

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 5

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

Bellissima

Produktion: Italien, Incom
Regie: L. Visconti
Verleih: Columbus-Film

ms. Drei Jahre hat es gedauert, bis dieser Film zu uns gekommen ist. «Bellissima» ist der dritte Film Luchino Viscontis, des aus dem mailändischen Herzogshaus stammenden Regisseurs, der zu den wenigen ganz großen Filmkünstlern zählt und den einige italienische Kritiker von Rang mit Eisenstein gleichsetzen. Visconti, heute 49 Jahre alt, hat in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen als Assistent bei Jean Renoir, als dieser «Une partie de campagne» und «Les bas-fonds» drehte, das Handwerk gelernt. Bei dem französischen Meister empfing er auch die Inspiration zu dem Filmstil, der nach dem Krieg zum nationalen Stil der Italiener geworden ist: dem Stil des Verismus. Natürlich kann man nicht übersehen, daß Alessandro Blasetti in jenen Filmen, in denen er nicht die Vorliebe der Italiener für das Monumentalische und Prunkvolle hätscheln mußte, der künstlerischen Begründung dieses Stils vorgearbeitet hatte und gleichzeitig mit Visconti — im Jahre 1942 nämlich — ein Meisterwerk schuf, «Quattro passi fra le nuvole», das bei uns noch nie gezeigt worden ist. Viscontis erster Film aber, «Osessione», war nicht als der Film eines Anfängers zu erkennen; dieses Drama war vollkommen und kompromißlos künstlerisch, wenn es auch den Einfluß Renoirs verriet. Im Jahre 1949 folgte Viscontis zweiter Film. «La Terra trema», unter sizilianischen Fischern spielend, Sozialkritisches mit Schicksalhafterm verbindend, im Grundton lebensgläubig, eine epische Riesenlast von höchstem Anspruch an das Verständnis für die autochtonen, in keiner anderem Kunst sonst vorhandenen Mittel des Films — ein Film, in dem Visconti seine Art zu sehen, reif ausgestaltete, und der befremdete und noch heute befremdet.

Dieser Regisseur, dessen vielbewunderte Theaterinszenierungen in keiner Weise auf den Film abfärben, und der mit der Erkenntnis, daß Film etwas anderes als bloß eine Spiegelung des Theaters ist, Ernst macht, ist ein Ergriffener des Hintergründigen, des Leidenschaftlich-Starken und Gefährlich-Uebermächtigen des Gefühls. So bezeugt auch sein dritter Film, «Bellissima», im Jahre 1951 entstanden, in dem er, einer Fabel von Cesare Zavattini folgend, die Geschichte einer Mutter aus Roms Arbeitervierteln erzählt, die ihr Kind, ein kleines Mädchen, zum Kinderstar im Film machen und es zu einem, wie sie meint, schönen Leben erhöhen möchte. Ist dieses Mädchen nicht das schönste Kind? Es ist ein häßliches Kind, wer sähe es nicht. Aber für die Mutter ist es das schönste. Sie opfert für den Wahn, ihrem Kind zum großen Glück zu verhelfen, alles, was sie besitzt. Sie läßt sich betrügen, sie arbeitet ohne Unterlaß, um die Tanz- und Sprachstunden bezahlen zu können, sie überwirft sich mit ihrem Mann, sie macht sich lächerlich, sie setzt sich dem Verdacht der Untreue aus. Vor keiner Demütigung schrickt sie zurück. Jäh, grausam ist das Erwachen aus diesem Wahn, aus der Verblendung. Sie hört, wie die Filmleute, diese Ungeehrten, über das häßliche Mädchen lachen, herzlos, böse lachen. Ihre Wut hat die Kraft eines Sturmes. Ihr Schmerz löst sich in bitterem Weinen, ihre Liebe bittet um Vergebung. Warum haben die Männer gelacht, so herzlos, so böse? Ist dieses Kind nicht das schönste? Sie wird, auch wenn die Männer zum Schluß herbeieilen, um den Vertrag unterschreiben zu lassen, ihr Kind nie an den Film weggeben. Sie wird nie dulden, daß man es verlacht . . .

