

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 13

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats

dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade

Produktion: USA
Regie: Peter Brooks
Besetzung: Glenda Jackson, Patrick Magee, Jan Richardson, Michael Williams
Verleih: Unartisco

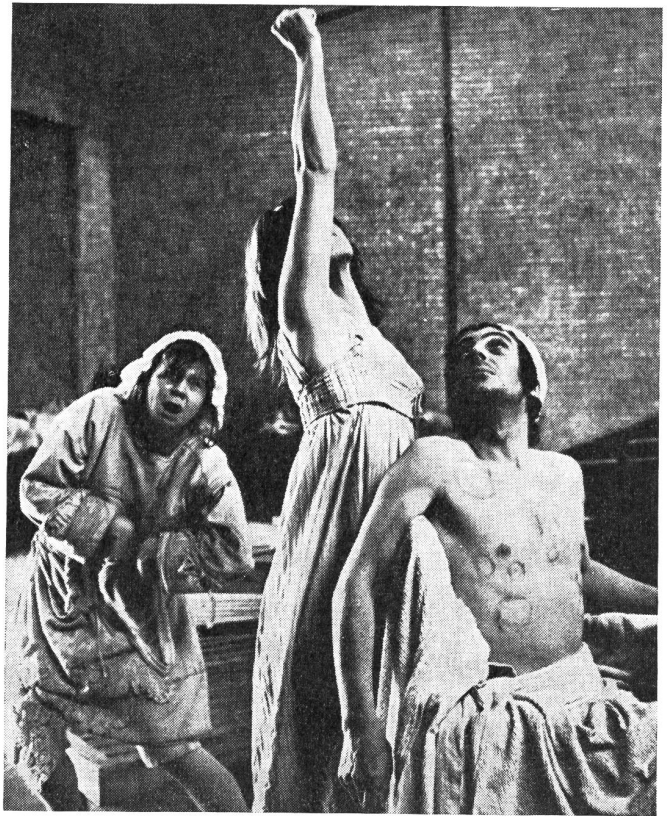
ms. Der Film, der sich auf die Bühneninszenierung Peter Brooks in London und in New York stützt, ist eines der grossen künstlerischen Ereignisse, und man ist versucht zu sagen, vielleicht auch das wichtigste in dem Rahmen, in den er gestellt ist.

Peter Brook trat mit «Marat/Sade», wie man den Film kurz benennen kann, als Filmgestalter in den Vordergrund des Interesses — für viele unvermutet, die ihn bis jetzt ausschliesslich als den grossen Theaterregisseur kannten oder zur Kenntnis genommen hatten. Dass dieser ungewöhnliche Mann des Theaters, dessen Inszenierungen durch seinen genialen Instinkt für die Bühne jedesmal faszinieren und durch seinen Willen zum dramatischen Schock jedesmal auch zu Streitgesprächen im Publikum und unter Fachkollegen führen, sich von Anfang seiner Laufbahn als Regisseur an mit dem Film befasst hat, ist wenigen gegenwärtig.

Seine Filme gehören ins künstlerische Universum von Peter Brook — nicht allein wegen ihrer künstlerischen Gestaltung, die sich immer wieder auf die gleichen Antriebe von Gestik und Pantomimik, von Schockwirkungen und szenischen Kombinationen zurückführen lassen, sondern auch darum, weil sie, wie jetzt in ausgereifter Sicherheit des Effekts «Marat/Sade», vom jeweiligen stofflichen Vorwurf her den inneren Sinn von Peter Brooks «Theater der Grausamkeit» sichtbar machen: Furcht und Schrecken zu erregen, freilich nicht zu dem Zwecke, uns auch zu Mitleid zu bewegen, sondern in der Absicht, uns die Augen zu öffnen, wie dünn, wie schrecklich dünn die Schicht der Kultur ist, die uns hält, wie tief, berauschend und bis zum Tode zerstörerisch darunter die Kräfte der Wildheit sind. Diese Oeffnung in die Abgründe menschlicher Natur vollzieht sich in den Inszenierungen von Peter Brook in Einzelszenen, die punktuell angeordnet sind und in denen sich psychologisches Verhalten und Denkvorgänge so konkretisieren, dass sie als kausal nicht verbundene szenische Manifestationen erst Rückschlüsse auf Figuren, Charakter und Denken ermöglichen.

