

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **14 (1962)**

Heft 4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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

L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD

(Letztes Jahr in Marienbad)

Produktion: Frankreich

Regie: Alain Resnais

Besetzung: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi,
Sacha Pitoeff

Verleih: Monopol-Films

ms. Alain Resnais hat sich in diesem Film, der so viel von sich reden macht und Freunde und Gegner gegeneinander in heftigsten Streitgesprächen aufbringt, hat sich mit Alain Robbe-Grillet, dem Autor des sogenannten Roman nouveau, zusammengesetzt. Was ist das Erregende, Faszinierende, Rätselhafte und Unverständliche an diesem Film? Sein Verzicht auf einen Inhalt, auf eine Geschichte. Böswillig kann man das, was er zur Anschauung bringt, reduzieren auf eine Dreiecksgeschichte: ein Mann B liebt eine Frau A, und er kann nicht verhindern, dass sie einem andern, X, folgt, der sich ihr begehrend nähert. So einfach sieht diese Fabel aus, wenn man sie krud und ungerecht als Fabel nimmt. Aber Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet lieben das Krude des vordergründigen Erzählens nicht, das Nichts an Fabel ist für sie Sinngehalt des Lebens, nicht des äusserlich gelebten Lebens, sondern eines Lebens, das sich in Schichten des Unbewussten des Traumes, der unerkannten Wirklichkeit in der Tiefe der Seelen abspielt. Sinngestalt: die Personen tragen denn auch keine Namen, A und B heissen sie, und man weiss nicht, sind es Liebende, sind es Gatten; und wer ist der, welcher sich der Frau nähert, X, ist er der neue Freund, der Nebenbuhler, der Tod vielleicht? Er tritt zu der Frau hin und überredet sie, dass sie sich schon einmal begegnet sind, letztes Jahr in Marienbad, und die Frau nimmt, nach Zögern, diese Begegnung an, die Begegnung, die in Wirklichkeit nie stattgefunden hat, sie wird zu einer Wirklichkeit, die sie und den Werber ganz ausfüllt. Was geschieht mit ihr? Wünsche, Träume, Seltsamkeit der Seele tauchen auf und verdrängen das wirkliche Leben, und wenn sie dem Mann in die Arme sinkt, erfüllt sich da Liebe, sinkt sie in den Tod? Alles bleibt offen, eine wundersame Poesie des Verschwehens bricht aus den Figuren und den Konfigurationen, die mit ihnen betrieben werden.

Liest man das - soeben in deutscher Sprache erschienene - Drehbuch Robbe-Grillet's, so wird man eine Sprache von heilig-nüchterner Redlichkeit entdecken. Durch die Filmgestalt, die Alain Resnais dem Werk gegeben hat, geht aber ein Teil dieser nüchternen, fast harten Konturierung der Figuren verloren, die Figuren werden verschwabend, tauchen ein in eine Schmelzschicht der Poesie, in der alles in alles überfließt. Es ist daher nicht ganz richtig, wenn gesagt worden ist, Resnais Film sei ein rationales Spiel, obwohl es darin viele psychologisch intelligente Denkspielerien gibt. Es ist ein Glanz des Irrationalen, Rauschhaften darüber, und das trotz der kunstverständigen Gemessenheit des Inszenierens, der Ueberhöhung, ja des Stelzens, das manchmal an die Stelle des Ueberhöhten tritt und an besonders kritischen Stellen den Seufzer: Ach, das ist zu viel, auslöst, freilich nur eine Tausendstel Sekunde lang, sogleich ist das Gleichgewicht wieder hergestellt in einer Schönheit ohne Gleichen, in einer Schönheit des Gezirkten, des Barockhaften, ja der rokokohaften Verspieltheit. Die Personen gehen nicht, sie schreiten, sie sitzen nicht, sie sind gleich Statuen, ja die Statue wird zum Sinnbild des Films, der Film selbst ist formal eine Statue, der Dokumentarstil gewissermassen eine Statue, die in unzähligen Geheimnissen ihrer Formen, Wölbungen, Senkungen, Rundungen, Gebärden spielt. Manche daran ist geziert, vieles ist trickhaft (so die Entwirklichung der Wirklichkeit durch Negativbilder), vieles ist ermüdend, aber immer von neuem stellt sich die Faszination her.

