

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **13 (1961)**

Heft 12

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

LA NOTTE (Die Nacht)

Produktion: Italien
Regie: A. Antonioni
Besetzung: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni
Verleih: Monopol-Films

ms. "La notte", im vergangenen Jahr entstanden, setzt "L'avventura" in einer gewissen Hinsicht fort. Schon das Milieu gleicht sich; in dem einen Film spielte sich die Geschichte in den Salons der Aristokratie ab, im andern trägt sie sich im fashionablen Wohnsitz eines Mailänder Industriellen zu. Die "Komparserie" gleicht sich; in "L'avventura" spielen die Fürstlichkeiten und anderer Adel Siziliens leibhaftig mit, und man sah die Principessa Lampedusa; in "La notte" spielen Angehörige der Industriemagnaten mit, und man erkennt unter den Gästen den Dichter Quasimodo und den Verleger Bompiani. Und die Helden der beiden Filme gleichen sich, der eine ist Architekt, der andere Schriftsteller, jeder ein Intellektueller, im Schicksal äusserlich sich zunächst ähnlich dadurch, dass sie auch Intellektuelle sind, die von der Aristokratie oder den Industriellen zwecks geistiger Erhellung ihrer Salons und Parties "gehalten" werden. Aber ähnlich sind sie sich im Schicksal auch darin, und das ist wesentlichlicher, dass sie zu jenen Männern gehören, den für Antonioni typischen Männern, die ihre Fähigkeit zur Liebe eingebüsst haben oder sie gar nicht besitzen oder sie verzweifelt suchen.

In der äusseren, gesellschaftlichen Schicht ist dieser unerhört intensive, bestrickend luzide Film eine Satire auf die Gesellschaft, deren Leben leer tritt und die ihre Oednis auffüllt mit Vergnügungen. In dieser Satire spürt man Antonionis Herkunft von der politischen Linken, in ihr lebt die Gesellschaftskritik, die er in seinen früheren Werken explizit ausgesprochen hat, unterschwellig weiter. Doch wer in dem Film nur diese äussere Schicht sähe, verkennt den tieferen Sinn, lässt das Drama des Inneren und der Innerlichkeit ausser acht. Der Zerfall einer Ehe und ihre Rettung, von dem Antonioni erzählt, kann überall so vor sich gehen, muss nicht nur in diesem Lebenskreis des Reichtums, der hektischen Arbeit und des hektischen Mühsigangs sich zutragen. Es ist das Drama des Zerfalls aus Gewöhnung, die der Tod der Liebe ist.

*

Giovanni und Lidia sind das Paar (Marcello Mastroianni und Jeanne Moreau). In der Nacht, da ihre Ehe endgültig zu scheitern droht, stirbt ihrer beider Freund, Tomaso (Bernhard Wicki), und es ist, als würde dieser Tod auch zum Tod ihrer Liebe. Sie sind sich gleichgültig, langweilen einander, haben kaum mehr Worte füreinander, nur gerade die gebräuchlichen noch, mit denen man sich mitteilt, dass man da ist. Sonst steht das Schweigen zwischen ihnen, und in diesem Schweigen vollzieht sich das, was wichtig ist, das Entscheidende; vollzieht sich, so wie Blatt um Blatt sich eine Blüte entblättert, der Zerfall ihrer Ehe und, ganz zu innerst, auch der Kampf um die Erhaltung dieser Ehe. Sie verbringen die Nacht im luxuriösen Haus eines Industriemagnaten, mischen sich unter die zahlreichen Gäste, beobachten die Spiele und Vergnügungen dieser Gäste, sind anders als sie, in der Krise befangen wie sie sind, beobachten sie und möchten doch da und dort teilnehmen am Gesellschaftsspiel. Aber es gelingt ihnen nicht, ihr Mitspielen wird linksich, und so wandern sie umher, durchs Haus, durch den Garten, suchen einander, indem sie einander ausweichen. Giovanni spielt das kleine Abenteuer mit der Tochter des Hauses (Monica Vitti), von dem er sich einredet, es könnte die grosse, rettende Liebe werden, und Lidia lässt sich von einem vertraulich sich gebenden Beau im Auto entführen für eine Weile. Aber keinem von beiden will es gelingen, vom andern wirklich wegzukommen, so wie sie meinen, dass sie voneinander schon weggekommen seien.

