

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **5 (1952-1953)**

Heft 20

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.



Im deutschen Film «Das ewige Spiel» machen sich Will Quadflieg und Cornell Borchers überrascht auf die Auseinandersetzung mit dem Ehegatten gefaßt.

Das ewige Spiel

Produktion: Deutschland, Merkur-Film.
Regie: F. Cap.

ms. Dieser deutsche Film, den der 1948 aus der Tschechoslowakei emigrierte Regisseur Franticek Cap gedreht hat, ist geeignet, gewisse Vorbehalte, die wir bisher gegen den deutschen Film als solchen hegen mußten, abzubauen, andere aber zu erneuern. Inhaltlich vermag dieser Film, zu dem Cap auch das Drehbuch geschrieben hat, sehr tief, wenn auch nicht durchgehend und mit immer derselben Intensität zu beeindrucken. Da ist zunächst eine Rahmenhandlung: Eine junge Frau (Cornell Borchers) ist durch die ständige Abwesenheit ihres im großen Finanzgeschäft tätigen Gatten (Willy Birgel) der Gefahr des Ehebruchs mit einem attraktiven Architekten (Will Quadflieg) preisgegeben. Bereit, mit dem künstlerisch Beschwingten, der drängt, das eheliche Heim zu verlassen, werden die beiden durch den unerwartet heimkehrenden Finanzherrscher überrascht; die drohenden Warnungen, die dieser andeutet, treiben die junge Frau angstgejagt aus dem Haus — auf dem Weg zum Bahnhof begegnet sie, im Albtraum ihrer Herzensangst verloren, einer Wahrsagerin, die ihr die Vision von drei Gesichtern aufzwingt, die sich in früherer Zeit ereignet haben.

Es gehört zur Tradition des deutschen, vielfach an dem schlechten Hollywooder Film ausgerichteten Films, daß er solche Rahmenhandlungen und Dramen um Ehekonflikte in einer feudalen Umgebung spielen lassen muß: das nimmt ihm viel von seiner Glaubwürdigkeit. Der Konflikt der Frau, die sich vernachlässigt glaubt und deshalb die Flucht in eine verbotene Liebe sucht, ließe sich viel eindringlicher und auf der Ebene des echten Erlebnisses für den Zuschauer gestalten, wenn die Filmproduzenten sich den Mut zutrauten, das Milieu einer durchschnittlichen bürgerlichen Familie zu interpretieren. Dies ist der eine Mangel des Films, der zweite meldet sich sogleich: die Figur der Wahrsagerin, die sich zum Schluß, als die junge Frau aus ihren Traumvisionen aufwacht, als die mittelalterliche Skulpturfigur eines Hausers wiederfindet, ist zu sehr vom Theater her gestaltet und konzipiert: im Film wirkt eine derartige Figur, weil sie sich mit der realistischen Umgebung der Straßen und abendlichen Häuser nicht dicht verweben läßt, immer aufgesetzt. Dabei ist sie von besonderer Wichtigkeit, ist ihr Gesicht und die matte Tonscherbe, die sie in Händen hält, doch der Spiegel, in dem die junge, aus der Ehe ausbrechende Frau das Schicksal von Frauen sieht, die wie sie zwischen zwei Männern standen — Frauen, die sie selbst sind.

Die erste Geschichte spielt im Mittelalter, in Regensburg. Die Frau sieht sich als Gattin eines Glockengießers (Quadflieg), den sie mit einem Ratsherrn (Birgel) betrügt; sie wird als Hexe verschrien und verbrannt. Die zweite Episode handelt im 17. Jahrhundert: Die Frau steht zwischen dem Senator (Birgel), dem sie sich verkaufen will, um ihren Geliebten, den versumpften Bildhauer (Quadflieg) zu retten, und diesem Bildschnitzer, der in der Not seines nahenden Todes ein erschütterndes Kruzifix schnitzt. In der dritten Episode endlich, die in das 19. Jahrhundert verlegt ist, erscheint das Verhältnis zur Frau wieder vertauscht: ihretwegen duellieren sich die beiden Offiziere, von denen der eine älter und ehrenhafter (Birgel) ist — für ihn hat sich das Bürgermädchen entschieden —, während der jüngere aus der Eifersucht des Verschwägerten (Quadflieg) sich durch Verleumdung der Frau