Ist dieser Film ein Anfang, ist er ein Ende? Er ist jenseits aller einfachen und für das Kino noch immer (und die meisten Kritiker ebenfalls) verpflichtenden Kommunikation, und man wird sich fragen müssen, ob der Film wie jede Kunst so unbedingt und ausschliesslich alle Kommunikationsmöglichkeiten aus dem Feld schlagen soll. Er muss und darf es nicht, aber er hat das Recht, die Mittel seiner Aussage und seiner Gestaltungsobjekte zu erweitern, zu verfeinern, an Grenzen vorzutreiben, die bis jetzt noch nie ertastet worden sind und die als nicht erreichbar bezeichnet worden sind. Alain Resnais Film ist also ein Film, der das Abstrakte sucht, also ein kubischer Film, wie seine Autoren ihn genannt haben, ein Ende, aber ein Anfang auch, weil in jedem Ende ein Anfang ist, und weil der äusserste Formalismus, den Resnais hier übt, den Humus bilden wird für eine Erweiterung der filmischen Kunst, von der wir jetzt noch nicht das genaue Gesicht ahnen können, von der wir aber wissen können, dass sie kommt.



Er bietet ihr die Freiheit, doch für sie ist es noch ein unbekanntes Spiel in "Letztes Jahr in Marienbad"

SHADOWS

Produktion: USA.

Regie: John Cassavetes

Besetzung: Schüler und Freunde des Regisseurs

Verleih: Columbus-Films

ms. Die Avantgarde unserer Zeit besteht darin, dass sich der Film, endlich auch er, auf eine Bemühung besinnt, welche in der Literatur schon längst geleistet worden ist: das Leben, das eigene Ich gleichsam auf der Pirsch zu ertappen, einzufangen, ohne dass sich das Bewusstsein dazwischenschöbe, es in der Spontaneität zu erhaschen. Was dabei entsteht, wird man wohl nicht Kunst nennen können, im Film heute so wenig, wie man es einst in der Literatur konnte. Aber Wert ist doch darin, der Wert des Tagebuchschreibens etwa, der Wert eines Notizbuches der Wirklichkeit, die unmittelbar, nicht gestaltet erscheinen soll.

Das ist die Absicht des jungen Amerikaners John Cassavetes, eines gescheiterten New Yorker Schauspielers, der seine Freunde, Schüler seines eigenen Schauspielstudios, um sich vereinigt und mit ihnen diesen Film gedreht hat, zunächst auf 16mm-Format, dessen (mehrfach überarbeitetes) Produkt dann auf Normalformat umkopiert wurde. Man hat mit wenig, lächerlich wenig Geld gedreht, man hat auf ein Drehbuch verzichtet und sich dem Augenblick als einem Garanten der Inspiration anvertraut, man hat keine Rollen konzipiert, sondern die Figuren aus dem Stegreif ans Licht gestellt, ihre Dialoge beim Sprechen ersonnen. Man hat sich ganz der Improvisation überlassen, um so im Technischen wie im Künstlerischen die Perfektion der negativ wirkenden Hollywoodvorbilder zu überwinden, um so der Lebenswahrheit unmittelbar unter die Hand zu rücken.

Das Vorgehen ist nicht neu. Roberto Rossellini hat es in seinen ersten neorealistischen Filmen, von "Roma, città aperta" über "Paisa" zu "Germania anno zero", angewandt, und er ist, in dem Masse, als die Ereignisse ihre Wahrheitsevidenz nicht mehr auf der Stirne trugen, an diesem rein phänomenologischen Erfassen der Wirklichkeit gescheitert. Aber das Vorgehen von Cassavetes gleicht auch dem von Jean-Luc Godard in "A bout de souffle", wo ebenfalls das Drehbuch weggelassen und die Figuren aus der improvisierenden, allerdings intellektuell sehr genau gesteuerten Laune gefasst wurden. Es hat seine Vorbilder bei Robert Siodmak mit seinen "Menschen am Sonntag", hat sie, wenigstens wohl theoretisch, in Dziga Wertows "Kinoauge", von wo ja alle diese Versuche um die Erfassung des Lebens, wie es wirklich ist, kunstideologisch ausgehen. Aber entsteht dabei Kunst? Es entsteht Kunst in dem Masse, als eben nicht alles und jedes der Improvisation anheimgestellt wird, als die Unmittelbarkeit des Erpirschens eine Verbindung eingehen muss mit der Ueberlegung, mit der Begren-

zung eines Ereignisses, der Abrundung, Beendigung einer Szene, so unabsichtlich diese auch begonnen haben mag, kurz mit Elementen, wenn auch einfachsten, der Gestaltung. Noch weniger als der Schriftsteller ist der Filmkünstler in der Lage, die Wirklichkeit zu überraschen, das technische Instrument, mit dem er arbeitet, steht dem entgegen.

