

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **17 (1965)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

BLICK AUF DIE LEINWAND

ALEXIS SORBAS
(Zorba the Greek)

Produktion : USA /Griechenland
Regie: Michael Cacoyannis
Besetzung: Irene Papas, Anthony Quinn, Alan Bates
Lila Kedrova
Verleih: Fox

Ms. Unter dem Titel "Zorba the Greek" hat Michael Cacoyannis den Roman "Alexis Sorbas" von Niko Kazantzakis im Film adaptiert. Ein junger griechischer Künstler, für eine amerikanische Produktionsgesellschaft arbeitend, huldigt so jenem grossen Epiker seiner Heimat, von dem die Griechen sagen, dass er ihr grösster Dichter der neueren Zeit gewesen sei. Cacoyannis' Huldigung ist ernsthaft und voller Leidenschaft, rein und voller Sensibilität - im Mass des epischen Zugriffs glücklich auf Kazantzakis abgestimmt, obwohl dessen Grösse wohl nie einzuholen sein wird.

Aber gerade die Gestalt des Mazedoniers Alexis Sorbas, der ein urtümlicher Mann ist, dessen Seele sich noch nicht von der Erde getrennt hat, hat Cacoyannis in der Interpretation durch Anthony Quinn so geschaffen, dass kein Abstand mehr zum Vorbild des Romans besteht. Gerade durch diese Gestalt, gezeichnet mit hartem Realismus und poetischer Sensibilität, ist der Film stark und lebendig, farbig und urwüchsig.

Michael Cacoyannis, Jahrgang 1922, Theaterschüler in London, dann Regielehrling in Paris, wo er in Camus' Inszenierung von "Caligula" die Hauptrolle spielte, ist Kosmopolit der Bühne, seitdem sein Ruhm sich gefestigt hat, Kosmopolit nun wohl auch des Films, den er für Griechenland, seine Heimat, erobert hat.

Seine in Griechenland entstandenen Filme haben das griechische Filmschaffen aus dem Schatten der Provinzialität herausgehoben. "Kiriakatiko Xypnima" (Erwachen des Sonntags"), 1953 gedreht, zeigte ihn als klugen Adepten eines Realismus, wie ihn Luciano Emmer in Italien im Stile des Mosaiks vorgespielt hatte. Sein zweiter Film, "Stella", machte ihn sogleich berühmt; es war der Film, mit welchem Melina Mercouri über die Grenzen ihres Landes hinaus ebenfalls bekannt werden sollte. Der dritte Film, "To Koritsi Me Ta Mavra" (Das Mädchen in Schwarz"), errang ihm weitere internationale Anerkennung, die er mit dem vierten, einer Interpretation der "Elektra" auf dem Hintergrund der griechischen Landschaft, festigte.

Michael Cacoyannis ist ein Talent, das grösste Sicherheit im Technischen besitzt, seine Bildregie ist lebendig und konzis, geprägt durch eine Vorliebe zu photographischen Werten, basierend auf einer eminenten Beherrschung der Schauspieler.

"Elektra", der Film, der uns die grossartige Tragödin Irene Papas schenkte, zeigte Michael Cacoyannis in der reifen Entfaltung seiner filmischen Begabung. "Zorba, the Greek" bestätigt diese Reife. Cacoyannis hat glücklicherweise darauf verzichtet, den umfänglichen und erzählerisch weitverzweigten Roman getreu in allen Einzelheiten und mit einem ausschweifenden Realismus zu adaptieren. Er rückt deutlicher noch, als der Roman selbst es tut, den alternden, aber ewig jungen Sorbas in die Mitte. Um ihn stellt er die drei Figuren des jungen englischen Schriftstellers Basil, der nach Kreta kommt, weil er als Pächter einer Braunkohlengrube der Literatur entfliehen will; der Witwe sodann, welche die Männer des Dorfes behagen und die in Vollzug der Blutrache getötet wird, und der Madame Hortense, jener alt gewordenen Dirne, die ihr Herz an Alexis Sorbas verliert. Alle übrigen Figuren, die Männer und Frauen, Kinder und Greise des Dorfes, ordnet Cacoyannis als Hintergrund.

