

# Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.07.2024**

## **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.

# Filme

## Mafioso

III. Für Erwachsene

**Produktion:** De Laurentiis; **Verleih:** Pandora; **Regie:** Alberto Lattuada, 1963; **Buch:** M. Ferreri, R. Atzcona; **Kamera:** A. Nannazzi; **Musik:** U. Attanasio; **Darsteller:** A. Sordi, N. Bengell, G. Conti und andere.

«Unschuldig schuldig» könnte, vom Gehalt her betrachtet, der Film heißen. Das allgemein menschliche Thema, Schlechtes zu tun, ohne es eigentlich zu wollen, findet immer wieder seine neue Gestalt, verschieden nach Zeit, Volk und Künstler. In unserem Film geht es um einen Mafia-Fall in Sizilien. Antonio Badalamenti (Sordi), gebürtiger Sizilianer, ist vor längerer Zeit in den Norden gezogen, wo er als erfolgreicher Angestellter eines großen Industriekomplexes arbeitet und als Ehemann und Vater mit seiner Frau und seinen zwei Mädchen glücklich lebt. Die Familie will ihre Ferien in Calanzano, seinem Geburtsort, verbringen. Knapp vor der Abreise ruft ihn sein Generaldirektor Dr. Zanchi zu sich und übergibt ihm ein kleines Paket für Don Vincenzo, eine einflußreiche Persönlichkeit des Ortes. Am Reiseziel findet eine überaus stürmische Begrüßung Antonios statt; seiner Gattin Marta aber schlägt ein durch jahrhundertalte Tradition und Aberglauben aufgestautes Mißtrauen entgegen. Bei der Übergabe des Paketes wird der Mann an seine traurige Jugendzeit und Tätigkeit als «Picciotto» (junger Untergebener, Meldegänger) erinnert. Er wird sich bewußt, daß trotz seinem jahrelangen Fernsein und seinem gesellschaftlichen Fortkommen ein «Picciotto» doch immer ein «Picciotto» bleibt. Auf den folgenden Tag setzen seine alten Freunde eine Jagdpartie an, welche aber nur Vorwand ist, Antonio auf eine andere «Jagd», eine Menschenjagd, zu schicken. Er wird nach Amerika transportiert, dort von Landsleuten aufgeklärt, er habe einen Mann in einem Coiffeursalon zu erschießen, dessen Bild ihm vorher in einem Film gezeigt wird. Antonio ist ganz verstört, weil er weiß, daß Frau und Kinder in Calanzano als Geiseln zurückgehalten werden. Er kennt das Gesetz der Mafia und tötet den völlig Unbekannten.

Wie in den ersten Einstellungen sehen wir auch zum Schluß Badalamenti als Angestellten in weißem Mantel, die Arbeit kontrollierend durch die Werkhallen schreiten. Einstellung einer Mitleid erweckenden «Condition humaine», Geschichte eines Opfers, das zur Tat gezwungen wird und sie, ohne einen andern Ausweg zu sehen, begeht. Dieses Opfer wird noch einmal in der Perspektive seiner Mitmenschen gezeigt: Er bleibt ein Ehrenmann, und niemand weiß von seiner Schuld.

Die besten Sequenzen des Werkes sind diejenigen, welche das sizilianische Volk schildern. Gesteigerte Italianità: «Sicilianità». Die Figuren des Erzählers Lattuada erstehen lebendig vor uns, und wir begegnen wirklichen Menschen.

Gut geführt vom Regisseur und gut verkörpert durch die Darsteller. Vorab Alberto Sordi, der die komischen Augenblicke glänzend meistert. Wo er hingegen von innen heraus etwas Tragisches gestalten sollte, wirkt er eher matt. Wohl liegt die Schuld auch am Drehbuch, das nicht ohne Klischees und Mätzchen auskommt (schwarze Katze auf der Straße, übertriebene Aneinanderreihung der Erinnerungsanschriften für verstorbene Familienglieder). Das eigentliche Ungenügen, welches «Mafioso» nicht zu einem Meisterwerk werden läßt, ist eine zu große Direktheit und Vordergründigkeit, die es nicht zur Kristallisierung eines menschlich Allgemeingültigen kommen lassen. Der Vergleich mit Francesco Rosi «Salvatore Giuliano» («Filmberater» Nr. 15, 1962), der sich aufdrängt, fällt zu Ungunsten Lattuidas aus. Rosi hat neben den formalen Vorzügen auch den, weiter und umfassender zu sein. Gleichwohl: «Mafioso» erzählt packend, wie ein Mensch in einer verzweifelter Lage schuldig werden kann. st

## **Mourir à Madrid**

III – IV. Für reife Erwachsene

**Produktion:** Ancinex, Athos; **Verleih:** Idéal; **Regie:** Frédéric Rossif, 1962; **Kamera:** G. Barsky; **Musik:** M. Jarre; **Darsteller:** S. Flon, G. Montero, J. Vilar und andere.

