

Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1965)**

Heft 3

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.

Eugen Semle †

Am 12. Februar 1965 verstarb nach schwerem Leiden im Alter von 68 Jahren Mgr. Eugen Semle, Leiter der Diözesanfilmstelle Rottenburg, Gründer und Direktor des Katholischen Filmwerkes e. V.

Anderen Menschen geistige Anregungen für Zeit und Ewigkeit zu geben, zuerst durch das Buch, dann durch die langsam sich entwickelnden Mittel Lichtbild, Fernsehen, Tonband, Schallplatte, war der ständige Impuls seines Tuns. 1933 entstand der erste selbstgedrehte Dokumentarfilm. 1936 richtete er einen regelmäßigen kirchlichen Vorführungsdienst mit Filmgerät und Auto im Bistum ein. Es folgten weitere religiöse Filme aus den Gebieten der Liturgie, der Reportage und ein historischer Film «Der Mariendom zu Ellwangen». Im Kriege füllten selbstgeschaffene Lichtbildreihen die durch den Ausfall der Filme entstandene Lücke aus. 1951 vereinigte er die Arbeiten der Diözesanfilmstellen, welche den Film in den Dienst der Kirche stellten, um 1953 die Leitung des neugegründeten Filmwerkes e. V. zu übernehmen. 1956 gründete er die «Materina GmbH», einen Filmverleih für das große Lichtspieltheater und für kulturelle Veranstaltungen; 1956 wurde auch die Fertigstellung eines eigenen Filmstudios gefeiert. Seine Organisation wuchs und ist heute die bestimmende katholische Beratungsstelle. Sie versorgt 3500 Spielstellen in Pfarreien, Schulen, Instituten und Arbeitsgemeinschaften im Bundesgebiet. K.

Filme

Goldfinger

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: United Artists; **Verleih:** Unartisco; **Regie:** Guy Hamilton, 1964; **Buch:** R. Maibaum, P. Dehn; **Kamera:** T. Moore; **Musik:** J. Barry; **Darsteller:** S. Connery, G. Fröbe, S. Eaton, H. Blackman, T. Mellet und andere.

«James Bond 007 wieder in Aktion», verkündet die Reklame. Wer nicht weiß, was das bedeutet, der liest darunter: «Täglich fünf Vorstellungen . . .» Und das erst noch in drei (Zürcher) Kinos gleichzeitig. Mr. Bond scheint Außerordentliches zu leisten – mindestens nach der Rechnung von Produzenten und Verleihern. Die Rechnung ist keine bloße Spekulation, es liegen ihr Erfahrungen mit zwei früheren Bond-Filmen zugrunde, die je rund das Fünffache ihrer Kosten eingespielt haben sollen. So viel Erfolg und die Aussicht auf weitere Verfilmungen seiner Abenteuer haben James Bond endgültig zum ernstzunehmenden Gegenstand filmkritischer Untersuchungen aufgewertet. Tut man ihm damit zuviel Ehre an?

Für Nicht-Fachleute: Bond ist Agent des britischen Geheimdienstes, und die beiden Nullen in seiner Nummer 007 besagen, daß seine Aufträge unter Umständen das Töten des Gegners miteinschließen. Da steckt bereits das Pro-

blem. Bond tötet mit Erlaubnis, tötet auf Befehl. Die Gedankenverbindung zu den Nazi-Verbrechen liegt nahe: Untertanengehorsam bis zum Mord, stellen Kritiker fest. Die Verwandtschaft der Mentalitäten wird belegt mit Zitaten aus den Romanen von J. Fleming, dem Vater der Bond-Figur. Den Filmen wären sie allerdings nicht zu entnehmen; dort wird wenig gesprochen und gedacht, dafür um so mehr gehandelt. Überhaupt gleicht Bond auf der Leinwand weit mehr seinen Kollegen vom Fach, die gleich ihm die Menschheit immer wieder von gefährlichen und genialen Bösewichtern befreien dürfen. Warum hat man ihnen gegenüber die gleichen Vorwürfe noch nie erhoben? Ist die Argumentation mit Roman-Zitaten für die Filme schlüssig?