Es ist der menschliche Hintergrund, auf dem die vier Hauptpersonen agieren und der wie der antike Chor zuweilen selbst agierend nach vorne tritt. Es ist natürlich nicht Unvermögen von Cacoyannis, die Dorfschaft ins Spiel mit den vier Figuren im Vordergrund zu bringen. Es ist vielmehr Prinzip seines Stils, um diese Figuren einen Raum auszusparen, der meistens frei bleibt, nur bei Gelegenheit aus dem Hintergrund, der menschlichen Landschaft des Dorfes, durchflutet wird. Cacoyannis erweist sich gerade hierin als ein überlegener Künstler filmischer Gestaltung, als ein Regisseur, der eine bildhaft wirksame und dramaturgisch präzise Vision hat. Dazu gehört, dass er - etwa bei Szenen des Tanzes oder der Leidenschaft, die das Kollektiv erfasst - die Menschen, ihre Gestalten, ihre Gesichter, ihre Bewegungen aus dem realistischen Zusammenhang herauslöst und vor einen tiefschwarzen photographischen Hintergrund stellt.

Dabei bleibt Cacoyannis bei aller stilistischen Prägung, die aus der Spannung und dem Gegensatz von klassischer Bildkomposition und dionysisch-leidenschaftlicher Bewegtheit der Bildvorgänge lebt, ein



Ewig jung, immer optimistisch, schwankt Sorbas (A. Quinn) animalisch zwischen Zärtlichkeit und Grausamkeit, Liebe und Tod.

Bilderzähler, der naiv wirkt: naiv jedenfalls im Vergleich zu Jules Dassin, der ja Griechenland als geistige Heimat entdeckt hat, seinen künstlerischen Anruf an Griechenland aber mit intellektueller Nostalgie und mit artistischer Bewusstheit betreibt. Es lebt in Cacoyannis' Film ein ungebrochenes Verhältnis zur Landschaft Kretas, ein unreflektiertes Gefühl für das Volk, dessen Leben eben darum nicht folkloristisch gesehen, sondern ergriffen wird als Geschick von noch heidnisch-antiker Haltung.

Nur eingeordnet in diese Haltung ist ja die Figur des Mazedoniers Sorbas, dieses Antäus, der Kultur und Vaterland, Religion und Politik wie einen "Haufen Schrott" hinter sich lässt, begreifbar und gestaltbar. Anthony Quinn spielt diesen Sorbas. Spielt er ihn? Natürlich, aber so, dass sich die volle Identität herstellt. Quinn gibt hier - in einer neuen, schier unbegreiflichen Variante jener von ihm mit Vorliebe gespielten Männer, die das Leben umarmen - seine Vollendung. Er gibt Sorbas vielleicht nicht so sehr als Griechen, der er, der geborene Mexikaner, ja nicht ist, aber er stellt ihn restlos hin als den vitalen, animalischen Abenteurer, im Genuss des Lebens ausgespannt zwischen Zärtlichkeit, Leidenschaft und Tod, Süsse und Grausamkeit, Liebe und Ueberschwang. In Quinn bricht, aus welchen Quellen persönlichen Wesens immer es sich nähren mag, Heidentum durch, ein antikes Heidentum, das, wo es von Bewusstheit gestreift wird, weiss, dass Schönheit und Tod, Blut und Tränen, Liebe und Hass, Edelsinn und Jämmerlichkeit Kultur gemeinsam ausmachen und eine reinliche Trennung des Guten vom Bösen nicht möglich ist; aber weiss, dass dieses ganze, schreckliche Leben geliebt werden will. Weil Anthony Quinn diesen Sorbas so spielt, gehört der Film recht eigentlich ihm.