Geschäfte mit Bildern der Agonie machen zu wollen, hat man in Frankreich Frédéric Rossif vorgeworfen, als sein Dokumentarfilm über das Warschauer Getto erschien. «Le temps du ghetto» ist bisher nicht zu uns gekommen, so daß wir nun Rossif vorerst in seinem zweiten Film kennenlernen, der den spanischen Bürgerkrieg zum Gegenstand hat. Dabei können wir uns aber auch hier des Verdachtes nicht ganz erwehren, daß Kapital – finanzielles, mehr noch politisches Kapital – geschlagen wird aus Filmdokumenten, die an sich zu nichts anderem gebraucht werden dürfen, als zum unverstellten Zeugnis über die schreckliche und blutige Tragödie, die sich in den Jahren 1936 bis 1939 in Spanien abspielte.

Filme, in denen Dokumente zu einer bestimmten Epoche oder zu bestimmten Ereignissen zusammengestellt werden, können wertvolle Illustrationen liefern, Beweiswert haben sie dagegen ihrer Natur nach nur geringen. Vor den meisten Szenen ist man darauf angewiesen, ihren Inhalt von einem Kommentator erläutern zu erhalten, dessen Behauptungen man wiederum nur in den seltensten Fällen – vor allem etwa vom Bilde her – kontrollieren kann. Es bleibt schließlich dem Zuschauer allein der Rückgriff auf sein eigenes Wissen, mit dem er die allgemeine Darstellung des Kommentars vergleichen kann. Solches Wissen dürfte aber im Falle des spanischen Bürgerkrieges bei den meisten Filmbesuchern nur in sehr beschränktem Maße vorhanden sein. Wenn

man also weitgehend auf die Glaubwürdigkeit der Filmautoren angewiesen ist, dann wird man um so eher mit allgemeinem Mißtrauen reagieren, wenn der Kommentar, wie es in der deutschen Fassung von «Mourir à Madrid» geschieht, ohne es offen einzugestehen, Partei ergreift. Die Verwendung verschiedener Sprecher, die wechselnde Tonlage, in welcher gesprochen und zitiert wird, geringe Dehnungen bei einzelnen Ausdrücken und die verschiedenen Vokabeln für gleiche Vorgänge auf beiden Seiten der Front, das sind alles Mittel, mit denen zwar nicht unbedingt eine Verzerrung oder Verfälschung der Tatsachen, aber doch Akzentverschiebungen erzielt werden, die um so wirksamer sein können, als sie manchen Zuschauern vielleicht nicht bewußt werden. Ähnliche Feststellungen sind in bezug auf die Tonkulisse und die unterlegte Musik zu machen. Diese Manipulationen sind es wohl, die andernorts den Streit der Meinungen um «Mourir à Madrid» entfacht und dem Film damit zugleich die einträgliche Aufmerksamkeit des Publikums gesichert haben. Man wird ihn ihretwegen nur einem mit Vorkenntnissen ausgerüsteten Zuschauer guten Gewissens als Dokumentation zur neuern Geschichte empfehlen können. Dieser Vorbehalt hat um so eher seine Berechtigung, als es Rossif nicht in wünschenswertem Maß gelungen ist, durch Auswahl und Anordnung des Materials den historischen Ablauf der Ereignisse in seinen Zusammenhängen klar herauszuarbeiten. Das mag sich einerseits daraus erklären, daß die Darstellung dieser sehr komplizierten Zusammenhänge in einem knapp anderthalbstündigen Film große Schwierigkeiten bietet. Andererseits aber hat Rossif die ganze Schilderung bewußt auf ein Zentrum hingeordnet, auf den Kampf um Madrid. Ob das historisch berechtigt ist, bleibt fraglich; für den Film ergibt sich daraus jedoch ein dramatisches Gefälle, durch welches er den Zuschauer in ganz anderer Weise in Bann zu ziehen vermag, als es Filme dieser Art sonst zu tun pflegen. Es kommt hinzu, daß Rossif Bildmaterial zur Verfügung stand, das an formaler Schönheit und inhaltlicher Ausdruckskraft kaum durch eine Inszenierung überboten werden könnte, daß er nicht nur dieses Material in der Montage voll zur Wirkung brachte, sondern überdies in der Auswahl eine erstaunliche Kontinuität der Tönung, der technischen Bildqualität erreichte, die man bei einem ganz vom vorhandenen Material abhängigen Dokumentarfilm nicht zu erwarten und zu fordern wagte. Schließlich sind durch Einfügung von Landschaftsaufnahmen aus dem heutigen Spanien auch gewisse lyrische Züge des Ganzen hervorgehoben worden.

Hat man also gegenüber der nicht ganz offenen Geschichtsinterpretation, die «Mourir à Madrid» mit den angedeuteten Mitteln und durch Heraushebung einzelner Begebenheiten und Auslassung anderer betreibt, Vorbehalte anzubringen, so wird man ebenso festhalten müssen, daß Rossif vom Gestalterischen her Erstaunliches geleistet hat und dem Zuschauer, der für sich die nötigen Korrekturen anzubringen weiß, ein wahrhaft packendes Bild jenes tragischen Bruderkrieges vermittelt, ein Bild, das in erschreckender Weise die Behauptung des Historikers J. R. von Salis belegt, der spanische Bürgerkrieg sei einer der erbarmungslosesten, blutigsten, längsten, grausamsten, den die Geschichte kenne.

ejW

**The cardinal** (Der Kardinal) II – III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

**Produktion:** Columbia; **Verleih:** Vita; **Regie:** Otto Preminger, 1963; **Buch:** Robert Dozier, nach dem Roman von Henry Morton Robinson; **Kamera:** Leon Shamroy; **Musik:** Jerome Moross; **Darsteller:** T. Tryon, R. Schneider, C. Lynley, J. Haworth, R. Vallone, J. Saxon, J. Meinrad, B. Meredith, D. Gish und andere.

