

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 21 (1969)
Heft: 13

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 18.01.2025

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

Isadora

Produktion: England, 1969 Regie: Karel Reisz
Besetzung: Vanessa Redgrave, James Fox, Iwan Tschenk,
Jason Roberts, John Fraser
Verleih: Universal

ms. Es mag für jene, die vom Film Blick in die Gegenwart fordern, eine Enttäuschung sein, dass sich Karel Reisz, nachdem er das vierzigste Altersjahr überschritten hat, der Vergangenheit zuwandte: genau der Jahrhundertwende, als der Stern der Isadora Duncan zu glänzen begann, die die Heldin seines Films «Isadora» ist. Was mag ihn an der grossen Tänzerin, der Europa einst zu Füssen gelegen hat, fasziniert haben? Gewiss dies: dass sie eine Revolutionärin war, dass sie dem Formalismus des klassischen Balletts, wie es sich im 19. Jahrhundert entwickelt hatte, ihren Ruf «Das Ballett ist tot!» entgegenschleuderte und ihre Ideen von einer Reform des Tanzes in die Tat umsetzte.

«Isadora» macht zweierlei deutlich: Jede revolutionäre Absage an die als erstarrt beschimpfte Kunst eines jeweiligen Establishments hat ihre Vorläuferin — das ist das eine; zum anderen ist sich Reisz mit «Isadora», den nur ein oberflächliches Urteil als ein Einschwenken seines Regisseurs auf die Linie des verpönten «kommerziellen» Films bezeichnen kann, ganz offensichtlich treu geblieben. Denn tatsächlich ist «Isadora» ziemlich weit entfernt von der romantisierenden Künstlerbiographie, wie sie sonst die Kinoleinwand bevölkert. Es kann kein Zweifel bestehen, dass Reisz Isadora Duncan, die auf der Bühne je tanzen gesehen zu haben er zu jung ist, vor allem deshalb huldigte, weil er — mit vielen seiner Generation — in ihr eine Symbolgestalt für die auch von ihm angestrebte Erneuerung der Künste zu sehen gelernt hat. Da tut es nichts zur Sache, dass die Ideen der Duncan ganz andere waren, als es die der Kunstrevolutionäre von heute sind — Aehnlichkeit besteht höchstens darin, dass damals wie heute allerlei philosophische Ideen und Missverständnisse der versuchten Erneuerung zu Gevatter standen. Heute sind es die Ideen einer auf die Veränderung der Verhältnisse drängenden Soziologie, für die Duncan war es die als Naturalismus missverstandene Antike.

Das also muss Reisz an der Tänzerin fasziniert haben: wie diese Frau gegen die «Unnatur» des klassischen Balletts das Geheiss der Seele setzte, gegen die Stilisierung des Tanzes die Natur und Natürlichkeit der tänzerischen Bewegung, gegen die Aesthetik die Ethik — Aufklärerisches war ja auch in ihr lebendig. Die Kunst der Duncan kam für die Zeitgenossen als eine Erlösung — sie leistete, für den Tanz zumindest, in einer Zeit, da die künstlerische Umwelt im Historismus erstarrt war, die gleiche Befreiung, die auch vom Jugendstil ausging. Und ihr Tanz, inspiriert an der griechischen Antike, die sie für Natur hielt und der sie als Tanzkostüm die Tunika entlieh, war denn auch Jugendstil: In ihm schwelgt Reisz mit Akribie und Sensibilität. Und muss ein heutiger Künstler, der einem neuen Kunstgefühl zum Durchbruch verhelfen will, nicht auch angesprochen sein vom Sendungsbewusstsein der Duncan? Gewiss sieht Reisz in dem Kampf der Duncan gegen die Verrottung des Körperlichen», die durch den Tanz zu lösen sei, das Vorbild für die Entlarvung einer Gesellschaft, die körperlich wie seelisch ebenso verrottet oder verrottet noch immer ist.

Reisz stützt sich für seinen Film im wesentlichen auf die Selbstbiographie von Isadora Duncan. Er ist mit dieser allerdings recht freimütig, wie es einem Künstler wohl gestattet ist, umgegangen. Die freie und erweiterte Interpretation der Biographie ist begründet in dem, was Reisz durch die Gestalt der Duncan frei machen will: eine Kunst der Zukunft.