Was deshalb, bei John Cassavetes nicht anders als bei dem - zweifellos als Vorbild dienenden - Jean Rouch ("Moi un noir", "La pyramide humaine"), herauskommt, ist ein Dokument einer mehr oder weniger schöpferischen Unmittelbarkeit, ein soziologisches Dokument, das Aufschluss über alles mögliche, nur nicht über künstlerische Gestaltungskraft gibt. Man tastet sich, gerade in diesem Film von Cassavetes, durch die "Handlung" durch: Eine Handvoll junger Burschen, eben an die Schwelle des Erwachsenseins gekommen, irren dem Leben entgegen, von dem sie von vorneherein schon enttäuscht zu sein scheinen, vagieren sich bei Schnaps und zweifelhaften Frauen durch den Alltag, befühlen, wenn sie vor den Plastiken eines Museums stehen oder an einer "literarischen Party" teilnehmen, von ferne das Schöne und Grosse des geistigen Lebens, entdecken die Liebe, erkennen ahnungsvoll, was Menschlichkeit sein könnte, reden ständig vom "Ego", zu dem sie sich nur schwer durchfinden. Ins Zentrum dieser allgemeinen und richtungslosen (auch im Film formal richtungslosen) Bummellei durch den Tag steht die Begegnung zwischen einer Mulattin, die als Weisse erscheint, und einem Weissen; beide bleiben getrennt durch die Schranke der Rasse, obwohl sie durch ihre Begegnung erfahren, wie Liebe das Leben öffnet.

Das ist alles an Handlung, die sich unreflektiert durch den Film hinschlingelt. Was trägt sie an Deutung bei zur Kenntnis dessen, was man das Problem der "Halbstarken" nennt? Nichts, was man nicht schon gewusst hätte, nichts, was in den Filmen von Kazan bis Frankheimer nicht auch schon, nicht eben so richtig, nicht (vor allem) künstlerisch besser gesagt worden wäre. So bleibt "Shadows" ein Dokument, dem man seine Teilnahme nicht wird versagen können, weil darin eine ratlose, im Leben unsichere, aber auch an ihrem Talent würgende Jugend ihre Selbstdarstellung gibt.

NICHT SCHIESSEN, LIEBLING, KUESSEN!
(Cause toujours, mon lapin!)

Produktion: Frankreich
Regie: Guy Lefranc
Besetzung: Eddie Constantine, Claudine Coster, Renée Cosima
Verleih: Ideal-Film

ZS. Einmal mehr muss festgestellt werden, dass kritiklose schweizerische Verleiher offenbar aus Bequemlichkeit deutsche Titel ausländischer Filme übernehmen, die durch ihre einfältig-massive Vergrößerung nicht nur verärgern müssen, sondern auch dem Film schaden. Das ist bedauerlich, denn es handelt sich hier um den besten Eddie-Constantine-Film, der uns bis jetzt vor die Augen kam. Das Verdienst, die Primitivität dieser Serienfilme mit einem guten, an einzelnen Stellen sogar einfallsreichen heitern Kriminalreisser unterbrochen zu haben, fällt dem neuen Regisseur, dem alten Routinier Lefranc zu, der allerdings hier beweist, dass er ein Routinier von Geschmack ist. Er hat Constantine beigebracht, sich selbst leicht zu parodieren, hat die auf ein annehmbares Mass herabgesetzten Schlägereien fast etwas spielerisch abgewickelt und gibt eine reizende, kleine Episode des harten Schlägers als Kindermädchen. Der gute, französische Titel bezieht sich auf ein Riesenstofftier des Kindes, die sich Constantine beide als verfolgte Unschuldiger auf den Hals lädt, während er gleichzeitig gegen die ihn verfolgende Polizei wie gegen die wahren Schuldigen kämpfen muss, wobei das Kind selbstverständlich in äusserster Not am Schluss dem Recht zum Sieg verhilft. Wir können uns nur darüber freuen, wenn eine bisher reichlich unterdurchschnittliche Filmreihe ihr Niveau bemerkenswert verbessert.