Die Romanvorlage ist bekannt. Der Autor, Henry Morton Robinson, wollte in der Gestalt des Stephen Fermoye, der ein Priester ist und dann zum Kardinal aufsteigt, seine lebenslangen Eindrücke von Priestern vereinigen, ihn «als eine Mischung aller Priester hinstellen, die ich jemals kennengelernt habe». Diese Absicht wurde in einem 600seitigen Werk nach Art der amerikanischen Großromane realisiert. Erzähltechnisch gekonnt, reiht es Ereignisse und Reflexionen aneinander. Die Sorge (und vielleicht auch die Fähigkeit) künstlerischer Verdichtung liegt dem Autor fern. Es geht dem langjährigen Reader's-Digest-Chefredaktor um eine Figur und eine Story, von der er glaubt, die angezielten Verhältnisse und Begebenheiten könnten ein breites Publikum interessieren. «Ich habe das Gefühl, daß das kirchliche Milieu, ein bisher stark vernachlässigtes Gebiet, für einen Schriftsteller starke Reize hat.»

Morton, selbst Katholik, zeigt in seiner Darstellung ein ausgedehntes Wissen um kirchliche Verhältnisse und läßt eine ehrliche Hochschätzung für viele kirchliche Personen und Institutionen erkennen. Es muß so sein wie er schreibt: «Bewunderung und Ehrfurcht gegenüber der priesterlichen Tätigkeit haben mich, den Schriftsteller, seit langem erfüllt.» Nicht, daß der Hauptautor deswegen nun eine Apologie schreiben wollte («Der Kardinal' ist weder eine Propaganda für noch gegen die Kirche»). Hingegen sind – und dies macht in Wahrheit den Reiz mancher Stellen des Romans aus – autobiographische Elemente im Roman enthalten, ist doch Morton selbst, wie sein Held, in Boston geboren worden und hat in der mehrheitlich katholischen Stadt und in seiner späteren Laufbahn als Publizist viele Begegnungen mit Priestern gehabt. So ist denn der Roman eine umfängliche, mannigfaltigste Kenntnisse und Erfahrungen ausbreitende Erzählung geworden, die eine zwar nicht erschütternde, aber des öftern anregende und unterhaltende Lektüre bietet.

Diese Vorlage mit ihren vielen Möglichkeiten äußerer und innerer Digression mußte den Regisseur Otto Preminger zur Verfilmung locken. Es kommt bei ihm zu einer farbig-breiten Nachzeichnung der Romanmilieus und -ereignisse. Preminger bringt sie in Rückblende. Im Augenblick, da Bischof Fermoye, seit längerer Zeit im päpstlichen Dienst, die offizielle Mitteilung der Erwählung zum Kardinal erhält, erinnert er sich des Weges, den er zurückgelegt hat. Die Ereignisse seit der Priesterweihe ziehen noch einmal an seinem Auge vorbei (einmal nur, nach dem Tode seiner Schwester, wird kurz wieder der sinnende Kardinal gezeigt): Abschied von seinem väterlichen Freund und Lehrer Alfeo Quarenghi, Heimkehr nach Boston, erster Vikarsposten, Versetzung zu Pfarrer Ned Halley in das abgelegene Stonebury, Berufung an die Bischofskurie und schließlich Tätigkeit im Dienst des Vatikans. In zwei Richtungen kann sich bei dieser Vergegenwärtigung Premingers Talent betätigen.



Einmal wird das äußerlich Atmosphärische ausgiebig ins Bild gehoben und in einer fürs Auge gefälligen Weise, in Panavision und Technicolor, abgewandelt. Es beginnt schon mit der langen, übrigens zu rechtfertigenden, Treppen- und Säulensequenz im Titel-Vorspann. Eine attraktive, den ganzen Film prägende Besonderheit ist die Darstellung der bild- und farbwirksamen kirchlichen Folklore, wie sie insbesondere die purpurne Kardinalskleidung darstellt. Wie für den Schriftsteller, hat das kirchliche Milieu offensichtlich auch für den Regisseur starke Reize.

Zum andern bietet der Rückblick über das Leben eines Priesters und kirchlichen Würdenträgers reichen Anlaß — der Roman hat es bereits getan — die mannigfaltigsten Probleme, vor denen sich der Christ, insbesondere der Katholik, in der heutigen Welt befindet, anzuschneiden. Da gibt es nun kaum eines, das im Laufe der drei Stunden nicht erwähnt würde: Mischehe, Abstammungslehre, Kraniotomie, Zölibat, Rassenfrage. Preminger verstärkt die zeitaktuellen Anspielungen des Romans, indem er etwa Fermoyle in die Anschlußwirren von 1938 nach Wien führt und so ausführlicher Gelegenheit zur Frage nach dem Verhältnis der Kirche zum Staat findet. Dem Versagen des apolitischen, arglosen Kardinals Innitzer wird er am Schluß das Bekenntnis des neuernannten Kardinals Fermoyle zur amerikanischen Demokratie gegenüberstellen.