Ob Reisz sich wohl bewusst ist, dass der Optimismus, mit dem die Duncan den «Tanz der Zukunft» propagierte, nie sich erfüllt hat? Auch ihre Episode in der Sowjetunion, deren Bürgerin sie 1921 wurde, blieb ohne Früchte. Sie glaubte — und Reisz verweilt mit Ausdauer, wenn auch mit einiger pittoresker Naivität bei den Ekstasen der russischen Seele, bei dieser Episode —, dass ihr Tanz der Zukunft beim Tanz der Revolution eine Chance habe. Gerade der Tanz der Revolution aber kehrte dann mit ausschliesslicher Strenge zu den Tabus des klassischen Balletts zurück. Man hätte gewünscht, dass Reisz die Auseinandersetzung mit dem klassischen Ballett etwas gründlicher angepackt hätte.



Isadora war auch Anhängerin einer freien Lebensgestaltung und der Rechte der Frau gestützt auf die Antike wie sie sie verstand. Hier mit dem Industriellen Singer.

Reisz erzählt die Lebensgeschichte der Duncan in Rückblenden. Der Film beginnt in den Tagen vor ihrem Tod, sie diktiert ihre Autobiographie, und während sie diktiert und trinkt, kehren Stationen ihres Lebens in ihre Erinnerung zurück: die Abreise aus San Francisco, dann London, Paris, Berlin, Moskau und die enttäuschende Rückkehr nach Amerika, die Côte d'Azur. Reisz inszeniert diese Abschnitte eines enthusiastisch, jenseits aller Konventionalität gelebten Lebens mit jener Sensibilität für das Menschliche, das Psychologische wie Soziale, die ihn in seinen Dokumentarfilmen schon ausgezeichnet hat; mit jener feinen, in behutsamen Strichen notierenden Einfühlsamkeit, die ihn davor bewahrt, je in ein Pathos der romantischen Künstlerverherrlichung zu verfallen. Diese Sensibilität hält ihn auch fern von der Gefahr, den Aufwand, den er braucht, um das Zeitalter zu charakterisieren, selbständig werden zu lassen: Er verwandelt sich unter seinen Händen in lauter Eleganz.

Isadora Duncan wird von Vanessa Redgrave gespielt: und das nun ist schlechthin grossartig. In welchem Alter, welchem Zustand, in welcher Not und Ekstase, in welcher Menschlichkeit immer die Duncan erscheint, Vanessa Redgraves darstellerische Kunst gibt sie vollendet glaubwürdig wieder. Die Verwandlungsfähigkeit dieser Schauspielerin ist stupend — so sehr sogar, dass sie beinahe glaubhaft macht, sie sei eine so begnadete Tänzerin, wie die Duncan selbst es gewesen sein muss. Zwar, die Redgrave kann nicht tanzen, aber sie ist imstande, den Eindruck zu geben, wie die Duncan getanzt haben mag. Sie ist es nicht so sehr aus der Gnade der Schauspielkunst allein heraus als vielmehr deshalb, weil die Kamera ihr dazu verhilft.

Was zählt, ist die Natürlichkeit, der Ausdruck, die wahre Einfachheit, in deren Grazie die Erdensschwere aufgeht.

Danger Route

Ratten im Secret Service

Produktion: England, 1967
Regie: Seth Holt
Besetzung: Andrew Johnson, Carol Lynley,
Barbara Bouchet, Diana Dors
Verleih: Unartisco

FH. Spionage im Film, sonst ein beliebtes Spielfeld für wuchernde Phantasie, wird hier nüchtern, im englischen Dokumentarstil, dargestellt. Der englische Geheimdienst hat ja auch die grösste Erfahrung in diesen Dingen, jedenfalls im Westen. Es dürfte deshalb nicht zu viel gesagt sein, dass hier ein Film aus guter Kenntnis eines wirklichen Geheimdienstes und seiner Methoden entstanden ist, allerdings ohne die heute immer kompliziertere und raffiniertere technische Ausstattung auf diesem Gebiet.