TUTTI A CASA
(Der Weg zurück)

Produktion: Italien
Regie: Luigi Comencini
Besetzung: Alberto Sordi, Serge Reggiani, Carla Gravina
Verleih: Vita-Films

ms. Luigi Comencini hat längere Zeit geschwiegen. Nun tritt er mit einem Film vor uns hin, der ein neues Gesicht des Künstlers zeigt oder doch eines, das man wahrzunehmen nicht mehr gewohnt war, seit sich der Regisseur seinen Ruhm mit Schwänken wie "Pane, amore e fantasia" begründet hatte. "Tutti a casa", ein Film aus des letzten

Tagen des fascistischen Regimes und den ersten Tagen des Widerstandes gegen die Deutschen, kehrt thematisch zurück in jene Zeit, in welcher auch Comencinis erste Filme, wie "Proibito rubare" und "Persiane chiuse", beheimatet waren, in die Zeit des ausgehenden Krieges, der nationalen Not, der Leiden des Volkes.

Damit ist freilich nicht auch gesagt, dass sich Comencini wieder jenem Stil des frühen Neorealismus annäherte, wie er sich bei Rossellini, Castellani oder Vergano geäußert hatte, jenem Stil des chronikartigen Berichtens, eines Berichtens, zu dem der Verzicht auf irgend eine These gehörte, sprach doch die Wahrheitsevidenz der Ereignisse für sich selber, bedurften die Ereignisse keiner Interpretation, denn sie wirkten als Dokumente schlechthin. Von dieser Chronik des Zeitgeschehens, vollzogen aus dem Bewusstsein der nationalen Klärung, der geschichtlichen Sichtung, ist seither alles untergegangen - einfach darum, weil der zeitliche Abstand zu den Dingen zu gross geworden ist, als dass diese Dinge heute noch in ihrer Wahrheit so gleich evident würden. Was der frühe Neorealismus gescheut und verabscheut hat, die Geschichte, die Fabel, das hat er längst - gerade auch in den Werken derer, die von Anfang an dabei waren - in seine Kunstauffassung wieder integriert. So erzählen nun auch die Rossellini, die Castellani, die De Sica, die Comencini heute wieder "Geschichten". Aber sie erzählen sie, und das ist aus jener Zeit ihres neorealistischen Kunstbekenntnisses geblieben, immer wieder mit dem Bewusstsein der geschichtlichen Verantwortung, der nationalen Bestandaufnahme, der Kritik und der Selbstkritik. Noch immer ist der italienische Film, wo er in der Erbschaft des Neorealismus wurzelt, ein "cinema della denuncia".

Luigi Comencinis "Tutti a casa" folgt dabei jenem Lauf des neorealistischen Stromes, auf dem die Komödie schaukelte, die tragische Komödie, wohlverstanden, der Art, wie sie Luigi Zampa mit "Vivere in pace" oder Renato Castellani mit "Sotto il sole di Roma" geschaffen hatten und die sich später in die gerade von Comencini gepflegten Drölerien der volkstümlichen Italianità zerflatterte. Es ist wohl kein Zufall, dass dieses Wiederaufleben der am Kriegsgeschehen sich nährenden Tragikomödie verschiedene Schosse treibt, erst Mario Monicelli "La grande guerra", der allerdings im Ersten Weltkrieg spielt, und jetzt - nach unbedeutenderen Ablegern von Zampa und anderen - Comencinis "Tutti a casa". Die Wiedergeburt der Tragikomödie ist eines der schönsten Zeichen für die Erneuerung des italienischen Films überhaupt, die seit einigen Jahren im Gange ist, die von jüngeren Künstlern getragen wird und die die Vertreter der älteren, der einstmals inspirierenden Generation wieder energisch in Gang gesetzt haben.

Ins Bild dieser allgemeinen Erneuerung gehört es auch, dass sich manche italienische Filmkünstler an die neuerliche Bewältigung der Vergangenheit heranmachen. Sie bemühen sich, in der Spiegelung der Ereignisse des Zusammenbruchs 1943 und der Umkehr der Kriegsfront gegen die Deutschen die Gründe des politischen Versagens, die Keime einer neuen Gesellschaftsbildung, die Unzerstörbarkeit des Menschlichen aufzuspüren, und jeder, der an dieser Art teil hat, tut es aus seiner, von den anderen verschiedenen Sicht der gesellschaftlichen, politischen oder religiösen Ueberzeugung. Comencini steht in diesem Kreis wiederum da als der Humanist, als einer jedenfalls, der sich für seine Kunst keiner politischen Vorzeichen bedient.

Er erzählt von einigen italienischen Soldaten, darunter einem



Keine Helden, aber zwei Drückeberger, die bis zum Tode tun, was Menschlichkeit gebietet, zeigt der tragisch-komische Film "Der Weg zurück".