Bei einer Würdigung des «Kardinals» darf anerkennend erwähnt werden, daß sich Preminger um große Exaktheit und Korrektheit in der Darstellung kirchlicher Verhältnisse bemüht. (Wenn die deutschen Untertitel meist «Pater» statt «Pfarrer» usw. bringen, ist das nicht seine Schuld — nicht ganz zutreffend wird hingegen im Film selbst der Ausdruck «vows» [Gelübde] für das Zölibatsversprechen des Weltpriesters, das im Gegensatz zur Gelübdeverpflichtung nicht standesbegründend ist, sondern mit den höheren Weihen übernommen wird, verwendet.) Dies gilt auch zum Beispiel für die Zeichnung der politischen Ereignisse in Wien. Das Palais von Kardinal Innitzer wurde tatsächlich in dieser barbarischen Art gestürmt, und der Tumult vor dem Stephansdom ist geschichtlich wahr (mag auch Innitzer die Ansprache innerhalb des Domes gehalten haben und mögen auch — vorher — die Hakenkreuzfahnen nicht auf die Türme gesteckt worden sein).

Die Frage nach der geistigen Substanz des Werkes weckt nun andererseits skeptische Gefühle. Was ist diese Verfilmung? Zeigt sich in ihr irgendeine deutliche geistige Ausrichtung, ein Verständnis etwa für tiefere Wirklichkeiten der Kirche? Man verzeihe uns, wenn wir die bewundernde Anerkennung von Prälatenweisheit und vatikanischer Diplomatie noch nicht als erschöpfendes Zeichen für ein Gespür des gnadenhaften Aspektes der Kirche betrachten. In der Kirche des «Kardinals» herrschen Erfahrung, Klugheit und Gelehrsamkeit, aber wir sind nicht so sicher, daß in ihr zum Beispiel auch wirklich gebetet wird. Zugegeben, es muß für Preminger, der Jude ist, sehr schwer sein, nicht zuletzt wegen der durchschnittlichen Lebenspraxis der Christen, in der Kirche das Geheimnis einer höheren Institution zu ahnen, das in aller Menschlichkeit der Menschen der Kirche immer sowohl verborgen wie offenbar ist.

Was man ihm aber zur Last legen muß, ist das Spiel mit dem leichten, publikumswirksamen Effekt. Ein Glück, daß Tom Tryon, der bei uns unbekanntes Hauptdarsteller, sich wohltuend unkompliziert (allerdings auch nicht immer genügend tief nüanciert) zu geben weiß. Es finden sich Stellen, etwa die Szene mit Fermoye am Morgen nach der Auspeitschung und die Alleluja-Szene im Tumult am Stephansdom, wo der Regisseur sein Spiel bis zu kitschiger Darstellung treibt.

So haftet denn dem Film, mag er viele eindrückliche Momente enthalten, doch auch etwas Ambivalentes an, das der Diskussion ruft. SB

**Freud** (Geheime Leidenschaften)

III – IV. Für reife Erwachsene

**Produktion** und **Verleih**: Universal; **Regie**: John Huston, 1962; **Buch**: Ch. Kaufmann, W. Reinhardt; **Kamera**: D. Slocombe; **Musik**: J. Goldsmith, J. Gershenson; **Darsteller**: Montgomery Clift, S. York, L. Parks, E. Portmann und andere.

Seit über einem halben Jahrhundert hat die Tiefenpsychologie das vorbewußte Leben des Menschen zum Gegenstand der Forschung gemacht. Das Spiel der Naturtriebe und seine Auswirkungen sind von Freud, Adler und C. G. Jung durch verschiedene Methoden untersucht und höchst unterschiedlich bewertet worden. Freud ist derjenige, der dabei den sexuellen Faktor, den er schon in frühesten Kindheitsregungen anwesend sieht, am radikalsten herausstellte, aber sowohl Adler wie Jung haben bereits an dieser Vereinseitigung wichtige Korrekturen vorgenommen, an denen heute niemand mehr vorbeisehen kann. Jung hat seinen Lehrer Freud überwunden, indem er neben dem individuell Unbewußten dem kollektiv Unbewußten und damit auch den erblichen «Archetypen» einen entscheidenden Platz einräumt; er behält jedoch als Ziel der seelischen Entwicklung die Personwerdung des Menschen (Integration) im Auge. Diesen durchaus geistgeprägten Begriff wird man in Freuds Pan-Sexualismus vergeblich suchen. Adler wiederum hat, ebenfalls in deutlicher Abhebung von Freud, seine «Individualpsychologie» auf den beiden Grundtendenzen Geltungstrieb und Gemeinschaftsgefühl aufgebaut. Bei der Erkundung dieses Spannungsverhältnisses ist er auf den «Minderwertigkeitskomplex» gestoßen, in dem er die Wurzel fast aller Neurosen, auch in der Kindheit, sieht. Wie sehr aber auch die heutige Tiefenpsychologie diese drei grundlegenden Systeme verarbeitet und differenzierend weiterentwickelt haben mag – eines dürfte seither unbestritten sein, die Tatsache nämlich, daß der Mensch nicht nur die Gabe der Erinnerung, sondern auch die des Vergessens besitzt, und daß dieses Vergessen, sobald es sich um unliebsame Fakten des Unterbewußtseins handelt, die Form der «Verdrängung» annehmen kann. Vom religiös-ethischen Standpunkt her hat die Tiefenpsychologie insofern ihre Ver-