Die Ähnlichkeit zwischen Bond und anderen Filmhelden weist auf einen Unterschied hin zwischen Flemings Vorlagen und ihren Leinwand-Adaptionen. Mit einer Beharrlichkeit, die schon fast wie ein Spleen anmutet, ergeht sich der Roman-Autor in der minutiösen Schilderung belangloser Details: Das geht bis zur Benennung der Hühner-Gattung, von der die Eier auf Bonds Frühstückstisch stammen . . . Indessen ist das nicht einfach ein Tick des Schriftstellers. Seine Schilderung verklammert er auf solche Weise mit der Wirklichkeit, dem Leser wird die Illusion der Glaubwürdigkeit, der Authentizität vermittelt. Darauf dürfte der Erfolg der Bond-Romane zu einem guten Teil gründen. Und so abenteuerlich die Handlung ist, Fleming hütet sich, Dinge zu erzählen, die diese Illusion zerstören, die nach Phantasterei riechen. Anders die Filme: In «Goldfinger» gibt es einen Wagen mit Schleudersitz und Radarschirm, einen Laser-Strahl und eine ganze Theatermaschinerie zur Vorführung eines Sandkastenmodells von Fort Knox. An manchen dieser Einfälle hat das Publikum seine Freude – und quittiert sie mit Gelächter. Ernst nimmt es sie, im Gegensatz zu den Romanen, nicht. Es wird zu dick aufgetragen, was bei Fleming wie ein Tatsachenbericht aussieht, wandelt sich hier zur Spielerei mit Effekten. Ihr gegenüber nimmt sich die ideologische Verdächtigung wie ein Kanonenschuß auf Spatzen aus, der Vorwurf des Faschismus wirkt gesucht.

Damit soll James Bond nicht verharmlost, sondern nur in die richtige Dimension zurückgenommen werden, auch im Negativen. Genug Bedenkliches haftet seiner Figur, seiner Welt danach noch immer an. Als Held geht da ein Mann über die Leinwand, der seine Feinde nicht aus geistiger oder moralischer Überlegenheit besiegt, sondern allein dank seiner körperlichen Gewandtheit, dank den gut antrainierten Reflexen. Eher Raubkatze als Mensch, ist er ein Kämpfer aus Passion. Brutal schlägt er zu am Gegner, bedenkenlos packt er jede Gelegenheit zu einem erotischen Abenteuer am Schopf. Als Geheimagent bewegt er sich in den Randzonen der Gesellschaft, wo allein das Gesetz des Stärkeren gilt. Dafür nimmt er für sich das Recht des Ausnahmefalles in Anspruch, das auch die Schranken der Moral außer Kraft setzt. Faustrecht und Augenblicksgenuß sind die Maximen, nach denen sich mit Bond so gut, so spannend leben läßt. Das scheint, hält man sich den Erfolg seiner Filme vor Augen, den Wunschträumen eines breiten Publikums zu entsprechen, das sich gerne eine Illusion vorgaukeln läßt: Wo in Wirklichkeit Zwielflicht über dem Spionage-Milieu liegt, da ersteht im Film eine Welt von gleißendem Luxus und

erregendem Abenteuer. Das Spiel, so wenig es von einem erwachsenen Publikum ernstgenommen werden dürfte, bleibt fragwürdig, weil es ein bis aufs Animalische reduziertes Menschentum aufwertet, politische Vorurteile ausbeutet und beides zum Vorwand nimmt, alle ethischen Unterscheidungen zu verwischen.

ejW

The girl with the green eyes (Das Mädchen mit den grünen Augen)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: United Artists; **Verleih:** Unartisco; **Regie:** Desmond Davis, 1964; **Buch:** E. O'Brien, nach dem Roman «The lonely girl»; **Kamera:** M. Wynn; **Musik:** J. Addison; **Darsteller:** P. Finch, R. Tushingham, L. Redgrave, M. Kean, A. O'Sullivan und andere.