Die Hauptperson ist hier ein bezahlter Mörder, ohne den keine Geheimdienste auskommen können. Was schliesslich dabei heraus? Dass ein Agent immer gefährdet ist, meist von einer Seite, von der er es am wenigsten erwartet. Die Geliebte, der Freund, immer muss damit gerechnet werden, dass sie im feindlichen Lager stehen. Es gibt kaum einen einsameren Mann als ein Geheimagent. Das zwingt ihn auch zum Schweigen, zum Heucheln. Und dass er keine Möglichkeit hat, aus dem Teufelskreis je wieder herauszukommen, denn er weiss zu viel, als dass man ihn einfach gehen lassen könnte. Flieht er, bedeutet dies der sichere Tod — es sei denn er laufe zum Gegner über und übe Verrat. Dann hat dieser ein Interesse, ihn zu schützen. Das alles muss der Held im Film erst lernen, es wird hier gezeigt, welche Erfahrungen er mit den Menschen in seiner Umgebung, an denen er am meisten hing, machen muss: sie trachten ihm kaltblütig nach dem Leben. Daraus zieht der Film seine Spannung.

Unrichtig ist darin nur die Darstellung, als ob diese Leute nur um des Geldes willen zu dieser Tätigkeit gekommen seien. Selbstverständlich hat es genügend solche darunter. Doch gibt es, namentlich in den höhern Chargen, auch genügend andere, die aus echtem Patriotismus auf diesem Gebiet arbeiten, weil sie glauben, so ihrem Land am besten dienen zu können, allerdings auch oft aus Hass gegenüber dem Gegner, wenn es sich um einen Feind aus dem letzten Krieg handelt. Das Ganze ist eine der traurigsten Seiten des Zusammenlebens der Völker, jedoch unvermeidlich, solange solche noch immer nach rücksichtsloser Ausbreitung ihrer Macht oder ihrer Ideologie streben.

OSS 117 in der Todesfalle

Produktion: Frankreich/Italien, 1968
Regie: André Hunebelle
Besetzung: Curd Jürgens, John Gavin, Robert Hossein
Verleih: Ideal

CS. Den Anfang bekommt André Hunebelle gekonnt in den Griff. Via Chirurgie lässt sich der Superagent 117 die Visage eines berühmten Killers ankosmetisieren, um für die gesuchte Mordorganisation interessant zu werden, die ihn denn auch gleich entführt. Doch im Augenblick, da in einem wirklich wunderschönen Seicentopalazzo bei Rom Curd Jürgens als Boss der Organisation auftritt, verkehrt sich alles zum Vaudeville und zur verspäteten Bondiade. Mittlerweile ist Jürgens zum Grossonkel geworden, der zu seinen vereinigten Neffen sagt: «Also schaut jetzt mal her, Kinder, Onkel Curdy wird euch jetzt mal zeigen, was ein ganz ganz ganz hässlicher und böser Buhmann ist.» Wie Jürgens seinen grossen Schuft spielt, das kann er heute

im Burgtheater machen, aber kaum in einer italo-französischen Coproduktion, die uns ja schliesslich die Gänsehaut rauf und runter jagen möchte.

John Gavin als 117 spielt also nun «sein gewagtes Doppelspiel», das bis in den Libanon hineinführt, wo er endlich auf Robert Hossein stösst. Hossein als Spritzen verteiler Arzt ist wie immer von schöner Melancholie. In jedem Film kommt er daher und scheint ständig zu sich selbst zu sagen: «Mon Dieu, que je suis un beau salaud!» Auch diesmal ist er ein schlechtes Stück Mensch und wird dafür auch prompt erschossen.

In Libanon wird viel Auto gefahren. In einem Hotelzimmer gekämpft. Ein Beduinenzelt in die Luft gejagt. Ein fetter Bankier wird erschossen, und seine liebebreizende Tochter wird von 117 gerettet. Was Margaret Lee ins Showbusiness hineinkatapultiert hat, dürfte nur Branchenkennern kein Geheimnis sein. Aber für unsereins bleibt sowas ewig ein Rätsel.