dienste, als sie jedem Pädagogen, Psychotherapeuten und nicht zuletzt dem Seelsorger die Möglichkeit gibt, den Menschen durch Aufarbeitung seiner «dunklen» seelischen Bereiche in die volle Entscheidungsfreiheit hereinzuholen. Es ist nicht uninteressant, um auch dies noch anzumerken, daß von jenen «Vätern» der Tiefenpsychologie lediglich Jung das religiöse Moment überhaupt gesehen hat; aber er hat das Gottesbild relativiert: auch das christliche ist für ihn nur eines unter vielen.

Diese Betrachtungen sind notwendig, um zu dem «Freud»-Film Stellung nehmen zu können. Hier ist vom Ansatz her zweierlei vermengt worden. Einmal will der Film, wie schon der Titel besagt, eine Art Biographie des berühmten Wiener Forschers sein, doch diese Porträtstudie, wie man vielleicht besser sagen sollte, wird eingegrenzt auf einen bestimmten Lebensabschnitt, auf Freuds «Entdeckung» der psychoanalytischen Methode. Freud behandelt ein teilweise erblindetes und gelähmtes Mädchen zunächst in Hypnose, dringt dann aber zur wachen Traumanalyse und zum psychoanalytischen Gespräch mit ihr vor und stößt so auf ihre «Verdrängungen»: die früh-kindliche Bindung an den Vater und die seelische Abwehr seiner erotischen Abenteuer. Mit der Freilegung dieses «Vater-Komplexes» sind dann die Krankheitserscheinungen behoben. Parallel zu diesem therapeutischen Vorgang kommt Freud durch Selbstanalyse auf die Spur seines eigenen «Mutter-Komplexes». Den Hintergrund zu diesem Doppelvorgang bildet die Auseinandersetzung Freuds mit einem seiner Lehrer und mit einem ihm befreundeten Arzt. Diese beiden lehnen seine grundsätzlichen sexuellen Deutungen mit verschieden betonter Heftigkeit ab. Die überraschende Gesundung des Mädchens aber und vor allem das Eingeständnis des sterbenden Lehrers, daß er um seine eigenen «Dunkelheiten» immer gewußt, die «Skorpione» jedoch mit Absicht «gefangengehalten» habe, lassen Freud mit Abschluß des Films als «Sieger» zurück.

Das bedeutet also: im Sinne der biographischen Absichten wird Freud (Montgomery Clift), wie in so manchem psychologischen Film aus Amerika, als «Held» behandelt; alle Einwendungen gegen ihn erscheinen als «unrecht» gegenüber einem aufrechten Mann, der hier um «die» Wahrheit kämpft. Man könnte an den Robert-Koch-Film mit Emil Jannings erinnert werden, nur ging es dort sehr eindeutig um die Entdeckung des Tuberkel-Bazillus, hier aber handelt es sich nicht so sehr um eine Entdeckung, als um eine keineswegs «die» Wahrheit über den Menschen darstellende «Deutung». Und damit ist auch schon das Wesentliche in bezug auf die zweite Seite des Films bezeichnet. Weil es sich im Gewande dieses «biographischen» Films zugleich um das Problem Psychoanalyse handelt, darf man verlangen, daß das Publikum, mit einem solchen Thema konfrontiert, auch richtig informiert wird. Und das ist nicht der Fall. Der Zuschauer wird zur Teilnahme und «Bewunderung» für den wacker forschenden und kämpfenden «Helden» verleitet, und es «schluckt» dabei eine Information, die vereinfacht und vergrößert und dadurch schon keine gültige Information mehr ist. Es wird kein Ansatz einer Kritik sichtbar, als hätte es Adler und Jung nie gegeben, als gäbe es vor allem nicht einen entscheidenden Einwand vom Religiösen her: daß der Mensch aus mehr be-



steht als aus seinen sexuellen Ausrüstungen. Die Distanzlosigkeit, die mit dem «Helden»-Epos gegeben ist, wird zur Verfälschung, sofern es um die Sache geht. Man darf dem Film zugutehalten, daß er bei der Beschwörung der vielen erotisch-sexuellen Bilder, die in seine Story unvermeidbar mit eingeschlossen sind, einigermaßen taktvoll und geschmackvoll verfährt; man kommt jedenfalls nicht auf den Gedanken, daß diese erotischen Szenen um ihrer selbst willen dargeboten werden. Man muß aber insgesamt sehr Bescheid wissen um die umstrittene Freudsche Psychoanalyse und um alles, was sich seither in den Auseinandersetzungen mit ihr begeben hat, um sich nicht von diesem Film verwirren zu lassen.

