

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **7 (1955)**

Heft 21

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.

BLICK AUF DIE LEINWAND

Rot und schwarz

Produktion: Frankreich/Italien, Franco London
Regie: C. Autant-Lara
Verleih: Majestic

ZS. Stendhal ist schon wiederholt verfilmt worden, und immer ist Wesentliches dabei verlorengegangen. Dieser bedeutende Geist, der zu den sprühendsten Menschen seiner Zeit gehörte, war zu sehr dem Wort, einer edlen Prosa, verpflichtet, als daß seine Werke leichthin in die Bildersprache übersetzt werden könnten. Einige Schwächen seines großen Romans «Le rouge et le noir» werden durch die Illustration noch stärker sichtbar, was allerdings nicht verhindert, daß er sich erneut als der große kritische Chronist seiner Zeit, der ersten Jahrzehnte nach Napoleon, erweist. Gerade weil er als Anhänger Napoleons, in dem er den letzten großen Renaissance-Menschen zu erblicken glaubte, dieser Zeit nicht günstig gesinnt war, konnte er innerlich unabhängig ein großes Sittengemälde von ihr entwerfen, und davon ist ein beträchtlicher Teil in den Film übergegangen. Das macht diesen interessant und beachtenswert, auch wenn er nicht immer gleichartig gestaltet wurde.

Es ist eine uns völlig fremde Welt, in die wir blicken, eine Welt des Adelstolzes, des Klassengeistes, der Rangunterschiede, vergiftet von leidenschaftlichem Bestreben nach gesellschaftlicher Geltung und Stellung. Ein intelligenter, junger, ehrgeiziger Mensch gerät in sie, entschlossen, «Carrière» zu machen. Von niederem Stande, bleibt ihm nur die kirchliche Laufbahn. Als junger Hauslehrer wird er aber in eine Liebesgeschichte mit der Mutter seiner Zöglinge verwickelt, was auch an die Öffentlichkeit dringt. Er muß sich von der Geliebten trennen und sucht, aufs neue überzeugt, daß er als Priester die größte Aussicht hat, über andere zu herrschen, sein Heil in einem Priesterseminar. Dort gerät er in strengste Zucht, in eine Vernichtung des persönlichen Menschen, in eine Enge, die er nicht aushält. Sein scharfsinniger Beichtvater verschafft ihm vorläufig eine Stelle als Sekretär bei einem Aristokraten des alten Régime, wo er aber erneut in eine Liebesaffäre mit der Tochter des Hauses gerät. Feindschaft aus kirchlichen Kreisen, welche die erste Geliebte als Werkzeug benützen, vernichtet seine Stellung, worauf er die Frau zu töten versucht. Zum Tode verurteilt, erkennt er, daß er immer nur sie geliebt hat.

Das persönliche Geschick des Helden vermag uns nicht zu ergreifen. Seine streberische Art, die immer wieder in seine Liebesaffären hinein spielt, der Minderwertigkeitskomplex des Tiefergeborenen, stößt uns ab. Er erkennt sehr wohl die Korruption der sogenannten «höheren» Gesellschaft, er weiß, wie verlottert «oben» alles aussieht, aber das hindert ihn nicht, mit allen Mitteln «hinauf» zu streben. Es fehlt ihm gegenüber dem stumpfsinnigen Treiben einer stupid-konservativen Gesellschaft die menschliche Ueberlegenheit, Wärme, Humor, der ihn innerlich weit über sie hinausgetragen haben würde. Er ist auch nie ganz fähig, sich in Liebe hinzugeben; immer ist Berechnung dabei. Er läßt uns kühl, weil er bis zum Schluß sich nie in einen andern Menschen zu verlieren vermag. Im Grunde ist er nur in sich selbst verliebt, übrigens ein selbstbiographischer Zug Stendhals.