Aber vergessen wir über ihm Alan Bates nicht, den heimgekehrten Schriftsteller, dessen Vorarbeiter und Gesellschafter Sorbas wird: Alan Bates, aus den Rollen der zornigen jungen Männer herausgewachsen zur hintergründigen Distinktion, spielt den Puritaner Basil, der zum Tanz erzogen wird, mit jener präsenten Feinheit der Zurückhaltung, die neben einem so vitalen Quinn allein zu bestehen vermag. Irene Papas hat die herrliche Würde eines tragischen Geschicks in Gang und Gesicht: sie ist die Statue, selbst noch im Sterben unterm Dolch, die zu Sorbas in stilsicheren Gegensatz steht. Vergessen wir schliesslich Lila Kedrova nicht, die die äusserst schwierige Rolle der Madame Hortense so spielt, dass alles Aufgesetzte der Charge weggebrannt ist und unter dem Aussehen einer Vettel reine, hilflose Menschlichkeit hervorleuchtet. Schöneres, weil Schwieriges so schlackenlos darbietend, gibt es nicht als die Szene ihres Todes in den Armen des Alexis Sorbas, jenes Todes der armen alten Frau, der noch einmal nichts anderes ist als eine wilde Umarmung des Lebens.

DER GROSSE WOLF RUFT (Father goose)

Produktion: Universal
Regie: Raphaël Nelson
Besetzung: Carry Grant, Leslie Caron, Trevor Howard
Verleih: Universal

ZS. Wir gestehen, ein gewisses Vorurteil gegen Filme zu haben, die Krieg als Vorwand und Grundlage für ein Lustspiel benützen. Krieg ist eine todernste Sache, eine der wenigen, bei denen "tierischer Ernst" unvermeidlich ist. Lustspiele, die uns darüber hinwegtäuschen wollen, sind unangebracht. Sieht man von dieser grundsätzlichen Einwendung ab, so kann man dieses Lustspielchen aus dem Pazifik-Krieg gelten lassen.

Der Kommandant eines Flottenstützpunktes in der Nähe von Australien kann nur mit List seinen Freund Walter, einen melancholischen Historiker, mit beträchtlichen Quantitäten allzeit bereitem Whisky als Gegenmittel, dazu bewegen, einen Beobachtungsposten auf einer einsamen Insel nahe der Kampflinie zu übernehmen. Bei der Inspektion einer Nachbarinsel findet dieser dann nicht den erhofften Trinkkumpanten, wohl aber eine hübsche, junge Französin mit sieben Schulfädchen, die ihr anvertraut sind. Sie waren seinerzeit abgesetzt aber anscheinend vergessen worden. Er ist jedoch, in Trauer um den von den Japanern erschossenen Kameraden, keineswegs erfreut über diese Begegnung, nimmt die ganze Weiblichkeit jedoch auf seine Insel mit. Von da an läuft die Geschichte nach dem alten Schema: der negative Gentleman Walter und die verwöhnte junge Dame liefern sich solange einen wütenden Kleinkrieg, bis sie einander um den Hals fallen. Die nachfolgende Trauung, von einem japanischen Flugzeugangriff unterbrochen, ist eine unbeabsichtigte Karikatur. Das ganze ist der alte Stoff des zynischen Männchens, das schliesslich vor dem Charme des intelligenten Weibchens kapituliert. Dazwischen werden Schiffe versenkt und der Kriegstod in verschiedener Form gezeigt, aber beileibe nicht an den Beteiligten. Er bleibt distanziert und vornehm im Hintergrund, anonym, um die lustige "Boy-gets-Girl"-Geschichte nicht zu stören. Bemerkenswert ist einzig, dass ein so erfahrener Star wie Carry Grant von Trevor Howard als Kommandant an die Wand gespielt wird.

ALLE TIERE DIESER WELT

Produktion : Frankreich
Regie : Frédéric Rossif
Verleih : Ideal

MS. Frédéric Rossif, annähernd Mitte der Dreissig, hat von der Television zum Film gefunden. Seinen entscheidenden Schritt hat er mit "Mourir à Madrid" getan, jenem Dokumentarbericht über Spaniens Bürgerkrieg, den er aus dem Material von Dutzenden von Kamerareportern auf beiden Fronten zusammengestellt hat. Rossif ist das, was man im deutschen Sprachgebrauch einen Montage-regisseur nennt, indem er vorhandenes Bildmaterial zu einer Aussage ordnet, die die seine ist und ihm am Herzen liegt. Im Englischen hat sich für diese Art des Filmschaffens der Begriff Compilaton-Film gebildet, der heute eine legitime Gattung bezeichnet. Diese Gattung besteht allerdings schon seit Anbeginn des Films überhaupt, sie hat aber durch das Fernsehen unverkennbar einen grossen Aufschwung erfahren, da diese Institution mehr als der Film selbst einen journalistischen Gebrauch vom Film macht.