H-nn

### **The birds** (Die Vögel)

III. Für Erwachsene

**Produktion** und **Verleih**: Universal; **Regie**: Alfred Hitchcock, 1963; **Buch**: I. Hunter, nach einer Novelle von Daphne du Maurier; **Kamera**: R. Burks; **Darsteller**: T. Hedren, R. Taylor, J. Tandy, S. Pleshette und andere.

Das Rezept, nach welchem Alfred Hitchcock eingestandenermaßen all seine bisherigen Filme geschaffen hat, heißt «Entspannung (des Publikums) durch Spannung». Nun erklärt er zu seinem neuen Film: «Dieses Mal habe ich jedoch der reinen Unterhaltung einen ernsthaften Gedanken unterlegt.» Das Merkmal, in welchem sich «The birds» tatsächlich von früheren Hitchcock-Streifen unterscheidet, ist die Story selbst. Sie dreht sich überraschenderweise nicht um ein Verbrechen, fesselt den Zuschauer nicht durch ein Kriminalrätsel, für welches der Regisseur am Schluß eine verblüffende Lösung bereithielte.

Vögel beginnen eines Tages die Menschen anzugreifen. Mit der Verletzung einer jungen Frau durch eine einzelne Möwe nimmt es seinen Anfang. Später sind es ganze Schwärme von Vögeln verschiedenster Gattungen, die sich auf einzelne Menschen oder auch auf ganze Gruppen stürzen und wild auf sie einhacken. Schließlich kommt es zu regelrechten Belagerungen von Häusern, so daß den Menschen, die selbst hinter geschlossenen Türen und Läden ihres Lebens nicht mehr sicher sind, nichts anderes übrig bleibt, als die Flucht zu ergreifen. Damit endet der Film, ohne einen Hinweis auf die Ursache dieser unheimlichen Erscheinung gegeben zu haben, ohne die wachsende Gewalt des Alptraums am Schlusse aufzulösen. Von einem Thriller kann hier also kaum die Rede sein, eher wird man «The birds» schon zur Kategorie der Gruselfilme rechnen. Als Gruselfilm ist er freilich ein Stück vortrefflichen Handwerks. Bewundern kann man daran die (von einer Novelle der Daphne du Maurier stammende) Idee, die Bedrohung von sonst als harmlos und liebenswert geltenden Geschöpfen ausgehen zu lassen, dann die erstaunliche Arbeit, die mit den Vogelschwärmen geleistet wird, oder die wirkungsvolle Farbpalette, mit der Hitchcock den freundlichen Charakter des postkartenschönen Dekors allmählich ins Unheimliche verfärbt. Man versteht die aufschiebende und kontrastierende Funktion der eingeflochtenen Liebesgeschichte und das Verhar-

ren im blutarmen Klischee in der Zeichnung der Personen, das dem Film zu einer Art untergeköhltem Klima verhilft. Die Freude am Spiel mit unappetitlichen Effekten schließlich ist bei Hitchcock nicht mehr neu. Nicht geklärt ist mit alledem, ob «The birds» mehr als nur ein gekonnter Gruselfilm ist.

In Bejahung dieser Frage sind mancherlei Interpretationen des Films angeboten worden. Man hat von der Rache der Natur am Menschen als ihrem Unterdrücker gesprochen, vom Freudschen Symbol für Sexualtrieb und Sexualangst, vom strafenden Zorne Gottes und sogar von der Apokalypse. Aber es will keine dieser Auslegungen so recht auf den Film passen. Wenn man das Echo bedenkt, das er im Zuschauer auslöst, so hat man den Eindruck, er appelliere an eine latent vorhandene Angst, an das heimliche Bewußtsein des Menschen, daß seine Kenntnis und Beherrschung der Natur im Grunde nur eine scheinbare ist, welche von dieser an irgendeiner Stelle durch plötzlich ausbrechende Katastrophen jeden Augenblick wieder durchbrochen werden könnte. Ob Hitchcock mit seinem «ernsthaften Gedanken» das gemeint hat oder ob er damit überhaupt nur die Interpreten hat narren wollen, bleibt ungewiß. Eine Gruselphantasie aber scheint uns sein Film schließlich doch nur zu sein, ein Alptraum, der freilich – und darin ist «The birds» wieder allen früheren Hitchcock-Filmen gleich – in raffinierter Weise von unserem Unbehagen über unser zwiespältiges Verhältnis zur Natur profitiert. Ob man dieses Vorgehen billigen oder es als Mißbrauch betrachten will, bleibt eine Frage des Geschmacks.

ejW

## Winnetou I

II. Für alle

**Produktion:** Rialto/Jadran; **Verleih:** Neue Nordisk; **Regie:** Dr. Harald Reinl, 1963; **Buch:** H. G. Petersson; **Kamera:** E. Dycke; **Musik:** M. Böttcher; **Darsteller:** L. Barker, P. Brice, M. Adorf, M. Versini und andere.