rächt. Aus diesen Visionen erwachend, zeigt sich die junge Frau unserer Tage belehrt und gewitzigt, sie kehrt in das Heim ihres Gatten zurück. Diese Rückkehr entspringt der Absicht, die Unzerstörbarkeit und Unauflösbarkeit der Ehe zu besiegeln, doch wirkt sie trotz dieser guten Absicht etwas zu moralisch-hausbacken und wäre kaum glaubhaft, würde die Szene von Cornell Borchers, die in der Rolle der vier Frauen eine verinnerlichte Darstellung gibt, und von Willy Birgel, der in seiner vierfachen Männerrolle erstaunlichen Variationsreichtum bietet, nicht in äußerst verhaltener Weise gespielt. Will Quadflieg, der die vier übrigen Männerrollen betreut, ist derjenige, der sich am wenigsten in den Film einfügt, er spielt sehr bühnenhaft expressiv und legt sich auf den Stil des genialischen Jünglings fest.

Franticek Cap, der vor seiner Flucht aus der Tschechoslowakei sich bereits einen Namen gemacht hatte, zeigt sich dem expressiven Bildstil der früheren Russenfilme nahe verpflichtet. Er beschwört überzeugend, wenn auch zuweilen etwas rauschend, das historische Ambiente früherer Jahrhunderte herauf, wobei ihm zustatten kam, daß er seinen Film, soweit er aus Außenaufnahmen besteht — und diese sind sehr zahlreich —, in den Straßen und Häusern von Regensburg drehen konnte. Die seelische Realistik des Films ist oft bezwingend durch ihre Kraßheit; expressiv sind die Massenszenen (Hexenverbrennung), von filmisch bewußter Artistik zeugen die Groß- und Nahaufnahmen, die eine Atmosphäre des eindringlichen Charakteristischen schaffen und eine Nähe des Ausdrucks seelischen Erlebens herbeizwingt, die zuweilen aufdringlich wirkt. Im ganzen aber hat der Film, den Georg Krause gut ausgeleuchtet photographiert hat, einen eigenen Klang, der hoffen läßt, daß er die Melodie einleiten wird, nach der die Deutschen inskünftig mehr Filme ernsten Bemühens schaffen werden.

Le Plaisir

Produktion: Frankreich.
Regie: M. Ophüls.

ms. Max Ophüls, der in Frankreich tätige und durchaus französisierte österreichische Regisseur hat diesen Film, dessen Ankündigung ein etwas frivoles Unterhaltungsspiel über die Liebe erwarten läßt, nach drei Novellen von Maupassant gedreht. Es sind drei willkürlich ausgewählte, aber im Film in einen tieferen Zusammenhang gebrachte Erzählungen, von denen die mittlere als das Hauptstück gelten darf und die erste als Präludium, die letzte als Epilog bezeichnet werden muß.

Das Präludium: Die Tragödie des alten Mannes, der einst an Frauen-erfolgen sich berauschte, zu seinem Alter nicht finden kann und in der starren Maske eines Beau die Bälle im Palais de Danse, Jugend heuchelnd, besucht. Die Tragödie dessen, dem die Begier nach körperlicher Lust die Seele verseucht hat und der, den jungen Weibern geheime Einverständnisse zuflüsternd, die Würde des Alters zur Fratze verzerrt; ein von der Lust zerstörter Mann, durch dessen lächerliche Erscheinung einem tiefes Entsetzen anweht.

Das Mittelstück: Die Damen der «Maison Tellier», die der bezahlten Liebe huldigen. Die Honoratioren des normannischen Städtchens verbringen bei ihnen ihre Abende — schale Freuden suchend, die die Illusion vitaler Lust geben und die Seelen dieser erlebnislahmen Männer angenehm ermatten. Die jungen Frauen fahren übers Wochenende aufs Land, zum Bruder ihrer Madame, der Schreiberin ist und der ein Töchterchen hat, das die erste Kommunion feiert. Das Erlebnis der körperlichen und seelischen Reinheit dieses Kindes, das Erlebnis der Landschaft, des nächtlichen Schweigens über ihr, der satten Fülle ihrer sommerlichen Felder erschüttert die der leichten Liebe verfallenen Frauen, der Duft der Reinheit streift ihre Gemüter, die Ahnung, daß es Höheres gibt als die befriedigte körperliche Lust, befreit sie zu Augenblicken echten, wehmütigen Glückes.