Frédéric Rossif hat sich in Frankreich als der wohl profilierteste Compilations-Regisseur ausgewiesen. Sein Film "Les animaux", der bereits vor zwei Jahren fertiggestellt worden ist, also lange Zeit gebraucht hat, bis er endlich in die Schweiz kam, ist ein ungewöhnliches Dokument und vielleicht der beste Tierfilm, der bis heute geschaffen worden ist. Der beste? Gewiss, wenn man nicht von der Auffassung ausgeht, ein Tierfilm habe Sensationen der Tierwelt spektakulär darzubieten, wenn man umgekehrt von einem Tierfilm erwartet, er habe das Leben der Tiere autochthon einzufangen. Das tut Rossifs Film, der aus den Aufnahmen wiederum von Dutzenden von Kamerareportern aus aller Welt zusammengestellt ist, dennoch aber das Verhältnis seines Gestalters zur Tierwelt dokumentiert. Rossif ist ein Anti-Disney, nicht durch ausdrückliche Formulierung - mit Disney sich in eine filmische Polemik einzulassen, wäre Verschwendung von Energie und Geist -, sondern schlicht durch die Existenz seines Films.

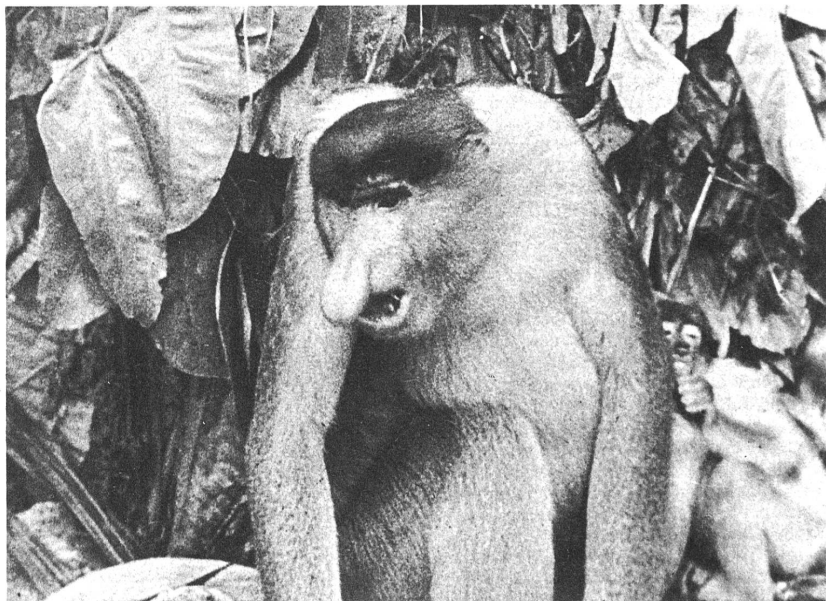
Das Tier ist für Rossif kein mehr oder weniger ko-

mischer, jedenfalls stets attraktiver Gegenstand, mit dem der Mensch spielen kann; keim mehr oder weniger als geeignet sich erweisendes Lebewesen, das je nach dem Spielbedürfnis des Menschen vermenschlicht werden kann, wie das bei Disney immer der Fall ist. Wo sich für Rossif anthropomorphe Vorstellungen mit dem Tier verbinden, da geschieht es aus einem tieferen Verständnis des Tieres, einem tieferen Verständnis aber auch des Menschen heraus: aus den seelischen Erfahrungen, dass das Tier immer auch Spiegel des Menschen ist, dass es sich für ihn mit Vorstellungen und Träumen identifiziert. So gehören zu den subtilsten Szenen des Films jene mit den Eulen am Schlossturm - die Vögel des Nachtmars -, jene mit den Flamingos, die bei der Abenddämmerung schreitend und flügel Schlagend dahinschweben - Spiegelung eines Gangs ins Imaginäre (Rossif kommt ohne Rilke-Zitat aus, weil die Übereinstimmung im Erlebnismässigen da ist).