Peter Brook ist mit der Vorlage teilweise sehr frei umgegangen; man möchte sogar sagen, er hat ein Schauspiel, das viele Worte, grosse Worte, die in ihrer Begrifflichkeit und ihrem Inhalt nicht immer genau bestimmt sind, ausgeschüttet, durch seine Inszenierung vertieft, auf alle Fälle aber künstlerisch, ja sogar poetisch substantiell gemacht. An die Regieanweisungen von Peter Weiss hält er sich kaum, nicht allein darum, weil er einer jener Regisseure ist, die das Theater unter die sogenannte Diktatur des Regisseurs gestellt haben, sondern darum vor allem, weil seine schöpferische Imagination des Inszenierens die Regievorstellungen von Peter Weiss weit übertrifft.

Der Text gibt den Vorwand ab, zwei Ebenen des Spiels zu erschaffen: die Ebene der Geschichte, auf der die französische Revolution zu einem Albtraum wird, und die Ebene der philosophisch-ideologischen Auseinandersetzung, auf der sich de Sade (Patrick Magee) als der Repräsentant des bis zum Aeussersten geführten Individualismus und Marat (Jan Richardson) als der Repräsentant des politischen und



Charlotte Corday als sonnambule Mörderin von Marat im Film «Die Verfolgung und Ermordung Jean Marats», dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton, unter Anleitung des Herrn de Sade.

sozialen Radikalismus gegenüberstehen. In diese beiden Ebenen sind eine dritte und vierte eingeschoben, klarer vielleicht, als der Text von Peter Weiss sie erkennen lassen, die Ebene des persönlichen Dramas von Charlotte Corday (Glenda Jackson) und die Ebene des persönlichen Dramas von Jacques Roux (Michael Williams). Beide Figuren, die szenisch raffiniert als Elemente der Verbindung zwischen den Protagonisten interpoliert sind, beleuchten diese beiden: die Corday den Individualismus des Marquis de Sade, Roux den Radikalismus von Marat, an sein eigenes Tun und Wollen Zweifel setzend, durch Roux' Ansporn und Zuspitzung immer wieder zur Prüfung seiner eigenen Thesen veranlasst wird. Die Figur de Sades wird im Spiel der Sonnambulen Corday ins Lyrische fortgesetzt, die Figur Marats durch die dramatisch funktionelle Unbeugsamkeit Roux' ins Absolute der revolutionären Leidenschaft. Das alles ist im Text von Peter Weiss angelegt, aber kommt zur vollen Konkretisierung erst in Peter Brooks szenischer Realisierung. Deren Vorzug eben ist, dass sich die gegensätzlichen ideologischen Standpunkte von Marat und de Sade als extreme Positionen der menschlichen Ordnung, des Menschseins überhaupt, abheben, und zwar in einer scharfen Profilierung.

Dieser Wechseltechnik gemäss ist denn auch die Verwendung der Kamera. Diese ist von äusserster Beweglichkeit, so dass jede Szene in Einzelbilder, die jedoch zugleich wieder ästhetisch für sich selber stehen, auseinandergelagert wird: so, dass Vordergrunde in Scharfeinstellungen erscheinen. Hintergründe in verwischter Kameraführung oder umgekehrt, so, dass Figurenbewegungen aus der Bildschärfe sich ins Diffuse verlieren, aus dem Diffusen zu Schärfe sich vortasten. Dieses Spiel mit Umrissformen von Figuren und szenischen Details ist dramaturgisch ak-

aller vom 31. März bis 30. Juni 1967 erschienenen ausführlichen Filmbesprechungen. Dient zur Orientierung unserer Abonnenten über die an ihrem Orte gespielten Filme.

Unterstützt

FILM UND RADIO

die führende
und preiswerteste,
best informierte
und aktuellste
aller illustrierten
Film- und
Radiozeitungen

orientiert laufend
über die neuesten Filme, Fernseh-
und interessante Radiosendungen,
grundsätzliche Fragen,
Tagungen und Stellungnahmen
aller wichtigen Verbände.