Buona Sera, Mrs. Campbell

Produktion: England, 1967
Regie: Melvin Frank
Besetzung: Gina Lollobrigida, Shelley Winters,
Philippe Leroy
Verleih: Unartisco

FH. Opas Kino ist noch sehr lebendig, das beweist dieser, ganz in altmodischer Form aufgezogene Film. Geschäftsfilm gewiss, doch solche Geschäftsfilme lässt man sich gefallen. Sie sollen schon deswegen begrüsst werden, damit die Anhänger von Bubis Kino daraus etwas lernen.

Ein temperamentvolles Italiener-Mädchen hat sich bei der Besetzung seines Dorfes gleich mit drei Amerikanern eingelassen und weiss wirklich nicht, wer der Vater seines Mädchens ist. Wozu sich jedoch lange den Kopf zerbrechen? Es werden gleich alle drei mit der Vaterschaft beglückt und zahlen auch willig. Bis ihre Einheit nach Jahr und Tag ein Veteranen-Wiedersehen mit dem alten Ort inszeniert und auch ihre Frauen mit anrücken. Der Verlauf dieser Pilgerfahrt gehört zu den witzigsten, wenn auch nicht immer zartfühlenden Komödienszenen, die wir dieses Jahr zu Gesicht bekamen, wenn auch auf etwas frivoler Grundlage. Die Intelligenz der Schauspieler verhindert das



Im unterhaltsamen Film «Buona Sera Mrs Campbell» bringt Gina Lollobrigida mit Schwung ihre vollitalienische Mentalität zur Geltung gegenüber der amerikanischen.

Ableiten in den reinen Schwank, und witzige Einfälle entwickeln Situationen, deren Heiterkeit sich zu entziehen unmöglich ist. Die drei Ehefrauen sind ausgezeichnet charakterisiert und jede vom Regisseur treffend nach ihrer Begabung verwendet. Dazu ist es ihm gelungen, das von Anfang an schwungvolle Tempo durchzuhalten, sodass einzelne Schwächen keine Zeit zur Entwicklung erhalten. Gina Lollobrigida kann sich voll auf italienisch entfalten, sodass eine kontrastreiche Begegnung Italien-Amerika entsteht, die auf ziemlich genauer Kenntnis der beiden Volksmentalitäten beruht und in bisher nicht gekannter Weise humorvoll verwendet wird. Wenn auch in altmodischer Gestalt, so zeigt der Film überzeugend, wie Atmosphäre erzeugt werden kann, was vielleicht wichtiger ist als jede Pop-Gestaltung.

Die Gefangene

La prisonnière

Produktion: Frankreich/Italien, 1968
 Regie: Georges Clouzot
 Besetzung: Elisabeth Wiener, Laurent Terzieff, Bernard Fresson, Dany Carrel
 Verleih: DFG

FH. Ein Film, über den sehr verschiedene Urteile abgegeben worden sind, der jedoch, trotz heftiger Angriffe, vom Publikum unbekümmert besucht wird, — was ist das für ein Film?

Clouzot ist nach jahrelangem Schweigen wieder aufgetaucht, sehr stilvoll bis zur Raffinesse, wie bei ihm nicht anders zu erwarten. Was er zeigt, ist weniger stilvoll: einen impotenten, perversen Galeriebesitzer, der sich durch die Herstellung von Aktbildern abreagiert, jedoch ein Stoff, der das Interesse des Publikums erklären dürfte.

Der Mann schreckt auch nicht davor zurück, einem Freund die Frau zu rauben und als Modell zu benutzen, die ihm hörig wird. Sie ist ja nicht verheiratet mit dem Freund, hat mit ihm nur in einer Liebesgemeinschaft gelebt, mit der Abmachung, dass jeder Teil frei sein soll. Doch jetzt stellt sich heraus, dass die Frau es liebt, die Sklavin ihres neuen Geliebten zu sein, dass sie gar nicht frei sein will, während er vor Eifersucht bereit ist, den Konkurrenten zu töten. Er braucht nicht weit nach diesem zu suchen, die beiden begehen Selbstmord. Sie, weil sie sich ihrer Leidenschaft schämt, die sie nicht meistern kann, und er, weil er einmal auf schlichte Liebe gestossen ist, der er nicht gewachsen ist, und die er nicht annehmen kann.