Visconti erzählt diese Geschichte ohne jeden Anflug des Melodramatischen, ohne jede Spur von Sentimentalität, ja zuweilen schreckt er gar vor dem echten Sentiment etwas zurück und dann wirkt der Film etwas kühl. Er wirkt auf jeden Fall distanziert. Gerade aus dieser Distanz kommt die Erschütterung. Viscontis Bildsprache ist von höchster artistischer Bewußtheit, von strengster musikalisch-rhythmischer Komposition, von einem seltsamen, berührenden Wechsel zwischen Largi und Crescendi, zwischen gemächlich lang schildernden und kurz abgeschnittenen Szenen, in denen das Eigentliche verschlüsselt liegt. Es wird auch sehr viel geredet in diesem Film, der sehr italienisch ist in seinem Milieu, Katarakte von Worten fallen über einen herab, und doch — alles Entscheidungsvolle geschieht im Bild, geschieht im Hintergrund, im Symbol, alle Rede — so scheint es — ist nur da, damit das Uebermächtige des Gefühls, das leidenschaftlich, gefährlich und gewalttätig Schöne im Schweigen bestürzend, ergreifend, beglückend fühlbar werde. Anna Magnani spielt die Mutter: ihr Gesicht, tief und elementar, aber nicht schön im Sinne von wohlgeglätteten Zügen, wird von reiner Schönheit ergriffen, wenn sie spielt. Aus diesem Gesicht, das man nie vergißt, strahlt Menschlichkeit, es ist eine weite, ja unermeßliche Landschaft; eine Landschaft des Menschlichen aber ist auch der ganze Film, dessen Schönheit sich niemand entziehen kann.

Die Irrfahrten des Odysseus

Produktion: Italien, Lux
Regie: M. Camerini
Verleih: Emelka

ms. Daß Odysseus, dem vielgeprüften, auch diese Prüfung — nämlich als Filmheld und in Technicolor vor der Schaulust der Menge paradieren zu müssen — nicht erspart bleiben werde, war zu erwarten. Die Italiener, unterstützt von den Amerikanern, haben diesen Film



Kirk Douglas als Odysseus mit seinen Gefährten auf seinen Irrfahrten im gleichnamigen Film, leider sehr ungleichmäßig verfilmt und ohne griechischen Geist.

gedreht. Alberto Lattuada, den man mit der Regie hatte beauftragen wollen, lehnte ab — er habe, so sagte er, in der Schule Griechisch und Respekt vor Homer gelernt und drehe deshalb keinen solchen monumental-pathetischen Film. Nun, es hat sich dann doch ein Regisseur gefunden, Mario Camerini. Was hat man aus der Odyssee gemacht? Der Titel «Die Irrfahrten des Odysseus» gibt genaue Antwort auf diese Frage. Man hat so ziemlich alles oder doch das meiste von dem, was in der Odyssee an Abenteuerlichem geschieht, in einem Exzerpt zusammengetragen. Da sind: die Eroberung Trojas (als Anfang), die Landung des Flosses auf der Insel der Phäaken, Polyphem, Kirke, die Sirenen, Ringkämpfe, die Rache an den Freiern. Zu Hause harret Penelope schön gekleidet und mit tragisch umflortem Antlitz. Antinoos und seine Gesellen prassen im Saal. Mentor wandelt mit einer Miene der Weisheit im Hintergrund, Telemachos entrüstet sich in jugendlicher Raschheit und bekundet unablässig seine Sohnesliebe, und der alte Laertes hackt Holz und will von dem Königsein nichts mehr wissen. Odysseus steht unterdessen am Strand der Phäakeninsel und macht ein schmerzliches Gesicht, weil er sein Gedächtnis verloren hat und seinen Namen, ja seine Abenteuer nicht mehr weiß. Plötzlich, als eine besonders heftige Welle an den Strand rollt, kommt die Erinnerung über ihn, er weiß wieder, daß er der König von Ithaka ist, und in Rückblenden erstehen die vergangenen Abenteuer vor ihm. Was Homer also noch nicht gewußt hat, weiß man nun: Odysseus, den es sehnsuchtsvollen Herzens nach Hause und zu Penelope getrieben hat, blieb nur deshalb so lange auf der Insel der Phäaken und bei der schönen, kindlichen Nausikaa, weil er an Gedächtnisschwund litt . . .

Im übrigen fehlt natürlich nichts an Aufwand, Prunk und Monumentalität. Zugegeben, das Drehbuch ist mit einigem Geschick, stellenweise sogar bravourös, zusammengeschustert, zugegeben, die Architektur ist archaischen Stils und erstaunlich sorgfältig (nur eben zu echt, um echt zu sein), und zugegeben, die Kostüme sind mit Geschmack ausgewählt. Keineswegs sei auch übersehen, daß Camerini eine flüssige, zuweilen blendende Regie bei Kamera und Schauspielern führt. Und dennoch: Die geistige Welt Homers ist verschwunden. Was geblieben ist, ist eine vordergründige Handlung. Die hat natürlich Rasse. Da sie sich aber in mythischer Umwelt bewegt, ist sie allerdings für viele Leute zu hoch. Wer unter den «aufgeklärten» Zuschauern begreift schon, was die Sirenen sind. Solche Dinge — etwa auch den Gang zu den Toten — sind mit Geschick, ja mit gewisser Subtilität und zweifellos annehmbarem Geschmack gemacht worden. Aber eine künstlerische Welt, ein künstlerisches Klima entsteht nicht. Alles bleibt Aeußerlich-

