Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 24 (1964)
Heft: 5

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Filme

To kill a mockingbird (Wer die Nachtigall stört)
II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und **Verleih:** Universal; **Regie:** Robert Mulligan, 1962; **Buch:** H. Foote, nach einem Roman von Harper Lee; **Kamera:** R. Harlan; **Musik:** E. Bernstein; **Darsteller:** G. Peck, R. Murphy, M. Badham, J. Megna und andere. In einem amerikanischen Städtchen zur Zeit der Wirtschaftsdepression. Ein Rechtsanwalt versucht, seinen beiden lebhaften Kindern, einem eben schulreif werdenden Mädchen und einem etwas älteren Buben, die fehlende Mutter zu ersetzen. Vor allem ist es die Ehrfurcht vor allem Lebenden, Verständnis und Gerechtigkeit den Mitmenschen gegenüber, was er den Kleinen tief ins Herz senken möchte. Seine Worte werden durch ein eindrucksvolles Beispiel unterstrichen. Er erhält den Auftrag, einen Neger zu verteidigen, dem man die Vergewaltigung einer weißen Frau anlastet. Er übernimmt die Verteidigung, obwohl er sich hiemit den Haß der Mitbürger, vor allem des fanatischen Vaters jener Frau zuzieht. Trotz aller Repressalien weist er nach, daß die Anschuldigung ganz und gar nicht stichhaltig ist, doch die Geschworenen entscheiden für schuldig. Noch bevor der Anwalt Berufung einlegen kann, macht sein Klient einen verzweifelten Fluchtversuch und wird dabei erschossen. Dieser Verfemung eines Mitmenschen in der Welt der Erwachsenen entspricht bei den Kindern eine andere. Da ist ein Sonderling, den sie nie zu Gesicht bekommen, und der in ihrer Vorstellungswelt, durch böswillige Andeutungen hervorgerufen und genährt, bald der Inbegriff des Bösen und Schrecklichen wird. Wie erstaunt sind die Kinder, daß gerade er es ist, der ihnen zu Hilfe kommt, als der Rassenfanatiker seinen Haß gegen den Anwalt an dessen Kindern auslassen will. Sie erkennen nun auch, daß der arme Schwachsinnige mit dem Krimskrams, den der Bub jeweils in einem hohlen Baum vorfand, ihnen Freude machen wollte. — Der Film erzählt seine doppelte Geschichte, die unter dem Thema der Menschenwürde zusammengefaßt ist, bewußt aus der Perspektive der Kindheitserinnerung. Aus dieser Sicht wird die Idealisierung des Vaters verständlich, aber auch manche Überspitzung und Vereinfachung in der Erwachsenenwelt, die vor rein sachlicher Betrachtung nicht immer bestehen können. Der behutsamen Regie und Kameraführung gelingt es, der Erzählung die zarte Versponnenheit einer dichterischen Elegie zu geben. Gregory Peck fügt hier seiner stattlichen Reihe von vortrefflichen Rollengestalten eine weitere hinzu, für die er den «Oscar» unzweifelhaft verdiente. Die anderen Darsteller, besonders die Kinder, ordnen sich dem Gesamtbild vortrefflich ein, so daß ein Film zustande kam, der in seiner menschlichen Haltung voll zu bejahen ist und das Gemüt anspricht, ohne je sentimental zu werden. Für jüngere Besucher ist er wegen einiger Schreckmomente und in seiner Problematik nicht ganz geeignet, doch schon reiferer Jugend kann er seiner positiven Werte wegen empfohlen werden. Fs.

Il posto (Die Stelle) II. Für alle

Produktion: Titanus; **Verleih:** Domino; **Regie:** Ermanno Olmi, 1961; **Buch:** E. Lombardo; **Kamera:** R. Barbieri; **Darsteller:** A. Panzeri, L. Detto und andere.