Alle Todesmeldungen erwiesen sich als verfrüht: Karl Mays Gestalten sind nicht gestorben. Im Gegenteil: Seitdem auch Theater, Taschenbuch und Film sie in Beschlag genommen, erscheint ihr Fortleben erst recht gesichert. Freilich erleben wir die Welt «des meistgelesenen Reiseromanschriftstellers des 19. Jahrhunderts» (W. Kosch) anders als die Leser um die Jahrhundertwende. Damals nahm man seine Romane vielfach als Tatsachenberichte und erlebte die Abenteuer Kara Ben Nemsis und Old Shatterhands von Band zu Band wohl in ähnlicher Spannung, in der wir Heutigen die Astronauten in den Weltraum begleiten. Aus fernem Amerika schrieben selbst Klosterfrauen dem Verfasser dankbar, seine Heldentaten selbstloser Menschlichkeit und edlen Deutschtums hätten auch ihnen wieder Alltagsmut verliehen. Heute haben wir uns – vielleicht allzu leicht und ohne das Phänomen Karl May ganz zu erfassen – daran gewöhnt, seine Gestalten samt ihrem Vater einfach der Bubentromantik zuzuordnen.

Die bekannteste Gestalt Karl Mays ist Winnetou, der edle Häuptling der Apachen. In dessen Lebensschicksal versuchte May das Epos der untergehenden roten Rasse zu zeichnen. Gerade in diesem Roman wendet er zwei seiner beliebtesten Stilmittel an. Das eine ist das Element der Überraschung. Der Hauslehrer reitet den wildesten Mustang ein; der Tontaubenschütze erlegt den stärksten Büffel; das Greenhorn ist listenreicher denn erfahrenste Westmänner; als Indianerfeind verkannt, ist er Winnetous Lebensretter und der roten Männer treuester Freund. — Das zweite Element ist das Komische. Fast durch jede Geschichte Karl Mays geistern in irgendeiner Verkleidung Don Quichotte und Sancho Pansa. Den Leser lenken sie von den unvermeidlichen Grausamkeiten ab; dem Verfasser helfen sie, immer neue Verwicklungen stiftend, seine Geschichte über Hunderte von Seiten zwischenfallsreich weiterzuspinnen.

Daß Karl Mays Abenteuer auch reichen Filmstoff bieten, ist längst erkannt (vgl. FB Nr. 5, 1963). Aber eine einigermaßen überzeugende Filmfassung gelang erst kürzlich mit dem «Schatz im Silbersee» (FB Nr. 3, 1963). Der Kassenerfolg dieses Streifens läßt eine ganze Karl-May-Serie erwarten. Nicht umsonst heißt der vorliegende neue Film «Winnetou I».

Auch in diesem Fall sind die Filmleute mit dem Stoff frei umgegangen. Das genannte Moment der Überraschung tritt zurück, vor allem, weil der Film erst im Westen beginnt, wo Old Shatterhand längst kein Greenhorn mehr ist und, in einer gewissen Vereinfachung, gleich die Indianer gegen die Übergriffe skrupelloser Eisenbahn-Erbauer verteidigt. Für den Verlust müssen einige prächtige Schauszenen Ersatz leisten: Indianer erobern eine Siedlung, und die braven Weißen stürmen mit einer Dampflokomotive das Hauptquartier der Bösewichte. Durch solche Einschübe wirkt der Film gegenüber dem Buch — buchstäblich und übertragen — vergrößernd.

Kann man darüber noch geteilter Meinung sein, so erscheint jedenfalls die Verstärkung des Komischen wenig geglückt. Die hinzuerfundene Gestalt des deutschen Fernsehens «Vorsicht Kamera» wirkt auch dann fremd, wenn man sie in die Uniform eines damaligen Zeitungsreporters steckt.

Im übrigen gilt das Lob für den «Schatz im Silbersee» auch für «Winnetou I». Denn auch diesmal bilden die Karstberge Jugoslawiens einen großartigen Hintergrund; und mit peinlicher Sorgfalt wurde in Studio und Landschaft echter Wilder Westen gezimmert. Durch solche Sorgfalt der Darstellung und der Details — wie andererseits durch das Fehlen einer tieferen Problematik — erweist sich der Film als angängige Alltagsablenkung. Wer ließe sich nicht für Augenblicke unterhalten, wenn er sieht, wie Old Shatterhand Winnetou befreit und Winnetous Schwester «Schöner Tag» die wackere Gestalt des deutschen Recken bewundert.

AZ





## **Befehl des Gewissens**

(The Fugitive) Ein 16-mm-Tonfilm in deutscher Sprache

**Produktion:** R.K.O.; **Regie:** John Ford; **Darsteller:** Henry Fonda, Dolorès del Rio, Pedro Armendariz und andere.

Der «Filmbereiter» schreibt: Dieser Film wurde in Venedig anlässlich der IX. Film-Biennale von der Jury des OCIC (Office Catholique International du Cinéma) unter rund fünfzig vorgeführten Streifen als der Film preisgekrönt, der am «besten geeignet scheint, die Menschheit geistig und moralisch zu fördern». Diese Auszeichnung, die zum erstenmal an «Vivere in Pace» (In Frieden leben) verliehen worden war, bedeutet einen Markstein in der katholischen Filmarbeit. Eindeutig ist damit kundgetan, daß ihr der menschlich und künstlerisch wertvolle Film am Herzen liege und sie immer bereit ist, diesen Film dem nur «braven» Film vorzuziehen.

John Ford hat diesen Streifen mit all seiner Kunst des Bildes und der Darstellerführung gestaltet; von ein oder zwei chargierten Szenen abgesehen, ist das Werk nahe der Vollkommenheit. Henry Fonda, Fords Liebling – und ständiger Hauptdarsteller, wird uns in der Rolle des verfolgten Priesters unvergeßlich bleiben.