Kein sehr moderner Film: perverse Liebe führt in den Tod, freie Liebe schlägt in Sklaverei um. Clouzot erweist sich als sehr konventionell und ziemlich entfernt von den heutigen Problemen von Mann und Frau. Ohne dass er sich dazu äussert, wirkt der Film wie eine Propaganda für die Ehe alten Stils, deren Probleme er jedoch nicht sieht.

Der Kameramann

The Cameraman

Produktion: USA, 1928
 Regie: Buster Keaton
 Besetzung: Buster Keaton
 Verleih: Vita-Film

ms. Man wird «The Cameraman» aus einem äusserlichen Grund mit «The Circus» in eine Reihe stellen müssen: auch er entstand im Jahre 1928, jenem Jahr, in welchem die Grossen des komischen Films jener Zeit ihre letzten stum-

men Filme drehten. Neben Chaplin und Keaton wären auch Harald Lloyd mit «Speedy» und Harry Langdon mit «Heart's Trouble» zu erwähnen: sie alle sind, geschichtlich betrachtet, Abschiede vom Stummfilm, Abschied von einer Komik, die, spezifisch des Stummfilms, die Kunst der Pantomime zur Vollkommenheit ausgebildet hatte. Obwohl «The Cameraman» nicht die Geschlossenheit hat, die an Chaplins «The Circus» so sehr beeindruckt, obwohl Buster, wie Keaton seinen Helden, seinen eigenen Vornamen gebrauchend, nannte, in «The Cameraman» nicht wie Charlot seinerseits in «The Circus» als Figur seine Kulmination gefunden hat, lässt sich doch an diesem Film vieles erkennen, was für Buster Keaton bezeichnend ist.

Die Propaganda hat gerne, und sie tut es heute noch, von Buster Keaton als von dem Mann mit dem gefrorenen Gesicht gesprochen. Ist dieses Gesicht in Wahrheit so gefroren? Ist es so unbeweglich? Mich dünkt eigentlich nicht! Richtiger ist es wohl, von einer Maske zu sprechen, die Keaton vor seinem Gesicht hält, eine Maske, die mit diesem Gesicht identisch ist und die zunächst den Eindruck der Unbewegtheit, der Starrheit erweckt. Aber man schaue genau hin: diese Maske ist von innen, vom eigentlichen Gesicht her, bewegt, oft fast nur unmerklich, in feinsten Strömen des Gefühls und des Gedankens; leise Modulierungen sind es, ein Netz von feinsten Brüchen ist da, das den starren Firnis der Maske überzieht. Und wenn man von einer Maske spricht, so wird man nicht übersehen dürfen, dass, betrachtet man als ihr Kennzeichen die Unbewegtheit, zu ihr die Augen kontrastieren. Die Maske und die Augen gehören zusammen, sie stehen zueinander in einem dialektischen Spiel: diese Augen, die voller Traurigkeit sind. Traurigkeit? Das Wort ist fast zu grob, zu einschichtig. Denn in diesen Augen spiegelt sich mehr, eine Summe von Empfindungen, die in ständigem Wechsel sind, ständig ineinander übergleiten: Trauer, gewiss, Schwermut, auch sie, Wehmut und Sehnsucht, Kindlichkeit und Staunen, Verzweiflung und Hoffnung in einem.

Alle diese Empfindungen sammeln sich in einem einzigen Gefühl, das Busters Lebenshaltung ausdrückt: er nimmt das Leben, das grausam ist, grausam zumindest mit ihm umspringt, an, staunend und nicht ganz begreifend, mit einer Demut, die seine Stärke ist und die ihm Freiheit schenkt. Das vielleicht ist der entscheidende Unterschied von Buster zu Charlot, dass er die Freiheit hat, die dieser ständig sucht. Charlot will sich befreien, Buster ist frei. Man hat diese Freiheit oft mit Unerschrockenheit verwechselt; man nannte Buster kühn und wagemutig, weil er sich den Aggressionen stellte, mit denen ihn das Leben, das