Die Entfernung, die zwischen ihnen beiden in dieser Nacht wächst, stetig, langsam, zwanghaft, sie wird zugleich zu einer Bestandesaufnahme dessen, was zwischen ihnen noch geblieben ist. Und als sie am frühen Morgen, durch den weiten Park nebeneinander hergehend, sich unverstellt wieder begegnen, da erkennen sie, dass sie voneinander nicht losgekommen sind, dass zwischen ihnen besteht, was ihre Ehe hält, eine Liebe, die unter der Gewöhnung abhanden gekommen zu sein schien, eine Liebe, die in der Entfremdung gereift ist und die nun nicht mehr Leidenschaft ist, die sich abkühlt, sondern das Heilmittel, das einzige, das es gibt, um der Einsamkeit zu entfliehen. Nichts gibt es auf der Welt als diese Liebe, diese körperliche und seelische Verbindung, um zwei Menschen ihrer Einsamkeit zu entreissen, wenigstens für Augenblicke, und diese Augenblicke lohnen es, dass Menschen, Mann und Frau, nebeneinander aushalten. Gingen sie voneinander, so fänden sie in ihrer Einsamkeit den Tod.

*

Antonionis Lebenshaltung ist die eines Pessimisten, seine Philosophie gehört in den Bannkreis des Existenzialismus. Dem Menschen, eingeschlossen in den lichtlosen Kerker seiner Einsamkeit, öffnet sich kein anderer Ausgang als die Vereinigung in der Liebe. Da ist, für eine



Der sterbende Freund (Bernh. Wicki), der die Ehekrise ins Rollen bringt, bei der letzten Flasche in der "Nacht".

Weile, die wieder Kraft zum Weiterleben gibt, Rettung. Im übrigen bleibt die Aufgabe, die Einsamkeit zu ertragen. Am Morgen, als sich Giovanni und Lidia wieder finden, läuten von den Kirchen der Stadt, Mailands, her die Glocken. Ob sie - die Priester - meinen, mit dem Läuten werde der Tag hoffnungsvoller, fragt Lidia gleichsam im Selbstgespräch. Er wird, so erwidert der Film, nicht hoffnungsvoller. Die Absage an die Glocken, die schon in "L'avventura" ein Leitmotiv bildete, kehrt hier wieder, die Absage also an eine Glaubenswelt, die ihr Lebensvertrauen aus einer jenseitig gewährten Begnadung erwartet. Stellt sich in eines Menschen Leben Gnade ein, so nur Gnade im Menschlichen, die nie Vorspiel einer göttlichen Gnade ist - Antonioni steht hier in genauestem Gegensatz zu Fellini, mit dem ihn die Gleichheit des zentralen Themas, die Einsamkeit, verbindet, und, natürlich, der Gegensatz der Lösung, die er, gedanklich, als Erlebnis, bereithält.