Der Epilog: Die Leidenschaft, die einen jungen Maler und sein Modellmädchen aneinander kettet, verbrennt sich in ihrem eigenen Feuer. Der Mann verläßt übersättigt die Frau, die, an ihrer verratenen Liebe und an ihrer Einsamkeit verzweifeln, sich aus dem Fenster stürzt. Mit gebrochenen Hüften ist sie für immer an den Rollstuhl gefesselt. Aus der Gewissensqual des jungen Malers wächst das Gefühl der echten Liebe, die die Lustbegier überwindet. Sein ganzes Leben verbringt er an der Seite der gelähmten Frau, erfahrend, daß die Lust ein huschender Augenblick lodernder Hingabe ist, das Glück aber durchs ganze Leben währt. Das Glück, das nicht fröhlich ist, sondern voll Trauer und daher schön. Wer sagt, daß das Glück fröhlich ist?

Ophüls hat diese drei Novellen, die an Handlung arm sind und ganz durch den dichterischen Stil gehalten werden, für den Film überzeugend adaptiert. Der Film wirkt ganz aus dem Atmosphärischen der — für sich genommen — banal erscheinenden Lebensdetails. In der ersten

Novelle: So betäubend verdichtet haben wir den Vergnügungscancan des «fin de siècle» noch nie gesehen; in der zweiten Novelle: Eine Landschaftsschilderung, gestaltet aus der Inspiration der impressionistischen Malerei, lauschend auf den Herzschlag der sommerlichen Wiesen und Aecker; in der dritten Novelle: Die Traurigkeit eines verlassen Meeresstrandes, daß einen die Wehmut überfällt. Jede Novelle von stärkster gestalterischer Geschlossenheit, bezwingend durch ihre Klugheit im Psychologischen, ergreifend durch die Lauterkeit ihre Poesie, anrührend in der Tiefe durch die Wahrheit ihres Menschlichen, das seinen Sinn in den guten Schwernissen der Melancholie hat. Ein Triptychon der unerlösten Sehnsucht nach dem höchsten Gut, das das einzig Wirkliche ist und ohne Grenzen, und aus der Sehnsucht aufsteigend das Bewußtsein, daß es vergeblich ist.

Großartig die Darsteller, die, obwohl sie alle die Namen von Vedetten tragen, hier alle eingeordnet sind in ein Ensemblespiel, das ganz ins Verhaltene zurückgenommen ist; in keinem Augenblick wird überspielt, jede Figur bleibt im Unauffälligen, jede ist Diener am künstlerischen Ganzen, das die gestaltete Atmosphäre der Lebensschwermut aus der Vergeblichkeit aller Lust ist. Daß der Film so gelingen konnte, ist mit das Verdienst der beiden Kameralente: Christian Matras und Agostini, die seit je die französischen Meister der poetischen Tristesse waren. Bedauerlich ist, daß in der bei uns aufgeführten Version die Stimme des Kommentators, die die Stimme des Dichters ist, deutsch nachsynchronisiert worden ist; die französische Sprache ist die Sprache, die allein zu diesem Film paßt. Warum haben unsere Verleiher so wenig Gehör?

Bwana, der Teufel

Produktion: USA, United Artists.
Regie: A. Oboler.

ms. Auf die Geschichte, die dieser erste abendfüllende Raumfilm zum besten gibt, braucht man nicht einzugehen; sie wuchert aus dem Dschungel der einfältigsten Abenteuerphantasie und abenteuert im afrikanischen Busch umher, in dem die bösen Löwen Inder und Neger und dann als Nachspeise auch die Weißen fressen. Weit mehr Interesse verdient das Verfahren, nach dem dieser plastische Film hergestellt worden ist. Im Unterschied zu den beiden Verfahren «Cinerama» und «Cine-maskop», von denen in letzter Zeit ausgiebig die Rede war und die den Raum nicht plastisch darstellen, sondern die Illusion der Raumhaftigkeit vermitteln, ist das von der Produktionsgesellschaft «United Artists» angewendete System «Natural Vision» ein eigentliches Raumfilmverfahren: die Dinge erscheinen wirklich körperhaft. Das Verfahren arbeitet mit polarisiertem Licht, das heißt die auf der Leinwand überlagerten Teilbilder für das rechte und linke Auge werden diesen getrennt zugeleitet; dabei wird das nach allen Seiten schwingende natürliche Licht durch die Polarisatoren (Brillen) so verwandelt, daß es auf das eine Auge nur noch senkrecht, auf das andere nur noch waagrecht auftrifft, wodurch die mit bloßen Augen sonst nur als Konturenwarr aufgenommene Teilbilder getrennt voneinander wahrgenommen werden und der Eindruck der Raumhaftigkeit entsteht. Das Polarisationsverfahren erlaubt die Projektion von schwarz-weißen und von Farbfilmen.