Leutnant, die sich, als Badoglio den Waffenstillstand ausruft, auf den Weg nach Hause machen, müde, angewidert vom Krieg. Das einzige patriotische Lied, das sie kennen, ist "Mama, ich kehre zu dir zurück" und keiner schämt sich, kein Held zu sein, keiner macht sich Gedanken, dass er sich drückt, ja die Drückebergerei ist für sie ein fesselndes Spiel, bei dem sie viel Geist, viel Witz und sogar viel Mut entwickeln. Aber das Spiel wird ernst, die Deutschen sind im Land, sie kehren ihre Waffen und ihren Fahndungseifer gegen ihre ehemaligen Verbündeten, fascistische Härscherscharen helfen ihnen dabei, und unter denen, die sich davonmachten, mit Flüchen gegen den Krieg auf den Lippen, hat es keinen, der ihnen schliesslich nicht in die Arme lüfte, in die Kugeln ihrer Maschinengewehre, in die Fron ihres zähnen, doch aussichtslosen Abwehrwillens.

Zwei bleiben übrig, der Leutnant, ein Gockel und gestenfreudiger Redner, rangstolz und verdrückt, ein Auskneifer auch gegenüber seinen eigenen Leuten, und ein Soldat, magenkrank, jammern und verschmitzt liebenswert und schlau. Und sie, die vor dem Heldentum davongelaufen sind, werden wider ihren Willen schliesslich zu Helden, schlichter: zu Soldaten. Sie sind den Krieg zwar leid, aber sie lassen sich anstecken von der Begeisterung des Widerstandes, sie entdecken, nach so langen Tagen der gemeinsamen Flucht, ihre Bindung aneinander, ihr Herz füreinander, und tun, was der Anstand, die Menschlichkeit ihnen befiehlt. Der eine stirbt in den Armen des anderen, und der überlebt, will nun die gewonnene Solidarität nicht wieder aufgeben, er kämpft in den Reihen der Partisanen. Wie ein Mensch, der die Verantwortung flieht und die Gemeinschaft schnippisch verachtet, wie einer, den man einen negativen Helden nennen könnte, zur Solidarität findet, wie er die Freiheit in der Gemeinschaft entdeckt, die ihm der völkisch-rhetorische Fascismus eben nie hatte geben können, und wie er zu spüren beginnt, dass es Gemeinschaft jenseits aller rhetorischen Beteuerung wirklich gibt, das ist der Sinn dieses schönen Films.

Luigi Comencini ist ein meisterlicher Regisseur, seinen ausgeprägten Sinn für realistische Schilderung lebt er aus, doch stellt er seine Neigung zur Sentimentalität, die ihn bei tragischen Stoffen oft verlockte ("Persiane chiuse"), unter die Sordine. Er hat ein sprühendes Temperament des Komischen, ein aufmerksames Auge für die soziale Richtigkeit der Volkstypen; was ihm indessen hier aufs schönste, ergreifendste gelingt, ist die Verbindung der Komik mit dem Tragischen. Jedes Ereignis, jeder Mensch, jede Gebärde hat eine ernste und eine komische Seite, unzerreissbar ist die eine in die andere verflochten, jede Geste, jedes Ereignis spiegelt beide zugleich. Es mag sein, dass Mario Monicelli dieses Ineinander von Tragik und Komik noch leidenschaftlicher, um einen Grad der Subtilität höher im Griff gehabt hat; dass Monicellis "Grande guerra" als Fresko des Krieges auch wuchtiger ausgefallen ist. Doch die formale Geschlossenheit wird man Comencini dennoch nicht absprechen können. Für seine Schauspieler, unter ihnen der schon in "La grande guerra" zum bedeutenden Charakterdarsteller tragikomischer Statur herangewachsene Alberto Sordi als Leutnant und der sehr zerfaserte Serge Reggiani (der zum erstenmal wieder in seiner Heimat spielt, nachdem er sich seinen Namen in Frankreich gemacht hatte), ist der Film Comencinis ein Fest des frei sich entfaltenden, doch sorgsam behüteten komödiantischen Spiels.

und wenn man gewiss sagen muss, Germa habe (mit "Il cammino della Speranza", "L'uomo di paglia" und "Il ferroviere") bessere Filme geschaffen, so wird man zugestehen müssen, dass auch hier, wo er für den "Broterwerb" gearbeitet hat, in Augenblicken, besonders im tragischen Schluss, die schöpferische Kraft hervorbricht.