Aber von dem Chronisten Stendhal jener dunkeln, reaktionären Zeiten, in denen Metternichs verhängnisvoller Geist über Europa lastete, geht doch eine große Anziehungskraft aus. Die Gestalten und



Der streberhafte Liebhaber sichert sich mißtrauisch, bevor er das Zimmer der Geliebten betritt («Schwarz und Rot»).

ihre Anschauungen mögen etwas forciert wirken, aber fast jede stellt einen symptomatischen Ausdruck des Geistes der Epoche dar. So entsteht ein Bild der Bedingungen, unter denen die Gesellschaft damals lebte, das geeignet ist, einem ein für allemal die Sehnsucht nach der «guten alten Zeit» aus den Knochen zu jagen. Schauderhaft auch, wie die römische Kirche in dieses minderwertige Leben hineinverflochten

ist, nach welchen Richtlinien ihre obere Hierarchie gewählt, wie der untere Klerus nicht gebildet, sondern dressiert wurde, wie schließlich auch Kenntnisse aus dem Beichtgeheimnis in den Dienst von Intrigen und die Autorität über die Beichtkinder rücksichtslos für den Kampf gegen Mißliebige mißbraucht wurde. Kein Wunder, daß es bald wieder zu neuen Revolutionen kam. Ein lehrreicher Film, den mit Ueberlegung anzusehen wir jedermann empfehlen möchten, geschaffen nach dem Buch eines wissenden, scharfsinnigen und unbestechlichen Zeitgenossen von hohem, geistigem Rang. Er erleichtert es uns mächtig, in der heutigen Zeit trotz all ihrer Schwierigkeiten und gemäß unsern ganz anders gearteten Ueberzeugungen zu leben.

Carmen Jones

Produktion: USA, Fox
Regie: O. Preminger
Verleih: Fox-Films

ms. Ein Film, der viele Feinde hat, die ihn mit Hohn und Wut verfolgen, und auch viele Freunde, die ihn loben, ohne seine Problematik zu übersehen. Warum das? Otto Preminger hat die Oper «Carmen» von Georges Bizet adaptiert. Dabei hat er sich auf die amerikanische Bühnenbearbeitung gestützt, die vor Jahren Oscar Hammerstein jun. besorgt hat und die eine Transponierung der berühmten Liebesgeschichte in das Negermilieu der amerikanischen Südstaaten und der Gegenwart darstellt. Don José heißt nun Joe und ist ein Fliegersoldat; Carmen ist Fallschirmnäherin, Escamillo ist kein Torero mehr, sondern ein Meisterboxer. Man hat den Text abgeändert, hat den Arien und Chören Worte im Neger slang der Südstaaten unterlegt, hat dieses und jenes Motiv abgewandelt, weil man es dem neuen Milieu anpassen mußte: in der Struktur und im dramatischen Aufbau ist die Geschichte von Carmen und dem unglücklichen Joe die gleiche geblieben.

Hat man die Oper «veramerikanisiert»? Es ist eitle europäische Kulturschwärmerei, wenn man orakelt, die Amerikaner hätten wieder einmal ein Meisterwerk europäischer Kunst verschandelt. Meisterlich an Carmen ist die Musik Bizets, und die ist, abgesehen von gewissen Umorchestrirungen (die durchaus legitim sind), unverändert geblieben. Das Libretto ist kein Meisterwerk, sondern sogar höchst verstaubt (im Unterschied zur Novelle von Prosper Mérimée, die das Original ist). Es war Hammerstein einfach unmöglich, je so viel gegenüber dem Libretto sündigen zu können, wie die seinerzeitigen Librettisten Meilhac und Halévy gegenüber Mérimée gesündigt haben. Man hat auch diffamierend von einer «Vernegerung» der Oper Bizets gesprochen. Wir finden es schändlich, daß eine derartige Diskriminierung einer Rasse vorkommen konnte und daß sie gerade in der Schweiz vorgekommen ist.

Einzig entscheidend für das Urteil über diesen Film ist die künstlerische Intensität, und diese ist nun groß, umbrandend, hinreißend. Die Musik, ihre Rasse, ihre Glut, ihre Härte und ihre Lyrik, ihre rhythmischen Spannungen und Ueberhitzungen, ihre Vitalität und ihr Temperament haben in den Negerdarstellern, die allesamt großartig sind (auch wenn die Stimmen zum Teil dubliert wurden), genaue Entsprechung gefunden. Zum erstenmal hat man den Eindruck einer adäquaten Carmeninterpretation. Und das gilt vor allem für die Darstellerin der Carmen selbst, der Dorothy Dandridge, die eine Frau ist, der man Liebe, Glut und Verhängnis glaubt (was sonst kaum der Fall ist). Wir wollen bei allem Lob über die neue Kraft, die diese Oper empfangen hat, indem sie aus dem romantisierenden Zigeunerstil der traditionellen Oper befreit worden ist, gewiß ihr Problematisches nicht übersehen. Wir wollen nicht verkennen, daß Oper, das heißt der Gesang und die diesem entsprechende Stilisierung der Natur eben mit dem Film und seiner Wirklichkeitsinterpretation nicht zu vereinen ist. Aber das hat diese Adaption mit allen anderen Opernadaptationem im Film gemeinsam; zu sagen wäre höchstens, daß die Angleichung, die Harmonisierung der beiden Stile hier ein Optimum erlangt hat, das allerdings nicht übersehen lassen kann, daß der Widerspruch zwischen realistischer Landschafts- und Milieuschilderung und Opernspiel weiterhin bestehen bleibt. Das Cinemascopeverfahren schwächt diesen Widerspruch nicht, ja macht ihn erst recht deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das Cinemascope nun doch so etwas wie die Rache des Theaters am Film darstellt: Es wird zu einer grandiosen Freilichtauführung. Daß man dieses stilistische Malheur, das einem Unbehagen bereitet, vergißt, ist aber der Erfolg der großartigen Operninszenierung.