Weitere wertvolle Spielfilme in deutscher Sprache:

### **Sie zerbrachen nicht**

(Les chiffonniers d'Emmaus)

**Rio Grande** (ebenfalls von John Ford)

**Das unheimliche Fenster** (The Window)

**In Frieden leben** (Vivere in Pace)

**Ein Mann für Afrika** (Un Missionnaire)

**Von Mensch zu Menschen**

(D'Homme à Hommes)

**Das Wunder von Fatima** (Señora de Fatima)

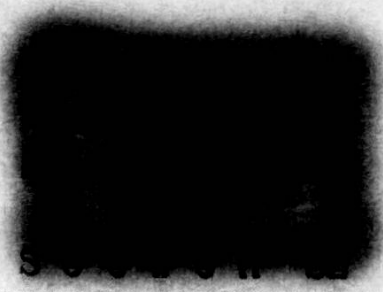
**Lourdes und seine Wunder**

(Lourdes et ses miracles) usw.

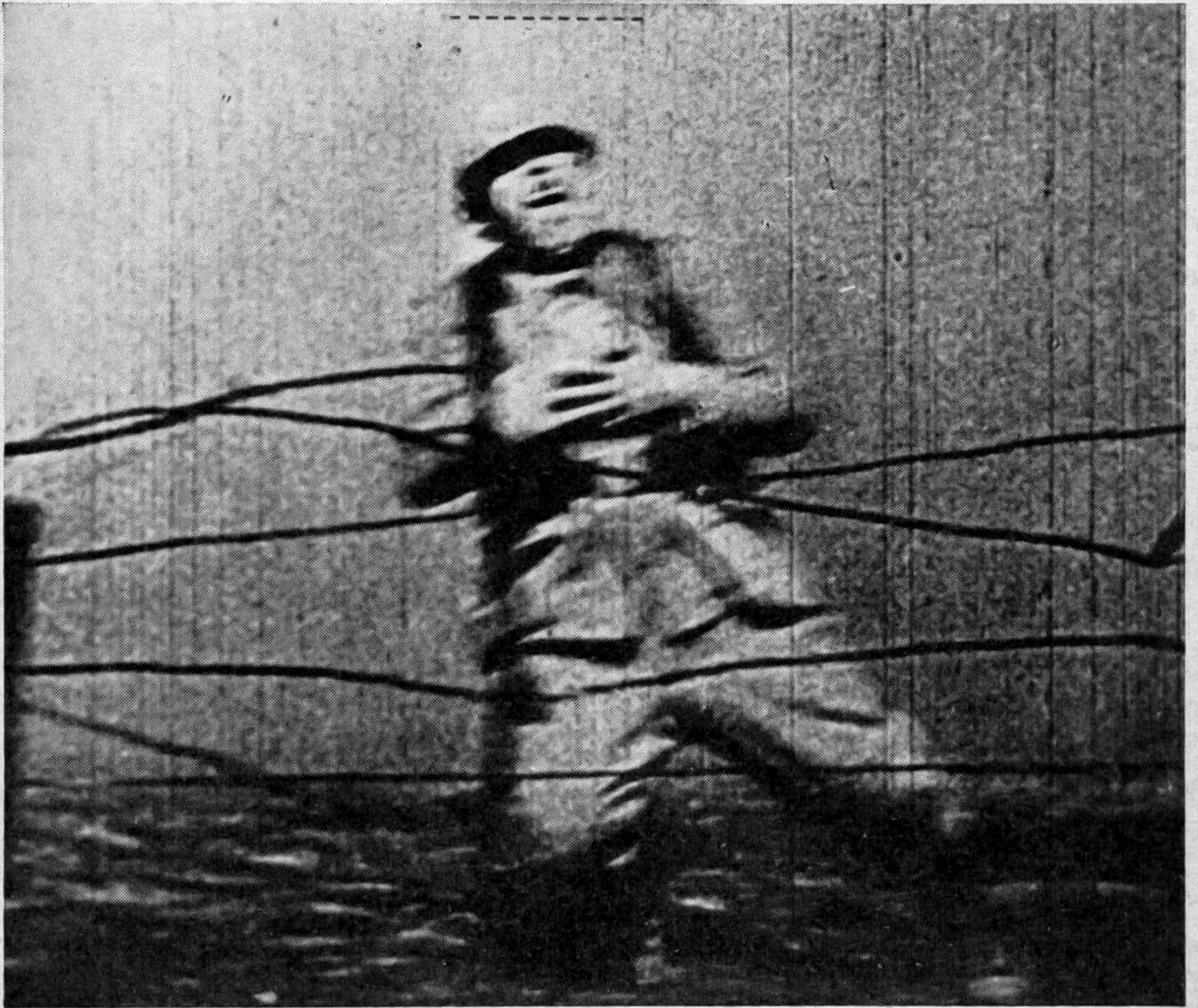
**CORTUX**  
film  
S A

Fribourg - Rue de Locarno 8  
Tél. (037) 2 58 33

**A. Z.**  
**LUZERN**



K



«Mourir à Madrid»