Der Gegensatz liegt auch im Künstlerischen: wo Fellini in rauschenden Bildkaskaden träumt die Welt barock überhöht und aus einer Fülle der Einfälle sich verströmt, da erscheint bei Antonioni alles bemessen, erscheint bei ihm nicht ein einziger Schnörkel, keine Berausung, keine Ueberhöhung. Bei Fellini Innerlichkeit durch gesteigerte Expression, bei Antonioni Innerlichkeit durch Verhaltenheit. Klassisches Formgefühl steht gegen barockes, und bei aller klassischen Bemessung bei Antonioni doch keine Linearität, sondern perspektivische Vielfalt, die mit unerhörtem Scharfsinn die Wahrheit der Figuren erfasst. Das Bild drückt aus, was es zu wissen gilt, drückt es aus in mehreren Schichten hintereinander, und nur dort, wo es nötig ist, fällt das Wort, der Dialog, ein, ein knapper, einfacher, gescheiter Dialog (wie würde in anderen Filmen eine solche schmerzliche Erfahrung der Liebe zerredet). Aus diesen Bildern, die in einem herrlichen Continuo aneinandergesetzt sind, lebt die Handlung als unausweichbares Erlebnis hervor, und die Handlung ist nichts anderes als ein dichtes Gewebe von Interdependenzen des Gefühls, der Gedanken, der Angst um die Liebe, der Angst überhaupt.

Umgesetzt in die Sprache eines Dichters, wäre für die Darstellung dieses Gewebes ein Epiker von grosser künstlerischer Begnadung notwendig. Antonioni ist ein Dichter des Films - nicht nur darum, weil das Drehbuch von ihm selber stammt, weil er keine literarische Stütze braucht; er ist Dichter, weil in seinem Werk eine komplizierte, schwierige Welt des Gefühls und seiner Wandlungen im Bild des Films schöpferisch wird. Zu seinem Stil gehört die Reinheit, die ein Teil der klassischen Bemessung ist, ein Teil auch der Kultiviertheit dieses Künstlers, selbstverständlich - eine Reinheit, die vor allem aber das Ergebnis ist der absoluten Ehrlichkeit, mit der Antonioni zu sich selbst und zur Welt, wie er sie sieht, steht; jener Ehrlichkeit, die verinnerlicht, die nichts auslassen kann, weil es in der Welt des Gefühls nichts gibt, das zu klein wäre, um missachtet zu werden; und die Innerlichkeit erwächst aus den Details, die immer anders sind und doch oft nur um ein Tausendstel der Bemerkbarkeit voneinander verschieden. Aus diesem Verweben der Details, die alle voller Poesie sind, ergibt sich die lang aushaltende Epik der Kunst Antonionis, ergibt sich diese faszinierende Einheit der künstlerischen Gestalt seines Werkes, die durch Kürzungen freventlich angetastet worden ist. Der Realismus der Innerlichkeit, wie er das schöpferische Filmschaffen von heute als künstlerisches Leitbild beflügelt, hat in den Werken von Michelangelo Antonioni eine der schönsten Verwirklichungen gefunden.

TIREZ SUR LE PIANISTE (Schießt auf den Klavierspieler)

Produktion: Frankreich
Regie: François Truffaut
Besetzung: Charles Aznavour, Nicole Berger,
Michèle Mercier
Verleih: Monopole-Pathé

ms. Ein Kritiker mit scharf geschliffener Zunge und brillanter Intelligenz, nach André Bazin, dem Frühverstorbenen, der Starautor der "Cahier du Cinéma", ist François Truffaut wohl der prominenteste jener Filmleute, die das Redaktionspult mit dem Regiestuhl vertauscht haben. In Cannes, wo er vor einiger Zeit einmal die Leitung und das Programm arg zerzaust hatte, vor die Türe gesetzt, feierte er zwei Jahre darauf mit "Les 400 coups" seinen Triumph als "auteur du film". Ein Erstling war da über die Leinwand gegangen, der eines jungen Künstlers Geniestreich zu sein schien. Jedenfalls war das Lob, das über Truffaut hereinbrach, selten nur mit minderen Begriffen gespickt. Wer einen Einwand wagte, wurde achselzuckend als Miesmacher beschimpft. Und nun?