Die Wunder der Prärie

Produktion: USA, Disney
Regie: W. Disney
Verleih: RKO-Film

ms. Walt Disney hat, nach dem gewaltigen Erfolg, den er mit «Die Wüste lebt» erzielte, einen neuen Landschafts- und Tierfilm gedreht. Diesmal sind seine Kameraleute und Regisseure in die Steppe Amerikas gezogen, in jene Steppe, durch die die Wagenzüge der Pioniere einst gefahren sind, in der die Indianer und die Weißen sich befehdeten, in der die Jäger nach dem kostbaren Fleisch des Büffels jagten. Die Steppe der Wildwestfilme ist es. Eine große, gewaltige, unendliche Landschaft, eine Landschaft, wie es eine schönere wohl nicht mehr geben kann, weit, unermesslich weit und die Sehnsucht packend und die Träume verlockend... Es hat Tiere darin, kleine und große, Prärie-

hunde und Büffel, es hat Blumen darin und Gras, und droben in den Bergen an ihrem Rande hausen die Steinböcke. Braucht es der Worte, daß Disney wiederum bestechend schöne, einmalige Bilder mit nach Hause gebracht hat? Nein, es versteht sich von selbst. Von selbst versteht es sich auch, daß Disney die Natur wiederum zu einem Bestseller macht. Nun, die Natur läßt sich das gefallen, auch wenn es uns Menschen (wenigstens einigen von uns) nicht ganz behagt. Es will mit einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise sowohl wie mit einer kontemplativen nicht übereinstimmen, daß hier die Natur in menschlicher Weise — nach menschlichen Lebens- und Konfliktsituationen — dramatisiert wird. Gewiß, wie diese Dramatisierung vorgenommen wird, das ringt einem uneingeschränkte Bewunderung ab. Es ist ein Meisterspiel der Artistik, und Artistik darf man schätzen oder sollte doch in einem Land wie dem unsrigen, in dem so wenig Spielfreude herrscht, besser geschätzt werden. Es ist verblüffend, wie Disney es zustande bringt, auf eine filmisch durchaus zutreffende Weise ganz aus dem Bild und der Musik heraus einen Stoff zu gestalten und diesem Stoff die Kraft, die Attraktion einer Handlung zu geben, wie sie selten ein Spielfilm spannender gehabt hat. Aber: Ist die Natur dazu da? Wir stellen die Frage.