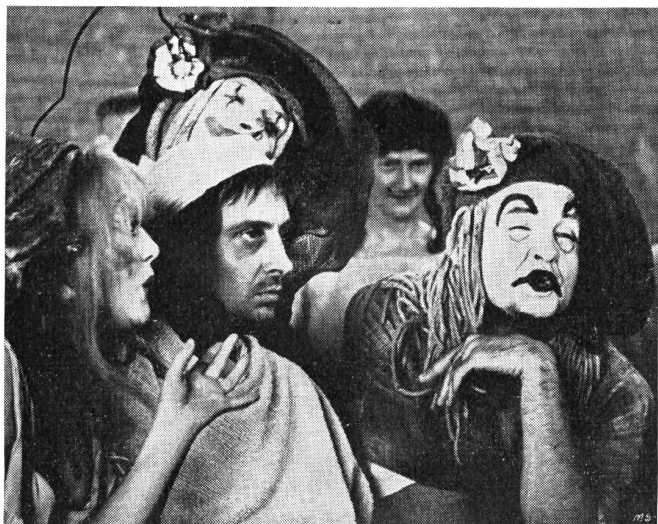
TITEL	Nr.	Seite	TITEL	Nr.	Seite
A countess from Honkong	8	116	Kanonboot am		
Abend der Gaukler	11	162	Jangtsekiang	11	163
Alvarez Kelly	9	131	Lange Beine — lange Finger	9	132
Atoragon	9	131	Le deuxième souffle	7	100
Batman	11	162	Jo, Jo... e gli altri	9	130
Das Vermächtnis des Inka	8	117	L'uomo dalla pistola d'oro	7	101
Der Chef schickt seinen besten Mann	8	114	Made in Italy	7	98
Der Laden an der Hauptstrasse	10	148	Mädchen, Mädchen	9	130
Der Mann, der kam, um zu töten	7	101	Mord und Totschlag	12	179
Die Abenteuer des Werner Holt	12	180	Morgan — ein lohnender Fall	10	146
Die Doppelgänger von Sacramento	7	101	Nachspiele (Nattlek)	9	132
Die 25. Stunde	10	149	Obchod na korze	10	148
Die Gräfin von Hongkong	8	116	Oktober	10	147
Die Nacht der Generäle	7	100	Our relations / our wife	7	101
Die Rückkehr der glorreichen Sieben	12	181	Requiem per un agente segreto	8	114
Die Russen kommen	8	115	Return of the seven	12	181
Feuerpferde	7	98	Russian Adventure	12	178
Fifi la plume	12	178	Russland-Abenteuer	12	178
Finale in Berlin (Funeral in Berlin)	11	164	Schwarzer Markt der Liebe	8	117
Flug ins Glück	12	178	The 25th hour	10	149
Four in the morning	8	114	The Quiller — Memorandum	8	116
Glyckarnas Afton	11	162	The Russians are coming	8	115
Gustav Minda, Staatsfeind No. 1	7	100	The Sand pebbles	11	163
Hergestellt in Italien	7	98	Teni sabytych predkow	7	98
Ich, Ich... Und die Andern	9	130	Texas across the river	11	164
			U 2000 Tauchfahrt des Grauens	9	131
			Vermisst: Unser Mann Quiller	8	116
			Vier Uhr morgens	8	114
			Zwei tolle Kerle in Texas	11	164

zentuiert durch die Farben, die in den szenischen Abläufen ständig wechseln, bewerkstelligt durch verschiedenartige Lichteinfälle, von hinten, von oben, von unten, und von Lichtkonzentrationen auf einzelne Figuren, von Ueberbelichtungen des Details im Kontrast zur szenischen Umwelt. In den Farben zeigt sich Peter Brook als ein ungewöhnlicher Arrangeur der Wirkungen: der Badesaal besteht an den Wänden aus grünweisslichen Backsteinen, die Figuren sind in grauweiße Patientenröcke gekleidet, einige unter ihnen, so die vier Vorsänger, heben sich ab durch Effekte der Primärfarben, die kontrapunktisch den Grundtönen eingefügt sind.

Analog realisieren sich die Führung der Szenen und der Schauspieler: kontrapunktisch als Ebenen der bilderbogenhaften epischen Darstellung und der zur Orgiastik sich steigenden Leidenschaften des Wahnsinns; der ruhigen Rede und der frenetischen Deklamation; der ins Mass der Geste und der Bewegung gesetzten Einzelperson und der durch Songs rhythmisierten und zur Gewalttätigkeit sich aufbauenden Gruppenszenen; der lyrischen Modulation einer Corday und der dramatischen Kulmination der Ermordung Marats durch ihre Hand.