Vera Kresadlová in Ivan Passers «Intimer Beleuchtung»

heisst die Umwelt, heimsucht. Tatsächlich aber ist Buster nicht eigentlich unerschrocken; vielmehr hält ihn seine Natur, die Widerwärtigkeiten und Gefahren anzunehmen. Schön ist dieses Akzeptieren erkennbar an der Unverdorrenheit, wie er hier, in «The Cameraman», trotz aller Feindschaft seiner Kollegen, trotz seiner eigenen Ungeschicklichkeit von seiner Berufung, die er in sich spürt, nicht ablässt: er will ein guter Bildreporter werden.

Die Figur des Bildreporters, des Kameramannes einer Filmwochenschau, ist für Buster ebenso bezeichnend: er ist eine Figur, die mit dem Leben, mit der Welt, ihren Ereignissen ständig konfrontiert ist, jene Figur eben, die diese Welt zwar wohl nicht ganz fraglos, immer etwas stauend, doch zweifellos als das, was sie ist, akzeptiert. Akzeptiert als eine Elementarmacht: diese ereignisreiche Welt, wo Warenhäuser brennen und — im Chinesenviertel der amerikanischen Grosstadt — sich feindliche Gangs blutige Schlachten liefern, ist der Ort, an welchem sich Buster, der Kameramann, wohl fühlt. Wohl hat er sich immer gegenüber den elementaren Mächten gefühlt, und auch das unterscheidet ihn von Chaplins Charlot, der in den Basfonds lebt, durch die engen und winkligen Gassen der Slums tänzelt, während Buster die Weite liebt, die Unwegsamkeit der Landschaft, den Wilden Westen, die Wildnis in einem Wort. Die Wildnis auch der Menschenvielzahl, der Menge: wenn sich Buster mit Polizisten konfrontiert, sind es immer viele, zahllose Polizisten, und der Menge steht er auch in «The Cameraman» immer gegenüber. Bezeichnend für ihn wiederum das: der Einzelne, Buster, in Front gegenüber dem Menschengewühl.

Das Verhalten dieses Einzelnen ist Reaktion: sie ist das Tummelfeld der Pantomime. Dem quellend Drängenden der Menge setzt sich Buster gegenüber als einer, der sich in seinen Bewegungen klar artikuliert. Hier findet sich der Ausgangspunkt für seine Kunst der Pantomime, die der Unordnung der Menge die Ordnung entgegenstellt. Daher ist die Pantomime Busters charakterisiert als etwas, das man einen ästhetisch überhöhten Mechanismus bezeichnen könnte. Busters Pantomime ist gliederpuppenhaft, seine Phantasie hat etwas Mathematisches an sich, es ist Kalkül darin bis hinein in die gewagteste Akrobatik, die ihn besonders auszeichnet, eine Berechnung der Wirkungen des Komischen, die dazu berechtigt, die Kunst Buster Keatons als eine in diesem Sinne ausgesprochen intellektuelle zu benennen, was sie wiederum unterscheidet von jener Chaplins, der «organischer», unmittelbarer ist. Könnte man deshalb die Kunst Keatons «unmenschlich» heissen? Wohl kaum, obgleich sie natürlich die Gefühlslust nicht so anspricht wie die Chaplins. Sie ist in dem Sinne strenger, als sie zwischen die Gags, die nach Abwicklung und Effekt ja eine Kunst der Berechnung sind, keine «Botschaften», wie Chaplin sie liebt, einschaltet, dass sie überhaupt ohne Parabel auskommt. Das macht Keatons Kunst letzten Endes schwieriger, weniger eingängig; womit kein Werturteil gemeint ist. Sie spricht im Zuschauer, mehr als das bei Chaplin der Fall ist, der eindeutig gefühlsmächtig ergreift, die eigene «mathematische Phantasie» an.

Das Zeitgeschehen im Film

Die neuesten, schweizerischen Filmwochenschauen

Nr. 1365: 4. Internationale Fachmesse für Wasser, Luft und Müll in Basel — Computer im Lagerhaus — Der Papst in Genf.