Frou-Frou

Produktion: Frankreich/Italien, Gamma
Regie: A. Genina
Verleih: Gamma-Film

ms. Die Franzosen und Italiener können es nicht lassen, Hollywoods Aufwandfilme nachzuäffen. Und ganz bunt geht es zu, wenn sie Gemeinschaftsproduktionen machen. Diesmal heißt der Regisseur Augusto Genina, und der Film spielt in Paris. Genina, um das voraus zu nehmen, ist unbezweifelbar völlig auf die Routine und Kommerzialisierung heruntergekommen. Er will die Leute zum Weinen bringen; er hat das unverblümt gestanden, als er seine melodramatische Religionsballade «Maddalena» vorführte. Nun will er zwar nicht zum Weinen bringen, aber immerhin zum tränenumflorten Lächeln. Denn Frou-Frou ist ein Blumenmädchen aus Paris, das von vier reichen, mehr oder weniger gutmütigen Herren zur Revuesängerin und dann zur Dame ausgebildet wird und dessen kleines, zärtliches Herzchen die Freuden des feinen Lebens und dann die Pein der Verlassenheit, die Peinlichkeiten der Nachstellungen durch Männer und die Wechselfälle eines in die «Höhen» und «Tiefen» führenden Lebens kaum ertragen kann. Lächeln gibt's und Tränen, und auf sanften Wangen glänzt es. Es hat viel Charme in diesem Film, wer wollte das nicht zugeben; aber so viel Charme, besonders wenn er mit inszenatorischer Buntheit plakatiert wird und die Herzen für Paris erobern soll, wird mit der Zeit langweilig. Es fließt Champagner und es fließen Tränen, es gibt russische Fürsten, die mit rollenden Rrrrs Französisch sprechen und als Taxichauffeure ihr Dasein fristen, ohne aber je den Traum vom Saus und Braus aufzugeben. Es gibt einen unglücklichen Maler, der der Frou-Frou Herz betört und dann das Liebesunglück nicht mehr erträgt. Mit einer Revue beginnt der Film, als Melodrama billigster Effekte hört er auf. Dazu kommt, daß diese Spielerei, in der Dany Robin einige Figur macht und der famose Gino Cervi sich abmüht, in technicolorisierter Cinemascopebreite hergestellt wurde.

Rififi

Produktion: Frankreich
Regie: J. Dassin
Verleih: Cinéoffice

ms. Man wird erschrecken, wenn man diesen Film sieht. Er ist sehr böse. Jules Dassin, der in Hollywood arbeitete, ist in das Land seiner Väter zurückgekehrt und hat in Paris diesen Film «Du Rififi chez les Hommes» gedreht. (Rififi bedeutet den Argot der Verbrecher.) Ein Kriminalfilm, der einem nichts erspart. Dassin's erster Film, «Naked City», war das erste Zeugnis, an dem man den Einfluß des italienischen Neorealismus in Hollywood ablesen konnte: es war ein Kriminalfilm, der von New York die Fassade der Konventionalität wegriß und die Stadt sozialkritisch aus der Perspektive des Verbrechens zeigte. Etwas Ähnliches wiederholt nun Dassin in diesem Film. Der Zuschauer wird erbarmungslos attackiert, seine Nerven werden keinen Augenblick geschont. Die Spannung steigert sich ins Sadistische, ohne das der französische Reißer seit Clouzot eben nicht mehr auskommt. Man kann von einer eigentlichen Pervertierung der Spannung reden.

Und dennoch: Der Film ist, was die Regie betrifft und den Aufbau der Handlung, ein Meisterstück der inszenatorischen Artistik. Darüber darf man, wenn man ihn auch moralisch durchaus verurteilen will, nicht hinwegsehen. Die Frage erhebt sich aber — und wir sind, wenn wir das niederschreiben, des Widerspruchs bewußt, der nun kommen muß —, ob die Frage nach der Moral schließlich nicht tiefer eindringen muß. Ob man dabei stehenbleiben darf, daß diese infernalische Attacke auf die Nerven etwas höchst Unmoralisches sein kann. Wir erkennen nämlich, daß Dassin (er wäre nicht ursprünglich Franzose, wenn's nicht so aussähe) ein Aesthet ist, dem das Ideal der impassabilität, der Unberührtheit, unantastbar ist. Die Fabel hat die Moral in sich selbst; die Verbrechen lohnen sich nicht, sie sind umsonst, sie tragen keinen Segen in sich, nur Fluch. Keiner bleibt am Leben, ob seine verbrecherische Tat nun groß war oder gering, ob er sympathisch war oder nicht. Gerade weil die Fabel so endet, kann die Form von ungerührtester Objektivität sein. Die Verbrecher können in ihrer soi-disant bürgerlichen Existenz dargestellt werden, ihre Verbrechen als Beruf hingestellt werden, der Ausbildung, Seriosität und Können verlangt. Sie können in ihrer Menschlichkeit erscheinen und als Menschen durch Sympathie und Antipathie wirken, als Menschen differenziert werden.