Truffaut zeigt uns - in der Schweiz wiederum mit einem Jahr Verspätung - seinen zweiten Film, "Tirez sur le pianiste". Holte der junge Franzose zum zweitenmal zum Geniestreich aus? Eine Kritik die sich einseitig ästhetischen Auffassungen verpflichtet fühlt und in den Zustand des Deliriums gerät, wenn die Kamera Kopf steht oder entfesselt ist, wird diese Frage bejahen. Eine Kritik, die aber fragt, wozu so viel hinreißende formale Begabung dient, wird feststellen, dass der formale Genieaufwand in keinem Verhältnis zur Aussage steht. Und dass da ein Gleichgewicht wäre, scheint mir doch wünschenswert. In "Les 400 coups" spürte man den Herzschlag Truffauts. Man war in den Bann eines tiefen und, wie es schien, unheilbaren Leidens gezogen. Man war erschüttert vor dem intimen Drama eines Knaben, der den Weg einer kleinen Passion geht, den Weg in eine Freiheit, von der man nicht weiss, ob der Knabe sie nutzen oder ob er sie vertun werde. Man konnte zwar erkennen, in welchem Masse Truffaut, ein junger Künstler mit eminentem optischem Gedächtnis, von Vorbildern, vor allem von seinem Idol Jean Vigo, abhängig gewesen ist: aber man musste zugestehen, dass Form und Inhalt sich unlösbar ineinander verschmolzen hatten und dass ein Kunstwerk entstanden war. Davon, von dieser Einheit, die den Rang bestimmen würde, merkt man wenig mehr bei "Tirez sur le pianiste".

Es geht um einen Kriminalfall. Ein schüchterner, in sich selbst vergräbener Mann, der Pianist ist und der in den Begegnungen mit den Frauen sich selbst zu erlösen sucht, ist der Held dieser Fabel. Der Mann scheitert, jeder Frau bringt er, weil er schüchtern ist und das rechte Wort zur rechten Zeit nicht zu sprechen vermag, Unheil, und zu wissen, dass er Unheil bringt, das ist das Schicksal, in welches er sich, hinter dem Klimperkasten in der billigen Tanztafel sitzend, zuletzt fügt. Einsamkeit ist des Menschen Los, und es gelingt nicht, aus ihr zu entweichen. Truffauts Philosophie ist weltweherschmerzlicherisch, wie die aller Filme der "Nouvelle Vague". Eine Romantik des Schicksals wird halb klagend, halb ironisch besungen, kaum ein Blick wird der Realität des äusseren Lebens gönnend. Und darum spielt es auch keine Rolle, dass der Film bald in fashionablen Kreisen, bald in den Elendshäusern der Proleten, bald in Paris, bald in einer verschneiten Waldgegend seine Schauplätze hat: die Ortswechsel halten zwar beiläufig den Ablauf der Handlung in Gang, aber sie sind in ihrer milieuhaften Realität ohne Wichtigkeit, weil es einzig auf den müden Helden ankommt, den Zweifler, der seinen Zweifel loswerden möchte, den Schüchternen, der über seine Schüchternheit hinwegspringen möchte, den Gefügigen, der sich eine kleine Freiheit stiehlt, indem er akzeptiert, was nicht zu umgehen ist. Alle sind gefügig in diesem Film, und weil sie sich im Grunde darüber ärgern, machen sie sich lustig: über alles, besonders über die Liebe. Und so ist der Film Truffauts auch noch unappetitlich. Die Zungen reden lüstern.

Nun ist, was Truffaut hier anhand einer etwas billigen Kriminalfabel mit Bankraub, Verfolgungsjagd und blutiger Schiesserei, mit Eifersucht und Messerstechen an Weltweherschmerz zum besten gibt, nicht eben überraschend, und seine Philosophie kommt ohne Gemeinplätze nicht aus. Auch hat man gleiche Wahrheiten schon triftiger und differenzierter dargestellt bekommen. Doch, wie gesagt, wer Purzelbäume der Begeisterung schlägt, weil hier ein Filmkünstler von unerhörter optischer Begabung und der nicht geringeren Fähigkeit, seine Geschichte aus der subjektiven Sicht des Helden zu erzählen, am Werke ist -, der wird den Film grossartig finden. Staunen kann man, gewiss; staunen, dass einer so viel kann (und andere oft so wenig), aber staunen auch, dass er mit dem, was er kann, nichts Besseres anfängt. Die Kamera wie eine Pistole zu wirbeln, sie in allerlei gewollte Blickwinkel zu postieren, technische Tricks einzufädeln und Situationen, die ernst begonnen haben, grotesk zu beendigen, überhaupt eine Schicht des Skurrilen über das Tragische, das man eigentlich meint, zu legen, weil man beim Ernst nicht ganz behaftet werden möchte: das sind Dinge, gut, die man schätzen kann, aber sie machen noch keinen guten