Das Motiv des ungleichen Paares erfreut sich, nicht nur im Film, einiger Beliebtheit: Ein junges Mädchen, schwärmerisch und voller Illusionen, verliebt sich in einen gutaussehenden älteren Mann, der sich von der Frische seiner Jugend einnehmen läßt. Aus der Freundschaft entwickelt sich ein Verhältnis, das indessen an der Verschiedenheit der Partner rasch wieder zerbricht. Für ihn eine Episode, die bald vergessen sein wird, wird das Erlebnis die Persönlichkeit des Mädchens entscheidend mitprägen. — Mißliche Abwandlungen des Themas im morbiden Lolita-Stil sind in den vergangenen Jahren mehrmals auf der Leinwand erschienen. Wandelt der vorliegende Film in ihren Spuren? Die Frage ist — erfreulicherweise — mit einem bündigen Nein zu beantworten. Das kann freilich nicht überraschen angesichts der Herkunft des Films. Zwar ist Desmond Davis als Regisseur ein Neuling, doch ist man seinem Namen unter anderem im Vorspann von «Bitterer Honig» und «Tom Jones» begegnet. Er gehört also zum Kreis der jungen Talente, die seit einigen Jahren an der Erneuerung des englischen Films arbeiten. Von John Osborne soll denn auch die Anregung zu dem Film ausgegangen sein; Tony Richardson zeichnet als Produzent. Der gemeinsamen Ausrichtung dieser Gruppe entspricht die Bemühung Davis' um Verankerung des Stoffes im Sozialen. In der einleitenden Schilderung des Teenager-Milieus ergibt sich dabei bereits eine persönliche Note, indem Davis in Kameraführung und flüssiger Montage komische Akzente zu setzen weiß. Später wird ernsthaft Kritik geübt, etwa am ärmlichen Bauerntum Irlands, wobei die knappe, gelegentlich pointierte Darstellung öfters zulasten einer sachgerechten Nuancierung geht.

Mehr Sorgfalt als auf die sozialen Aspekte verwendet der Film auf die psychologische Entwicklung des Verhältnisses. Das Mädchen muß sich selbst in der Erfahrung dieser Freundschaft erst kennenlernen; es wird sich der eigenen Erwartungen erst bewußt, als sie sich nicht erfüllen, als Geborgenheit und gegenseitiges Verständnis sich nicht einstellen. Die stark in unkontrollierten Gefühlen verwurzelte Bindung vermöchte es denn auch nicht aus eigener Kraft zu lösen. Rita Tushingham, auf deren eigentümlich-sympathisches Gesicht der Titel anspielt, bringt die Situation glaubwürdig zur Darstellung. Ihr fast um eine Generation älterer Freund (Peter Finch) erscheint demgegenüber als ein zwar

skeptischer, aber willensschwacher Partner, der das Ende voraussieht, aber den Annäherungsversuchen des Mädchens keinen Widerstand entgegensetzt. Als seine eigensüchtige Vorstellung vom unkomplizierten Wesen, das nichts von ihm verlangt, sich angesichts der Forderungen des Mädchens als Illusion erweist, wendet er sich wieder der von ihm getrennt lebenden Frau zu.

Die exakte Darstellung des psychologischen Mechanismus, der das Verhältnis zwangsläufig zu negativem Ende führt, ist das Anliegen des Films, das er dezent, wenn auch ohne deutlichere moralische Akzentuierung verwirklicht. Gestalterisch weist sich Regisseur Davis über eine beachtliche Beweglichkeit aus, die gelegentlich noch die Einheit der Bildgestaltung beeinträchtigt, ihn jedoch unter die hoffnungsvollen Talente des jungen englischen Filmschaffens einreihet. ejW

Noz w wodzie (Das Messer im Wasser)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: ZRF Kamera; **Verleih:** Rialto; **Regie:** Roman Polanski, 1962; **Buch:** R. Polanski, J. Skolimowski, J. Goldberg; **Kamera:** J. Lipman; **Musik:** K. T. Komeda; **Darsteller:** L. Niemczyk, Z. Malanowicz, J. Umecka.