keit. Der äußere Aufwand steht in keinem Verhältnis zum Gehalt. Nicht das, was äußerlich groß macht und aufblüht, ist wirklich auch groß. Und jedes Gran dieses Prunkes ist eine Lüge wider Homer. Welch schöner Trost daher, daß Homers Dichtung durch keinen Film, durch diesen nicht sowenig wie durch den kommenden über die Ilias, angetastet werden kann. Schade nur, daß ein so guter, ja vortrefflicher Schauspieler wie Kirk Douglas, der Amerikaner, in einem solchen Film mitspielen muß. Er stattet seinen Odysseus über alle drehbuch-offiziellen Deutungen mittels der Psychoanalyse hinaus mit echtem Erlebnis aus, er hat Gestalt und Charakter, wirkt als ein Vielgeprüfter und Weitgereister, macht Fleisch und Blut aus dem Helden. Anthony Quinn als Antinoos steht ihm gut zur Seite. Die übrigen Darsteller überzeugen nicht, am wenigsten Silvana Mangano in der Doppelrolle der Penelope und der Kirke. Zum Prunk und zur Farbe kommt, daß das Italienisch dieses Films in einer unerträglichen Art pathetisch daherstellt — in diesem Italienisch ist so wenig wie ihm übrigen Film Griechentum.

Sabrina

Produktion: USA, Paramount
Regie: Billy Wilder
Verleih: Star-Film

ZS. Nach ihrem Erfolg in den «Römischen Nächten» durfte man damit rechnen, Audrey Hepburn in weitem Märchenfilmen wiederzusehen. Diesmal ist sie keine Prinzessin, sondern im Gegenteil ein Aschenbrödel, eine Chauffeurstochter im Bedientengebäude eines millionenschweren Herrschaftshauses. Von dort her kann sie nur sehnsüchtig dem gesellschaftlichen Treiben im luxuriösen Vorderhause zusehen, wo der angeschwärmte Sohn des Hauses leichtfertig von Blume zu Blume flattert. Da er das unscheinbare Ding übersieht, will es aus dem Leben scheiden, wird aber durch den ältern Sohn des Hauses, einem fleißigen, zuverlässigen Nur-Geschäftsmann gerettet und von ihrem Vater nach Paris gesandt. Als strahlende junge Dame von Welt kehrt sie zwei Jahre später zurück, und jetzt beißt der flatterhafte Windhund bei ihr an, was aber verschiedene ausgreifende Geschäftspläne seines Bruders bedroht. Dieser schaltet sich deshalb geschickt ein, um die beiden auseinanderzubringen, mit dem Erfolg, daß er, der unempfindliche Herr des Dollars, schließlich selbst ob dem elfenhaf-



Audrey Hepburn mit Humphrey Bogart in einer Drehpause des Films «Sabrina», in welchem sie die Hauptrollen spielen.

ten, aber zielbewußten Töchterchen sein Herz schmelzen fühlt, nachdem auch es seinen Wert erkannt hat.

So wird das arme, schwärmende Aschenbrödel zum selbstbewußten Dollarprinzeßchen, nachdem die wahre Liebe über die unreife Kinderschwärmerei gesiegt hat. Es ist nicht so sehr ein Märchen, als die geschickte Neufassung eines alten, publikumswirksamen Hollywooder Filmrezeptes: Wie schön ist es doch, wie das häßliche Entlein aus dem Hinterhaus im Herrschaftshaus Einzug hält und alles überstrahlt! Wie rührend, daß der fleißige, pflichtbewußte Geschäftsmann, der sich nur mit seinem Betrieb für verheiratet hält, endlich in Liebe schmilzt und das Mädchen, das er viel mehr verdient als sein Bruder Leichtsinns, bekommt! Selbst das abgebrühteste Filmbesucherherz muß ob so viel strahlender Happy-End-Wonne gerührt und begeistert das Kino verlassen.