Film aus. François Truffaut wird lernen müssen, dass Stil nicht Extravaganz ist, und dass es schwerer ist, eine Geschichte in Bildern zu erzählen, die einem im Grunde "nichts angeht", als eine Geschichte, die, wie "Les 400 coups", eine Beichte darstellt, und mit der man los geworden ist, was einem auf den Nägeln brannte.

L'EAU A LA BOUCHE (Das Wasser am Mund)

Produktion: Frankreich
Regie: J. Doniol-Valcroze
Besetzung: Bernadette Lafont, Alexandra Stewart
Verleih: Columbus-Films

ms. Als letzter der Kritiker, die in den Blättern der "Cahiers du Cinéma" ihre ästhetisierenden Betrachtungen niederlegen, ist nun auch Jacques Doniol-Valcroze, der Chefredaktor der Zeitschrift, unter die Autoren und Regisseure gegangen. Getreu der Formel der "Nouvelle Vague" betrachtet Doniol-Valcroze die Kamera als einen Zeichenstift, mit dem er aufs Filmband bringt, was ihm das Herz zersprengt. Und wie könnte, was das Herz zersprengt, etwas anderes sein als die Liebe? Sie treibt das Wasser in den Mund, und ihr weicht auch Doniol-Valcroze seine filmische Poesie.

Eine Geschichte? Jedenfalls spielt, was man als eine Geschichte bezeichnen könnte, abgelöst von aller sozialen Realität: schon das ist das Signet dafür, dass es diesem jungen Filmkünstler nicht um die äussere Welt und deren beschwerlichen Alltag geht, sondern einzig um den "Weltinnenraum" ihrer Seele. Der Irrtum, den sie begehen, ist nur oft der, dass diese Seele recht wenig interessant geraten ist. Hier, meine ich, geht's um ziemlich dünne Seelen. Sechs Menschen, drei Frauen und drei Männer, alle jung, alle schön, bis auf einen, den etwas dicklichen Kammerdiener, leben im Schloss, und was sie reden und tun, geschieht, damit sich die richtigen Paare zueinander finden. Denn am Anfang sind die zusammen, die nicht zueinander passen. Am Schluss stimmt alles aufs schönste, und darum - weil es nicht traurig endet, wie sonst fast alles, was die "Nouvelle Vague" schafft - ist der Film von Jacques Doniol-Valcroze eine Komödie. Es ist eine Komödie des sehr gedämpften Tons, lange weiss man nicht, ob's nicht doch noch traurig ausgehen werde. Die jungen Leute, die da mit der Liebe beschäftigt sind, gehen sich so, als sei die Liebe ein Spiel, aber sie spielen mit Ernst, zunächst ohne dass sie es wüssten; dann überrascht sie das Leben, nimmt sie in seine strenge Hand, und sie entdecken, dass sie es eigentlich immer so gewollt haben, dass das Spiel nur ein Vorwand der Langeweile gewesen ist, der sie sich überlassen zu müssen geglaubt hatten. Auch das ist ja modern.

Doniol-Valcroze gibt diese Komödie der Irrungen und Wirrungen im gehobenen Stil, den er bei Robert Bresson gelernt hat: mit hochkultivierter und intellektuell geniesserischer Behaglichkeit tüpfelt der Zeichenstift, die Kamera, die seelischen Zustände und Wechselfälle hin, und zuweilen kommt es vor, dass die Kamera "toll" wird, dass sie sich im Kreise wirbelt; das geschieht, weil dann die Liebe rast.