Ein erfolgreicher Sportjournalist, Mitte dreißig, fährt mit seiner Frau im Privatwagen über das Wochenende an die masurischen Seen. Sie nehmen einen Studenten mit, der sie reichlich kühn zum Anhalten zwingt. Auf der Jacht kommt es zwischen den Männern zu einer immer schärferen Auseinandersetzung. Der ältere will seine Überlegenheit beweisen, indem er mit seinem Reichtum und Erfolg prahlt. Der jüngere, der sich auf dem Wasser in einem fremden Element befindet, ist mit seinen Messerkünsten am falschen Ort. Auch damit, daß er den Mast erklettert, beeindruckt er seinen Rivalen nicht. Die Frau indes zeigt Interesse. Da die zwei Männer schließlich um das Messer kämpfen, fällt der Student aus dem fahrenden Boot und verschwindet. Mann und Frau suchen ihn, er aber hält sich hinter einer Boje versteckt, bis sein Gegner die Polizei von dem vermeintlichen Unglück benachrichtigen will. Dann schwimmt er zum Boot und bleibt bei der jungen Frau. Ans Ufer zurückgekehrt, geht der Junge seines Weges, und der Journalist, der sich der Polizei noch nicht gestellt hat, besteigt mit seiner Frau, die ihm gesteht, sie habe ihn mit dem Jungen betrogen, den Wagen und fährt weg, bleibt aber auf einer Weggabelung vor einer Tafel mit der Aufschrift «Polizei» stehen . . .

Man hat gesagt, diese vordergründig leicht durchschaubare Geschichte verlaufe nach dem üblichen Dreieck-Schema. Dem ist aber nicht so, da die Mitte hier nicht der Mann und die Frau, zu denen ein Rivale stößt, darstellen, sondern die zwei Männer, für die der Regisseur, nach eigenen Aussagen, zwar keine Sympathie trägt, sie aber auch nicht verdammen will, sondern gleichmäßig mit sympathischen und unsympathischen Zügen versieht. Sie stellen eine – auf zwei Personen reduzierte – Gemeinschaft im Widerstreit dar, in welchem sich Stärke und Schwäche nicht als feste Positionen, sondern gleichsam als ein Perpetuum mobile erweisen. (Variationen zum Thema «Gemein-

schaft» sind auch Polanskis bekannteste Kurzfilme «Zwei Männer – ein Schrank», «Der Dicke und der Dünne» und «Säugetiere». Siehe FB 7/64.)

Krystyna ist gleichsam der «Katalysator», durch den die zwei Männer zur Aktion und Reaktion gezwungen werden, sie ist der «Schiedsrichter», welcher die Spielregeln überwacht, sie ist das «Publikum», das als außenstehendes die Handlung verfolgt. «Es kommt mir so vor, als ob die Figuren der Kurzfilme, die bezeichnenderweise nur stumm agieren, Positionen demonstrierend und nicht Begründungen, nun auf einmal, weil sie sich bewußt geworden sind, daß sie beobachtet werden, daß da jemand unter ihnen ist, der nicht mitspielt, sondern Vergleiche anstellt, meinten, sie müßten sich erklären, müßten reden, Rechenschaft ablegen, müßten Eindruck machen» (Wilfried Berghahn, Filmkritik 11/63).

«Das Messer im Wasser» gibt in Form eines Brechtschen «Lehrstückes» das Gewinnen und Verlieren erworbener Stellungen wieder. Dabei wird die Beschreibung zur demaskierenden Analyse, nicht nur einer heutigen kommunistischen Klasse Polens, sondern einer geist- und ideallosen Gesellschaft im allgemeinen (welche Leere und Stumpfheit herrscht doch in den Gesprächen des Ehepaares!). Die Entlarvung eines seinswidrigen Lebens läßt die Ahnung einer nach oben geöffneten Welt aufkommen. Roman Polanskis Film gibt keine Moral (es ist nicht anzunehmen, daß sich auch nur eine Person des Films ändern wird); er ist aber moralisch, insofern er – mit hohem künstlerischem Empfinden und kluger Beherrschung der formalen Mittel – eine Existenz, die zur Selbstverständlichkeit geworden ist, ins Offene rückt und in Frage stellt. hst

La belle au bois dormant (Dornröschen)

II. Für alle

Produktion: Kinopanorama; **Verleih:** Rialto; **Regie:** Konstantin Sergeiv, nach der Choreographie von Marius Petipa; **Buch:** nach Charles Perrault; **Darsteller:** A. Sisowa, N. Dondinskaia, J. Solowjow und andere.