Nr. 1366: Internationales Amateur-Tanz-Tourier in Zofingen — Naturschutzaktion Reusstal — Beginn der Tour de Suisse.

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

Die Besprechungen können auch separat, ohne die Zeitung, abonniert werden zu Fr. 10.— jährlich.

Bandidos

Produktion: Italien/Spanien, 1967 — Regie: Max Dillman — Besetzung: E.M. Salerno, Terry Jenkins, Venantino Venantini — Verleih: Europa

Zynische, brutale, mörderische Fehde zwischen Wildwestschützen, die mit dem Tode der Hauptgegner endet. Völlig amoralisch, nur auf effekthascherische Grausamkeiten schlimmster Sorte eingestellt, ohne den Schimmer einer Aussage. Für stumpfe und gedankenleere Zuschauer.

Barfuss im Park / Barfoot in the Park

Produktion: USA, 1966 — Regie: Gene Saks — Besetzung: Jane Fonda, Robert Redford, Charles Boyer, Mildred Natwick — Verleih: Starfilm

Noch guter Unterhaltungsfilm über Anpassungsschwierigkeiten in einer jungen Ehe. Formal eher Illustration zu einem Bühnenstück mit geschliffenem Dialog.

Ausführliche Kritik FuR, Jahrgang 1968, Nr. 6, Seite 82

Otto ist auf Frauen scharf

Produktion: Deutschland/Oesterreich, 1968 — Regie: Franz Antel. — Besetzung: Gunther Philipp, Dietmar Schönherr, Terry Torday — Verleih: Rex

Unmögliche Jahrmarkts-Kintopp-Klamotte um einen Prokuristen, der seinem verlotterten Chef bei einer gefährlichen Revision heraushilft. Primitivste Komik, zu banal selbst für ganz Anspruchslose.

Das Millionending / Hot Millions

Produktion: USA, 1968 — Regie: Eric Till — Besetzung: Peter Ustinow, Karl Malden, Maggie Smith, Robert Morley — Verleih: MGM

Geschichte um einen Gauner, der mittels des Computers einer englischen Firma, den er mit falschen Daten füttert, grosse Geldbeträge erschwindelt, jedoch von seiner klugen Frau gerettet wird. Die originelle Idee ist ohne Tiefgang und ganz unverbindlich nur zur Unterhaltung und allzu banal-perfekt durchgeführt.

Toll trieben es die alten Römer / A funny thing happened on the way to the Forum

Produktion: England/Schweiz, 1967 — Regie: Rich. Lester — Besetzung: Zero Mostel, Phil Sivers, Michael Crawford, Buster Keaton — Verleih: Unartisco

Parodie auf die Film-Musicals und den ganzen Filmbetrieb im antiken Gewand, mit vielen Seitenhieben auf Vergangenheit und Gegenwart. Nicht alles neu, jedoch genug geistig-witzige Substanz für gute Unterhaltung.

Ausführliche Kritik FuR, Jahrgang 1968, Nr. 6, Seite 83

Inga / Ich habe Lust

Produktion: Schweden, 1967 — Regie: Josef W. Sarno — Besetzung: Marie Liljedahl, Carsten Lassen, Monica Stroemerstedt — Verleih: Victor

Banales Sex-Filmchen um eine Witwe, die gern einen jungen Mann hätte, der ihr jedoch von ihrer Nichte entführt wird, selbstverständlich erst nach vielen Intrigen und Verwicklungen, die aber nur dazu dienen, möglichst viel Sex zu zeigen. Ohne Aussage.

Mörder im Namen des Volkes / Quien sabe?

Produktion: Italien, 1967 — Regie: Damino Damiani — Besetzung: Gian Maria Volonte — Verleih: Sadfi

Sorgfältig inszenierter Film um einen Revolutionsführer, der sich zuletzt in dem Wust von Corruption nicht mehr zurecht findet. Ueberhöht durch revolutionäres Pathos, jedoch ohne geistigen Gehalt und Aussage, stark nihilistisch.

Ausführliche Kritik FuR, Jahrgang 1968, Nr. 6, Seite 83