Eine der erstaunlichsten und erfreulichsten filmischen Überraschungen der letzten Zeit ist dieser zweite Spielfilm des 30jährigen Bergamasken Ermanno Olmi, der mit vier hohen und höchsten Preisen internationaler Festivals ausgezeichnet wurde. Nachdem Olmi mit seinem Erstling «Il tempo si è fermato» zu einer Wetterbeobachtungsstation in der Einsamkeit der Alpengipfel emporgeklettert war, ging er nun in die lombardische Tiefebene nach Mailand, um im Alltag eines Mammutkonzerns etwas von der «einsamen Masse» innerhalb der modernen Industriegesellschaft zu finden. Er erzählt die Geschichte eines ganz jungen Mannes aus der Mailänder Peripherie, der in die Stadt fährt, um dort eine Anstellung zu suchen. Er ist voller Wünsche und Hoffnungen, aber auch schüchtern und ungeschickt, und man weiß schon im voraus, daß er das junge Mädchen, das sich gleich ihm bewirbt, niemals gewinnen wird, auch wenn es nicht in eine andere Abteilung gekommen wäre. Sie sehen sich manchmal beim Essen in dem kleinen Restaurant, aber beim Silvesterball wartet er vergeblich auf sie, und als er einmal am Ausgang steht, durch den sie heimgehen muß, ist sie in Gesellschaft von anderen. Im Betrieb wird nicht nach Seele, sondern nach psychologischen Tests gefragt, und die Stelle hat er zunächst nur als Laufbursche bekommen, bis er schließlich mal in ein Büro aufrücken darf und dort natürlich zuerst den Platz in der hintersten, dunkelsten Ecke erhält.
Olmi ist immer, schon früher in seinen Industrie-Documentarys, sozusagen ein Regisseur des einfachen Herzens: mit aller Frische und Natürlichkeit geht er an die Wirklichkeit des Lebens heran und stellt dessen Probleme dar, ohne darüber das Leben selbst als existentielles Problem zu nehmen oder es gar in Frage zu stellen. Er übt keine Sozialkritik und erhebt keine Anklage, sondern mit feiner Ironie und poesievoller Fabulierkunst geht er dem Alltag jener kleinen Leute nach, die eine Stelle suchen, um damit ein Einkommen, ein Heim und eine einigermaßen gesicherte Zukunft zu haben. Der Film besteht aus lauter liebevoll beobachteten und nachgezeichneten Einzelzügen, ist gleichsam in pointillistischer Technik gemalt, und obwohl er eigentlich nichts anderes als die so gut wie bedeutungslosen Erlebnisse des jungen Mannes und des Mädchens innerhalb und außerhalb des großen Konzern-Bürohauses schildert, ist diese ebenso charmante wie humorvolle und doch wieder melancholische Story ein sehr bezeichnendes und zutreffendes Spiegelbild von der Wirklichkeit des kleinen Mannes, der am Rande des «miracolo italiano» lebt, des derzeitigen norditalienischen Wirtschaftswunders. Hier gibt es nicht die sonst üblichen Vitelloni und Playboys und entwurzelten Halbstarken des angeblich von der Straße gegriffenen italienischen Films, und gerade darum hat dieser weit mehr als soziale und menschliche Wahrheit. USE.

Seven days in may (Sieben Tage im Mai) III. Für Erwachsene

Produktion: Paramount; **Verleih:** Star; **Regie:** John Frankenheimer, 1963; **Buch:** R. Serling, nach einem Roman von F. Knebel und Ch. W. Bailey; **Kamera:** E. R. Redicks; **Musik:** Th. Goldsmith; **Darsteller:** B. Lancaster, F. March, A. Gardner, E. O'Brien und andere.