Und es kann zum Schluß, wenn in einem blutigen Massaker alle einander umgebracht haben, ein Moment der Tragik sich einfügen: der Letzte, der Anführer, zu Tode verwundet am Steuer seines Autos, fährt er das Kind, das die gegnerische Bande geraubt hat, in die Stadt zurück, denn es wenigstens muß gerettet werden — das Kind aber befreit nicht, was vorgegangen ist und vorgeht, es spielt im Wagen, es plaudert und freut sich der Fahrt. Diese letzte Sequenz, die völlig un-sentimental, ja hart ist, hat tragischen Anklang. Und dennoch: Der Film entbehrt im tiefsten Grunde der Menschlichkeit, weil er nicht die Anteilnahme am Menschengeschehen, auch nicht an dem am Rande der Gesellschaft, abfordert, sondern nur die kalte artistische Neugier am fremden, dargestellten Schicksal stachelt.

Ludwig II.

Produktion: Deutschland, Aura-Filme
Regie: H. Käutner
Verleih: Monopol-Film

ms. Es ist etwas von der Stimmung in diesem Film, die uns aus Platens Versen vom Tode, dem anheimgegeben sei, wer die Schönheit angeschaut, entgegenströmt. Das Verhängnis, das diese Verse benennen,



Der jugendliche, unglückliche König Ludwig II. von Bayern macht aus seiner Begeisterung für Richard Wagner kein Hehl.

war das Schicksal des unglücklichen Bayernkönigs Ludwig. Er hat sich verzehrt in unstillbarer Sehnsucht nach Schönheit. Er hat diese Sehnsucht in der Musik Wagners, seines Freundes, zu erlösen versucht; er hat sie in Stein, Marmor und Gold verwandelt, als er die traumverlorenen, überschwänglichen, gleißnerischen Schlösser in den Bergen Bayerns baute. Das Verhängnis kam über ihn. Und eben dieses Tristanschicksal wird in diesem Film spürbar. Das ist vorab der darstellerischen Kunst O. W. Fischers zu danken, der die Rolle des Königs — für viele unerwartet — zu einem kleinen schauspielerischen Geniestück gemacht hat. Was deutschen Schauspielern so selten gelingt, ist Fischer hier nun geglückt: einen Menschen, der von geistiger Ueberspantheit und Schwärmerei gezeichnet war und tragisch vereinsamte, in jener vieldedeutigen, hintergründigen Schwebung darzustellen, daß einem nie Peinlichkeit berührt. Fischer spielt keinen Wahnsinnigen — und wahnsinnig hätte der König ja nach dem Urteil der Aerzte und Minister sein müssen; er spielt aber auch keinen normalen Menschen, der einfach für Kunst und Schönheit schwärmt. Nein, er läßt die Grenze zwischen dem klinischerweise feststellbaren Wahnsinn und der schwärmerischen Lucidität, die seine Freunde und Bewunderer in ihm sahen, ständig fließen, so daß jenes dunkelüberhauchte, schöne, rätselvolle Bild entsteht, das die Romanautoren ständig angelockt hat. So hätte dieser Ludwig sein können — wie er war, weiß man nicht und interessiert im Grunde auch nicht. Denn historische Treue ist dort, wo das mögliche Seelenbild eines Menschen entsteht und andere Menschen sich darin wiederzuerkennen vermögen, überflüssig.

Helmut Käutner war der gegebene Regisseur, diesen Film zu gestalten. Er ist sensibel genug, auch weich genug dafür. Er hat einen Film von theaterhaftem Prunk gedreht, aber dieser Prunk ist durchaus legitim, weil er aus den Schlössern Ludwigs stammt und seine Lebensatmosphäre echt wiedergibt. Käutners Verdienst und glückliche Hand ist es, daß dieser Prunk mit geschmackvoller Zurückhaltung eingesetzt worden ist. Ja, der Geschmack ist, abgesehen von einigen inszenatorischen Unebenheiten, die Käutners ungeläuterter Neigung zu Symbolismen zuzuschreiben sind, sogar untadelig, und das ist bei einem deutschen Film schon sehr viel. Ueberhaupt fällt dieser Streifen, so theaterhaft er auch ist, durch ein intelligentes Drehbuch aus. Sehr gut ist die Musik verwendet; Tristanklänge begleiten die Handlung leitmotivisch und geben dem Film, zusammen mit dem sensiblen Spiel Fischers, der in seiner präzisen Zerfahrenheit Augenblicke höchsten Ergreifens zustande bringt, den faszinierenden Hauch von Kreuz, Tod und Gruft. Auch wenn der Kritiker jenseits einer Filmästhetik steht, wie sie hier verwirklicht wurde, so wird er doch seine Zustimmung hier nicht versagen können.