Kontrapunktisch schliesst auch die Erscheinungen und Bewegungsmodelle der am Spiel beteiligten Figuren, die

in Gestik und Mimik bemessenen der Protagonisten, die ins Abrupte, Scheussliche, Grimassierende und Fallsüchtige verzerrten Gliederbewegungen der Geistesgestörten, deren solcherart bewerkstelligte Stilisierung das Spiel verfremdet. Der Ausbruch der barbarischen Urkräfte erfolgt am Schluss, eine ebenso dämonische wie groteske Orgie der zur sadistischen Zerstörung aufgepeitschten Sexualität, an deren Rand de Sade sarkastisch lacht, aus deren Mitte, verloren und geknebelt, Roux seinen inbrünstigen Schrei ausstösst. Aus ihr entlässt der Film in eine Leere, die zuerst sich mit Schrecken auffüllt, dann mit dem Drang zur Analyse dessen, was einem widerfahren ist.



Abgründe menschlicher Natur werden im Film «Die Verfolgung und Ermordung J.P. Marats» geöffnet.

Griechen sucht Griechin

Produktion: Deutschland
Regie: Rolf Thiele
Besetzung: Heinz Rühmann, Irina Demick
Verleih: Elite

ms. Friedrich Dürrenmatts 1955 erschienene Prosakomödie «Griechen sucht Griechin» ist von Rolf Thiele zu einem Film umgemodelt worden. Dürrenmatt wird sich von dem Film kaum distanzieren können, spricht er doch selbst, in einem gemächlichen Berner Hochdeutsch und einem verschmitzten protokollarischen Tonfall, Prolog und Epilog zum Film. Rolf Thieles Film ist kein sonderlich gelungener. Aber Hand aufs Herz: gehört auch die Erzählung Friedrich Dürrenmatts zu seinem Besten? Die Geschichte von dem Unterbuchhalter Archilochos, der, nachdem er die Mätresse aller Mächtigen des Staates geheiratet hat, einen unerahnten Aufstieg erlebt, gibt für den Schriftsteller den Rahmen ab, in den er alle jene Gedanken einspannt, die ihn zeit seines Schaffens beschäftigt haben: die Frage nach Sinn oder Sinnlosigkeit des Lebens, nach Ordnung und Umsturz der Ordnung, nach Gerechtigkeit und Liebe. Wiewohl manches davon in die Tiefe geht, so ist diese Prosakomödie Dürrenmatts genau besehen denn doch nicht viel mehr als ein Stück Literatur an der Grenze zum Trivialen.

Man wird deshalb Rolf Thiele nicht heftige Vorwürfe machen dürfen, dass er diese Elemente des Trivialen vor allem betont hat. Thiele war als Regisseur stets ein Routinier, der, welchen Stoff er auch immer aufgegriffen hat, an der Oberfläche blieb. So geschieht es auch hier. Wie-

derum erweist sich Thiele als ein geschickter Manager der Stile: er wählt aus, was sich ihm filmisch als gängig und geeignet anbietet. So wirkt sein Film stilistisch uneinheitlich. Dass er dabei aber ganz ohne Amusement wäre, das zu sagen ginge nicht an. Man unterhält sich, wie man sich eben bei leichter Lektüre wohl fühlt. Das Vordergründige, zum Teil fingerfertig ins Anekdotische verpackt, dominiert. Die Figur des Unterbuchhalters, der bei Dürrenmatt die Funktion des reinen Toren hat, wird zum bloss verschmitzten Kleinbürger, der sich in den Wirrnissen der Grossen und der Politik nicht mehr zurechtfindet. Insofern ist ihr und ist dem Spiel der Tiefgang genommen; das Gedankliche ist auf biederste Verständlichkeit getrimmt.

Andererseits hat Thiele doch auch einige ergötzliche Einfälle. Seine künstlerische Agilität zeigt sich etwa darin, dass er Stilmotive des modernen Films ungeniert auswertet, etwa dann, wenn er die Figur des Industriekapitäns Petit Paysan, die bei Dürrenmatt farcenhafte überzeichnet ist, mit allen jenen Klischees ausstattet, die zur Vorstellung dessen gehören, was ein Industriekapitän nach der Meinung der «kleinen Leute» eben ist. Dadurch gewinnt der Film, wenigstens in dieser und ähnlichen Episoden, einiges an satirischer Objektivität, die sich nicht allein gegen die Herrschaft der Mächtigen richtet, sondern ihren Witz auch an denen wetzt, die sich dieser Herrschaft ausgeliefert dünken. Freilich besäße diese Satire weit mehr Relief, wenn Thiele mehr Kraft des künstlerischen Zugriffs bewiese, wenn er nicht alles, was der Stoff Dürrenmatts an Unbequemlichkeiten aufweist, glätten würde.