"Das Wasser am Mund", eine Komödie der "Neuen Welle", lebendig bis zur Uebersteigerung.

Auch sarkastisch geht es zu, wie schon bei Cocteau, der das Vorbild dafür ist, dass man klassische Musik, hier Bach, den Choral "Jesus meine Freude" nämlich, kontrapunktisch zu sehr weltlichen Dingen setzt. Genussreicher kann der ästhetische Jubel nicht sein. Es ist ein Film, alles in allem, der so vornehm ist, dass er oft die Spannung verliert; der so geschweigt ist, dass er, zuweilen, verschmückt wird; der so poetisch ist, dass er, glücklicherweise, immer wieder bezaubert.

DAS BUCH RUTH (The story of Ruth)

Produktion: USA.
Regie: Henry Koster
Besetzung: E. Eden, Stuart Whitman, Viveca Lindfors
Verleih: Fox-Films

ms. Der Erfolg seines Filmes "Das Gewand" liess Henry Koster nicht ruhen. Mit der Bibel lassen sich im Film eben Geschäfte machen. Und das ist es wert, dass man sie plündert. Man plündert mit der Ausrede, die zugleich die eigene hohe Sittlichkeit beweisen soll, dass man einem kirchlich entfremdeten Volk die Bibel nahe bringen will. Dass irgendein Durchschnittschrist dadurch zum lebendigen Glauben zurückgeführt werde, glauben allerdings selbst Koster und seine Begleiter nicht. Nahe geht ihnen nur das Geld. Nun wird also die Geschichte der Stammutter Davids zurechtgestutzt. Und der Film, der danach entstanden ist, gleicht einem aufgeplusterten Dorftheater. Die jüdischen Ältesten wandeln mit angeklebten Bärten, die Moabiter tragen Glatzen, als ob sie alle Yul Brynner hiessen, und niedlich sowie sentimental geht's alleweil zu, so dass kein Platz für Innerlichkeit ist. Man könnte darüber lachen, wäre nicht zugleich eine unheilvolle Ambition vorhanden, die Ambition nämlich, mit allem Kitsch solcher religiöser Filme ernst genommen zu werden.

VON DER TERRASSE (From the Terrace)

Produktion: USA.
Regie: Mark Robson
Besetzung: Joanne Woodward, Paul Newman
Verleih: Fox-Films

ms. "From the Terrace" will ein sozialkritisches Drama sein. Es ist hochedler Schwulst. Ein Roman von John O'Hara liegt dem Film zugrunde. Mark Robson, der auch schon Besseres zustandegebracht hat, führte Regie. Es ist ein Film des mondänen Milieus und will die daselbst beheimateten Gefühle als lügnerische Gefühle entlarven. Es wird Kritik geübt an der geheuchelten Moral, an der Arbeitsbesessenheit, an der Verherrlichung des Geldes - aber für eine solche Kritik reicht eben die Romantik der Jungmädchenträume nicht aus, die Sentimentalität ist kein Masstab, sondern ihrerseits nur ein Ausdruck der gefühligen Verlogenheit und des Materialismus. Die Darsteller, unter ihnen ein immerhin so bedeutender Schauspieler wie Paul Newman, haben sich in die Posen des Edelmutts und der Seelentiefe zu setzen und tragen so das ihre zum Schwülstigen dieses im breitformatigen Bilderbuchstil inszenierten Films bei. Ein Film des Make up. Schlimmeres gibt es nicht, wenn man vorgibt, das Make up entfernen zu wollen.