Spiegel des Menschen, das ist die eine Dimension, in welcher Rossif das Tier zeigt. Rätsel für den Menschen, Herausforderung und Gefährte, Ziel der Beobachtung und Ziel der Jagd sind andere Aspekte, unter denen Rossif das Tier sieht. Die Einleitung zum Film, sich mit der Entstehung des Lebens und der Entwicklungsbiologie des Tieres befassend, erscheint mir dabei ziemlich überflüssig; sie bringt einige populärwissenschaftlich vermittelte Erkenntnisse bei, bleibt aber im grösseren Zusammenhang des Films schliesslich unwichtig. Am stärksten sind die Sequenzen, die die Tiere in der freien Wildbahn zeigen - es wird weder Tierart noch Landschaft ausgelassen, und so rundet sich ein wenn nicht komplettes, so doch repräsentatives Bild der Fauna im Wasser, auf der Erde und unterm Himmel.

Rossif bleibt ehrlich: was Aufnahmen aus Zoologischen Gärten sind, die deklariert er als solche; wo er im Laboratorium tätig war, lässt er es erkennen. Das erhöht die Dokumentarität seines Films, gibt ihm seinen wissenschaftlichen Wert, verhindert die Spekulation mit dem Ungewöhnlichen - ungewöhnlich genug ist ja das Leben der Tiere selbst. Die gleiche Zurückhaltung und Redlichkeit zeigt sich auch bei der Musik, die den Film begleitet: es geschieht sparsam, und es geschieht nie im Sinne jener vermenschlichenden Illustrierung, die Disneys Tierfilme so unerträglich macht. Wo Musik aufklingt, da ist sie dramaturgisch verantwortungsvoll eingesetzt, in Augenblicken nämlich, da Rossif etwa von den Spiegelungen des Menschen im Tier spricht oder wo er, wie in der Zeit der Paarung, eine Identität des Lebens überhaupt, des tierischen wie des menschlichen, feststellt.

Das schliesslich ist das Anliegen Rossifs: die Identität alles Lebens darzustellen, die Unverletzbarkeit des Lebens zu postulieren, die Ehrfurcht vor dem Leben zu dokumentieren, und gerade auch dort, wo diese Ehrfurcht verlorengegangen ist. Rossif gibt nicht das Bild einer verniedlichten Natur, es ist das Bild der Natur in ihrem Lebenskampf. Dieser Lebenskampf aber erscheint - glücklicherweise - ausserhalb jeglicher Moralisierung. Auch das gehört zu Rossifs Redlichkeit, die - man merkt es gewissen Reaktionen des Publikums an - mitunter nur schwer akzeptiert wird; es liegt Rossif daran, das, was menschlichem Moralempfinden als Brutalität erscheint, als Natur bestehen und unangetastet zu lassen. Gerade diese Redlichkeit aber ist ein Ausweis für die Empfindsamkeit, die ihren Wurzelgrund zweifellos in eigener Humanität besitzt. Und als Bekenntnis, gespiegelt im Verhältnis zur Welt der Tiere, verbindet diese Humanität Rossifs "Les animaux" ebenso zweifellos mit seinen anderen Filmen, besonders mit "Mourir à Madrid", wo es letzten Endes, welches auch die politische Stellungnahme Rossifs sein mag, ebenfalls darum ging, einem Anruf des Humanen Glaubwürdigkeit zu geben.



Nasennaue aus dem ausgezeichneten, redlichen Film "Alle Tiere dieser Welt"

LIMONADEN - JOE

Produktion: Tschechoslowakei
Regie: Oldrich Lipsky
Besetzung: Karel Fiala
Verleih: Park-Film