Zwei Wochen im September

(A cœur joie)

Produktion: Frankreich
Regie: Serge Bourguignon
Besetzung: Brigitte Bardot, Laurent Terzieff
Verleih: Royal Films Genf

uj. «Das Glück ist wie eine Handvoll Wasser», meint Brigitte Bardot, geniesserisch im Schaumbad sitzend. Sie lässt dazu das Wasser durch die Hände rieseln, und auf ihrer Hand bleiben feine Seifenbläschen zurück. Wie eine Seifenblase ist auch der Film: äusserlich schillernd, brillant gemacht, aber innen hohl. Serge Bourguignon, der 1954 für seinen feinen Film «Les dimanches de Ville-d'Avrey» den Oscar für den besten ausländischen Film erhielt, hat sich diesmal dem reinen Aesthetentum verschrieben. Allein, gerissen photographierte Sonnenuntergänge und geschickt inszenierte Liebeständeleien an einsamen Meeresstränden oder in den Ruinen einer mittelalterlichen Burg in Schottland machen noch keinen guten Film aus. Zu einem anspruchsvollen Film gehört nicht nur die gute Form, sondern auch ein Gehalt. Die Dreiecksgeschichte — Brigitte Bardot begibt sich gewissermassen zur Erholung von ihrem Mann als Cover-Girl nach London und verliebt sich dort in einen Jüngling — hat ihren Höhepunkt in der rhetorischen Frage, warum man nicht zu dritt leben könne. Laurent Terzieff als Geliebter der BB beantwortet sie lakonisch: «Dafür ist unser Herz zu klein». Bourguignon macht es sich entschieden zu leicht: solch hingeplauderte Halbweisheiten vermögen dem Film kaum Gewicht zu geben. So bleibt das Werk dem Oberflächlichen verhaftet. Man wird den Eindruck nicht los, dass der französische Regisseur unter dem Deckmäntelchen des anspruchsvollen Aeussern versucht hat, mit Brigitte Bardot und Laurent Terzieff als zügige Stars, zu einem raschen Kassenerfolg zu kommen. Sein Vorhaben dürfte an der Langatmigkeit, um nicht zu sagen Langweile, des Werkes scheitern.

Liselotte von der Pfalz

Produktion: Deutschland
Regie: Kurt Hoffmann
Besetzung: Heidelinde Weis, Harald Leipnitz
Verleih: Domino

ms. Elisabeth Charlotte, genannt Liselotte, die Tochter des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, die zweite Frau Philipps I., Herzogs von Orléans, Schwägerin also Ludwigs XIV., ist längst zu einer Lesebuchfigur geworden. Kein Wunder, dass ihr auch im Film ein Denkmal gesetzt wird. Kurt Hoffmann, von seinen Ausflügen in die Satire («Wir Wunderkinder») und in den Film, der «die Vergangenheit bewältigt» («Das Haus an der Karpfengasse»), in die dem deutschen Film noch immer vertrauteren Gefilde der Gartenlaube zurückgekehrt, hat dieses Denkmal auf dem Gewissen. Aus der Biographie der Herzogin, die immerhin auch politisch eine Rolle, und für die Pfalz nicht eben eine glückliche, spielte, hat Kurt Hoffmann mit seinen Drehbuchautoren jene Episode ausgewählt, die das Bild der durch ihre naive und derbe Gradheit das Leben am Hof des Sonnenkönigs regulierenden Frau bestätigen. Aus solchen Episoden lässt sich ein gemütvoll romantischer Kostümfilm machen, und Kurt Hoffmann hat es getan. Die Herzogin wird zum Muster deutscher Redlichkeit, an dem das französische Hofleben gemessen wird. Heidelind Weis spielt sie blond und blauäugig und ebenso züchtig wie naiv. Um ihre Gestalt herum ist ein bunter Bilderbogen arrangiert, den Kurt Hoffmann mit allerlei kinematographischen Tricks aufzufrischen versucht. Was nicht hindert, dass die Eleganz am französischen Hof doch eher stumpf bleibt. Aber der solchen Lebensgeschichten zugeneigte Zuschauer kann sich an einem sentimental Herzenserguss erlaben.