HAPPY END IM SEPTEMBER

Produktion: USA.
Regie: Robert Mulligan
Besetzung: Rock Hudson, Gina Lollobrigida,
Sandra Dee, Bobby Darin
Verleih: Universal-Films

ms. Das ist ein leichter Film, unterhaltsam auf redliche Art, von Robert Mulligan mit zuweilen fast leichter Hand immer aber mit Amusement inszeniert. An der Riviera spielt der Film, seine sehr gesellschaftstüchtige Geschichte und erzählt von einem reichen jungen Amerikaner, der jeweils im September nach Rom kommt und sich dort seine temperamentvolle römische Geliebte hält. Diesmal kommt er bereits im Juli, zunächst in seine Villa an der Riviera, die in der Abwesenheit des reichen Hausherrn von dessen Verwalter heimlich in ein Hotel umgewandelt worden ist; der Herr wird's ja nicht merken, wenn er im Herbst kommt. Doch, er kommt eben früher, und so merkt's er, doch kann er wenig unternehmen, denn seine römische Geliebte ist mit ihm, und die will auch einmal etwas längere Zeit den Genuss der Liebe haben. Im Hotel aber hausen einige amerikanische Teenagers, und in der Nähe haben Studenten ihre Zelte aufgeschlagen, und da geht's nicht eben immer ganz nach der Tante Moralbüchlein zu. Dem Hausherr gefällt das bunte Treiben auch nicht ganz. Er predigt von Ehe und Treue, entdeckt aber plötzlich, in wie ein schiefes Licht er als Moralprediger selber kommt. Verwicklungen folgen sich, es gibt Temperamentsausbrüche, Abreisen und Wiedervereinigungen, und endlich, im September, das Happy End in Rom, vor dem Traualtar. Rock Hudson und Gina Lollobrigida spielen die Hauptrollen, er schlacksig, sentimental, sie glühend und lustig, bringt sie doch in die eher stillen Lustspielgewässer des Films den Wirbelsturm ihres südländisch-komödiantischen Temperaments. Man lacht und vergnügt sich, ohne daran zu denken, über die zwei Stunden des Spasses hinaus die Geschichte im Kopf zu behalten.

DIE GROSSEN SPIELE

Wie uns mitgeteilt wird, befindet sich dieser Film, über den wir in der letzten Nummer eine Kritik brachten, im Verleih des Schweiz. Schul- und Volkskinos in Bern.

UN MALEDETTO IMBROGLIO

(Unter glatter Haut")
(Verworrene Spuren)

Produktion: Italien
Regie: Pietro Germi
Besetzung: Pietro Germi, Franco Fabrizi, Claudia
Cardinale, Eleonora Rossi-Drago
Verleih: Monopol-Pathé

ms. Pietro Germi, einer der Ersten des Neorealismus, verleugnet sein tiefreichendes Talent auch dann nicht, wenn er sich eher kommerziell gerichteten Filmen zuwendet. "Un maledetto imbroglio", (auf deutsch etwa "Eine verdammte Verstrickung") folgt einem Roman von C. E. Gadda, einem apokalyptisch, gesellschaftskritisch getönten Literaturwerk, das unter der Hand Germis eher in die Gefilde eines Kriminalfilms abgewandelt worden ist, ohne freilich die gesellschaftskritische Note zu verlieren. "Wer einen Stein umdreht", sagt der Kommissar dieses Films, "der findet Gewürm", und in der Tat, hinter der Fassade der Wohlanständigkeit bürgerlichen Lebens gibts viel, das sich verbergen muss, viel Wurmstichiges und ganz Faules. Ein Mord geschieht, ein Diebstahl geschieht, und die Untersuchung ergibt, dass nicht nur die Schuldigen entdeckt werden, sondern dass auch jene, die scheinbar unschuldig sind, ins schiefe Licht kommen. Ueberall bröckelt das Gemäuer der Fassade ab. Pietro Germi spielt den Kommissär selbst, spielt ihn mit unbewegtem, doch nicht leblosem Gesicht als einer, der schon zu viel gesehen hat, um sich noch Bewegung ins Gesicht stehlen zu lassen. Gute Charakterdarsteller umgeben ihn. Der Film ist fast chronikhaft, nüchtern, ohne Pathos erzählt,



Germi als Polizeikommissär in Schwierigkeiten in seinem demaskierenden Film "Unter glatter Haut".