Wünsche, aus den Konventionen auszubrechen. Das gibt dem Werk eine positive Wendung, wie sie in Bunuels früheren Filmen selten zu finden waren. Der Rebell kommt am Ende zur Ruhe. Bunuels Filmkarriere findet mit einem Happy-end ihren Abschluss, aber nicht ohne dass er das Medium, in dem er selbst gross geworden ist, von seinem Throne stürzt und völlig desillusioniert. Das gibt zu denken.

«Belle de Jour» ist kein Film für die breite Masse. Ihn einem unvorbereiteten und vielleicht gar am Medium Film ungeschulten Publikum vorzusetzen, ist geradezu fahrlässig. Allein die fugenlose Aneinanderreihung von Wirklichkeit und Imagination — ein Stilmittel des modernen Films, der wirkliche Erlebnisse und seelische Wahrnehmungen in ihrer Bedeutung gleichsetzt — kann schwerwiegende Missverständnisse hervorrufen. Den Film beispielsweise als reine Realität zu nehmen, müsste zu schwerwiegenden Schlussfolgerungen führen, die jeder christlichen Ethik spotten. Es wäre eine wichtige Aufgabe des Filmverleihers, sein Kinopublikum, das sich ja gewiss nicht nur aus Sexualpsychologen und Filmhistorikern zusammensetzt, über den Sachverhalt des Films mit einer Schrift aufzuklären. Indem er aber dieses hochinteressante und reife Werk Bunuels einfach als Konsumware verbreitet, erweist er dem Publikum, dem Film und letztlich auch sich selber einen schlechten Dienst. Urs Jäggi

Africa addio

Produktion: Italien, 1965 — Regie: G. Jacopetti — Verleih: Monopol-Pathé

Hart angefeindeter Dokumentarfilm, einer Fortsetzung der «Mondo-Cane»-Serie. Anhäufung aller Grausamkeiten und Entsetzlichkeiten aus Afrika, ohne Ausgleichswerte, politisch exponiert, teils auch tendenziös.

Ausführliche Kritik FuR, 18. Jahrgang, Nr. 20, Seite 2

Diese Besprechungen können auch auf Halbkarton separat bezogen werden. Abonnementszuschlag Fr. 4.—, vierteljährlicher Versand. Bestellungen mit Postkarte bei der Redaktion.

Die Mörder stehen Schlange

(Murderers row)

Produktion: USA, 1966 — Regie: Henry Levin — Besetzung: Dean Martin, Ann Margret, Karl Malden, Camilla Sparv — Verleih: Vita

Geheimagent Matt Helm liquidiert auf gewohnt abenteuerliche Weise einen Bösewicht, der Washington mit gebündelten Strahlen zerstören will. Leicht parodistische Ansätze, sonst durchschnittlicher Agentenfilm ohne grossen Unterhaltungswert.

Heisses Pflaster Köln

Produktion: Deutschland, 1967 — Regie: Ernst Hofbauer — Besetzung: Rich. Münch, Beate Hasenau, Doris Kunstmann, Günther Ungeheuer — Verleih: Neue Interna

Kriminalreisser aus dem Milieu Kölns, das sich in Deutschland den Ruf eines «Klein Chicago» erworben hat. Selbstverständlich siegt der stark bedrängte Staatsanwalt, nachdem einzelne Ganoven «bei Mord nicht mehr mitmachen». Anhäufung von Terror und Frivolitäten. Wertlos.

Belle de Jour

Produktion: Frankreich/Italien 1967 — Regie: Luis Bunuel — Besetzung: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Geneviève Page, Michel Piccoli — Verleih: Monopol-Pathé, Genf

Bunuels letzter Film ist kein Alterswerk, sondern eine Art Abschied von jenem Medium, in dem dieser Künstler gross geworden ist, aber auch herbe Enttäuschungen erlebt hat. Séverine erlebt beim innerlichen Ausbruch aus ihrer bürgerlichen Ehe in ihrer Einbildung Szenen, deren Ursprungsort ganz eindeutig der Kinosaal ist. Das gibt dem Meister Gelegenheit, sich über das Medium Film kritisch zu äussern. Er tut dies in einer nicht eben leicht fassbaren Art, so dass der Film bei einem ungeschulten und unvorbereiteten Publikum arge Missverständnisse wecken kann.

Ausführliche Kritik FuR, 19. Jahrgang, Nr. 24

Die Festung fällt — die Liebe lebt

(Les fêtes galantes)

Produktion: Frankreich/Rumänien, 1965 — Regie: René Clair — Besetzung: J. P. Cassel, Philipp Avron, Marie Dubois — Verleih: Imperial

In einem Rokoko-Krieg muss sich ein mit allen Wassern gewaschener Unteroffizier um die Liebesaffäre einer Prinzessin und den Frieden kümmern, was ihn beinahe an den Galgen bringt. Heitere, farbenfrohe Unterhaltung von grosser Menschlichkeit, aber auch einer Verharmlosung des lustigen Soldatenlebens ins Romantische. Charmant, aber geistig nicht mehr bewältigt.

Ausführliche Kritik FuR, 18. Jahrgang, Nr. 19, Seite 2

Ich — eine Frau

Produktion Dänemark/Schweden, 1965 — Regie: Mac Ahlberg — Besetzung: Essy Persson, Jorgen Reenberg, Preben Mahrt — Verleih: Nordisk

Eine Krankenschwester will Lebemänner imitieren und führt sich als weiblicher Casanova auf, bleibt aber dadurch auf naturhafter, primitiver Stufe stehen. Der Film ist irreführend und von ungesund-schwüler Atmosphäre.

Ausführliche Kritik FuR, 18. Jahrgang, Nr. 19, Seite 3

Pharao

Produktion: Polen, 1966 — Regie: J. Kawalerowicz — Besetzung: G. Zelnik, Barbara Bryl, P. Pawlowski — Verleih: Rialto

Darstellung des Kampfes zwischen der staatlichen Macht und den reichen Priestern im alten Aegypten, deren Intrigen schliesslich siegen. Psychologisch und künstlerisch bedeutsam, dazu politischer Hintergrund, verdeckt hinter monumentaler Historie.

Ausführliche Kritik FuR, 18. Jahrgang, Nr. 21, Seite 18