Halt die Klappe!

(After the Fox)

Produktion:
Regie: Vitt. de Sica
Besetzung: Vict. Mature, Peter Sellers, Britt Ekland,
Verleih: Unartisco

CS. Auf seine Landsleute, auf die italienische Filmindustrie und auf das hysterische Verhältnis der Italiener zum hysterischen Filmgetue dreht Vittorio de Sica eine streckenweise einfallsreiche und mittelharte Satire ohne tiefere Bedeutung. In der Hauptrolle glänzt Peter Sellers als kleiner Gauner, der immer aus dem Gefängnis ausbricht und nach Hause eilt, um dort dem frenetischen italienischen Mamma-mia-Kult zu obliegen. Seine Mutter betet er an, die abwechselnd weint, ihn verflucht oder segnet, und über die Unschuld seiner Schwester wacht er, denn dies ist die Filiale des Mamma-mia-Kultes. Als Priester oder Carabinieri verkleidet, eilt «der Fuchs» auf die Via Veneto, um das unschuldige Kind den sündigen Armen verlebter Filmleute zu entreissen. «Oh, könnte ich doch so viel stehlen, um anständig zu leben!» ist sein Schrei. Und bald bietet sich die Gelegenheit. Akim Tamiroff als fezbedeckter Orientschieber bietet dem Fuchs die Möglichkeit, dreihundert Goldbarren nach Italien einzuschmuggeln, und nun geschieht die grosse Wandlung. Aus dem kleinen Gauner wird der völlig geschupfte, geniale Filmschöpfer Federico Fabrice, aus seiner Schwester macht er die Gina Romanica, und wer hier die Anspielungen nicht merkt, dem ist kaum mehr zu helfen.

Schon im Vorspann wird die Masche der Agentenfilme gekonnt verulkt, und später sieht man de Sica persönlich, wie er vor Rom eine Religionschnulze dreht, den Auszug

aus Aegypten mit viel Statisten, denen vor Papp-Pyramiden viel Sand mit Windapparaten in die Poren gejagt wird.

Der Goldschmuggel wird nun als zu drehender Film getarnt. Ein ganzes Fischerdorf stürzt sich besinnungslos in die Statistenrolle, Victor Mature als ewig jugendlicher Darsteller voller Magengeschwüre wird importiert, und in diesen Szenen teilt de Sica diverse Seitenhiebe auf mancherlei aus. Sellers brilliert auch in einer grossen Hotelszene, in der der geniale Regisseur seinen genialen Star begrüsst, küsst, herzt; in der der geniale Regisseur geniale Einfälle produziert, mit der Sophia telephonierte, die am Apparat hysterisch zusammenbricht usw. Auch der «Neo-realismo»



Vittorio de Sica drehte eine unterhaltende Satire «Halt die Klappe» mit Peter Sellers.

wird hochgenommen, Szenen dieser Stilart werden gedreht: das Nichts, dann das halbe Etwas, der Mensch auf der Flucht vor sich selbst, die ihn auf den Kirchplatz führt, wo er in der entfesselten Menge untergeht. Mit einem Wort, dann und wann lässt sich de Sica treffende Sachen einfällen, ohne indes seine Absicht wirklich durchzustehen. Abgesehen davon gehört er ja in den gleichen Topf und kann daher nicht viel mehr tun, als dann und wann etwas den Deckel zu heben. Doch am Schluss enden alle vor Gericht und hier fällt der Spruch: Der Film ist ein unzulängliches Mittel, leere Seelen mit etwas zu füllen, das selber nichts ist. Na also!

Aus der Filmwelt

FRANKREICH — Clouzot will einen 2. Film über den 85 jährigen Picasso drehen, nachdem sein 1. Film von 1956 über den Maler bereits ein grosser Erfolg war.

— Geraldine Chaplin wird Paris verlassen, um in New York ein Bühnengengagement anzutreten. Die Proben für die Premiere im Oktober beginnen bereits.

ENGLAND — Stricks «Ulysses», dessen Untertitel in Cannes herausgeschnitten worden waren (s. unsern Bericht «Auch Cannes wandelt sich») ist von der englischen Zensur ohne Schnitte freigegeben worden, nachdem ihn die erste Instanz untersagt hatte. Er bleibt jedoch nach wie vor in England heftig umstritten.