MS. Die von dem tschechischen Regisseur Oldrich Lipsky geschaffene Parodie auf den Wildwester geht auf einen Roman von Jiri Brdecka, der seinerseits am Drehbuch des Films mitbeteiligt war, zurück. Jiri Brdecka zählt zu den begabtesten Künstlern der Tschechoslowakei, seine Talente sind zahlreich und auf jedem Gebiet des Schaffens in reifer Entfaltung. Im Film selbst hat sich Brdecka, ausser als Drehbuchautor unter anderem für Jiri Trnkas "Des Kaisers Nachtigall" und zahlreiche andere Filme sowohl des realistischen wie des Trickgenres, als Künstler des Zeichenfilms ausgezeichnet; sein hervorragender Kurzfilm "Gallina Vogelbirdae", 1963 am Trickfilmfestival von Annecy prämiert, sei hier repräsentativ erwähnt als das Beispiel eines Zeichenfilmschaffens, das Unterhaltung mit gesellschaftlicher Erziehung auf der Basis eines modernen, künstlerisch unbestechlichen Trickzeichnens verbindet. Brdecka ist aber auch, als Schriftsteller, ein Liebhaber des Wilden Westens, den er, wie er sagt, durch den Film - den Western Hollywoods - entdeckt hat und über den er mit Leidenschaft sammelt. Vor mehr als einem Vierteljahrhundert hat Brdecka mit parodistischen Szenen über den Wilden Westen schriftstellerisch zu brillieren begonnen - in der damals in der Tschechoslowakei viel gelesenen Jugendzeitschrift "Ahoj" (der Titel dieser Zeitschrift ist in den dreissiger Jahren unter den Jugendlichen zum Grusswort geworden, das heute noch gebraucht wird). Diese ersten Parodien waren eigentliche Comic Strips. Aus ihnen hat dann Brdecka selber einen Roman zusammengestellt, der seinerseits zuerst einer Bühnenrevue parodistischen Charakters als Grundlage diente, dann den Vorwurf zu dem Film lieferte der im Jahre 1964 gedreht wurde. Oldrich Lipsky war sowohl der Regisseur der Bühnenszenen als auch des Films, der gegenüber dem Roman allerdings einige offensichtliche Veränderungen vornimmt.

Lipsky, der von der Bühnenregie her zum Film gekommen ist und sich vor allem als Gestalter von Komödien - unter anderem von "Der vorbildliche Kinematograph des Jaroslav Hasek" - hervorgetan hat, fasste diese Veränderungen folgendermassen zusammen: "Der Roman war vor allem als Satire gedacht und parodierte die einschlägige Schmöklerliteratur schlechter Kriminalreisser und Wildwest-Hefte. Mein Film zielt darauf ab, die heuchlerische Moral, die in manchen westlichen Filmen verborgen zu sein pflegt, aufzudecken. Der Kampf des Guten und Bösen wird in diesen Filmen immer vom Gesichtspunkt des Besitzenden gelöst. Es handelt sich dort immer darum, ob man etwas hat oder nicht. Geld kommt in diesen Filmen immer vor dem Gefühl. Mein Limonaden-Joe ist so etwas wie ein Reinextrakt aus allen Wildwestfilmen. Natürlich kommen in einer solchen Verdichtung alle Eigenschaften eines Filmgenres bedeutend schärfer und unerbittlicher zum Vorschein als im Original."

Lipsky selbst also betont - in Übereinstimmung eines auf gesellschaftliche Erziehung im Sinne des Sozialismus ausgerichteten Filmschaffens überhaupt - die politisch-moralische Absicht seiner Parodie. Man merkt die Absicht, und wird verstimmt - wenigstens soweit, als man sie als ein Hindernis für den vollen Genuss der Parodie zu erachten geneigt ist. Wenn am Schluss die Guten wie die Bösen, der pistolenbewandte Limonaden-Joe wie seine schlimmen Feinde und die von ihm aus Lebensgefahr erretteten Jungfrauen, als die Mitglieder einer einzigen, bisher gegenseitig unbekannt gebliebenen Familie erscheinen, so ist das eine heitere Pointe, deren Heiterkeit nur dadurch beeinträchtigt wird, dass alle, die Guten wie die Bösen, eben penetrant propagandistisch als Heuchler bezeichnet werden. Diese Penetranz, die den guten, treffsicheren Humor der vorangegangenen Wildwestszenen in vielem wieder aufhebt, widerstrebt dem Geist der Parodie mehr als manche Länge, die hauptsächlich den mittleren Teil des Films belastet.