Der hier gezeigte Film ist farbig (Anscocolor); die Farben sind überzeugend, sie weisen dem angewandten Farbverfahren entsprechend vorwiegend weiche, bis blasse Tönungen auf. Ueberzeugend ist im ganzen auch die Raumwirkung des Systems, wie wohl zu sagen ist, daß nach geraumer Weile und Gewöhnung sich der Eindruck des Plastischen zu verwischen beginnt und der anfänglich frappante Unterschied zum bisherigen Flachfilm sich abnützt. Auch decken sich nicht immer die Konturen. Es ist nicht deutlich, ob diese Konturenungenauigkeit, die den plastischen Eindruck verschiebt, von Mängeln herrührt, die dem System noch anhaften, oder ob sie ihren Grund in der Ermüdung der Augen hat, die hier außerordentlich beansprucht werden. Die Anerkennung der optimalen Raumhaftigkeit, die sich vor allem in den Hintergründen und bei Staffelung der Akzente im Raum von vorne nach hinten einstellt, schließt freilich nicht aus, daß man einige Erkenntnisse einheimst, die den kritischen Betrachter davon überzeugen, daß dem Raumfilm keine große Zukunft beschieden sein wird. Einmal: die geometrische Präzision ist vorhanden nur in jedem Raumteil, der sich von der Leinwand aus nach hinten aufbaut, während im vordern Raumteil — gegen den Zuschauer zu — durchaus verzerrte Proportionen festzustellen sind. Eindringlich wird dies vor allem bei Großaufnahmen; hier vermag der Raumfilm durchaus nicht mehr zu überzeugen. Damit fällt aber eines der wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel des Films überhaupt weg. Auch andere erweisen sich als unmöglich: die Kamera kann nicht mehr in voller Freiheit panoramieren, sie kann auch nicht mehr für die Montage eingesetzt werden,

unmöglich ist der harte, knappe Schnitt, ausgeschlossen das Ueberblenden und Einblenden: da das Bild Raumkopie ist, wird es theaterhaft, und damit sind alle diese für die Aesthetik des bisherigen Films ausschlaggebenden Ausdrucksweisen verloren. Durch die Raumhaftigkeit ist auch die Anzahl der Einstellungen beschränkt: die Darsteller müssen sich benehmen, als ständen sie auf der Bühne. Der plastische Film, der aus all diesen Gründen eine neue Dramaturgie verlangt — in «Bwana, der Teufel» wurde sie nicht erkannt, geschweige denn bewältigt —, wird den Film zum theaterkopistischen Film der ersten Zeit zurückführen. Der Fortschritt hebt sich selber auf.

Androkles und der Löwe

Produktion: England/USA, RKO.
Regie: Ch. Erskine.

ZS. Shaw hat diese Komödie 1913 auf Grund einer Wette geschrieben, wonach auch in den furchtbarsten Dingen immer noch genügend Stoff zur Heiterkeit stecke. Zum Beweis wählte er eine Legende aus der Zeit der römischen Christenverfolgungen, und es entstand trotz der Respektlosigkeit ein Spiel, das durch seinen märchenhaften Charakter persönlich wirkte. Der Film mit seiner unbarmherzigen Photographie hat diese dämpfende Stimmung vollständig ausgelöscht, Märchen lassen sich nun einmal nicht realistisch-alltagsmäßig gestalten, ihre innere Struktur wird zerstört. Die Erlebnisse der Hauptfiguren laufen Gefahr, zu bloßer, schwankartiger Situationskomik herabzusinken, die dann einen unerträglichen, fast geschmacklosen Gegensatz zu dem erschütternden Hintergrund bildet. Der Regisseur hat leider die Gefahren der Verfilmung eines solchen Stoffes nicht nur nicht erkannt, sondern das Schwankhafte im Gegensatz zu Shaws Fassung noch betont, wenn auch in einzelnen Szenen dessen origineller Geist wieder durchbricht. Aber selbst der blendende Dialog und die hervorragend charakterisierten Hauptfiguren können über das Zwitterhafte nicht hinwegtrösten. Die beispiellose Standhaftigkeit der Christen und manches Andere dient im Film der bloßen Unterhaltung, und es wird stellenweise mit dem Tiefsten Scherz getrieben.



Ausgezeichnete Charakterisierung der Hauptfiguren, des römischen Hauptmanns (V. Mature) der patrizischen Christin Lavinia (Jean Simmons) und des Christen Androkles (Alan Young) sowie ein stellenweise geistvoller Dialog können über die fragwürdige Verfilmung von Shaws «Androkles und der Löwe» nicht hinwegtäuschen. (Bild RKO.)