Billy Wilder hat diesmal den Film inszeniert, und er tat es mit jenem Können, wie es von dem Urheber des «Sunset Boulevard» und anderer bedeutsamer Werke zu erwarten war. Zwar steht der Film nicht auf der gleichen Höhe dieser Werke, aber es ist ein gescheites Werk, das vortrefflich verfilmt wurde. Audrey Hepburn überzeugt hier weniger als im früheren Film, woran nicht nur das Drehbuch schuld ist, sondern die Tatsache, daß sie von Humphrey Bogart als hartgesottenem, innerlich verarmten Geschäftsmann durch eine ausgezeichnete Leistung überspielt wird. Es ist zwar eine verzuckerte Welt, die uns hier gezeigt wird, aber das ändert nichts daran, daß in ihm ein weiterer harmloser, hübscher Hepburn-Unterhaltungsfilm entstanden ist.

Die Caine war ihr Schicksal (The Caine Mutiny)

Produktion: USA, Columbia
Regie: E. Dimytryk
Verleih: Vita Film

ms. Herman Wouk's Bestseller «Caine Mutiny» wurde von seinem Autor zugleich als Fassung für die Bühne und für den Film niedergeschrieben. Der Film, der so entstanden ist und in dem Edward Dimytryk Regie führt, ist wenig überzeugend. Er überzeugt nicht vom Stoff her und nicht von der künstlerischen Formung her. Die Geschichte sei kurz rekapituliert. Auf einem amerikanischen Kriegsschiff, einem Minensucher, herrscht ein Kapitän, der etwas wirt im Kopfe ist, seine Nerven kaputt gemacht hat und feige geworden ist. Er tyrannisiert Offiziere und Mannschaft. Er hat, was man so sagt, preußische Allüren. In einem Taifun versagt er. Der Erste Offizier setzt ihn vom Kommando ab und übernimmt das Schiff. Die Kameraden schließen sich ihm an. Es kommt, nach der Heimkehr in den Hafen, zu einem Prozeß wegen Meuterei. Was ist den jungen Offizieren eingefallen, den verdienten Kapitän abzusetzen? fragt der Staatsanwalt. Der Kapitän ist ein verdienter Mann, sagt der Verteidiger, aber er ist verbraucht, und der Erste Offizier hat richtig gehandelt, er hat das Schiff gerettet. Er ist kein Meuterer, er verdient es, ein Volksheld zu sein. Die Offiziere werden freigesprochen. Nachher wird betont, daß es in der amerikanischen Marine nur gute Kapitäne gebe, daß es eine Meuterei nicht geben könne, und daß, wenn eine Meuterei wirklich einmal vorkommen sollte, dies das Ergebnis von Einflüsterungen — wie in diesem Fall — eines subversiven Offiziers, des Nachrichtenoffiziers, ist — eines Mannes, der verdächtigweise ein Schriftsteller ist, irgendwie zur lost generation gehört und daher ein bißchen links steht. Es hat erstaunlich viel MacCarthysmus in diesem Film. Die Positionen sind völlig aufgeweicht. Das Buch und das Theaterstück, von denen man annimmt, daß sie sich an eine ausgewählte Leser- beziehungsweise Zuhörerschaft wenden, hatten ein echtes Problem. Das Problem der Meuterei aus höherem Gehorsam. Das ist im Film fast völlig verschwunden. Die Figuren sind ausgelaugt, ausgenommen vielleicht jene des Kapitäns (den Humphrey Bogart übrigens erstaunlich nüanciert spielt). Was vor allem aber zu beanstanden ist, ist die Anlage des Drehbuches. Zuerst erzählt der Film minutiös, was alles vor sich gegangen ist, wie es zur Meuterei kam und was Mannschaft und Offiziere zu leiden hatten, wie der Kapitän im Gefecht feige wurde und wie er selbstherrlich an Kleinigkeiten seine Autorität zu beweisen versuchte. Daraufhin wird im Prozeß alles das noch einmal aufgerollt: diesmal aber als Dialog. So etwas wirkt langweilig. Wenn je in einem Film, so wäre hier die Rückblende am Platz gewesen, vielleicht sogar die doppelte Rückblende, einerseits nämlich die Darstellung des Geschehenen mit den Augen des Kapitäns, andererseits mit den Augen der Meuterer. So wäre Spannung in den Film gekommen. Dann freilich wäre auch ein künstlerisches Filmwerk entstanden. Was das für den Kassenerfolg bedeutet, versteht sich von selbst. Schade, daß Dimytryk, der einmal so schöne und menschlich bewegende Filme, wie «Cross Road» und «Give us this Day», gedreht hat, sich mit einem derartigen Stoff ablagen mußte: Man merkt es jedem Meter des Films an, wie wenig ihm das behagte. Seine Arbeit wirkt wie die eines nervös gewordenen Routiniers, Fehler folgen Fehlern, und oft gelingen nicht einmal mehr Trickaufnahmen, wie die vom Taifun.