Aber man hat, gestehen wir es, seinen Spass. Die Kumulation aller erdenklichen Situationen aus dem wilden Leben des Wilden Westens ist beste Unterhaltung. Der Kampf des Cowboys, der nur Limonade trinkt und schon beim Geruch von Whisky ohnmächtig niederstürzt, ist abenteuerlich, wiewohl auf die Dauer etwas verwickelt (eine schlichtere Fabel hätte ebenfalls ausgereicht, um die "Eigenschaften dieses Filmgenres" zum Vorschein kommen zu lassen. Karel Fiala als Limonaden-Joe ist zwar weniger der Typus jenes schlacksigen und herben Mannes vom Typ eines Henri Fonda oder der Typus eines virilen Stemmbocks wie John Wayne als vielmehr der Typus eines singenden Beaus wie Gene Autry, und singend reitet er denn auch, operettenhaft angetan mit weissem Rock und weissem Ross, durch die Prärie. Das Parodistische wird überhaupt zuweilen ins Operettenhafte verkehrt, etwa in jener den Film einleitenden

den und nachher nicht mehr übertroffenen Schlägerei, die ein reines Fest der faustkämpfenden Choreographie ist.

Eine Parodie auf den Western war längst fällig. Dass die Tschechen sie auf ihre Art gedreht haben, ist ihr gutes Recht; sie wollen mit dem Film zugleich unterhalten als auch, wie es im Jargon heisst, "gesellschaftlich nützlich" sein. Freilich, "Limonaden-Joe" ist in der Geschichte des Western nicht die erste Parodie, die Amerikaner haben ihre Filme aus dieser ungerodeten Welt des Menschlichen und des Landschaftlichen immer wieder selber parodiert - etwa mit "The Pale Face" und die jüngste Entwicklung des Genres ist gerade die, dass Wildwestfilme fast nur noch als Komödien mit stark parodistischen Elementen erscheinen - etwa "Die drei Glorreichen" oder "Vier aus Texas" - : ein Hinweis auf eine veränderte Bewusstseinslage in der Begegnung der Amerikaner mit ihrer Tradition von der "Grenze".

DIE DAMEN MISCHEN SICH EIN (Les dames s'en mêlent)

Produktion: Frankreich
Regie: Raoul André
Besetzung: E. Constantine, J. Gras, A. Cordy
Verleih: Comptoir

ZS. Weiteres Reihenprodukt aus der Eddie Constantine-Serie. Die Geschichte verläuft nach dem gewohnten Schema: Eddie muss als FBI-Agent eine Falschmünzbande jagen. Natürlich hat er Niederlagen und Rückschläge einzustecken, bis der Film dem Ende zugeht, und es damit Zeit wird zum glücklichen Ausgang und Aufatmen, weil er die Bande der Polizei übergeben kann. Dazwischen wurden einige Figuren in Film-Leichen verwandelt, und einige Damen teils freiwillig, teils ungewollt ins Geschehen gezwungen, für die sich Eddie selbstverständlich wie immer ritterlich einsetzt.

Es ist alles mit so blasser Routine gedreht, dass es nicht einmal gelang, eine für solche Filme sonst normale Spannung zu erzeugen. Aber was tuts? Die Hauptsache im Film ist doch nur Eddie, Eddie als Faustkampf - und Frauenheld. Um ihn dreht sich alles, ihn zu sehen, füllt ein gewisses Publikum die Kinos. Wozu soll sich da der Regisseur anstrengen, da er doch nur Vorwand ist? Wir aber halten dies für Missbrauch des Films, woran wir allerdings alle mitschuldig sind.

Aus aller Welt

Deutschland

- Bereits zum zwölften Mal hat das "Studio Hamburg" Praktikanten künstlerisch-technischer Berufe für Film und Fernsehen nach 18 monatiger Ausbildungszeit mit Diplomen entlassen. Veranstaltet werden diese Kurse durch die "Arbeitsgemeinschaft zur Nachwuchsförderung für Film und Fernsehen" in Hamburg. Bisher konnten schon 140 junge Leute als Kameraleute, Aufnahmeleiter, Bühnenbildner und Cutter auf diese Weise eine Basis - Ausbildung erhalten. Besonders gefragt sind Aufnahmeleiter. (KiFe).



"Limonaden - Joe" ist eine gelungene, tschechische Parodie auf den amerikanischen Wild-Westfilm