Tanz-Kunst erscheint wie keine andere Kunstgattung verwandt mit der Film-Kunst. Dort bewegtes Bild – da bewegter Körper. Und doch stellen sich der Verbindung beider Künste nicht wenige Schwierigkeiten in den Weg. Schon in seiner Frühzeit, lange bevor er darauf Anspruch erheben durfte, als Kunst gewertet zu werden, verwendete der Film auch den Tanz. Seither ist die Reihe verfilmter Tanzdarbietungen nicht mehr abgebrochen. Die einfachste Weise, Tanz auf der Leinwand darzustellen, ist die Verfilmung von Bühnentanzaufführungen. Aber schon hier zeigt sich, daß gewisse Abänderungen der Bühnenfassung gegenüber nötig sind, indem zum Beispiel der Bühnenraum durchaus nicht übereinstimmt mit dem von der Kamera erfaßbaren Raum. Die Möglichkeit, vorgegebene tänzerische Werke einigermaßen filmgerecht auf die Leinwand zu übertragen, besteht darin, die Kamera gleichsam mittanz zu lassen. Sie nimmt das Tanzgeschehen von verschiedenen Standpunkten aus auf, folgt der Ballettgruppe, den Solisten, erfaßt und verdichtet einzelne Ausdrucksmomente der Körper in Groß- und Nahaufnahme. Wer im Film seelische Inhalte durch die Bewegung des menschlichen Kör-

pers im Kunst-Tanz adäquat ausdrücken will, benötigt eine zum vorneherein filmisch konzipierte Darstellung. Tänzerischer Ausdruck, Raum, Dekor, Kameraeinstellungen und -bewegungen müssen durchgehend geplant und montiert sein im Hinblick auf die filmische Wirkung. So entstehen die eigentlichen Filmballete («Die roten Schuhe» — «Ein Amerikaner in Paris» — «Lili» — «West Side Story» und andere). Gründe der Finanzierung, der Besetzung, der Zeit gestatten allerdings nicht, in jedem Falle Ballete auf diese Weise filmisch zu gestalten.

Aber auch ohne letzte filmische Inkarnation können Werke der klassischen Ballett-Kunst, als Aufzeichnung von Aufführungen, die dem breiten Publikum nicht zugänglich sind, hohen Genuß bieten. Zu diesen Filmen gehört «La belle au bois dormant», getanzt vom Ensemble des Leningrader Staatsopernballetts und der Ballettschule, nach der Musik von Peter J. Tschaikowskij. Braucht das dem Ballett zugrunde liegende Märchen eigens erzählt zu werden? Am Königshof feiert man die Geburt der Prinzessin Aurora. Gute Feen schweben heran (eine jede charakterisiert durch Musik und Bewegung) und bringen ihre Gaben. Die Fee Carabosse aber, erbost darüber, daß sie aus Versehen nicht eingeladen wurde, ruft Unheil auf das kleine Prinzeßlein herab. Mit 16 Jahren wird es sich am Finger verletzen und sterben. Die herangewachsene Prinzessin Aurora bezeugt in frohem Tanz ihre jugendliche Lebenslust. Freier bewerben sich um sie. Da erfüllt sich die schlimme Voraussage. Aurora sticht sich und bricht zusammen. Die Flieder-Fee vermag den Tod umzuwandeln in einen hundertjährigen Schlaf des ganzen königlichen Hofstaates. Nach Ablauf dieser Frist gelangt ein Prinz mit seinem Gefolge in die Nähe des verwunschenen, gewächsumspunnenen Schlosses. Zunächst im Traumbild, dann in Wirklichkeit begegnet der Prinz Aurora, dem «Dornröschen». Sein Kuß weckt die Prinzessin und mit ihre alle Schloßbewohner aus dem Schlafe. Ein großes Fest vereinigt alle zur Hochzeit des Prinzen mit Dornröschen.