Über Notwendigkeit und Gefahren von Abrüstungsverträgen liegen sich Politiker, Publizisten und Militärs seit Jahren in den Haaren. Diese Auseinandersetzung greift der vorliegende Film auf und entwickelt daraus die dramatische Story eines politischen Abenteuers, das zwar in die Zukunft verlegt wird, aber keineswegs jenseits des (heute) Möglichen liegt. Die Regierung der USA, so wird angenommen, schließt mit den Sowjets einen derartigen Vertrag ab, doch ist er in der amerikanischen Öffentlichkeit wenig populär. Vor allem die Militärs machen Opposition. Von einem Stabsoffizier werden dabei Wahrnehmungen gemacht, die auf ein Komplott der höchsten Offiziere gegen den Präsidenten hindeuten. In der Folge dreht sich der Film – und er begibt sich damit auf die Pfade reiner Spannungsmache – um die Aufklärung und Verhinderung der verschwörerischen Unternehmung durch den Präsidenten und eine kleine Gruppe seiner engsten Vertrauten.
Zu der Frage der Abrüstungsverträge werden zu Beginn des Films einige der bekannten Argumente vorgetragen. Dann tritt sie, ohne daß eine Stellungnahme mit letzter Eindeutigkeit erfolgte, in den Hintergrund. Dafür rückt ein anderes, ebenfalls politisches Problem ins Zentrum des Konfliktes. Jener Stabsoffizier teilt zwar die negative Ansicht seines Vorgesetzten über den Vertrag mit der Sowjetunion, er mißbilligt aber seine Umsturz-Pläne, weil sie gegen die demokratischen Prinzipien verstoßen. Hier nimmt der Film nun Stellung, deutlich, mit geradezu missionarischem Pathos: Wer in der Demokratie lebt, sie akzeptiert, der muß auch ihre Spielregeln achten. Nachdrücklich fordert «Sieben Tage im Mai» den höchsten Einsatz – des Lebens und der Ehre – für die Wahrung der Legalität; die Treue gegenüber der Verfassung erscheint als wichtigste unter den staatsbürgerlichen Tugenden. Damit ist auch das Urteil gefällt über die Putsch-Absichten der Generale: Mögen ihre Bedenken gegenüber dem Vertrag berechtigt sein; der Weg, den sie einschlagen, ist jedenfalls der falsche, der undemokratische.
Man ist – bei Filmen von Frankenheimer und anderen – immer wieder überrascht, mit welcher Offenheit und Direktheit die Amerikaner ihre politischen Probleme zur Darstellung bringen, zur Diskussion stellen. Zweifellos wirken Filme wie «Sieben Tage im Mai» stimulierend auf das politische Gespräch in der Öffentlichkeit, tragen sie zu einem der freien Diskussion günstigen Klima bei; und sicher wird man dem amerikanischen Film nicht vorwerfen können, er klammere die Politik aus dem Kreis seiner Themen aus (man vergleiche etwa mit dem französischen Film!). Aber die Sache hat ihren Haken: Neben dem durchaus glaubwürdigen Idealismus steckt in diesen Filmen meist auch ein Stück Naivität und eine ziemliche Portion Geschäftssinn. «Sieben Tage im Mai» macht da keine Ausnahme. Die Argumentation wirkt kräftig vereinfacht

(die Frage eines legitimen Widerstandsrechtes wird beispielsweise ganz unterschlagen), Spannungsmache und technische Akzente (Dekor) überspielen die persönlichen Konflikte, die trotz guten Darstellerleistungen (vor allem Frederic March) nur oberflächlich ausgetragen werden. Daher mag es kommen, daß schließlich der Film den Zuschauer doch mehr unterhält als zur Auseinandersetzung zwingt. ejW

Accattone III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Cino del Duca; **Verleih:** Columbus; **Regie** und **Buch:** Pier Paolo Pasolini, 1961; **Kamera:** T. delli Colli; **Musik:** Joh. Seb. Bach; **Darsteller:** F. Citti, F. Pasut, D. Alleva, E. Morante, A. Cambria, S. Corsini, P. Guidi und andere.

Auf den ersten Blick handelt es sich um eine Reportage, im guten Sinne des Wortes; eine Reportage — sozial engagiert zweifellos — über Menschen, welche der Großstadt-Sog in Elendsvierteln am Rande Roms festhält, im Niemandsland zwischen zwei Zivilisationen. Von dem einen, von Attacone, wird berichtet, doch das Blickfeld ist weiter, bleibt auf den Hintergrund, auf die Szenerie und die Menschen hin geöffnet. Dieser Accattone lebt eine der verwerflichsten Existenzen, lebt vom Hurenlohn, als Zuhälter. Dabei ist er kein Abgebrühter, seine Raffiniertheit entspringt nicht kalter Berechnung, sondern völliger Hilflosigkeit gegenüber den Umständen, gegenüber dem Milieu, gegenüber sich selbst. Die Hilflosigkeit ist das Resultat einer Verkümmerung der menschlichen Substanz, einer Verkümmerung, die gleicherweise den Intellekt und das Gemüt betrifft, die zudem durch keinerlei gesellschaftliches Ordnungsgefüge korrigiert wird, weil es diese Ordnung hier nur noch in Rudimenten gibt. In verzerrter Optik erscheinen all jene Züge, die wesenhaft das Bild des Menschen bestimmen: Seine Vitalität, seine soziale Bedingtheit, seine Willensfreiheit. Im trägen Fluß innerer und äußerer Kräfte treibt Accattone wehrlos dahin, unfähig, seiner selbst inne zu werden, unfähig daher auch zum Dialog, zur Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Welt. Aus Gesichtern, Gesten, Haltungen und Verhaltensweisen liest der Film solches ab; ihnen wendet er seine geduldige Aufmerksamkeit zu, während die Handlung ohne sichtbare Zielstrebigkeit, fast ohne dramatisches Gefälle sich voranbewegt. Ist dieser «Accattone» demnach eine soziologische Bestandesaufnahme, eine Betrachtung aus der Distanz kühler Wissenschaftlichkeit?
Die These, die deutend Konsequenzen suggerierte, fehlt dem Film. Dennoch ist er nicht bloß Reportage, wenn er sich auch ihrer schmucklosen Form bedient. Eine herbe Klage möchte man ihn eher nennen, tränenlos und nüchtern, frei aber auch von Bitterkeit. Hinter der gewollten Kunstlosigkeit der Darstellung scheint sich eine über Polemik und Gefühligkeit hinaus gereifte Anteilnahme des Autors an diesem dem äußeren Scheine nach sinnlosen Dasein zu verbergen. Pier Paolo Pasolini hat «Accattone» 38-jährig als seinen ersten Film geschaffen, nachdem er zuvor als Schriftsteller und Drehbuchautor be-