INDISKRETE SEITEN (Please Turn Over)

Produktion: England
Regie: Ralph Thomas
Besetzung: Ted Ray, Jean Kent
Verleih: Vita-Films

ms. Ralph Thomas, ein junger englischer Komödienregisseur, hat mit diesem Film, "Please Turn Over", wieder eine Talentprobe abgelegt. Es ist eine Burleske, nicht unähnlich Louis Malles Film "Zazie dans le métro", nur ohne dessen ideologischen Einschlag. Die Menschen sind Marionetten, der Humor ist zündend, der Ulk parodistisch und die Geistreichigkeit frischfröhlich, oft macht sie dem Situationsspass Platz. Die Geschichte ist lustig und hat zeitkritische Motive. In einem Londoner Vorort schreibt ein Teenager einen Bestseller mit dem provozierenden Titel "Naked Revolt". Ein umgekehrter Schlüsselroman: die Figuren des Romans leben in des Teenagers Umgebung, doch was sie an lüsternen Abenteuern erleben, sind die Blüten der Teenager-Phantasie. Die Leser aber nehmen

die Abenteuer und Unbiederkeiten beim Wort, und so geraten die Leute, die abkonterfeit sind, in einen üblen Ruf. Dass man in der Literatur und im Film, unter dem Titel des "jungen Zorns", die Abfalleimer des Lebens umkehrt und den unappetitlichen Inhalt ausleert, das ist die satirische Zeitkritik dieses lustigen Films. Die Satire kommt freilich nicht geschickt daher, sondern ihre tiefere Bedeutung ist ins Narrenkleid gesteckt. Man amüsiert sich und lacht und hat zuweilen ein Unbehagen. Aber an diesem ist Ralph Thomas nicht schuld.

SONG WITHOUT END (Nur wenige sind auserwählt)

Produktion: USA, Columbia
Regie: Ch. Vidor (G. Zukor gegen Ende)
Besetzung: Dirk Bogarde, Genevieve Page
Verleih: Vita

ZS. Phantasie-Film um Franz Liszt mit zahlreichen biographischen Unrichtigkeiten. Durch viel Musik, Liebe - und sogar Religion muss man sich durchschluchzen, ein wenig zu viel. Dass Liszt ein grosser Frauenheld war und als kathol. Priester endete, ist bekannt, und dass dies einen sehr wirkungsvollen Filmstoff darstellt, hätte unsern Drehbuchautoren eigentlich schon seit einiger Zeit einfallen können. Hier werden uns amerikanisch im Stil des dort von den Kinos so sehr verlangten Familien-Films, den die ganze Familie besuchen kann, die leidenschaftlichen Herzenswirren des Komponisten mit der Gräfin d'Agoult und der Fürstin Sayn-Wittgenstein pathetisch-schmerzlich vorgeführt. Die letztere lässt sich scheiden, um ihn zu heiraten. Im letzten Augenblick zieht jedoch der Vatikan die bereits erteilte Einwilligung wieder zurück, und die Fürstin entsagt gehorsam. Der verlassene Liszt wendet sich darauf dem geistlichen Stand zu, wofür es für ihn höchste Zeit ist.

Das ist ein verzeichnetes Bild, und die Darstellung, dass Liszts Musik nur die Auswirkung seiner Leidenschaft für schöne Frauen sei, doch wohl eine Herabsetzung seiner immerhin schöpferischen Künstlerpersönlichkeit. Die Musik ist denn auch das Beste im Film, sozusagen ein Gegenbeweis. Sie allein konnte auch nicht verschandelt werden. Sonst kann man den Film nur entschuldigen, weil Amerika weit weg von Weimar ist wo sich die Geschichte grösstenteils abspielt, und die Amerikaner sichtlich keinen Hauch vom Geist dieser Stätte verspürt haben. Fast grotesk ist die Figur des jungen Wagner missgezeichnet, und der Hintergrund des seelenvollen Weltschmerzes, der den Film durchzieht, ist nur das typische Gegenstück zu manchen brutalen Szenen aus Gangster- und Wild-Westfilmen.



"Indiskrete Seiten", ein lustiger Film für grosse Leute mit zeitkritischem Hintergrund