Die Choreographie ist traditionsgemäß festgelegt. Die vielfältigen Elemente klassischer Ballettschulung lassen sich, nahtlos zur Handlung verbunden, unschwer ablesen. Das Ensemble beeindruckt durch vollendete Körperbeherrschung. Der Liebhaber des Ausdruckstanzes mag da und dort in den schönen Bewegungen des klassischen Balletts einen Mangel an unmittelbar pulsierendem Leben vermissen. Die Szenen am Königshof bringen eine bezaubernde Solistenparade, aber auch die Entfaltung des Corps de ballet samt seinen Kindergruppen. Romantische Stimmung prägt die Ausstattung, wobei der Märchencharakter des Ganzen davon abhält, von allzu romantisch zu sprechen.

M R

Zu «La vie conjugale»

«Es sei hier die Anregung der Filmbesprechung von ‚La vie conjugale‘ aufgegriffen und aus folgenden Überlegungen erneut lanciert (cf. ‚Der Filmberater‘ Nr. 11, November 1964).

Mag die Studie ‚La vie conjugale‘ auch ein etwas gesuchtes Milieu schildern, die Probleme, die sie aufwirft, sind doch mehr oder weniger oder zumindest

ansatzweise in vielen, zumal jungen Ehen aktuell. Wenn der junge Mensch, vor allem der zur Ehe berufene, diesen Film anschaut, sieht er sich sehr realistisch mit Problemen konfrontiert, die ihm selber einmal aufgegeben sein werden. Die ungeschminkte Darstellung ehelicher Gemeinschaft macht ihn betroffen und fordert ihn heraus: ‚Ist das nun das Leben in der Ehe?‘ Dieser Film hat die Chance, den jungen Menschen zu erreichen, zu treffen und zu engagieren, mehr als irgendein Buch oder blutleere Vorträge über Ehefragen. Er fordert die Diskussion, die Auseinandersetzung, das Gespräch und die Besinnung. Warum sollten sich also Seelsorger, Psychologen und andere in Ehe-seminaren und Exerzitien usw. nicht gerade dieser ‚Sprache‘ bedienen? Dies bedingt unter anderem, daß dieser Film als Schmalfilm erscheint.» P. S.

The finest hours (Stunden des Ruhms)

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Columbia; **Verleih:** Praesens; **Regie:** Peter Baylis, 1964; **Musik:** R. Grainer; **Kommentar:** gesprochen von Orson Welles.

Ein Dokumentarfilm über Churchill, mag er auch vor dem Tode des großen englischen Staatsmannes entstanden sein, kommt im gegenwärtigen Zeitpunkt in den Genuß der Aktualität. Das hat freilich nicht nur Vorteile: Er muß dabei auch mit einem verhältnismäßig gut orientierten Publikum rechnen, das ihn kritischer als sonst auf die Genauigkeit seiner Information hin betrachten wird. Da ist vorweg festzuhalten, daß die vorliegende Produktion in der Behandlung der Details sehr ungleich verfährt. Wesentliches, etwa in Churchills Verhältnis zu den politischen Parteien, kommt gar nicht zur Sprache. Dafür kann man allerdings Gründe angeben: Der Film ist an die verfügbaren Bilddokumente gebunden. Solche scheinen über Churchill nicht allzu reichlich vorhanden zu sein. Die Ausschnitte aus Reden, die Aufnahmen von Inspektionen und Treffen hätten offenbar keinen abendfüllenden Film ergeben. Der verbindende Kommentar, bestehend weitgehend aus Zitaten in Churchills Memoiren, muß daher immer wieder mit Bildern illustriert werden, welche an den Schauplätzen von Sir Winstons Wirken nachgedreht worden sind. Zu einem seltsamen, nicht sehr geschmackvollen Farbgemisch kommt es dabei, wenn diese in strahlender Buntheit gehaltenen Bilder in Augenblicken des Leides und der Sorge zwischen die nüchternen Wochenschauaufnahmen eingefügt werden. Vermögen letztere, die eigentlichen Dokumente also, zu interessieren und charakteristische Züge von Churchills Wesen zu vergegenwärtigen, so kann der Film als Ganzes sowohl gestalterisch wie vom Gesichtspunkt der Information her nicht völlig befriedigen. ejW