kannt geworden war. So sehr er alles Auffällige in der Form meidet, um den Eindruck unverstellter, brutaler Wirklichkeit zu erzeugen, so überraschend läß er den Film in eine dichterisch gemeinte, jedoch ans Melodramatische grenzende Versöhnung münden: Der Tod, das ist, nach einer vorausgehenden Traumvision, die Erlösung von einem Leben im Dämmerzustande innerer Stumpfheit und Unrast zum Paradies vollkommener Ruhe. Eindrucksvoll ist der Film dagegen in jenen Augenblicken, da sich in Accattone eine dumpfe Unruhe bemerkbar macht, da sich etwas wie Widerstand gegen das blosse Getriebenwerden anzeigt, und erst recht in dem Ausbruchsversuch, in welchem der Zuhälter sich erst zum Arbeiter, dann wenigstens zum «rechtschaffenen» Dieb zu erheben sucht, um seine Geliebte von der Straße fernzuhalten. Hier zeigt er seine bedeutsamste Qualität, nämlich eine besondere Sensibilität für die Regungen eines im Schutte des gesellschaftlichen Zerfalls und Umbruchs begrabenen Menschentums. ejW

Kurzfilmhinweis

Le grand Méliès

Art: Dokumentarfilm, Ton, schwarz-weiß, 340 Meter, 31 Minuten; Produktion: Armor-Films, 1952; Realisation: Georges Franju; Kamera: Jacques Mercanton; Musik: Georges van Parys; Assistent: Roland Coste; Regie: Jean Alexandre; Verleih der 16-mm-Lichtton-Kopie: Schweizer Schul- und Volkskino, Donnerbühlweg 32, Bern; Nr. 6211, Fr. 7.—.

Inhalt: Der Film bietet eine kurze Biographie des ersten Filmkünstlers, zeigt, wie damals Filme gedreht und im «Théâtre Robert Houdin» vorgeführt wurden. Er läßt aber auch eine ganze Epoche, die Zeit um die Jahrhundertwende, vor unseren Augen lebendig werden. (Fakten und Daten zum Leben und Werk von Georges Méliès finden Sie in den andern Beiträgen dieser Nummer.)

Form: Durch seine gestalterischen Fähigkeiten ist es Georges Franju gelungen, nicht nur die einzelnen Ereignisse aus dem Leben und Wirken des ersten Zauberkünstlers der Leinwand aufzuzählen, sondern auch die Poesie des Cinéma-spectacle wiederzugeben, dessen erster großer Vertreter Méliès war. Dazu verwendet er eine Musik, wie wir sie vom Jahrmarkt kennen, die mit ihren lyrisch-sentimentalen Klängen zur Bildung jener Atmosphäre beiträgt. Poetisch-besinnlich ist der Kommentar, welcher im ersten Teil von der Gattin des verstorbenen Künstlers selbst gesprochen wird. Die veraltete Punkt- und Opernglas-Blende paßt ebenfalls trefflich zur guten alten Zeit. Am meisten jedoch verdanken wir die starke Wirkung des Films dem Bildstil, der Zeit und Milieu überzeugend und ergreifend ausdrückt. Etwa die Aufnahme vom Garten, die spielenden Lichtreflexe im Wasser, das Standbild bei der verregneten Drehszene, der Verkaufsstand voll Spielsachen und Süßigkeiten, der Blumenladen und darin die Blumenverkäuferin, Lumière und Méliès (als Silhouette) hinter dem Vorhang des Cafés, wo sich kurz zuvor ein Liebespaar geküßt hat, die lange Schlußeinstellung mit Mme. Méliès an der Gare Métropolitaine. Diese und viele andere Einstellungen sind aber nicht bloß «schöne» Bilder. Es sind gute Bilder: sie tragen die Echtheitsevidenz in sich und bleiben gleichzeitig Spiel eines Filmkönners. Spiel, das eine ganze Welt wiederbringt: Le monde de Georges Méliès et le boulevard du Cinéma. st