The killers (Die Mörder)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion und **Verleih:** Universal; **Regie:** Donald Siegel, 1964; **Buch:** G. L. Conn, nach einer Novelle von E. Hemingway; **Kamera:** R. L. Rawlings; **Musik:** J. Williams; **Darsteller:** L. Marvin, A. Dickinson, J. Cassavetes, R. Reagan und andere.

Zwei berufsmäßige Killer stellen sich nach Ausführung eines Mordauftrages die Frage, warum ihr Opfer, obwohl gewarnt, keinen Fluchtversuch machte. Hemingway hat in seiner gleichnamigen Kurzgeschichte diese Ausgangssituation geschildert, während die faszinierende Antwort vom Drehbuchautor Gene L. Conn geliefert und die Inszenierung des bemerkenswerten Films von Donald Siegel übernommen wurde.

Die Killer finden heraus, daß der Getötete einen Partner gehabt hatte, und sie gehen dieser Spur nach, bis sie allmählich ein Verbrechen bloßlegen. Der Zuschauer erhält gleichzeitig die Antwort auf die Frage, warum ein Mensch seinen Henkern nicht mehr entfliehen kann. Das kann geschehen (wie in diesem Fall), wenn einer so schmachvoll von einem geliebten Wesen verraten wurde, daß er sich als Mensch nicht mehr ernstzunehmen vermag und ihm damit das Leben sinnlos geworden scheint.

«Die Killer» ist also ein durchaus hintergründiger Kriminalfilm. Gleichzeitig vermag er durch seine Technik zu interessieren. Er arbeitet mit meisterhaften Rückblenden, bewahrt eine dichte Spannung und enthält großartig photographierte Szenen aus einem Autorennen. Die Schauspieler sind ausgezeichnet, und die Neuentdeckung Angie Dickinson wird wohl schnell ihren Weg machen.

Wir stehen also vor dem Werk einer begabten Equipe, das von technischer Perfektion nicht weit entfernt ist. Die Hersteller leisten ihre Arbeit mit tadelloser Präzision, aber auch — so muß man doch sagen — mit Kälte, das heißt ohne Bewertung und Urteil, als wollten sie sagen: So ist das Leben und der Tod dieses Johnny North gewesen, nun macht euch selber eure Gedanken (wenn ihr euch solche Gedanken überhaupt machen wollt). Ptt

Kurzfilmhinweise

Anmerkung zum Film «Lonely Boy» / «Paul Anka» von Roman Kroitor und Wolf Koenig (FB 64/1). Wir haben seinerzeit die Leser um persönliche Erfahrungen gebeten und solche auch erhalten, welche die geäußerten Befürchtungen bestätigten: Der Film eignet sich wohl kaum für Volksschüler, kann aber für Gymnasiasten, Lehrer- und Priesterseminaristen instruktiv sein. Natürlich kommt auch ein Einsatz in der Elternschulung und, allgemein, in der Erwachsenen-Bildungsarbeit in Frage. — Neuer Verleih: Schulfilmzentrale, Erlachstraße 21, 3000 Bern, Bestellnummer 1078, Fr. 15.—.

Anmerkung zum Film «In wechselndem Gefälle» von A. J. Seiler (FB 63/14). Der zuerst nur in 35-mm-Kopie erhältliche, preisgekrönte Film wird jetzt auch in 16-mm-Reduktion von der Schweizerischen Verkehrszentrale, Bahnhofplatz 9, 8001 Zürich, gratis ausgeliehen.